



# **Fri och formlös**

- En socialantropologisk analys av graffiti och gatukonst

Rikard Edbertsson

SANK01 2012VT

Handledare: Christer Lindberg

Avdelningen för socialantropologi, Sociologiska institutionen, Lunds universitet

## Abstract

Den här kandidatuppsatsen handlar om graffitin och gatukonsten och syftet är att använda visuell antropologi för att undersöka hur dessa fenomen *tar sig plats* i samhället men också hur den omvandlar och konstruerar plats och arenor i det urbana. Mina huvudfrågor är; *Vad innebär de visuella fenomen som brukar beskrivas som gatukonst och graffiti och hur kan dessa förstås och tolkas ur ett visuellt antropologiskt perspektiv?, Hur förhåller sig graffitin och gatukonsten till det omkringliggande samhället och vice versa?* Uppsatsen undersöker främst materialitet för att förstå utövandet och i viss mån utövarna. Jag tolkar fenomen som en existentiell uppvisning och genom synligheten frammanas också interaktionen i form av att andra repeterar beteendet och sätter i gång en ritual som omformar och förstärker graffitin och gatukonstens närvaro. Detta bidrar i sin tur till att en annan dimension av samhällslivet konstrueras, en dimension som tillgodoser individers behov att synas och som ger människor makt och kontroll över ett utrymme, den publika sfären, som traditionellt sett styrs av diskurser i form av lagar, regler och normer. Genom sin anonyma karaktär kringgår gatukonsten och graffitin detta och skapar ett eget samhälle i det redan befintliga samhället.

Nyckelord: Socialantropologi, graffiti, gatukonst, visuell metod, etnografi

## Innehåll

Abstract.....	sidan 2
Innehåll.....	sidan 3
Inledning.....	sidan 4
Tidigare forskning.....	sidan 5
Teoretiskt ramverk.....	sidan 10
Metod.....	sidan 11
Kapitel 1: Skådespel och synlighet.....	sidan 14
Kapitel 2: Transformation och kultivering.....	sidan 21
Kapitel 3: Mellan renhet och fara.....	sidan 26
Sammanfattning och slutsatser.....	sidan 32
Referenser.....	sidan 35

*The task is not so much to see what no one else has seen, But to think  
what nobody yet has thought about that which everybody sees.*

- A. Schopenhauer

## Inledning

Den här kandidatuppsatsen handlar om hur graffiti och gatukonsten *tar* sig plats i samhället samt omdefinierar plats men också hur den omvandlar och konstruerar plats och arenor i det urbana. Mitt forskningsfokus är olika former av visuella uttryck som (oftast) utan tillstånd från fastighetsägare, kommun eller stat förekommer och uppförs i städer runtom i världen. I dagligt tal handlar detta om såväl graffiti som ”klotter”, men även så kallad gatukonst, det vill säga klistermärken, affischer och målningar av olika slag. Jag vill undersöka dessa visuella uttryck i en svensk kontext och se hur gatukonstnärer och graffitiaktörer visar upp sina alster på mer eller mindre synliga platser och samtidigt konstruerar arenor för påverkan i det urbana rummet.

I flertalet av de akademiska texter jag läst ses graffiti som uttryck för ungdomskulturer och kopplas i många fall till specifika gäng. Fenomenet ses som ett uttalat motstånd och dess aktörer som medlemmar av en subkultur. Gatukonsten å sin sida ses som en social rörelse och samtidigt en konstform, den kombinerar den sociala rörelsens vilja till påverkan och motstånd med konstens egenskap att ifrågasätta, bidra med nya perspektiv. Väldigt lite har gjorts för att få en fördjupad förståelse av gatukonsten som fenomen från antropologiska forskare (även om antropologiska metoder använts) då man antingen bortsett från detta, missat det eller helt enkelt buntat samman den med graffiti. Graffiti och gatukonsten bär på en ambivalent kraft som på en och samma gång är en möjlighet för utveckling såväl som ett hot mot samhällsstrukturen, lag och ordning. Snarare än att (bara) vara en form av motstånd mot etablissemang, auktoritet och samhälle är graffiti ett ständigt omformande och omdefinierande av yta, funktion och samhälle. I den redan befintliga miljön konstrueras nya arenor för ömsesidigt utbyte, kommunikations- och påverkanskanaler – graffiti skapar nya förutsättningar för individers påverkansmöjligheter.

I stället för att enbart studera graffiti eller gatukonsten som empiriska och skilda enheter vill jag ta ett samlat grepp och titta på dessa uttryck och de platser de dyker upp på. Syftet med uppsatsen är att upptäcka och undersöka vad graffiti och gatukonsten gör med staden och samhället och hur gatukonst och graffiti som praktik, potentiellt sett, förändrar perspektiven och uppfattningen om stadens utrymmen. Jag väljer att till skillnad från den tidigare forskning och dess fokus på gängrelaterad graffiti och dess ungdomsanknytning, istället att fokusera på både gatukonstnärer och graffitiaktörer och deras användning av gatan som arena för uppvisning och (politisk) påverkan. Det etnografiska material jag har är främst teori och textbaserat, visuellt och autoetnografiskt. Jag har inte byggt min analys på ett intervjumaterial eller deltagande observation och är väl medveten om att detta kan ha gett ytterligare djup till min studie, men istället för att identifiera och intervjua olika graffitiaktörer vill jag studera vad som händer när graffiti och gatukonsten väl finns på väggen. I viss mån vill jag alltså undersöka texternas, bildernas och artefakternas agens, påverkan och

relation på den omkringliggande världen, samt hur dessa tillsammans skapar sammanhang och identitet. Detta hoppas jag åstadkomma genom etnografiskt flanerande och en visuell antropologisk utforskning av det offentliga utrymmet och insamlat bildmaterial från resor runtom i Sverige. De frågeställningar jag arbetar med är följande;

*Vad innebär de visuella fenomen som brukar beskrivas som gatukonst och graffiti och hur kan dessa förstås och tolkas ur ett visuellt antropologiskt perspektiv?*

*Hur förhåller sig graffiti och gatukonsten till det omkringliggande samhället och vice versa?*

Jag avgränsar mig på grund av sidobegränsningen i en kandidatuppsats främst till gatukonsten och graffitiens visuella uttryck, vilket betyder att min studie inte kommer att analysera exempelvis gatuteater, parkour, flashmobs och skateboardåkning. Detta betyder inte att jag bortser från det faktum att även dessa fenomen av vissa forskare anses som konstformer och estetiska uttryckssätt inom gatukonst och graffiti. Uppsatsen bör inte heller ses som en konstanalytisk studie där graffiti och gatukonst ses som och analyseras som konstnärliga artefakter.

## Tidigare forskning

Begreppet graffiti kommer etymologiskt sett från italienskans *graffito* och betyder ”inskrift eller teckning som ristats på mur”, samt från grekiskans *grapho* som kort och gott betyder ”skriva”. Graffiti är ett samlingsnamn för en mängd olika uttryck som är färg- och textbaserad och består av alltifrån stora så kallade muralmålningar, till klotter.

Den tidigare forskningen inom området gatukonst och graffiti är bred och mångfacetterad. Främst är det forskare och aktörer inom konstvetenskap och visuella studier, som skrivit, fotograferat och analyserat fenomenet. Här finns såväl avhandlingar som uppslagsverk och bildsamlingar, men också praktiska DIY (Do It Yourself) handböcker. Fenomenens exakta ursprung och härkomst är svårt att lokalisera historiskt. I alla tider har människor framställt mer eller mindre olagliga visuella kreationer. Det råder en ständig debatt kring var gränsen mellan gatukonst och graffiti går, men också mellan olika stilar inom graffiti och huruvida verksamheten är konst, vandalism eller någonting annat. (se exempelvis bild 1) Enligt graffiti-konstnären och filmaren Henry Chalfant ”uppfanns” graffiti i 1970-talets New York av stadens ungdomar som en motreaktion till den pågående industrialiseringen, expansionen och snedfördelningen (ghettofieringen) av staden. Tillsammans med hip-hopen utgjorde graffiti en autonom rörelse som var omöjlig att kontrollera för stadens auktoriteter. Rörelsen använde kreativa uttrycksformer såsom musik och målning i

samband med anonymitet. Graffitin uttrycker enligt konstvetaren Cedar Lewinsohn (2010) vandalismens estetik och dess centrala komponent är spridandet av ”taggen” det vill säga graffitiaktörens alias. Han fastslår att graffiti till sin natur en stängd kultur, då den är oförståelig för den breda massan, dess syfte är dolt för åskådaren och den är i många fall provocerande och utmanande. Lewinsohn menar att spridandet i vissa fall har det uttalade syftet att vara just vandalism och ren förstörelse och kallar den typen av graffiti för anti-konst. Enligt Lewinsohn handlade och handlar graffitin till sin natur om en sak, nämligen taggen och om att hävda sig själv i förhållande till omgivningen. En tag är det ”namn” som en graffitiaktör skriver/målar. Graffitin handlar således om att synas, som namn och varumärke, det handlar om kontroll, tillgång till det otillgängliga, det handlar om att skapa ett territorium.



**Bild 1.** Bilden är tagen vid det gamla läroverket i Helsingborg som än idag används som skola. Den visar en inskription i teglet och det som går att uttyda är ”C-B Mårtensson, Solsken, ¼, 55, kl. 19.30”. Runtom just den här specifika tegelstenen är hela väggen täckt av liknande inskriptioner från tidigt 40-tal och fram till våra dagar. Vissa har bara ristat in ett namn eller initialer. Andra har bidragit med mer information likt C-B Mårtensson. Men är det en tidig form av graffiti? Är det vandalism? Går det att säga att det inte är gatukonst? Oavsett estetisk klassificering så går att tolka som en plats för att visa upp sig, inför andra som gör likadant. Det går också att tolka som en existentiell handling. Personen har ristat in det på väggen, precis där andra har gjort samma sak innan honom/henne och där folk fortsatt och fortsätter att göra det. Väggen är som sådan öppen för andra att göra likadant och kommunicerar på så sätt med förbipasserande.

Den internationella termen för gatukonst är *Street Art* och kallas ibland även för *postgraffiti* och tolkas av bland andra Henry Chalfant som ett medium som ifrågasätter det moderna samhället och dess användning av reklam och information som stör och försöker fånga vår uppmärksamhet. (Chalfant, Henry i Lewinsohn 2010:7). I sin bredaste definition innefattar gatukonsten allt från traditionell graffiti till gatuteater och parkour till stenciler, stickers och installationer. Därför skiljer

sig gatukonsten i form av stickers, installationer, bilder etc. markant från graffiti – konsten vill påverka och säga något om samhället, den vill tolkas och tolkar i sig själv användandet av det urbana rummet. Lewinsohn definerar i sin bok begreppet och fenomenet i sin bredaste form utifrån konstnären Fekners definition och säger att gatukonst är; 'All art on the street that's not graffiti' (ibid. sid 23). Enligt honom handlar gatukonsten till skillnad från graffiti mer om budskap och utnyttjande av det urbana som galleri och medium och består traditionellt sett av (konst)verk i form av klistermärken, affischer, schabloner, målningar, text och installationer.

När det gäller ett etnografiskt perspektiv, finns det ett mindre antal etnografiska studier av graffiti på doktorsnivå. Få av dessa studier tar ett samlat grepp och tittar på vad graffiti och gatukonsten gör med samhället, vilken plats den har i samhället snarare än utanför, samt hur dessa fenomen utvecklar samhället snarare än att förstöra och motarbeta det. Socialantropologen Susan A. Phillips har skrivit den etnografiska avhandlingen, *Wallbanging*, som undersöker graffiti och gäng(kultur) i Los Angeles. Hon undersöker graffiti hos två olika gäng, nämligen Chicanos och afroamerikaner och kärnan i hennes etnografi är att "översätta" olika koder och graffiti. Genom denna översättning visar Phillips på hur graffiti bidrar till konstruktionen av "jaget", "gruppen" och "den andre". Phillips etnografi bygger på klassisk deltagande observation och hon har följt de gäng som utför graffiti och genom dem försökt att "lära" sig vad graffiti betyder. Hon fastslår att graffiti som begrepp är svårdefinierat och jämför det med begrepp som kultur och ideologi för att belysa dess komplexitet. Hon kritiserar forskningens fokus på att diskutera hurvida graffiti är konst eller inte. Istället menar hon att det är flytande fenomen som rör sig emellan konst och språk. Phillips problematiserar graffiti som ett medel för kommunikation för gängen och menar att analysen måste gå bortom det skrivna och menar samtidigt att graffiti liksom ett språk måste läras och att observatören måste lära sig vad olika symboler betyder, vilken mening de bär på och vad de representerar. Phillips menar också att graffiti har en existensiell mening för gängen eftersom de som uttryck för gängen representerar gängens åtskillnad, både från varandra och från samhället. Detta gränsskapande gäller enligt Phillips både på ett fysiskt och ett metaforiskt plan. (Phillips. 1999:43). Även om etnografien innehåller mycket graffiti så är Phillips studie främst fokuserad på gängkultur och Phillips försöker att förstå och tyda graffiti för att i sin tur förstå gängen. Detta i sin tur gör att studien till fullo endast förklarar en liten del av fenomenet graffiti och gatukonst. Hon gör även en uppdelning mellan "popular graffiti" och "community-based graffiti", och menar att den senare är den stängda och kryptiska gänggraffiti och den förra är graffiti som riktar sig till en bredare publik och är mer lättförståelig.

*The Graffiti Subculture* av antropologen Nancy Macdonald, är en etnografisk studie bland sk. "Graffiti Writers" i London och New York. Med sin etnografi vill hon inte jämföra graffiti i New

York med dito i London, utan istället titta på förenande faktorer för varför unga män sysslar med graffiti. Hennes forskningsfokus är mer specifikt hur olagliga graffiti writers använder graffiti som ett verktyg för skapande av "self". Hon påpekar redan i början av sin etnografi att graffiti är ett urbant bakgrundsbrus (white noise) som många av oss ser men inte ägnar någon större uppmärksamhet samtidigt som graffiti i sig själv är en stängd verksamhet (jmf. Lewinsohn). Detta gör att vi är omedvetna om det sociala drama som utspelar sig på stadens väggar, elskåp och gator. Hon argumenterar mot att graffiti oftast utmålas som "mindless, senseless vandalism" och att dess utövare kategoriseras som "kids" och "folk devils" och sällan tillfrågas. MacDonald menar att graffiti förvisso är vandalism, men att det är en vandalism med orsaker, motiv och mening – faktorer som måste förklaras och att denna ska komma från dess utövare för att på så sätt bidra till en förståelse för dessas komplexa livsvärldar. MacDonalds analytiska fokus och hållning är att graffiti är en subkultur som skapats av och till största del består av ungdomar och främst unga män. Liksom Phillips är detta en problematisk generalisering då graffiti utförs av anonyma utövare och således är dess demografi i stort också okänd. Liksom Phillips studie blir MacDonalds en etnografi om någonting annat än just graffiti. Detta återspeglas också i hennes slutsatser där hon säger att trots att hennes fokus var graffiti så blev det en historia om hur unga män letar efter en röst, maskulinitet och status i en tid då detta kan vara svårt att hitta. Även här tenderar slutsatserna att bli en problematisk generalisering då MacDonalds kommer till slutsatser om att graffiti är en mansdominerad aktivitet därför att hon själv mött mest män. Återigen bör graffiti som en anonym aktivitet understrykas.

Jeff Ferrell är sociolog och har skrivit *Crimes of Style* som är en etnografisk studie av graffiti i Denver. Till skillnad från Phillips väljer han att aktivt bortse från den gängrelaterade graffiti och tittar istället, i likhet med MacDonald, på sk. "taggers" eller "writers", som han menar, mer korrekt, kan kategoriseras som hip-hop graffiti. Ferrell menar att det finns klara gränser mellan olika former av graffiti, men att dessa gränser bortses från av media och anti-graffiti kampanjer som tenderar att bunta samman graffiti med varann och buntar samman all graffiti som vandalism och brottslighet. Hip-hop graffiti är den mest dominerande graffiti i Denver (och även den som är ett globalt fenomen). Ferrell undersöker således denna form av graffiti och den lokala responsen gentemot den och etnografen belyser två processer. Han sätter dessa processer i en större kontext av orättvisa och ojämlikhet och i det stora hela blir hans etnografi en studie av "cultural innovation" och institutionaliserad intolerans.

Den svenska konstvetaren Cecilia Andersson å sin sida fastslår i sin avhandling *Rådjur och Raketer* att gatukonst är den svenska översättningen av Street Art och använder begreppet i vidare bemärkelse. Hon argumenterar för att gatukonsten bör förstås som "de visuella uttrycksformer som



uppstår ”på gatan” utanför den dominerande sk. ”hip-hopgraffitin” och således räknar hon därför in uttryck som traditionellt sett kategoriserats som graffiti. (jmf. Lewinsohn, Bengtson) Den metod hon använder sig av är (visuell) etnografi och hon fotograferar gatukonsten samt intervjuar dess utövare. Hon använder sig av en metod som liknar min egen och utgår från Hannerz och hans translokala tillvägagångssätt för att dokumentera graffiti och gatukonst i Stockholm. (Andersson 2006:47). Anderssons avhandling är bildpedagogisk (på så vis att den hävdar att en estetisk läroprocess äger rum och att det finns didaktiska insikter att hämta) och undersöker gatukonstens bildskapande och de visuella uttryck som gatukonsten bidrar med i det offentliga rummet. Andersson gör detta genom fotografier och rörliga bilder av gatukonstpraktik och alster, samt med timplånga intervjuer med dess utövare. Hon hävdar redan i sin syftesförklaring att ”unga står närmare denna samtida yttring än vuxna” och hon vill belysa och öka förståelsen av denna yttring samt tolka gatukonstens funktioner. Anderssons huvudfrågor är ”På vilka *platser* uppstår gatukonst, *hur* skapas verken; hur ser arbetsprocessen ut, vilka är *utövarna*, hur definieras *publiken*?” (Andersson. 2010:20)

Alla dessa etnografier, förutom Anderssons, avgränsar sig till en specifik form av graffiti nämligen den form av graffiti som främst är text- och gängbaserad. Detta leder till ett allvarlig underskott i såväl analys som slutsatser om graffitin och gatukonsten som fenomen. Studierna tenderar att fastslå att graffitin är en stängd subversiv verksamhet som utförs av grupper med, främst unga män. Graffiti- och gatukonstutövandet är i stort en anonym företeelse och det är därför svårt att fastställa om utövarna är män eller kvinnor. Bland motiven och namnen som jag observerat finns inget explicit genusrelaterat. Tittar vi på ovanstående studier med deltagande observation som metod så visar de flesta av dessa studier att det är en mansdominerad aktivitet. Detta är dock, som sagt, en problematisk slutsats. Inte minst finns det en blandning av såväl män som kvinnor bland de namngivna och etablerade utövarna, inte minst i Sverige där BLUE och Falkholt är två av de främsta kvinnliga utövarna inom graffiti. Vidare läggs stor vikt vid ett studium av motstånd och aversion som tar sig uttryck i fokuset på gäng som avsändare för den graffiti som studeras. Detta leder till att stora delar av graffitin valts bort och att gatukonst som fenomen helt lyser med sin frånvaro eller kategoriseras som ”populär graffiti” och således får ytterst lite utrymme. Avgränsningen blir en potentiell last då graffitin definieras som stängd och oförståelig för den oinvigde. Dessutom tenderar den att popularisera och förenkla andra former av graffiti och gatukonsten i stort. Det är endast i Anderssons etnografi som mötet mellan graffiti och gatukonst sker och får ett analytiskt utrymme och det är också här som dess implikationer för samhället i stort får bäring, något som jag hoppas utveckla vidare i min studie.

## Teoretiskt ramverk

Min teoretiska ramverksbygge hämtar inspiration ifrån och tar sin utgångspunkt i sociologen Alberto Meluccis tankar om kollektiv handling och syn på sociala rörelser som sociala konstruktioner (Melucci 1992: 33ff). Melucci kritiserar forskning där rörelser framställs som givna empiriska enheter, det vill säga forskning som framställer ett komplext fenomen som kollektiv handling utan att ta med individers individuella beteende i analysen. I min tidigare kritik av den forskning som gjorts kring graffitirörelsen av antropologiska forskare framställs fenomenet som en sluten och främst gängbaserad och mansdominerad aktivitet medan gatukonsten beskrivs som öppen och mer riktad mot en bred allmänhet. Istället för att ta rörelsen som en given analytisk enhet förordar Melucci en teoretisk ansats vari forskaren bryter ner den till synes empiriska enheten i olika element för att på så sätt komma underfund med genom vilka processer den kollektiva handlingen byggts upp, hur det skapas enhet mellan olika element samt genom vilka processer och relationer som individer dras in i eller avviker från den kollektiva handlingen. Det jag vill göra teoretiskt i ljuset av detta är alltså att påvisa en del av alla de processer som olika aktörer deltar i, i skapandet av sina uttryck och interaktioner samt de processer och tendenser som konstruerar och utmärker graffitins och gatukonstens livsvärld. Jag inspireras också i min teoretiska approach av socialantropologen Hanna Wittrock och hennes avhandling *Säg inte mötesplats!* där hon använder olika perspektiv snarare än en överordnad teoretisk riktning för att analysera sitt fält och som kontrastyta för att utveckla sitt eget tänkande. Detta eklektiska teoretiska tillvägagångssätt passar min studies teoretiska ansats och i den disposition som här följer, presenteras de teoretiska perspektiv som vuxit fram ur analysen av mitt fältarbete och som kommer att utgöra uppsatsens tre analytiska kapitel. Diskussioner kring teorier och teoretiska begrepp utvecklas inom respektive kapitel :

*Skådespel och synlighet* : Jag kommer här att argumentera för att graffiti och gatukonst i grund och botten är en uppvisning för allmänheten eller de invigda, eller både och. Aktörerna agerar under ett alias och använder gatan och dess utrymme som en scen för det skådespel som lämnar avtryck. Utövningen är också performativa handlingar med existentiell betydelse, där performativiteten sker i interaktion med publik och andra utövare. Genom att skriva sin tag eller uppföra sin konst blir aktörerna någon, oavsett om det är ett varumärke, en persona, eller ett fenomen, som vi andra uppmärksammar och interagerar med. Även retuscheringen, saneringen och förstörelsen är tecken på bekräftelse. Genom att använda Hanna Arendts koncept framträdelse rum tittar jag på in utopiska bild av gatan i ljuset av graffitins och gatukonstens användning av det offentliga utrymmet.

*Transformation och kultivering*: Jag kommer i det här kapitlet anlägga ett socialkonstruktivistiskt perspektiv och argumentera för att graffitin och gatukonsten utöver en visuell förändring även

innebär en omvandling och förvandling av gaturummets grundläggande egenskaper på ett konceptuellt och ideologiskt plan samt att denna transformation berör formen, utseendet och användningsområdet av tankeprodukter som gemene man tar för givet. Genom att använda Fredriksson (2006), Auge (2000) och Arvastson (1999), undersöker jag hur staden och dess utrymmen; gator, viadukter, broar omvandlas och vad detta betyder.

*Mellan renhet och fara:* Genom att utgå från graffitin och gatukonstens ambivalens undersöker jag hur dessa fenomen utmanar samhällets strukturer men också hur dessa fenomen genom att vara kategorilösa laddas med möjligheter. Jag använder mig främst av Mary Douglas teorier om renhet och fara, samt Zygmunt Baumans tankar om hur renhetsidealet hänger samman med samhällets renhetsideal och kategoriseringar av främlingar. Jag diskuterar även ambivalensen i hur graffiti och gatukonst ses som konst och vandalism, dels hur samhällets strukturer blir som mest synliga genom att studera hur det hanterar smuts.

## Metod

Att studera graffiti och gatukonst innebär en studie av såväl uttrycksformen som den omkringliggande miljön. Den anonyma karaktären i dessa uttrycksformer får konsekvensen att aktörerna är borta, vi vet inte vilken intention de hade. Det är istället graffitin och gatukonsten som måste tala, metoden som jag valt att använda är visuell etnografi och jag har fotograferat gatukonst och graffiti kontinuerligt under flera månaders tid. Varför jag valt just visuell antropologi går att motivera på flera sätt. Enligt David MacDougall (MacDougall. 1997:283ff) går det att dela in den visuella antropologin i två inriktningar. En som studerar synlig kultur och dess former och uttryck, samt en som använder visuella medium för att beskriva och analysera kultur. MacDougall fastslår också att dessa två inriktningar mycket väl kan överlappa vilket de också gör i min uppsats. Den visuella metoden har därför en mångbottnad betydelse för min uppsats. Dels är de fenomen som jag studerat i allra högsta grad ett exempel på visuell kultur, då de utgör sammanhängande system och samhällen, vars "medlemmar" interagerar med varandra genom användandet av symboler och bilder. Dels har jag använt visuell etnografi som en metod under själva fältarbetet för att dokumentera och lära känna fältet, men också som en metod i och för den analytiska processen, för att förstå det jag observerat, se samband och avvikelser i fältet och hur detta i sin tur korrelerar med de teorier jag använt.

Till en början kändes fältet nästintill oöverskådligt och jag hade stora problem att veta hur och var jag skulle lägga upp mina fotoexkursioner, vad jag skulle fotografera och hur bilderna skulle komponeras. En snabb överblick av mitt bildarkiv innehållandes över 500 bilder avslöjar snabbt att det inte finns någon röd tråd eller systematik i valet av bildobjekt. På en del bilder syns enskilda

stickers, graffititaggar, på andra elskåp och lyktstolpar täckta med stickers och graffiti, ibland om vartannat. Graffitin och gatukonsten dök upp på de mest väntade och oväntade ställe, inne i stadens centrum, i industriområden, ute på landet, på tåg, träd, bänkar, skyltar, tak och väggar. Även om jag bestämde mig för att åka till Malmö för att ta bilder vid Möllan, fylldes ändå kameran med bilder på andra ställen under resan dit. Metodologiskt kändes och känns min visuella ansats kaotisk och ostrukturerad. Samtidigt har kaoset i sig visat sig vara signifikant för mitt fält. Varken graffitin eller gatukonsten är avgränsningsbar, utan flytande, formlös, anarkistisk och oförutsägbar. Kaoset och det oplanerade har således också blivit en metodologisk aspekt i arbetet med att samla material till uppsatsen. Etnografin har växt från att till början bara vara tänkt att utföras i mitt närområde till att bli flera platser i flera olika städer. Jag har också låtit graffitin och gatukonsten styra mitt flanerande och sökande. Här inspireras jag av Ella Johanssons så kallade gatuetnografi i *Etnografiska Observationer*, samt Walter Benjamins klassiska tankar om Flanören. Johansson beskriver en etnografisk process som går ut på att distansera sig från människor och istället fokusera på materialitet. Jag håller till fullo med henne när hon säger att "[d]et blir enklare att iakttä mönster i handlingar om man sätter människors förståelse av sina handlingar inom parentes. [...-...] Där förekommer inga enskilda personer alls, utan handlar enbart om materialitet." (Johansson. 1999:161) Liksom Johansson undersöker jag flöden, snarare än statiska platser och låter det materiella och dess spridning styra mig på ett impressionistiskt sätt. I kaoset uppstår på så sätt också mönster och ny kunskap framträder om hur graffitin och gatukonsten hittar och skapar nya vägar och arenor för kommunikation och påverkan och för mig till synliga såväl som mindre synliga och dolda ytor såsom baksidor på gatuskyltar, passager som ligger bortom gågatorna och platser som sträcker sig utanför stadens myller och under min väg har jag dokumenterat det jag sett genom fotografier.

Mina bilder har hjälpt mig på olika sätt i forskningsprocessen, dels har de tjänat som ren dokumentation, dels har de använts för att generera analytiska insikter. Allteftersom bildmaterialet vuxit har det blivit lättare att belysa mönster, repetition och samband. Men också se avvikelser och särarter. Den analytiska processen och urvalsprocessen av bilder har därför varit parallella och i urvalet av bilder till uppsatsen har jag försökt att välja ut bilder som representerar de etnografiska insikter som vuxit fram under processens gång samt de bilder som belyser de fenomen jag försöker beskriva och förstå. Trots det stora antalet bilder har jag valt ut bilder som representerar och synliggör tendenser och mönster i de drygt 500 bilderna. Jag har också valt ut bilder som pekar på specifika fenomen och beteenden. I urvalet har många bilder valts bort därför att de visar liknande eller snarlika saker som de som redan finns med i uppsatsen. En del bilder visar saker som tagits med i uppsatsen men ur andra perspektiv. Andra bilder har valts bort därför att tiden inte räckte till

att göra ytterligare analys kring dessa. Ett sådant exempel är bilder på gerillastickning, pärlplattor och olika föremål som brukar klassas som gatukonst. Ytterligare ett sådant exempel är visuella aretefakter med politisk karaktär och propaganda, såsom klistermärken, affischer och loggor från exempelvis AFA, Svenskarnas parti och dylikt. Jag tycker det är viktigt att få med så många bilder som möjligt, för att på så sätt kunna illustrera mina tankegångar, men också låta bilderna tala för sig själva, samt låta bilderna representera saker som inte alltid kan sägas i text.

Den visuella metoden har som sådan också betydelse för vilken kunskap som min uppsats potentiellt sett bidrar med. Genom att använda fotografier hoppas jag skapa en transparent inblick i den subjektiva forskningsprocess som mitt fältarbete inneburit. Då min etnografi saknar ett intervjubaserat material ligger min förståelse i hur jag ser på graffitins och gatukonstens uttryck vilket i sin tur ligger i tolkningen av mina bilder och det teoretiskt sammanhang som ger *en* möjlig förståelse av det fenomen som studerats. Det är inte mitt syfte att försöka skapa en objektiv, allmängiltig sanning om fenomen som graffiti och gatukonst, utan istället bidra med min förståelse som framkommit genom en etnografisk och hermeneutisk forskningsprocess och att resultatet sedan kan användas i framtida forskning. Jag ser därför en stor potential i användandet av visuella metoder, för att belysa min forskningsprocess och forskningsobjekt dels därför att det är lättare för forskaren att visa läsaren det som studerats och dels därför att fotografierna, enligt MacDougall, i sig skapar analytiska referenspunkter som är mer öppna för tolkning och diskussion än vad textbaserad beskrivningar är. Bilder kan alltså bidra med en annan förståelse än vad en färdigskriven text kan och är enligt MacDougall öppna på så sätt att de alltid kan säga mer till skillnad från en färdigskriven text. (MacDougall. 1997:282). Samtidigt bidrar bilder med en fundamentalt annan förståelse än vad text gör och kan representera en upplevelse på ett annat sätt än vad text kan göra. MacDougall liknar detta vid poesi som förstås i sin helhet snarare än i bitar (MacDougall. 1997:288-289).

Bilderna som sådana blir etnografiska därför att de är kontextualiserade. Detta betyder att bilderna också är medvetet inramade och inpassade och jag är medveten om att det är viktigt att göra detta klart för läsaren (Pink. 2006:68). En annan viktig metodologisk såväl som etisk-moralisk fråga inom visuell forskning är just subjektiviteten och den autoetnografiska aspekten i min forskning. Mitt arbete är i allra högsta grad subjektivt och bygger på min subjektiva uppfattning om världen, något som enligt Sarah Pink (Pink. 2007:23ff), bör tas upp som en central aspekt av den etnografi som produceras. Hon tar upp den kritik som postmoderna tänkare riktat mot forskning överlag och visuell forskning i synnerhet där etnografiska texter och data fastslås vara subjektiva konstruktioner utifrån forskarens tolkning av verkligheten. Pink bemöter detta med att verkligheten och vår kunskap om verkligheten alltid per definition är subjektiv då den upplevs och beskrivs av individer.

Det etnografiskt signifikanta ligger istället, enligt Pink, i intersubjektiviteten mellan forskaren och forskningskontexten och det är genom denna intersubjektivitet som en förhandlad verklighet framträder. Waade å sin sida menar att användandet av fotografier inom forskningen synliggör tolkningsprocessen men också att kunskapen inte enbart ligger i bilderna utan framkommer i samspelet mellan fotograf, bilder och läsare. Genom att ta med bilder kan läsaren själv se det konkreta vari analysen utgår från. (Waade. 2007:104). I min forskning av materialitet, är mina informanter frånvarande, vilket inte betyder att jag har en exklusiv rätt att framställa mina bilder och slutsatser som objektiva sanningar. Istället blir kontextualiseringen av mina bilder och erfarenheter i ett teoretiskt ramverk extremt viktigt. Det är genom denna kontextualisering som bilderna får en, av många möjliga, tolkningar och i det avseendet bidrar till att förmedla min subjektiva uppfattning till andra runtomkring. Jag håller med Sara Pink när hon fastslår att forskaren; ”should attend not only to the internal ‘meanings’ of an image but to how the image was produced and how it is made meaningful by its viewers.” (Pink. 2006:29). Jag har därför försökt att representera min forskningsprocess och min reflexivitet genom att diskutera mina bilder och reflektera kring dessa. Min tolkning av bilderna konstituerar min uppfattning av världen och denna kan i sin tur få ett etnografiskt värde genom att kontrasteras mot andras uppfattningar och förklaringar, där även läsarens förförståelse ingår. Framtida forskare och läsare kan därefter välja att utveckla, bestrida eller jämka sig med mina uppfattningar. Forskningen handlar i mångt och mycket enligt mig om förhandlingar av hur verkligheten är konstituerad, men också om en förståelse av disparat subjektiva uppfattningar.

## Kapitel 1. Skådespel och synlighet

Det här kapitlet behandlar hur graffitin och gatukonsten skapar arenor och ytor för interaktion och synlighet. Jag behandlar signaturer och alias som karaktärer som vill synas och studerar en icke-verbal kommunikation som tar sig uttryck i att olika aktörer intar och ännar de scener som erbjuds runtom i offentligheten. Genom användandet av rituella och existentiella beteendemönster omvandlas platser och ytor till arenor för interaktion och påverkan. De bilder som jag valt till det här kapitlet visar alla på olika aspekter av detta.

Runtom i Helsingborg finns otaliga signaturer, taggar och oläsliga krumelurer i alla sorters färger och former. De breder ut sig snabbare än vad stadens enda sanerare med sloganen ”Klottrets fiende nummer ett” mäktar med. Under mina rundvandringar i Helsingborg möts jag av parkbänkar, väggar och elskåp efter elskåp, lyktstolpe efter lyktstolpe, fulltecknade med olika ”alias” bredvid, över och under varandra, ibland på varandra. En del är slarvigt och spontant ditmålade med spritpennor, andra mer genomtänkta med snirklar och figurer. En del är kalligrafiskt och estetiskt

tilltalande och smälter väl in på underlaget eller med den omkringliggande omgivningen (om detta är medvetet eller inte vet jag inte). Jag lär mig efter ett tag vilka som är mest representerade (ex. Tonyss Pizza, FUN, Turk, Epok, Ren, Fossil) och många av dessa förekommer också i olika varianter. Även bland de otal stickers jag sett upprepas ett mönster av spridning och de förekommer både ensamma och i grupp, där olika individer kommunicerar med varandra på elskåp, soptunnor och väggar. (Fältanteckningar från exkursion i Helsingborg, april 2012)



**Bild 2 (uppe till vänster).** Bilden är tagen i en gångtunnel i bostadsområdet Högaborg i Helsingborg och visar en tag med aliaset ReN. Taggen om sådan är en av de mest spridda i Helsingborg och väcker frågor kring hur graffitiaktörer skapar en karaktär och en ”virtuell” identitet samt hur dessa identiteter förfinas och sprids i likhet med ett skådespel. **Bild 3 (till höger).** Bilden föreställer Lunds centralstation och visar hur taket är sprejat med signaturen ”Dinmay”. I min tolkning är detta ett exempel på att vissa upp sig i existentiell bemärkelse, men också ett exempel på att visa att man har egenmakt och kontroll. **Bild 4 (nere till vänster).** Visar ett klistermärke med en tagg i svart tusch. Den sitter på en soptunna i en ankomsthall på Helsingborgs centralstation. Går att tolka som en enklare och snabbare form av att ”tagga”, men också som en slags rit de passage där valet av namn och uppsättandet av namnet i form av en tagg symboliserar ett uppvisande för övriga aktörer.

När man börjar att uppmärksamma och aktivt leta efter gatukonst och graffiti så hittar man dess bidrag överallt. Efter ett tag börjar man också känna igen de återkommande namnen som graffitiaktörerna använder som sina taggar samt den säregna stil, form och färg som gatukonstnärer använder på sina klistermärken, affischer och schabloner. Vissa är extremt synliga medan andra är mer undandömda. Bild 3 visar en extremt synlig variant och är tagen i Lund då jag en morgon

möttes av att hela stationsbyggnaden med de sluttande taken ovanför rulltrapporna var fulltecknade med stora vita bokstäver med ordet ”Dinmay” ditmålat i ett otal rader. Inalles förekom ordet ett 30 tal gånger på de 3 taken. Lunds station hade utsatts för vad som i graffititermer kallas för ”bombing”. Jag noterade också att signaturen Dinmay återkom i en mängd olika färger och former runtom i Lund, både som hastigt ditmålade tags och som större målningar. Under mina vandringar i Helsingborg uppmärksammade jag att samma femtontal graffititaggar och ett tiotal klistermärken förekom i en ofantligt stor utsträckning. En av dessa var ReN, vars tag syns på bild 2 ovan. På en del gator syntes samma tagg målad och samma klistermärken uppsatta på i princip varje elskåp, gatulykta, bänk och så vidare. Genom att följa deras förekomst kunde man också följa i upphovsmannen/kvinnans fotspår genom staden. Flöden med taggar och klistermärken kunde således spåras genom staden fram till olika platser där ett flertal taggar och klistermärken sammanstrålade. Dessa sammanstrålningar är i sin tur som en scen eller som mötesplatser och arenor för olika individer att visa upp sina alster.

Det basala handlandet att snabbt skriva sin signatur med spritpenna eller sprayburk i en gångtunnel eller att sätta upp ett klistermärke på en lyktstolpe är lätt att kategorisera som förstörelse, som klotter och som en ren och skär ligistverksamhet. Samtidigt går det också att se det ur ett mer existentiellt plan. Susan Phillips placerar graffitin i en historisk kontext och påpekar att människan alltid gjort inskriptioner på stenar och väggar; ”[t]hey represent a need not only to live within our environment, but to place ourselves very indelibly into them”. (Phillips 1999:43) Alltså skulle ”klotter” såväl graffiti som klistermärken med namn, alias och bilder kunna ses som ett sätt att förhålla sig till och placera sig i en omgivning. Det mönster av flöden och upprepat beteende jag observerat går definitivt att tolka som existentiella markeringar. ”My name is” (Bild 4) går i sig själv att tolka som en presentation av karaktärer som visar sig för andra aktörer. Dess placering på Helsingborgs centralstation går också att tolka som en vilja att synas inför och nå ut till så många människor som möjligt. Spridningen av dessa artefakter signalerar också en form av kontroll, att aktörerna gör det därför att dom kan det. I en del fall, som med Dinmay signaturen (bild 3), är detta nästan övertydligt. I skydd av mörkret har en eller flera personer bemödat sig med att täcka centralstationen med taggar och pekar utöver kontroll också på makt och visar på hur aktörer förhåller sig till och rör sig utrymmet. Precis som jag lärt mig känna igen de mest aktiva utövarna, och också sett deras utveckling då taggar och klistermärken tenderar att förbättras, så känner också den publik som graffitin och gatukonsten riktar sig mot igen såväl nya som gamla aktörer på scenen. Att skapa sig ett namn innebär således inte bara känslan av att ha kontroll över sin egen existens utan också att man ingår i en gemenskap och interagerar med den gemenskapen.

Arjun Appadurai diskuterar att namngivningsceremonier i sig innebär en rit de passage, dvs. att



man blir upptagen i ett sammanhang och att man genom ceremonin också kopplas till en gemenskap (Appadurai 2000:179) På ett liknande sätt kan skapandet av ett alias och skrivandet av det alias:et på en vägg ses som en rit de passage för att ingå i ett sammanhang av andra aktörer som rör sig inom samma offentliga rum och kommunicerar med varandra genom ex. Graffiti. Bild 2, 3 och 4 kan tolkas som olika stadier av graffitiskrivande. Det enkla klistermärket på bild 4 med en tuschtag kan tolkas som ett sätt för aktörer att prova sig fram. Det går snabbt att sätta upp i förbifarten och taggen kan med lätthet modifieras för att sedan målas i stil med bild 2. Bild 3 visar i min tolkning en mer avancerad form av att befinna sig och röra sig i det offentliga rummet och inför andra aktörer. Det offentliga rummet fylls således av budskap som kan tolkas beroende på dess placering; ”se på mig”, ”ReN har varit här”, ”Mitt namn är ReN”, ”ReN äger den här platsen”. De kan alltså ses som en interaktion med omgivningen och som en slags ”existensiella” avtryck och tillkännagivanden. Dessa förmedlas i sin tur av de alias eller karaktärer som taggen utgör. I vanliga fall skulle jag inte lagt någon större notis om dessa, men under fältarbetet kunde jag följa såväl deras spridning i det offentliga rummet som deras stilistiska utveckling och interaktion med andra taggar och staden som sådan. Antropologen Nancy Macdonald kommer i sina intervjuer med graffitiaktörer fram till att graffitin kan skalas av till att handla om en sak, nämligen varandet (being), det vill säga att rätt och slätt existera och visa upp detta existerande för andra. I denna process är det namnet, eller skapandet av ett namn som är centralt. (Macdonald 2001: 194) Macdonald förklarar att graffitiaktörer väljer namn som ska väcka bilder och konnotationer – ett bra namn blir ihågkommet och sticker ut. Hon fastslår att namn som frambringar en attityd spelar en mycket viktig roll, inte bara i konstruktionen av en karaktär utan i konstruktionen av en identitet (ibid 197). Denna konnotation går att likna vid en slags kulturell marknadsföring där varan, produkten eller i det här fallet taggen, laddas med värden, bilder och betydelse och Cedar Lewisohn ger ytterligare ett perspektiv, då han menar att målet för graffitiaktörer är att ”reduc[e] themselves to a brand – or tag – that comes to have a far greater meaning than the actual word itself (think of coca-cola or nike)” (Lewisohn 2010:23) På så sätt går det också att argumentera för att graffitin har en performativ kraft där aktörer genom sina tags och verk visar upp sig för omvärlden. Men detta är samtidigt också en delvis anonym process då aktörerna använder alias och verkar i det fördolda, både från sin publik och från varandra. Macdonald använder begreppet ”virtuell identitet” som hon menar att taggen ger dess skapare när den väl sitter på en vägg eftersom den representerar men också förkroppsligar; ”Their written names offer them a substitute for the self and an extension of the self.” Hon går så långt som att säga att taggen på väggen är som att graffitiaktören har lämnat en bit av sig själv, som en stand-in. Detta gör, enligt Macdonald, att man kan låta sitt riktiga jag vara anonymt, samtidigt som man kan experimentera med sin virtuella identitet både i termer av kön,

utseende och fysisk utformning. För att göra detta använder man således ”kläder”, dvs. kalligrafi och estetiska principer för att utveckla sin tag. (Macdonald 2001: 194ff) Här kan också en koppling till Erving Goffman och hans dramaturgiska perspektiv i *Jaget och maskerna* göras. Även om hans analys berör en fysisk interaktion finns det ändå likheter med det som diskuterats ovan. Istället för att tala om en verklig identitet respektive virtuell, talar Goffman om individen som uppdelad i två; dels en agerande del och dels som en rollgestalt. Rollgestalten är i det här fallet att likna vid den virtuella identiteten. Liksom Lewisohn ser Goffman det jaget som en produkt, en dramatisk effekt. Goffman skulle säkerligen hålla med om att denna är en del av den agerande människan, men skulle också fastslå att denna rollgestalt inte automatiskt börjar existera utan måste få ett erkännande, som i sin tur hänger på en väl utförd (och uppförd) scen. Scenen i det här fallet är alla de ytor som graffitin och gatukonsten förekommer på. De viktigaste scenerna, om man ska följa Goffmans resonemang, bör dock vara de där man ses av andra och får ett erkännande av andra. Bild 2, 3 och 4 visar alla enskilda karaktärer som visar upp sig på scener som för graffiti betyder gatan och dess arenor i form av bland annat elskåp och gatulyktor, dörrar och väggar.



**Bild 5 (till vänster).** Bilden togs i Helsingborg under min första runda där. Den föreställer en dörr med en mängd olika graffititaggar. Min tolkning av bilden är färgad av filosofen Hannah Arendts uppfattning om den publika sfärens framträdelserum, ett koncept som är essentiellt för att uppfattas som människa och likvärdig av andra människor. I dagens publika sfär finns få framträdelserum och i min tolkning skapas en sådan offentlighet i bild 5 och 6. **Bild 6 (till höger).** Bilden är tagen vid medborgarplatsen i Stockholm och visar även den en version av framträdelserum, i det här fallet en skylt som täckts med både klistermärken och taggar.

För mig är gatan också synonymt med det offentliga eftersom det är gator som löper kors och tvärs igenom det urbana. Det offentliga är i sin tur också torg, parker, lekplatser osv. Samtidigt är jag väl medveten om dess spridning till mer anonyma, privata och semi-privata utrymmen och platser som ligger i städernas periferi, vilket diskuteras mer under kapitel 2. I min uppfattning av gatan som offentlighet och scen är jag också starkt färgad av den politiske tänkaren Hannah Arendt (2003: 199ff) och hennes koncept "space of appearance" (betyder ungefär framträdelserum), som är den ideala offentligheten, hämtad från det antika Grekland och dess polis och tillika ett existentiellt rum. Offentligheten betyder för Hannah Arendt att synas och höras av andra och samtidigt ha en bred publicitet. Att framträda i offentligheten betyder också att träda in i verkligheten eftersom tankar och idéer endast kan bli verkliga då de omsätts i ord och bilder samt visas för andra människor. Det existentiella ligger således i att bli bekräftad som verklig och således också som jämlik. Samtidigt menar Hannah Arendt att den offentliga sfären i antikens Grekland präglades av en individualism som i dagens massamhälle gått förlorad och att den publika sfären tappat sin kraft att ge individer ett existentiellt utrymme. Kvar är istället en restriktiv konformism.

På de sammanstrålade platserna som på dörren och skylten på bild 5 och bild 6, "minglar" olika aktörer med varandra och interagerar med varandra och med förbipasserande. Erkännandet ligger i att vara synlig och interaktionen ligger i att andra taggar samma dörr, men också i att folk klistrar över eller river bort eller modifierar. Offentligheten idag är fortfarande långt ifrån Hannah Arendts polis men det är min tolkning att graffitin och gatukonsten utnyttjar offentligheten på ett sätt som går att likna vid ett framträdelserum och för att skapa ett sådant rum praktiseras en omformande ritual. Men även spridningen av graffiti i offentligheten följer nämligen på många sätt ritualens mönster. Det är både en förnyelse såväl som transformation av rummet samtidigt som "ritualens centrala, liminala moment etablerar *communitas*, tillstånd av djup samhörighet med varandra" (Klein 1995:11) för att följa Victor Turners definition av begreppet. Samtidigt är det svårt att argumentera för att graffitin och gatukonsten skulle ha några magiska eller religiösa syften, snarare är det som Klein skriver, en så kallad sekulär ritual. Intressant nog går det också att tolka in graffitin och gatukonsten under en helt annan betydelse av ritual; nämligen som "upprepbara och mönsterbundna rutinhandlingar." (Klein. 1995:12) Bild 5 och 6 visar att den enkla handlingen att skriva sitt namn eller sätta upp ett klistermärke startar en våg av interaktivitet från andra aktörer som skriver sin egen signatur jämte eller över den redan befintliga. I Dinmays fall (bild 3) kan vi observera ett upprepat beteende där samma signatur skrivs om och om igen, i olika former och storlekar. I båda fallen sprider sig fenomenet över staden och omskapar samtidigt hur den moderna offentligheten ser ut och används. Klein säger att detta iscensättande av en ritual ger platser nya sammanhang och "[g]enom ritualernas mångfald av uttrycksmedel omdefinieras platser och

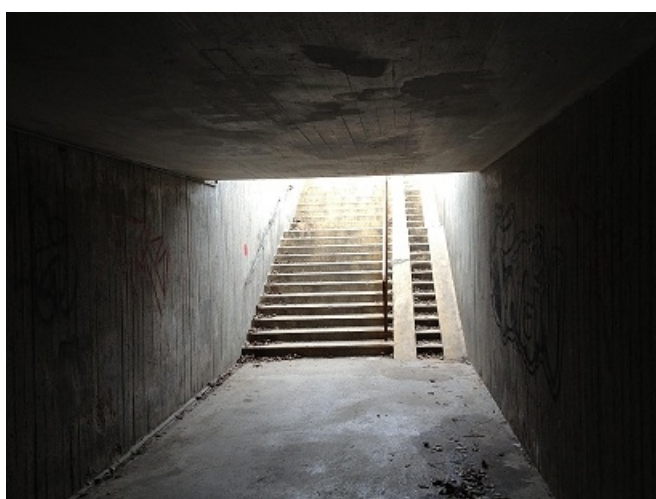
*transformeras* till scener för framträdanden. [...] därigenom att människor då tar de offentliga platserna i besittning och gör dem till sin tillfälliga egendom.” (Klein. 1995: 23)

Graffitins utnyttjande av det offentliga rummet ligger därför nära Hannah Arendts idealbild. Att skriva sin tag på en vägg, skylt, elskåp eller soptunna innebär att iscensätta och skapa ett framträdelse- och utrymme samt uppträda på den scenen. De utrymmen som taggas ger också en individuell identitet som genom sin spridning och variation förstärks, liksom vi sett i första delen av det här kapitlet. Det innebär att utnyttja en befintlig offentlighet, eller skapa rum för offentlighet där detta behövs. Den fullkomliga färgexplosion som syns på dörren ovan är således en scen där olika aktörer ser varandra och interagerar med varandra, oavsett om det handlar om en strid om territorium, bekräftande eller hälsningar så är utnyttjandet av framträdelse- och utrymme uppenbar. Det är också en gemenskap som konstrueras, eller *communitas*, men inte i den traditionella bemärkelsen då aktörerna som sagt (oftast) är anonyma för varandra. Den gemenskap som, eller *communitas* som etableras på bild 5 och 6 är i sin synlighet mer tydlig än många andra former i dagens samhälle. Den går att se som, för att följa sociologen Gerard Delantys beskrivning, en slags postmodern gemenskap som ”stress the fluidity of relations between self and other, leading to a view of community as open rather than closed. The upshot of all of this is a transformative notion of community which fills the place of mass culture.” (Delanty. 2003:141)

Detta betyder att gemenskapen grundas genom att det inte är en stängd verksamhet, vem som helst kan tagga på en vägg eller börja med gatukonst. Gränsen mellan jag och dom andra blir inom den visuella sfären för graffiti och gatukonst mer flödande, gemenskapen mer uppenbar. En dörr och en skylt signalerar gemenskap mer än vad folk som hastar förbi varandra på torg och gator gör. Öppenheten och det korta avståndet till engagemang betyder också att graffiti och gatukonsten blir ett reellt alternativ till politisk påverkan och en möjlighet för människor med lite makt eller möjligheter att synas. (jmf. Phillips 1999:46). Detta i sin tur fyller det behov av att synas och ses, på ett högst existensierligt plan, som Hannah Arendt menar finns i dagens masssamhälle. Samtidigt kan man också se på denna transformativa typ av gemenskap som en konstruktion av ”neighborhood” utifrån Appadurais diskussion eftersom taggandet kan tolkas som en form av kolonisering av det offentliga utrymme och ett maktspel där graffiti- och gatukonstaktörer genom att handla anonymt också blir svåra att kontrollera. (Appadurai 2000:184). På så sätt tar sig graffiti och gatukonsten existentiella rum i form av framträdelse- och utrymme och skapar på så sätt en gemenskap och ett eget samhälle i samhället. I båda fallen skapas ett sammanhang som bygger på taggens tillika aktörernas synlighet och scenframträdanden.

## Kapitel 2. Transformation och kultivering

Jag åker frekvent ner till Lund med tåg och har många gånger observerat en stor graffitimålning vid viadukten som nu skymtade i fjärran. Fast besluten att ta några bilder tog jag min kurs mot järnvägen för att sedan följa den till en bro närmare stan där man kan ta sig över. Framme vid järnvägen och vid viadukten observerade jag, till min förvåning, en trappa ner i underjorden. (Bild 7-8). Spontant kändes det väldigt ”osvenskt”, rått och ruffigt på platsen. Bakom mig bredde ett stort industriområde ut sig med industrier och små verksamheter bakom stängsel och korrigerad plåt. En stor bred väg av grus ledde fram till viadukten som tornade upp sig ovanför järnvägen med ett otal stickspår som smet in bakom höga pelare i betong. (bild 9) På andra sidan, asfaltsvägar och fler industrier, till synes äldre än de på min sida, i tegel. Där skymtade också huset med graffitimålningen. (Bild 10)



**Bild 7** (uppe till vänster). **Bild 8** (uppe till höger). **Bild 9** (nere till vänster). **Bild 10** (nere till höger). Bilderna är tagna vid en viadukt/järnväg i Gåsebäckens industriområde i Helsingborg. De visar på hur undagömd graffiti och gatukonst hur kultur skapas på platser som i min tolkning är ”döda”, icke-platser och hur icke-plats transformeras till plats.

De stora öppna ytorna gjorde att vinden ven olycksbådande, det dånade från viadukten ovanför och biltrafiken som gick där ekade över nejden. Vid den närmsta industrin stod en utbrunnen bil inne på gården, ett stängsel skiljde vägen som jag stod på från järnvägen. Jag tittade ner i gångtunneln som helt saknade lampor och som därför låg inbäddat i ett skumt halvmörker trots den relativt ljusa dagen. När jag kom ner i tunneln fanns ett par slarvigt målade graffitimålningar på var sida och min spontana tanke var att platsen som sådan var ogästvänlig och att man inte skulle vilja stanna här en längre stund. Jag skulle inte vilja möta någon här på dagen och än mindre på natten. Väl uppe ur gångtunneln är förvandlingen total. Fortfarande är det en främmande plats. Det är en öde plats och atmosfären är inte speciellt inbjudande på grund av oljudet, lukten av industri och det mer eller mindre ordnade kaos som råder runtomkring. Förfallet runtomkring är också påtagligt, det är slitet, smutsigt och ogästvänligt. Skillnaden här gentemot andra sidan är den totala färgexplosion som byggnaden framför mig utsatts för. Graffiti och gatukonst sprider ut sig över dess framsida, två, tre meter rakt upp. Tillsammans med väl utarbetade målningar, trängs klotter, tags, stencilmålningar, klistermärken. Det är nästan som ett galleri över den lokala graffiti- och gatukonstscenen, men att säga att upplevelsen av att titta på de visuella uttrycken är som att gå på galleri vore fel, men det är en expose över olika uttryck, en dialog mellan olika aktörer i kontrast till den omkringliggande miljön. Flertalet tags är för mig välbekanta och den spontana känslan är att det är som att träffa på gamla bekanta. Platsen blir med ens fylld av socialitet och karaktärer, den blir spännande och inbjudande. Byggnaden är inte längre en byggnad. Byggnaden har blivit en canvas och bäddas mer eller mindre långsamt in i graffiti och jag kan inte se några tecken på att någon någonsin försökt sanera platsen. Samtidigt stör inte graffitin här estetiskt, lika mycket som när jag sett den inne i centrum på byggnader och väggar. Inne i Helsingborg ter sig graffitin och allt klotter som förstörelse av ordning, medan dess närvaro här verkar flyta in i omgivningen. Platsen där jag hittade denna exposé av graffiti är som sagt ett industriområde, den ligger i periferin av staden, den är inte en del av det sociala livet som präglar stadslivet ett par hundra meter bort. Jag skulle inte hävda att det är en bortglömd plats, men det är en oupptäckt plats, som ligger bortom det civiliserade. Ingen människa stannar kvar på den här platsen, det är en genomfartsled för såväl fotgängare som tåg och bilar. Men samtidigt har graffitin och gatukonsten gjort någonting med den här platsen, något som gör att kontrasten före och efter passagen för med sig en upplevelse av spänning. Industriområdets opersonliga och ogästvänliga karaktär har transformerats till att bli någonting annat. ( Författarens fältanteckningar från Helsingborg, Maj 2012 )

*Transformation* betyder enligt (Nordstedts svenska ordbok, 2003: 1186) ”en genomgripande förändring av ngn grundläggande egenskap t.ex. form, utseende etc. hos företeelse, tankeprodukt ” och att transformera betyder att ”omvandla”. Det går enligt denna definition lätt att argumentera för

att graffitin och gatukonsten, oavsett om man ser dess uttryck som förstörelse eller försköning, innebär en transformerar det utrymme/underlag som det upptar och de platser på vilka fenomenen förekommer.

Graffitin och gatukonsten visar på dessa platser på någonting essentiellt med den mänskliga naturen, nämligen en grundläggande process att skapa sig en identitet genom att förhålla sig till och kultivera (eller varför inte tämja?) landskapet runtomkring. I det redan befintliga landskap av kultiverade platser, dvs. det urbana landskap, som graffitin och gatukonsten rör sig i, handlar det inte om att tämja en vild natur, utan istället om att transformera det redan kultiverade, det vill säga stadens stadens platser utifrån det egna behovet (Andersson 2006:96) . Det är också uppenbart att elskåp, väggar, gatuskyltar osv. får nya användningsområden då gatukonstnärer och graffitiaktörer använder dem och transformerar dem till gallerier, åsiktskanaler kommunikationsytor och canvas. Bilder och färg även i småskaliga format förändrar vårt visuella intryck. Den transformation jag vill belysa rör sig förvisso initialt i den visuella sfären men går också bortom densamma och transformerar fysiska utrymmen på ett konceptuellt och ideologiskt plan.



**Bild 11.** Detaljbild på ett hus vid viadukten.

Andersson (2006:96) observerar och beskriver också en sådan omvandling av byggnader och arkitektur och beskriver en plats som den på bilderna ovan för en ”nollgradig plats” eftersom platsen som sådan har en svårdefinierad mening. Andersson menar att gatukonst omskapar nollgradiga platser och finner ny mening och nya betydelser men också att handlingen kan ses som ett slag symboliskt motstånd;

”[d]ock är detta omskapande, detta meningsskapande inte alltid ett medvetet motstånd, utan kanske snarare en innovativ och kanske initialt en impulsiv handling utförd för att tillfredsställa ett behov – således utgör handlingen ett *symboliskt motstånd*, och själva delkulturen får skepnaden av motmakt.” (Andersson. 2006: 96)

Jag håller med Andersson i denna analys och också hennes begrepp om det symboliska motståndet som ett omedvetet motstånd. Det symboliska motståndet skapas inte explicit av utövarna själva, utan i relation till det omkringliggande samhället. På platsen som syns på bild 7-10 verkar det dock som att aktörerna verkar nästan obehindrat, utan att möta på ett motstånd från samhället runtomkring. Tolkningen av och förståelsen för graffitin och gatukonstens omvandlingar av befintliga strukturer och omskapande av de obrukade och bortglömda platserna i staden, ligger i hur vi betraktar staden och dess rum och platser samt människors aktivitet i densamma.

En plats är något mer än bara ett fysiskt utrymme och laddas med idéer för att få kulturell relevans och bäring. I denna tolkning följer jag antropologen Marc Auge (Auge. 2000:42ff) som fastslår att en plats existerar i ett utrymme (space) och att den ska förstås som en organiserad och kultiverad yta, vars gränser vetter mot den vilda naturen. Plats (place) definieras som "relational, historical and concerned with identity"(Auge. 2000:77) och är, enligt Auge, en konstruktion (an invention) eftersom den blivit upptäckt av någon som sedan gjort anspråk på den och därefter fyllt den med mening. Denna konstruktion förstärks ytterligare genom historien av att platsen ses som en stängd värld som blir förståelig genom just historien och berättelser om platsen. Enligt Auge skapas denna stängda värld också en sorts rumslig diskurs då invånarna på platsen förväntas erkänna de regler och ritualer som omger platsen, samtidigt som det är rumsligheten som uttrycker invånarnas samlade identitet. Auges definition av plats ligger nära begreppet kultur, såsom Hylland Eriksen definierar det i början av sin bok *Small Places Large Issues*. I den föreslår han en grundläggande definition för kultur som "those abilities, notions and forms of behaviour persons have acquired as members of society" (Hylland Eriksen. 2010:3). Samhället och den sociala ordningen, skapar enligt Auge, inte platsen utan det är omvänt, det vill säga den gemensamma platsen skapar samhället. Platsen som sådan har alltså en samlande faktor, historiskt och rumsligt men också diskursivt och kulturellt. (Auge. 2000:51ff) Platsen är en konstruktion i rummet och att tillhöra en plats för med sig en relation till andra människor som innebär att följa de regler, ritualer och konventioner som omger platsen och det sociala. Focualt skulle säga att detta innebär att tillhöra en diskurs och att vi internaliserar samhället inom oss själva. Platsen som sådan och vår relation till densamma är därför viktigt för konstruktionen av vår identitet. Viktigt att poängtera i det här sammanhanget är att Auge talar om en så kallad antropologisk plats, dvs. en plats som är som ett slutet universum (slutet i ett symboliskt och illusoriskt avseende) och som har funktionen att samla kollektivets medlemmar, ge identitet åt desamma och dessutom skapa en identitet som skiljer gruppens medlemmar från andra grupper eller kulturer. De kulturer som antropologin traditionellt sett studerat har i många avseenden också varit den här typen av plats, ex. Trobriandernas Papua Nya Guniea, Makunas i Amazonas och så vidare. Men även i och om städer har antropologer och etnologer kunnat göra



platsspecifika etnografier och etnologen Gösta Arvastson (Arvastson. 1999:10-15) diskuterar hur kulturforskarens studier av bl a. av klassamhällets städer som historiskt delats upp på grund av industrialisering och där stadens platser följer samma dynamik när det gäller identitetsbehov. Arvastson säger, i likhet med Auges diskussion om den antropologiska platsen att "[s]taden som diskurs [i allmänhet] representerar en föreställning om den rena staden" (ibid:104) Denna renhet ska förstås som en slags social ordning som sker när staden tillrättalägger sina bilder av staden som harmonisk och sammanhängande. Men i en allt mer globaliserad och kapitalistisk värld består inte kulturer längre av isolerade entiteter utan genomflödas av människor, idéer, varor osv. Den moderna storstaden är, enligt Arvastson, fragmenterad och polariserad, men också kulturaliserad. Arvastson menar att städer är landskap av makt där grupper skapar kulturell autonomi bland annat genom att bygga murar gentemot andra grupper i staden. Även grupper som inte själva äger platser som de gör anspråk på följer dynamiken och identitet blir på så sätt starkt sammanbundet med platser (ibid:10-15). Helsingborg är på inga sätt en enhetlig plats även om staden som sådan försöker måla upp en bild av staden som en enhetlig plats i sin retorik, befolkad av idel Helsingborgare som rör sig i ett gemensamt utrymme. Men bilden av kulturell "renhet" är precis som Auge beskriver en illusion. Överallt ser man detta när man fältarbetar. Även Helsingborg går att se som ett landskap av makt där olika grupper gör anspråk på platser i landskapet och är precis som många andra städer en segregerad stad och det finns klara gränser mellan olika grupper i staden, den mest uppenbara är vid stadsparken som löper som en grön avskiljare mellan norr och söder. Den norra delen av staden är på många sätt välbärgad med villaområden, opera, segelbåtar och stränder medan den södra historiskt sett varit ett arbetarområde, men nu till stor del består av hyresrätter, hög invandring och industrier. Det graffitimålade huset (bild 11) vid viadukten ligger i söder av den södra delen och kan argumenteras för att vara en avvikande transformation av den rena staden, en kulturell avstyckning av Helsingborg som plats. Genom att ta denna plats i besittning tillskansar sig aktörerna en bit av staden som legitimt sett inte är deras och omvandlar den till sin. Platsen fylls med ny mening genom den praktik som utförs här, graffitin och gatukonsten skapar helt enkelt nya regler för socialitet.

Auge skulle säkerligen kalla platsen för en "icke-plats" (Auge 77ff) eftersom den är temporär till sin natur och inte har den relationella funktionen som en plats har i termer av identitet, historia och meningsladdning. Platsen som sådan perifer, den befinner sig i utkanten av staden som sådan, och i kontrast till det pulserande stadslivet är det ogästvänliga industriområdet att likna vid vild natur. Graffitin och gatukonsten här befinner sig därför bortom staden som plats och har istället fått en konceptuell förvisning till det smutsiga, vilket också kan förklara varför den inte sanerats här. Det jag känner när jag står framför de stora graffitimålningarna vid järnvägen i Helsingborg är en

enorm frihet och en explosion av kreativitet, ungefär som den som Dinmay skapade i Lund. Det är ett utnyttjande av yta där en del av stadsrummet är taget i besittning, eller kanske snarare ur besittning. I intersektionen av fart och stress, skapas en miljö, ett rum för uttryck och det är fastetsat, ditmålrat, mer eller mindre permanent. Gatukonsten och graffitin har transformerat en fysisk byggnad till någonting annat och samtidigt förvandlat en icke-plats till en plats, ett ogästvänligt utrymme till en social träffpunkt, och dessutom utmanat gränserna för påverkan av och i urbana rummet. På en undangömd plats, en icke-plats, där stadens liv och rörelse och socialitet lyser med sin frånvaro vittnar samtidigt en annan form av liv och rörelse om sin närvaro. Det är inte en socialitet som styrs av det urbana livet med sin inrutade form av interaktivitet. I ljuset av dessa teorier är det uppenbart att graffitin och gatukonsten vid viadukten omvandlar en befintlig del av Helsingborg till något eget utifrån platsmakandets dynamik. Att använda tegelbyggnaden och viadukten som sin canvas innebär att befästa platsen som sin egen och på så sätt uttrycka sin autonomi.

### Kapitel 3. Mellan renhet och fara



**Bild 12 (till vänster).** Bilden visar utsidan på Öresundståg och är tagen i Göteborg och visar en svart spraymålade graffititag samt hur denna tag blivit täckt med gul tejp med texten "Klottersaneras". Min tolkning är att det är ett sätt för samhället att upprätthålla ordning men också att det är en fysisk effekt av en diskursiv föreställning av "den rena staden". **Bild 13 (mitten).** Visar ett exemplar av Dan Parks ökända affisch "Vår negerslav är bortsprungen!!" och är tagen i Lund. Tillsammans med **Bild 14 (till höger).** visar bilden hur social ordning upprätthålls i det offentliga rummet och att även om gatukonsten använder ett medium med stort frihet så finns det ändå censur.

Bilderna i det här kapitlet representerar båda hur samhället hanterar och kontrollerar graffitin och gatukonsten när dessa framstår som någonting avvikande, störande och "smutsigt". De visar också på hur visuella fenomen upplevs som avvikande och som sådana har en inneboende kraft att

förstöra och störa i samhället. Genom att avvika frammanar de också dolda strukturer och uppfattningar i samhället om ordning och renhet. Ambivalensen tar sig således uttryck på dels ett estetiskt och sinnligt plan, dels kontextuellt och slutligen på ett symboliskt plan. På alla plan handlar det om att graffitin och gatukonsten till sin natur är kategorilös. Ambivalensen är något som jag själv märkte under mina fotoexkursioner. Medan en hel del graffiti och gatukonst flöt med i och interagerade med omgivningen fanns en del uttryck som bokstavligen stack i ögonen på mig. Mycket av de taggar och det ”klotter” som går att passa in under beskrivningen graffiti writing är svårare att definiera som gatukonst och i det närmsta omöjligt att se som konst. Snarare ligger förstörelsen och vandalismen närmare till hands när det kommer till taggar och figurer som hastigt målats på fasader till gamla vackra hus eller kladdats ut på bänkar, papperskorgar och dylikt och även i parker och skogar där träd sprejats ner. Bilden på den nedklottrade centralstationen i Lund (bild 3) som diskuterats tidigare kan ur en estetisk synvinkel tolkas som förstörelse, av såväl underlag som ordning. Den relativt slarvigt utförda målningen bryter mot den bekanta syn som man väntar sig på platsen, men också för den som aldrig varit på stationen framstår taggandet som avvikande. Stationens nya utseende bryter mot dess normala framtoning och stör på så sätt också vardagens rytm. Denna rytm är i sin tur återkommande under mina exkursioner och handlar om det vardagliga och det förväntade. De gånger jag reagerade negativt på graffiti och gatukonst var de gånger som rytmen rubbades. För mig stördes synen av en ful tag eller klistermärke på ett vackert hus eller i en harmonisk miljö såsom skogen det mitt estetiska intryck, men även sinnesuppfattningen, liksom ett tuggummi hade gjort på en målning i en konsthall. Graffitin gick i dessa fall från att vara ett studieobjekt till att bli något nedsmutsade och avvikande. Samtidigt måste denna uppfattning om nedsmutsning och avvikelse tolkas som ett uttryck för en inneboende föreställning om det rena och om det tillrättalagda, men också från en föreställning om det vardagliga och det förväntade.

Etnologen Anders Mebius utvecklar i *Etnografiska observationer* ”föreställning[en] om den rena staden” (Mebius 1999: 104) som en diskurs och där makthavare genom reklam och bilder vill tillrättalägga bilden av staden och samhället som rent och harmoniskt. Diskursen tar sig materiell skepnad i form av hur städer utformas, framställs och presenteras och förmedlas i sin tur till städernas invånare och besökare i form av bilder och texter men också i den fysiska verkligheten i form av ”husfasader, plank och som tunnelbanereklam” (ibid). När graffitin och gatukonsten upplevs som störande och avvikande, som i fallet med Lunds centralstation, tyder detta på en dissonans med den rådande diskurs som i vanliga fall förmedlas om renhet och ordning. Den gula tejpens med den svarta texten ”Klottersaneras” över en graffiti tag (bild 12) är ett bra exempel på hur dissonans hanteras i det offentliga rummet men också hur diskursen om den rena staden

uttrycks och förmedlas i det offentliga. Bilden visar dels hur taggen undertill tejpens stämplas som och kategoriseras som klotter, som någonting hastigt och slarvigt, dels att detta ska saneras eller snarare elimineras. Under en föreläsning på Kunskapskanalen, visade konstvetaren Peter Bengtsen en liknande bild som den jag tog på den tejpade graffitin och fastslog att den gulsvarta tejpens också visar att samhället har ”kontroll och att normalitet ska återupprättas”. Tejpens kan alltså tolkas som ett sätt att dölja det orena, samtidigt som man tydligt också ser det som bör övertäckas. Liksom brottslingar hängs ut offentligt i media sitter graffitin kvar på tåget, under kontroll och inramad av tejpens. Dessutom påvisar begreppet ”klottersaneras” en kategorisering av graffitin som ”klotter”, som något smutsigt ogenomtänkt och ”saneringen” som en dom – graffitin kommer att elimineras. På så sätt går det också att tolka det som att makthavaren, i det här fallet Öresundståg, visar upp det oönskade och på ett avskräckande sätt visar vad som väntar andra som försöker sig på samma sak.

Även inom gatukonsten finns tydliga exempel på hur den sociala ordningen upprätthålls och hur samhället hanterar avvikelser. Bild 13 visar en affisch som sitter uppsatt på ett elskåp i Lund inte långt från sociologiska institutionen. Affischens motiv är det enda, tillsammans med bild 14, i den här uppsatsen som gjorts av en namngiven konstnär och anledningen till att jag valt att ta med den är därför att dess kontextuella inramning ytterligare belyser samhällets hantering av den här typen av visuella fenomen och således kan en diskussion bidra med ytterligare förståelse. Affischen är skapad av Dan Park, en kontroversiell gatukonstnär i Malmö som i mer än två decennium gjort sig känd för sin provokativa (och oftast främlingsfientligt uppfattade) affischer på bl a. elskåp runtom i Sverige. Dan Park har uppmärksammats i ett antal medier de senaste åren, bland annat för just den affisch som bilden visar och som gjordes i samband med ”slavauktionen” på Hallands nation. Affishen visar ett fotomontage på en styrelsemedlem från Afrosvenskarnas riksförbund, som sedermera anmälde auktionen, och som porträtteras som en slav med texten ”Vår negerlav är bortsprungen” (Expo 2012-01-02). Affishen ledde sedermera till åtal för hets mot folkgrupp och förtal och en fällande dom föll den 26:e januari där Parks dömdes till skadestånd och böter. Affishen är när jag fotograferar den, hårt åtgången. Det är uppenbart att slitaget inte är orsakat utav väder och vind då affishen som sådant satts upp med klistret och sitter hårt fast på elskåpet. Förbipasserande personer har rivit, klöst, rispat och trots klistret lyckats förstöra halva motivet, att den andra halvan fortfarande är kvar är överraskande. Liksom i bild 12 går det att tolka detta som en slags sanering, ett slags återställande av ordning och normalitet. Det går också att tolka som en slags censurering av vad som accepteras av de förbipasserande på det medium som elskåpet utgör. Bild 14 föreställer även den Dan Parks alster, den här gången på en lyktstolpe utanför Folkets park i Malmö. Återigen är verken förstörda, den här gången med en bred svart spritpenna som tydligt försöker dölja det som verken visar. Denna åverkan på Dan Parks återkommer på ett stort antal

elskåp, lyktstolpar och väggar där Dan Parks verk förekommer. Liksom kommentatorsfälten inom sociala medier är vem som helst fri att kommentera det som visas upp här. Skillnaden är att kommentatorsfälten tillåter vem som helst att prata medan det är en brottslig handling att olovligt ta plats på elskåpen. Dan Park tar sig plats genom att agera som konstnär, men hans konstverk visas upp i ett offentligt utrymme där människor med lätthet handgripligen kan ge sig på verket och bryskt påverka det genom att retuschera, förstöra och eliminera detsamma. Utrymmet på elskåpets yta fungerar som sådant därför både som ett galleri för spridning av konst och budskapet, men är också tillgängligt för allmänheten att bestämma vad som är accepterat och inte.

Graffitin och gatukonsten kan i ovanstående bilder ses som konceptuella malplaceringar, samtidigt som de är ett hot mot lag och ordning. De visar exempel på vad som händer när graffitin och gatukonsten bryter sig loss från den sociala ordningen och i sin tur bryter mot den renhet och struktur som makten eftersträvar. Ytterligare ett annat sådant exempel är när kulturminister Lena Adelsohn-Liljeroth i februari 2009 besöker en utställning i Stockholm. Ett av verken, en videofilm vid namn *Territorial Pissing* är skapat av konstfackstudenten Magnus Gustafsson, alias NUG och visar en drygt två minuter lång film av en maskerad person som sprejar ner en tunnelbanevagn med svart färg. Adelsohn-Liljeroth lämnar i protest utställningen och uttalar sig senare om verket i Dagens Nyheter; "Otroligt provocerande. Graffiti är till sin natur illegalt. Det här är inte konst" (Lena Adelsohn-Liljeroth i DN 2009-02-14) Adelsohn-Liljeroth har både före och efter utställningen drivit en linje mot graffitin (se till exempel artikeln *Kulturministern vill ha hårda tag mot graffiti* i Sydsvenskan) och det finns i Stockholm en utbredd debatt om stadens nolltolerans mot graffiti och gatukonst som bland annat lett till att man förbjöd affischerna till Riksteaterns gatukonstutställning *Art of the Streets* förra året. I ett annat sammanhang blir graffitin och gatukonsten plötsligt accepterad och upplevs som positivt, som konst. När jag sitter och skriver den här uppsatsen håller auktionsfirman Lauritz på att avsluta auktionen Graffroots nere i Malmö där en mängd gatukonstnärer och graffitiartister ställt ut sina verk och nu säljer dem för uppemot tiotusen kronor.

För kulturministern är det självklart att graffiti inte är konst och samtidigt finns det andra institutioner, såsom Riksteatern och Lauritz, som behandlar en del graffiti som konst. Antropologen Maruska Svåsek (Svåsek 2007:10ff) diskuterar i sin bok *Anthropology, Art and Cultural Production*, begreppet "aesthetication" som beskriver den process igenom vilken konst blir konst. En del graffiti och gatukonst är i sin grundform inte tänkt att vara eller uppfattas konst men blir det när den uppfattas och uppskattas som konst (som i fallet Lauritz och Riksteatern). Svåsek kallar detta "art by appropriation" och motsatsen är "art by intention" som NUGs verk skulle kunna definieras som. Det vi har att göra med här är således en inställning till graffiti och gatukonst från

olika aktörer som är såväl estetisk som kontextuell. Samtidigt som Lauritz och Riksteatern bidrar med att upphöja graffitin och gatukonsten till någonting positivt, skapar Stockholm Stads och Adelsons Liljeroths retorik en diskurs som aktivt kopplar gatukonsten och graffitin till att vara en kriminell och illegal aktivitet och samtidigt stigmatiseras utövarna som kriminella och vandaler. Bengtsen kopplar i sin analys användandet av tejp till en pågående ”strid” om rätten till offentliga utrymmen. Jag håller med Bengtsen i denna analys och vill koppla detta till en diskussion om hur social ordning och renhet hänger ihop och konstrueras.

Den kontextuella ambivalensen går att relatera till Douglas definition (Douglas 2010: 56) av smuts och diskussion om smutsens relativa natur som en analytisk ram. Graffitin och gatukonsten i sig är inte smuts, utan färg och klisterlappar men enligt Douglas definition är det materia som är på fel plats. Som exempel säger hon att; ”[s]kor är i sig själva inte smutsiga, men det är stötande att ställa dem på matbordet.” (ibid) I mitt eget fall kände jag en genuint negativ känsla och ett obehag av att stöta på graffitin i skogen och på hus som jag klassade som vackra och estetiskt tilltalande. Douglas menar att vår föreställning av smuts grundas utifrån våra (kognitiva) schemata, dvs. utifrån vår tendens att klassificera världen runtomkring oss. Smutsen är enligt Mary Douglas inte ett färdigt sinnesintryck som vi passivt upplever utan snarare en avvikelse från ett idékomplex som består av våra idéer kring renhet, ordning och struktur. Smutsen blir per definition en kategori för kassering och vår upplevelse av smuts kan liknas vid upplevelsen av fara. Denna kategoriseringen visar sig, nästan övertydligt i kulturministerns direkta kassering av NUGs graffiti, som enligt henne ”inte är konst” utan ”till sin natur illegal”. Detta uttalande är inte estetiskt, graffitin fördöms inte som sämre eller fulare konst av ministern, utan kategoriseras snarare som icke-konst, som något som inte har att göra i konstvärlden över huvudtaget. Zygmunt Baumann undersöker också renhet i sin bok *Vi Vantrivs i det postmoderna* och tar bland annat upp Mary Douglas diskussion om rätt sak på rätt plats och drar diskussionen ett steg längre;

”[D]et finns ting som det inte reserverats någon ”rätt plats” för i någon del av den människoskapande ordningen. De är ”malplacerade” överallt; det vill säga på alla platser för vilka renhetsmodellen utformats. Renhetssökarnas värld är helt enkelt för liten för att rymma dem. Det räcker inte med flytta dem till en annan plats; man måste bli kvitt dem en gång för alla – bränna upp dem, förgifta dem, spränga dem i bitar, sticka ner dem. Oftast rör det sig om rörliga ting, ting som inte vill stanna kvar på den plats som de tilldelats, som självmant byter plats. Problemet med sådana ting är att de korsar gränser antingen de tilläts att göra det eller ej. De kontrollerar sin egen placering och gör därmed narr av renhetssökarnas strävan att ”sätta tingen på plats” och blottlägger till slut den outrotliga bräckligheten och osäkerheten hos alla placeringar. (Bauman 1999: 14)

Detta ordningsskapande visar på dels ett ordnande av världen som går ut på full kontroll av omgivningarna samt människornas och objektens rörelse i detsamma, men det visar också på den inneboende kraft som ting som graffiti och gatukonst besitter. Graffitin och gatukonsten är precis som Bauman beskriver det, rörlig och sprider sig över samhället utan att ta hänsyn till gränser och platser. På ett liknande sätt kan också graffitisaneringen och Dan Parks affisch tolkas. Där kan det naturligtvis vara det estetiska som är grunden för varför personer och institutioner vill eliminera det, men det finns också ett kontrollbehov liksom det Bengtson och jag noterat, där man försöker ”tygla”. Här är det snarare kontrollen av vad som får och inte får förekomma i det offentliga som ligger i fokus. Därför kan försöken till att förstöra/censurera Dan Parks affisch, liksom saneringen av graffiti ses och analyseras som ett renande på flera plan. För det första som en aktivt kontrollerande insats av samhället att städa bort det oönskade för att på så sätt återställa harmonin och estetiken i staden. Graffitin sköljs av fasader och väggarna på gångtunnlar om och om igen, liksom affischerna rivs sönder och slits ner. Men det är också en rening på ett mer symboliskt plan. Detta leder in oss på ett förhållningssätt till graffiti och gatukonst som någonting annat, ett tillstånd där den inte är konst och inte heller nedsmutsning och ett tillstånd där dess blotta existens hotar samhället i sig. Mary Douglas beskriver jakten på smuts som att ”vi arrangerar [...-...] om vår miljö för att få den att överensstämma med en uppfattning om hur det bör se ut” (2010:11). Detta går i sin tur att jämföra med hennes diskussion om samhället där hon säger att samhället utgör en mäktig idé. Iden som sådan är väl avgränsad och en tydligt definierad struktur och dess ”grunddrag inrymmer makt till att belöna konformitet och motstå angrepp.” (ibid: 163).

Att känna avsmak, rädsla eller få andra starka känslor av graffitin och gatukonsten är i sig en del av den konformiteten. Det är en del av samhällets internalisering av värden som återspeglas i reaktionerna gentemot det avvikande. Douglas menar att dessa reaktioner hjälper samhällets medlemmar att konstruera och upprätthålla samhället i sig; ”Genom ceremonier, tal och gester görs ständiga ansträngningar för att uttrycka och komma överens om en uppfattning om hur en lämplig social struktur bör se ut.” (ibid: 144) Att aktivt uttala sig om eller fördöma det avvikande stärker alltså i sin tur den gemensamma idén om samhället och graffitin och gatukonsten rubbar som sådan den konformitet som eftersträvas i en stad och i ett samhälle. Den renhet som hotas är just den föreställning om renhet som Mebius beskriver. Och det är också där ambivalensen ligger på ett symboliskt plan.

Faran ligger nämligen inte i graffitin och gatukonstens befläckande av samhället utan i samhällets strävan efter renhet. Douglas skriver att ”Renhet utgör en fiende till varje förändring, tvetydighet eller kompromiss.” (ibid: 226) En tankegång som kan kopplas till Mebius diskussion

om den rena staden som just en föreställning, en konstruktion och i grund och botten också en utopi. Även Douglas håller med om detta och säger att ”den slutgiltiga paradoxen i sökandet efter renhet” ligger i att ”tvinga in upplevelser i logiska kategorier utan några som helst motsägelser” (ibid).

Zygmunt Bauman beskriver utopin av det rena samhället och säger att den världen är ”en värld där inget störde harmonin, inget var ”malplacerat”; en värld utan ”smuts”, en värld utan främlingar.” (Bauman 1999: 22) Samtidigt är en sådan värld också en totalitär värld, utan frihet och med en renhetskontroll som går att likna vid Tredje Rikets visioner om konformitet, därför att renhetens värld blir oundvikligen också en värld utan differentiering. Douglas (2010: 224) skriver att det inte finns något orenande där det inte finns någon differentiering och Bauman å sin sida liknar den slutgiltiga lösningen vid ”en estetisk lösning [...-...] den helt enkelt utplånade det som inte ansågs harmoniskt.” (Bauman. 1999:14).

På ett liknande sätt kan man se på det strävande som görs runtom i Sverige och världen i jakten på renhet och harmoni, men istället för att bli intvingade i kategorier eller för den delen eliminerade, fortsätter gatukonsten och graffitin att röra sig fritt i offentligheten. Dess blotta existens påvisar att samhället inte är konformt eller totalitärt, det visar att det fortfarande finns en frihet och att det fortfarande finns en form av motstånd. Tänk bara på berlinmuren och dess graffiti, på graffitin som trots allt förekom i nazityskland, som förekom under den arabiska våren. Det är alltså inte för inte att vi bör se på graffiti och gatukonst som positiva krafter. Douglas skriver också att ”[d]ärför fördömer vi inte bara oordning. Vi inser att den är destruktiv för existerande samhällsmönster, men också att den inrymmer utvecklingsmönster. Oordning symboliserar såväl fara som kraft.” (2010:135) Detta förklarar ambivalensen i graffiti och gatukonst, då den är fri och formlös och upplevs som fara eftersom den ifrågasätter renhet men genom att göra detta också uttrycker kraft och förändring.

## Sammanfattning och slutsatser

De visuella fenomen som beskrivs som gatukonst och graffiti innebär i grund och botten ett sätt att synas i och genom en socialitet som bygger på icke-verbal kommunikation och interaktion i form av färg och bilder. I min tolkning av dessa fenomen innebär synligheten också ett existentiellt framträdande och ett skådespel där den anonyma karaktären förbyts mot ett alias, som i sin tur bidrar till ett skådespel mellan olika karaktärer. Scenen och arenorna för detta skådespel konstrueras genom att det befintliga samhällets ytor och infrastruktur transformeras och används på nya sätt. Aktörernas rörelser genom staden syns i form av avtryck på väggar, elskåp, tågagnar, lyktstolpar och hus. Genom synligheten frammanas också interaktionen i form av att andra repeterar beteendet och sätter i gång en ritual som omformar och förstärker graffitin och gatukonstens närvaro och



bidrar i sin tur till att en annan dimension av samhällslivet konstrueras, en dimension som tillgodoser individers behov att synas och som ger människor makt och kontroll över ett utrymme, den publika sfären, som traditionellt sett styrs av diskurser i form av lagar, regler och normer. Genom sin anonyma karaktär kringgår gatukonsten och graffitin detta och skapar ett eget samhälle, eller grannskap i det redan befintliga samhället.

På så sätt förhåller sig graffitin och gatukonsten till det omkringliggande samhället som ett utrymme fyllt av möjligheter och som ett landskap där det inte handlar om att kultivera en vild natur, utan snarare om att transformera det redan kultiverade. Allra tydligast syns detta på platser som är bortglömda eller som ligger bortom kontroll och där fenomenen har fritt spelrum. I transformationen av ytor och platser konstruerar graffitin och gatukonsten ett eget sammanhang och samhälle genom att ta platser i och ur besittning. Ritualer i form av taggande och expressvitet samlar aktörer och skapar relationer mellan dem och genom platsmakandets dynamik uttrycker de sin egen autonomi och verklighet som i sin tur går emot diskurser och ideologier om renhet och ordning. Platser och ytor tas i besittning och samhället kultiveras på nytt för att skapa en livsvärld vari aktörerna har kontroll och bestämmanderätt. Betydelsen av denna handling går att tolka på ett flertal sett. Ett sådan tolkning är att det är ett motstånd mot det befintliga samhället, då det otillåtna och anonyma stör ordningen. Samtidigt förutsätter en slutsats om motstånd och förstörelse att graffitin och gatukonsten står i opposition och konflikt mot det befintliga samhället. Jag har istället argumenterat för att fenomenen visar på en annan dimension av vad det innebär att existera och röra sig i den moderna världen. Den våg av interaktivitet från andra aktörer som utför liknande handlingar visar på en existentiell och performativt kraft och genom att skriva sin tag eller uppföra sin konst blir aktörerna någon, oavsett om det är ett varumärke, en persona, eller ett fenomen, som andra uppmärksammar och interagerar med.

Graffitin och gatukonsten innebär utöver en visuell förändring och även en omvandling och förvandling av gaturummets grundläggande egenskaper på ett konceptuellt och ideologiskt plan. Men transformationen innebär att samhället strukturer utmanas vilket leder till att graffitin och gatukonsten för en ambivalent laddning. Jag tolkar detta som att graffitin är en del av samhället i det avseendet att det skapas inom samhällets ramar och uttrycker samhällets ideal om frihet, egenmakt och ett behov av att synas och få uttrycka sig. Samtidigt tar sig dessa fenomen plats och tillförskansar sig dessa egenskaper det genom att bryta mot samhällets lagar och gå emot ordning och renhet på dels ett estetiskt och sinnligt plan, dels kontextuellt och slutligen på ett symboliskt plan. Tankar om renhet hänger tätt ihop med tankar om det inrutade och det konforma medan smuts är flytande och svårt att hantera. Genom att ständigt vara anonym och i rörelse narrar graffitin och gatukonsten makten, som i sin tur försöker tygla, sanera och eliminera, vilket i sin tur synliggör

strukturer och makt.

Min forskningsprocess har än så länge bara skrapat på ytan av den komplexitet som omgärdar graffitin och gatukonsten. Fenomenet som sådant är på inga sätt enhetligt utan består av en mängd olika strömningar och uttryck, både i form av de material som används men också syfte, publik och spridning. En stor del av fenomenet har förklarats genom deltagande observation och informanter men det är samtidigt svårt att argumentera för att alla utövare känner till varandra eller anser sig tillhöra samma rörelse eller grupp. Fenomenet är som sådant i stort en anonym företeelse och därför måste vi hitta andra vägar till kunskap. En sådan väg är den jag prövat i denna uppsats och där jag genom användandet av visuell antropologi i kombination med tidigare forskning och teorier kommit fram till en del mönster och tendenser. På inga sätt kan jag säga att jag kommit fram till bättre eller mer autentisk kunskap om de fenomen jag studerar, än tidigare forskning, men det är en sorts kunskap och ett perspektiv utifrån ett fält som är komplext och mångfacetterat. I framtiden hoppas jag att min uppsats kan tjäna som ett perspektiv på den visuella kultur som graffiti och gatukonst konstituerar och jag vill själv använda uppsatsen och det insamlade materialet som en språngbräda för ytterligare forskning. Ett framtida forskningsområde skulle kunna vara att fokusera ytterligare på samhällets förhållande till graffiti och gatukonst i syfte att titta på hur olika städer hanterar fenomenen som antingen hot eller möjlighet. Ett jämförande perspektiv och en studie av visuella uttryck mellan en stad som Stockholm som har nolltolerans och Malmö som har fria graffitiväggar och en liberalare lagstiftning skulle kunna ge ytterligare kunskap om förhållandet mellan samhälle och graffiti/gatukonst. Ett annat forskningsområde är hur graffitin och gatukonsten används som kommunikation och uttrycksmedel i mer eller mindre totalitära stater, för att på så sätt få mer kunskap om fenomenens funktion som framträdelseform och en annan form av deltagande demokrati.

Ytterligare antropologiska och etnografiska studier om den visuella kultur som produceras och konstrueras framför våra ögon runtom i världen kan ge oss mer kunskap om vad det innebär att leva i ett samhälle, men också hur demokrati och offentlighet kan utvecklas. Den frihetliga aspekten som präglar dessa fenomen är påtaglig och tar sig uttryck i att individer tar sig egenmakt och är fria att diktera sina egna liv och sin egen situation. De definierar sitt eget utrymme och där samhället försöker att "tvinga" oss in i givna ramar och normer, försöker aktörerna att utmana desamma och bryta dem. De blir på något sätt anti-hjältar då de lyckas sätta fingret på ämnen som är tabubelagda och gör förbjudna saker, de ger uttryck för det sublima, men de är också rättshaverister, något okontrollerbart. Graffitin och gatukonsten ifrågasätter och lösgör sig således från samhällets ramar, normer och konvention och genom att inta en kategorilös position frångår den konformism och förblir fri och formlös.

## Referenser:

- Appadurai, Arjun. 2000. *Modernity at large*. University of Minnesota Press. Minneapolis.
- Arendt, Hannah. Baehr Peter (red). 2003. *The Portable Hannah Arendt*. Penguin Books
- Arvastson, Gösta. 1999. *DET URBANA RUMMET*. Bokförlaget Korpen. Göteborg.
- Auge, Marc. 2000. *non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*. Verso. London.
- Andersson, Cecilia. 2006. *Rådjur och raketer*. HLS förlag. Stockholm.
- Bauman, Zygmunt. 1999. *Vi vantrivs i det postmoderna*. Daidalos. Göteborg.
- Bengtson, Peter. 2012. Föreläsning om graffiti och gatukonst. *Kunskapskanalen*. 2012-04-03
- Delanty, Gerard. 2003. *Community*. Routledge. London.
- Douglas, Mary. 2004 (1966). *Renhet och fara*. Bokförlaget Nya Doxa
- Ferrell, Jeff. 1996. *Crimes of Style*. Northeastern University Press
- Goffman, Erving. (1959) 2009. *Jaget och maskerna*. Nordstedts
- Hylland Eriksen Thomas. 2010. *Small Places, Large Issues*. Pluto Press. London/NewYork.
- Johansson, Ella. 1999. *Iakttagelser av urban materialitet*. I: Arvastson, Gösta. *DET URBANA RUMMET*. Bokförlaget Korpen. Göteborg.
- Johansson, Karin. Kulturminister vill ha hårda tag mot graffiti. *Sydsvenska Dagbladet*. 2006-10-24
- Klein, Barbro (red). 1995. *Gatan är vår!*. Carlsson. Stockholm.
- Lewisohn, Cedar. 2010. *Street Art*. Tate Publishing. London.
- MacDonald, Nancy. 2002. *The Graffiti Subculture*. Palgrave Macmillan. New York.
- MacDougall, David. 1997. *The visual in anthropology*. I: Banks, Marcus & Morphy, Howard (ed). *Rethinking visual anthropology*. New Haven; London: Yale University Press
- Mebius, Anders. 1999. *Texter som etnografisk yta*. I: Arvastson, Gösta. *DET URBANA RUMMET*. Bokförlaget Korpen. Göteborg.
- Melucci, Alberto. 1992. *Nomader i nuet*. Daidalos. Göteborg.
- Nordstedts svenska ordbok*. 2003. Språkdata och Nordstedts Ordbok
- Phillips, Susan. 1999. *Wallbangin'*. The university of Chicago Press. Chicago.
- Pink, Sarah. 2007. *Doing Visual Ethnography*. Sage Publications. London.
- Pink, Sarah. 2006. *The Future of Visual Anthropology*. Routledge. New York.
- Svåsek, Maruska. 2007. *Anthropology, Art and Cultural Production*
- Svantesson, Erika. Kulturministern upprörd av videokonst. *Dagens Nyheter*. 2009-02-14
- Vergara, Daniel. Rättegång inledd efter slavaffisch. *Expo*. 2012-01-02
- Waage, Trond. 2007. Om bilders potensial i samfunnsforskning. *SOSIOLOGI I DAG*. Årgång 37. Nr. 1: 95-104

**Klottersaneras Klo**

**Klottersaner**

**Klottersaneras K**

**ersaneras**

**Klottersan**

**aneras**

**Klottersaneras K**