

Kings & queers

- en etnologisk studie av graffitifältets
statusmarkörer och inofficiella regelverk



LUNDS
UNIVERSITET

Anna Ode

ETN KO2 Etnologi med
kulturanalytisk inriktning,

Kandidatkurs Ht 2017

Handledare: Anna Johansson

Institutionen för kulturvetenskaper,
avdelningen för etnologi, Lunds universitet

Kings & queers

- An ethnological study of the status markers and unofficial rules within the graffiti field

The overall aim of the thesis is to explore unofficial rules and norms as well as status markers in the graffiti scene in Malmö. The aim is also to investigate how these shape the practice and give recognition in the graffiti culture and opportunity to take place in public space. Already in the 1970s, Malmö opened its first legal graffiti wall. The work of the municipality is characterized by an idea of the practice as a creative artistic practice and enrichment for the city's space, that's why the study is conducted in Malmö. Ethnographic methods such as interviews and participant observations have been used. Seven people who paint with spray colour in the public room has been interviewed. The interview material is the main material for the thesis. The purpose has been answered by applying Pierre Bourdieu's theory of capital, fields and habitus, as well as Sara Ahmed's queer phenomenology with the central concepts of lines and orientation. The essay answers the purpose based on the three themes unofficial rules, place and status as well as normative subjects (such as gender, race and class). The results show that to be recognized and known in the graffiti culture, one must embody and be aware of the field's unofficial rules and norms, be active and visible, and having contacts and friends in the field. White middle class men are the norm in graffiti culture and therefore they have better conditions to take place within the field. A combination of these element constitutes a person's symbolic capital, thus enabling conditions for status and recognition within the field. By possessing the symbolic capital, one's placement is ensured in the public space. In other words, norms, performances and practitioners enable placement in the city for some bodies more than others. The field thus reproduces the male and white structural hegemony that already exists in society.

Keywords: graffiti, space, unofficial rules, status, gender

Tack!

Tusen tack till Erik Hannerz som i inledningen av mitt fältarbete var till stor hjälp genom att bidra med viktig kunskap och ingångar till fältet. Jag vill även tacka min handledare Anna Johansson som varit en klippa under arbetet, samt min lärare Gabriella Nilsson som peppat.

Innehållsförteckning

1. **Bakgrund och problemformulering** s. 4
2. **Syfte och frågeställningar** s. 5
3. **Metod och material** s. 6
 - 3.1 Insamling och fältarbete s. 6
 - 3.2 Reflexivitet och etiska överväganden s. 7
 - 3.3 Analysmetoder s. 8
4. **Tidigare forskning** s. 8
5. **Teoretiska utgångspunkter** s. 10
6. **Disposition** s. 12
7. **Empiri och analys** s. 12
 - 7.1 Sociala normer och inofficiella regelverk s. 12
 - 7.1.1 Form, engagemang och varaktighet s. 13
 - 7.1.2 Status och kändisskap s. 16
 - 7.2 Plats och status s. 19
 - 7.3 Normerande subjekt s. 24
8. **Sammanfattande diskussion** s. 30
9. **Referenslista** s. 32
 - 9.1 Tryckta källor s. 32
 - 9.2 Otryckta källor s. 35

1. Bakgrund och problemformulering

Malmö var den första staden i Sverige att införa en laglig vägg för allmänheten att uttrycka sin konst på. Det var i slutet av 1970-talet som det beslutades att det nybyggda parkeringshuset Anna även skulle fungera som ett "klotterplank" (Svt Kulturnyheterna 2013). Malmös andra lagliga vägg invigdes 2009, då 75 meter av planket som ligger längs Norra Parkgatan och som omger Folkets park blev öppet för allmänheten. I ett pressmeddelande från 2009 meddelar Malmö stad att väggen vid Folkets park kommer att bli en öppen "graffitivägg" (Malmö stad 2009). Trots denna benämning är det en vägg för alla typer av uttryck och inte bara för graffiti, precis som vid p-huset Anna.

Här finns anledning att reda ut begreppet graffiti. Att definiera vad som är graffiti är inte helt enkelt då det är flertydigt och kan förklaras på olika sätt. Människor har långt tillbaka i tiden på olika sätt målat på och gjort inskriptioner i väggar och på offentliga platser (Jonsson 2016:2). I den här uppsatsen använder jag den definition Staffan Jacobson kallar för TTP-graffiti (Jacobson 1996:12). Det är en förkortning på de tre grundläggande stiluttrycken tag, throw-up och (master)piece. Taggen är en påhittad signatur och den primära formen av graffiti vilken samtliga former utgår från. Throw-up är nästa nivå av taggen, vilket är en snabbare målning med generellt två färger och ytterkonturlinje. En piece är en hel målning med flera färger, bakgrund, skuggor och som även kan inkludera characters (figurer). Den är helt enkelt den mest avancerade stilformen (ibid.). Graffitimålare sprayar oftast sin tag och/eller sitt crews namnförkortning. Ett crew består av en grupp kompisar eller bekanta vilka delar ett gemensamt crew-namn (Andersson 2006:30).

TTP-graffitin uppstod på 1960-talet i USA (Jonsson 2016:2) och fick genomslag i Sverige på 1980-talet i och med att dokumentärfilmen *Style Wars* och andra reportage om USA-baserad graffiti sändes i SVT (Paulsson 2016:114). Sedan dess har konstformen varit omstridd och debatterad. I Stockholm var det t.ex. en nolltolerans¹ mot graffiti ända fram till 2014. Malmö stad behandlar visserligen graffiti på offentliga platser som brottsliga handlingar, men kommunens arbete präglas samtidigt av en uppfattning om praktiken som ett kreativt konstutövande och berikande för stadens rum (ibid. s 25f).

¹ Enligt Jacob Kimvall utgjordes Stockholms nolltolerans av fyra punkter: 1. Stora satsningar på ekonomiska resurser för sanering, 2. Satsningar på lagföring och skärpt lagstiftning, 3. Ett motarbetande mot all form av laglig graffiti, och 4. Propagering mot graffiti (Kimvall 2012:21f).

På grund av stadens speciella inställning ringas studien in till Malmö. I inledningen av arbetet fanns en tanke att i huvudsak fokusera på de lagliga väggarna men under arbetets gång kom insikten att det inte går att separera laglig graffiti från olovligt målning. Graffiti uppstod som en olaglig praktik och därför är den kriminella aspekten ett centralt element i kulturen och följaktligen oundvikligt att bortse från. Uppsatsen tar därför utgångspunkt i utövandet vid p-huset Anna och Folkets park samt på olagliga platser i Malmö.

Trots att jag innan arbetet med uppsatsen inte var insatt i graffitikulturen har jag alltid tyckt att konstformen bidrar till en dynamisk och charmig stadsbild. Att staden lever och omvandlas anser jag inget en känsla av trygghet. På senare tid har problematiserande tankar om att uttrycka sin konst i det offentliga rummet dykt upp hos mig. Vilka som har rätten att breda ut sig och röra sig med självklarhet i det offentliga har däremot under flera år varit återkommande frågor. Möjligen grundar de sig i en känsla av att själv känna sig begränsad och åsidosatt i stadens rum (på grund av sexistisk reklam samt mörkrets och mäns hot om våld) (jfr Lundgren 2006:33). Att nyttja stadens utrymmen för sin konst är ett sätt att ta plats i det offentliga. Det är att ta sig rätten att synas. Graffiti, både motiven i sig och praktiken att stå på platsen och måla, är en del av stadsbilden i Malmö. Det är alltså något många människor kommer i kontakt med. Oavsett om vi aktivt reflekterar över vår allmänna omgivning eller inte har den inverkan på oss. Följaktligen är det av betydelse vilka som ges legitimitet att synas och verka i det offentliga rummet.

2. Syfte och frågeställningar

Det övergripande syftet i uppsatsen är att undersöka inofficiella regler och normer samt statusmarkörer som råder inom graffitiscenen i Malmö. Syftet är också att undersöka hur dessa formar utövandet samt ger erkännande och möjlighet att ta plats inom graffitikulturen och i det offentliga rummet.

De frågor jag ämnar svara på är vilka inofficiella regler som råder när utövarna ska måla? Hur värderas olika platser, vilka ger status och varför? Vilken betydelse tillskrivs kategoriseringarna kön, ras och klass? Hur kan normbrytande se ut inom graffitikulturen?

3. Metod och material

3.1 Insamling och fältarbete

Det empiriska material som ligger till grund för uppsatsen är insamlat under två och en halv veckas fältarbete i Malmö under oktober 2017. I linje med etnologisk forskningstradition har de kompletterande etnografiska metoderna deltagande observation, intervju och foto använts för att besvara mitt syfte. Intentionen har varit att samla in ett omfattande material, för att skapa kunskap om ett komplext ämne (jfr. Fägerborg 2011:85). Att fältarbete kvalitativt möjliggör kännedom om socialt samspel och betydelsen av sociala företeelser i en särskild kontext (Rennstam & Wästerfors 2015:13 & 19). Fältarbetet har resulterat i 8.5 timmars intervjuer, fyra observationsprotokoll, cirka 70 fotografier samt fältdagbok.

Samtliga metoder har varit nödvändiga för att få en förståelse för den värld jag ämnat studera men i analysen är intervjuerna den huvudsakliga materialkategorin. Detta eftersom fältarbetet resulterade i ett rikt och intressant intervjumaterial och för att intentionen är att undersöka informanternas uppfattning och tolkning av sin verklighet. Intervju är vidare en relevant metod eftersom samtal möjliggör en inblick i människors tankar, upplevelser och emotioner (Eriksson-Zetterquist & Ahrne 2011:36; Kvale & Brinkmann 2014:15).

Intervjuerna genomfördes med sju personer mellan 20 och 34 år. Tre av dem identifierar sig som kvinnor och resterande som män. I uppsatsen kallas de för de fiktiva namnen Ida, Petra, Niklas, Olivia, Erik, Sakarias och Casper. Gemensamt för informanterna är att de bor i Malmö och att de spraymålar i det offentliga rummet. Petra, Niklas, Olivia, Erik och Casper målar främst graffiti. Sakarias målar graffiti men håller även på med gatukonst². Ida använder förvisso sprayfärg men målar främst figurer och tar aktivt avstånd från graffitikulturen. Informanterna har målat mellan fem och 19 år och samtliga har erfarenhet av att måla på både lagliga och olagliga platser, om än i olika utsträckning. Intervjuerna utfördes enskilt, de ägde rum främst på caféer runt om i Malmö och pågick mellan 50 minuter och 2 timmar.

Intervjupersonerna hittade jag genom att kartlägga hashtags på appen Instagram. När flera graffitikonton identifierats tog jag kontakt med dessa genom att skicka ett privat meddelande. Vidare fann jag informanter genom att spendera tid vid Malmös lagliga väggar

² Gatukonst är inte bundet på samma sätt som graffiti till bokstavsmotiv och sprayfärg. Gatukonsten kan handla om att måla, sätta upp stickers och affischer eller att använda stenciler (Andersson 2006:32ff; Paulsson 2016:16f). I uppsatsen är det däremot endast graffitipraktiken som står i fokus.

och tog helt enkelt kontakt med de personer som stod och målade där. Informanterna tipsade även mig vidare om vänner och bekanta som kunde tänkas vara intresserade av att ställa upp.

Även fast intervjumaterialet utgör det primära studieunderlaget är även mina observationer viktiga. Att observera är att vara närvarande på fältet och spendera tid med informanterna (Nässén 2013:38). Vid två tillfällen följde jag med två av intervjupersonerna till de lagliga väggarna för att observera när de målade. Vid ett tillfälle deltog även jag praktiskt och målade min första spraymålning. Den erfarenheten var viktig eftersom jag fick en viss förståelse för utövatet och respekt för konstformen. Lisen Dellenborg argumenterar just för att vi skapar oss kunskap genom att använda kroppen (Dellenborg 2013:169). Signe Bremer ställer sig dock kritisk till att detta kroppsliga deltagande skulle innebära att fältarbetaren får samma förståelse och upplevelse som informanterna (Bremer 2011:198). Det är en relevant invändning då det inte finns någon statisk verklighet eller upplevelse att upptäcka, samt att samhälleliga normer, förförståelser och orientering formar en människas upplevelse. Detta perspektiv går även att applicera på det som uttrycks i intervjusammanhang: utsagorna speglar inte en allmängiltig sanning utan säger snarare någonting om informanternas verklighet och den specifika intervjusituationen (ibid. s 196).

De fotografier som jag tog har främst fungerat som visuella fältanteckningar (Ehn 2009:39) och komplement till skriftliga noteringar (Sverrisson 2011:167). Då det visuella inte är mitt fokus ligger dock inte det insamlade fotomaterialet till grund för uppsatsen.

3.2 Reflexivitet och etiska överväganden

När en intervjuar personer om en praktik som är förbjuden enligt lag blir det särskilt viktigt med anonymitet. Av den anledning är informanternas namn fingerade. För att säkra informanternas anonymitet presenterar heller inte var och en av dem på ett ingående sätt.

Att befinna sig i ett intervjusammanhang är en komplexa situation. Den person som utför studien har ett form av övertag i den mening att det är hen som formulerat frågorna och tolkar svaren. Tolkningsföreträdet ligger i slutändan hos forskaren (Kvale & Brinkmann 2014:52). Positionerna är dock inte genomgående. Fältarbetaren kan också befinna sig i en utsatt situation och ett visst underläge (Bremer 2011:205). I projektets början var jag orolig för att på grund av min okunskap få en stämpel som icke trovärdig. Det är anmärkningsvärt eftersom jag då gick in med en förförståelse om att graffitivärlden kunde vara svår att komma in i. Trots att informanterna varit välkomnande och hjälpsamma kan den inställningen ha

påverkat mitt resultat. Jag har dock vridit och vänt på citaten och försökt att vara öppen för andra tolkningar än de som dykt upp direkt (Rennstam & Wästerfors 2015:40). I analysdelen försöker jag framhålla graffitikulturens komplexitet för att nyansera och inte redovisa en till synes fast och given verklighet. Resultatet ska därmed förstås som *en* typ av verklighet som formulerats och skapats genom mitt möte med informanterna, genom intervjuerna men även genom mig själv som ett tolkande och värderande subjekt.

3.3 Analyismetoder

Eftersom intervjuerna är uppsatsens primära materialkategori var Steiner Kvales begrepp koncentrerings, kategorisering och tolkning användbara i materialhanteringen. Kvales fokus ligger nämligen på intervjuhantering. Det första steget koncentrerings innebär att sortera ut teman utifrån intervjuerna (Rennstam & Wästerfors 2015:30ff). Eftersom graffitikulturen anknyter till flera olika ämnen (Brighenti 2010:316) och intervjuerna behandlar diverse aspekter av praktiken var det en utmaning att välja ut ett lämpligt antal teman. Jag hade dock för avsikt att identifiera teman kopplade till hierarkier på olika sätt. I koncentrerings blev den intentionen vägledande och resulterade i temana regler, plats och kön. Därefter plockade jag ut citat och kategoriserade dem efter dessa teman. Det blev flera citat och efterhand fick urvalet begränsas (Rennstam & Wästerfors 2015:103) genom att dela in citaten i underrubriker och resonera kring vilka utsagor som hade liknande innebörd. Till sist tolkade och analyserade jag det valda materialet främst utifrån Bourdieu och Ahmeds teorier.

4. Tidigare forskning

Flera olika discipliner har tagit sig an ämnet graffiti och studerat det utifrån olika infallsvinklar. Staffan Jacobsons *Den spraymålade bilden* (1996) och Peter Bengtsens *The Street Art World* (2014) är två exempel på konstvetenskapliga studier. Vidare placerar sig Cecilia Anderssons avhandling *Rådjur och raketer. Gatukonst som estetisk produktion och kreativ praktik i det offentliga rummet* (2006) inom det bildpedagogiska fältet. Ytterligare ett exempel på ämnet är Michael Johnsons studie *Inblick i en ungdomskultur. Samtal med graffitimålare* (2006) vilken är en del av det kriminologiska området. Landskapsarkitekten Emma Paulsson menar i sin studie *Göra plats: graffiti, kommunal förvaltning och plats som relationell effekt* (2016), att stadens platser görs och formas genom samverkan mellan

graffitiutövande och kommunala förvaltningspraktiker. Studien är relevant eftersom också den ringas in till Malmö och för att även Paulsson identifierar graffitikulturens exkluderande tendenser. Våra studier har däremot olika perspektiv och syften. Paulsson använder sig av aktörnätverksteori och diskuterar både graffitiutövares relation till det offentliga rummet och kommunens arbete och behandling av graffiti och gatukonst.

De internationella studierna *The Graffiti Subculture* av Nancy Macdonald (2001), samt *Boys Doing Art* av Martin A. Monto, Janna Machalek och Terri L. Anderson (2012), har varit viktiga i min förståelse av graffitipraktiken som en maskulint kodad miljö. Vidare är artikeln *Spot theory* av Jeff Ferrell och Robert D. Weide (2010) relevant eftersom den fokuserar på graffitiutövandet i relation till plats.

Etnologiska studier som behandlar graffiti verkar dessvärre lysa med sin frånvaro. Inom disciplinen finns dock en tradition av att forska om teman som relaterar till uppsatsämnet, t.ex. genus och maskulinitet samt plats. Litteratur som knyter an till plats är relevant för mig eftersom graffitipraktiken är ett platstagande i staden. Min intention är att undersöka normer inom graffitikulturen för att kunna identifiera vilka som får ta plats i det offentliga rummet genom graffitimålning. Elisabeth Högdahls studie *Göra gata: om gränser och kryphål på Möllevången och i Kapstaden* (2003) fokuserar på Möllevången och Kapstadens gator. Högdahl är intresserad av de berättelser platserna skapar samt vilka betydelser platserna har för interaktion och görande (Högdahl 2003:31ff). Vidare knyter Anna Sofia Lundgrens bok *Genus på offentlig plats: reflexer och transparens* (2006) an till både plats och kön. Med ett genusperspektiv studeras stadens materialitet samt hur föreställningar om kön formar det offentliga rummet (Lundgren 2006: 8, 39ff & 109).

Etnologiska studier relaterade till genus och maskulinitet är relevanta för mig eftersom graffitikulturen är mansdominerad och för att jag diskuterar machoidealets konsekvenser i analysavsnittet *Normerande subjekt*. I studien *Kom igen, gubbar! Om pojkfotboll och maskuliniteter* av Jesper Fundberg är syftet att undersöka förhållandet mellan pojkfotboll och maskuliniteter (Fundberg 2003:17). Med Bourdieus habitusbegrepp vill Fundberg problematisera hur tal och handling rör interaktionen mellan "pojkfotboll, maskuliniteter, manlig uppfostran och normalitet" (ibid. s 22). Ett annat exempel är *Vägval: lastbilsförare i fjärrtrafik - perspektiv på yrkeskultur och genus* av Eddy Nehls (2003). Nehls studerar lastbilsförare som yrkeskår, med genus och maskulinitet som utgångspunkt (Nehls 2003:13f). Han menar att homogeniteten beror på yrkesgruppens svaga status i samhället

vilket "förstärker gruppens sammanhållning utåt" (ibid. s 172), samt på den isolering från övriga samhället som jobbet innebär (ibid.).

Jag menar att min studie kan bidra med ett etnologiskt perspektiv på graffitikulturen. Genom att studera inofficiella regler och statusmarkörer inom graffitifältet önskar jag identifiera och säga någonting om samhälleliga processer kring kön och makt.

5. Teoretiska utgångspunkter

I uppsatsen tillämpas Pierre Bourdieus teoripaket om kapital, habitus och fält parallellt med Sara Ahmeds queera fenomenologi. Bourdieus teori beskriver hur statusmarkörer och maktrelationer reproduceras inom olika kontexter, medan Ahmed riktar fokus mot kroppars förutsättningar för och begränsningar i att kunna träda in i och agera i olika rum.

Bourdieu talar om ekonomiskt, kulturellt och socialt kapital och menar att volymen och interaktionen av dessa avgör människors möjligheter till makt och status. Det *ekonomiska* kapitalet bestäms utifrån ekonomiska tillgångar i form av inkomst och förmögenheter (Bourdieu 1986:16). Det *kulturella kapitalet* förekommer i tre former. Den förkroppsligade formen handlar om kunskap om sociala koder. Den objektiva formen består av materiella ägodelar och den tredje institutionaliserade formen av utbildningsbevis (ibid. s 17ff). *Socialt kapital* utgörs av många samt viktiga förbindelser och kontakter (ibid. s 21). När kapitalen värderas och erkänns skapas *symboliskt kapital* (ibid. s 17). Ett *fält* är ett socialt system som består av relationer mellan människor som har något gemensamt att kämpa för. Inom fältet finns specifika egenskaper och spelregler. De ortodoxa inom fältet besitter stor andel symboliskt kapital och har därmed makt att utföra symboliskt våld och definiera doxan. Det symboliska våldet är ett osynligt maktutövande som är svårt att identifiera och doxan är de grundläggande och odiskutabla värderingarna inom fältet. De ortodoxa kämpar för att upprätthålla sin dominans och de heterodoxa, som ofta är nya deltagare utan symboliskt kapital, kämpar för att få vara en del av fältet. Stridigheter uppstår när de heterodoxa ifrågasätter de ortodoxas hegemoni. Trots konkurrens är det tron på det gemensamma som förenar fältet och gör att det kan fortleva. Ett fält kräver att medlemmarna besitter en *habitus* som förstår fältets logiker (Bourdieu 1992:41ff). En habitus kan förstås som "ett system av dispositioner" (ibid. s 51) som styr ens tankar och orientering. En persons habitus förvärvas kroppsligt genom upprepade och praktiska erfarenheter inom fältet (ibid. s 33f).

Den graffitivärld som studeras kan förstås som ett form av fält med specifika regler, hierarkier och symboliska kapital. Det är dock komplicerat att ringa in ett fält helt i enlighet med Bourdieu (Pettersson, Wolanik Boström & Öhlander 2017:145). I likhet med Lisa Wiklund (2013) tillämpar jag dock inte fältbegreppet helt i Bourdieus mening. Wiklund undersöker ”fältlika” sammanhang (Wiklund 2013:31) vilket även jag gör. Här fungerar Bourdieus fältteori snarare som ett ramverk att utgå och tänka från. Vidare har Bourdieu formulerat kapitalbegreppen efter intellektuella sammanhang. Då jag anser att graffitikulturen snarare är ett subkulturellt fält, tar jag inspiration från Sarah Thornton (1995) och använder hennes begrepp subkulturellt kapital. Det lämpar sig bättre då det är andra kapital som är önskvärda i graffitikulturen än de som premieras inom intellektuella sfärer. I uppsatsen identifieras ett antal olika former av det subkulturella kapitalet. För att förklara vad som ger makt inom graffitifältet används alltså termerna ekonomiskt, socialt och subkulturellt kapital.

Sara Ahmed har i *Queer Phenomenology: Orientations, objects, others* (2006) utvecklat fenomenologin genom att kombinera disciplinen med queerteori. Ahmed intresserar sig för hur kroppar riktas och orienteras. När en kropp orienterar sig och därmed riktas åt ett håll vid upprepade tillfällen skapas linjer (Ahmed 2006:15f & 57). Dessa linjer bestämmer hur vi rör oss och var vi riktar oss. När en kan följa linjerna och ta plats är kroppen orienterad och självklar. När vi är orienterade är vi alltså i linje. Kroppar tenderar att rikta sig åt vissa håll mer än andra och att rikta sig åt det gemensamma hållet är eftersträvansvärt. Åt vilket håll vi orienterar oss samt orienteringens upprepning formar kropp och verklighet (ibid. s 15ff). Vissa kroppar har bättre förutsättningar att sträcka ut sig i olika rum, alltså är olika utrymmen formade efter vissa kroppar. När en kropp är oförmögen att följa linjen och ta plats blir kroppen desorienterad och är således inte i linje (ibid. s 11 & 66f). Linjerna har inte obegränsad förmåga att styra en kropps riktning. De kan brytas genom att kroppen inte följer ”the straight line”. Detta kallar Ahmed för queer orientering³. Att orientera sig queert handlar om att bryta normer (ibid. s 70 & 107).

Genom att tillämpa Ahmeds idéer och begrepp teoretiserar jag kring vilka normerande linjer som styr graffitiutövarnas riktningar samt kring vilka kroppar som tillåts sträcka ut sig och ta plats inom graffitifältet. Ett fokus hos Ahmed är hur kroppar könas, sexualiseras och

³ Begreppet queer handlar om att ifrågasätta heteronormen och används vanligtvis som benämning på det som är icke-heterosexuellt eller icke-cis. Min användning av begreppet är bredare och syftar mer generellt på avvikelser från det förväntade som inte nödvändigtvis är kopplat till icke-heterosexualitet.

rasifieras (Ahmed 2006:5). Hennes diskussion kring detta är särskilt betydelsefull i uppsatsens tredje analysavsnitt *Normerande subjekt*.

Bourdieu och Ahmeds teorier med deras olika utgångspunkter är inte naturligt kompatibla men jag menar ändå att det finns likheter dem emellan, t.ex. mellan habitus-begreppet och de normerande linjernas effekter. Ahmed beskriver hur upprepade linjer styr vilken riktning subjektet orienterar sig. Det kan liknas med Bourdieus idé om habitus och hur upprepade och historisk erfarenhet förkroppsligas och styr tankar och riktningar. En kombination av teorierna möjliggör en analys av hur graffitifältets inofficiella regelverk, logiker och doxa påverkar människors orientering och förutsättningar att ta plats.

6. Disposition

Uppsatsens analys är uppdelad i tre avsnitt. Avsnitten behandlar olika frågor vilka diskuteras och vävs ihop i uppsatsens sista del *Sammanfattande diskussion*. Första analysavsnittet *Sociala normer och inofficiella regelverk* behandlar graffitikulturens informella regelverk, i synnerhet de som styr när och hur utövarna målar över varandras motiv. Jag diskuterar vad dessa regler gör och vilka konsekvenser de kan få. Det andra avsnittet *Plats och status* undersöker vilka platser som är de mest eftersträvansvärda att måla på och som ger prestige och status, men också vilka platser som värderas lägst. Här diskuteras även de mekanismer och logiker som ligger bakom värderingarna. Det sista analysavsnittet *Normerande subjekt* fokuserar på fältets machoideal och vilka konsekvenser det kan få för kvinnliga utövare. Till viss del behandlas även vilka kroppar som får ta plats inom kulturen utifrån klass och ras.

7. Analys och empiri

7.1 Sociala normer och inofficiella regelverk

Då det pågår en omfattande aktivitet på Malmös lagliga och öppna väggar vid Folkets park och p-huset Anna är dessa helt täckta av graffitimålningar. Om en vill måla på någon av väggarna krävs det således att en målar över någon annans motiv. Vid dessa kommunala väggar gäller inga formella regler kring hur en ska måla över en annan målning. Det som har kommit att styra graffititövandet är istället inofficiella bestämmelser som formulerats inom kulturen (jfr. Paulsson 2016:171). Det här avsnittet handlar om en del av graffitikulturens informella regelverk, i synnerhet de inofficiella regler och normer som styr när och hur

graffitiutövarna målar över varandras motiv. Fokus ligger på Malmös lagliga väggar, även om reglerna inte går att härleda till endast laglig praktik. Jag har förstått det som att reglerna finns både på lagligt och olagligt kodade platser och att distinktionen inte är möjlig. I avsnittet kommer därför reglerna till viss del även beröra olaglig praktik. Med utgångspunkt i inofficiella regler och normer kommer jag att diskutera vad dessa *gör* samt hur de kan fungera exkluderande.

7.1.1 Form, engagemang och varaktighet

Tidigare har nämnts att graffitimotiven främst målas i form av en tag, throw-up eller piece. Vilken av dessa stiluttryck en kan måla beror på vad som finns på platsen sedan innan. Niklas berättar:

“Om jag har gjort en tag så kan inte du göra din tag på min, för då blir jag ledsen liksom. Det är ju en diss mot mig att du målar över mig. Men man kan också måla sin tag i en form som kallas throw-up, en så lite snabbare målning. Och en throw-up kan du göra över en tag. Det är liksom okej att göra [...]. Och nästa steg är en piece då, en målning så, flera färger, bakgrund och highlights kanske om man gör en hel målning. En piecemålning kan gå över en throw-up [...]. Så det finns en sån hierarki och det första man får lära sig då är att du får ju inte bryta hierarkin”.

Niklas menar att det finns en hierarkisk rangordning mellan de tre olika stilformerna tag, throw-up och piece och att den rangordningen är det första en får lära sig inom kulturen. Petra sammanfattar det som att “en piece går över en throw-up och en throw-up går över en tag”. Att bryta hierarkin mellan tag, throw-up och piece är ett sätt att förolämpa den vars målning en målat över. Flera informanter, däribland Olivia, resonerar på samma sätt:

“Jag kan tycka att man inte borde gå och ta skräpburkar och skriva tags över saker och spitta⁴ för ingen nytta liksom. Om nån har gjort en jättevälarbetad färgproduktion, att man inte går dit och drar bara en throw-up över, att det känns väl jävligt onödigt. Eller bara tags. Om någon hade gjort det mot min målning hade jag tagit det som en diss tror jag”.

Piece är den mest avancerade bland de tre stilformerna och värderas därför högre än de enklare formerna tag och throw-up. Oavsett form verkar det finnas en uppfattning inom kulturen att det krävs en mer avancerad, utvecklad och genomarbetad praktik när en ska måla

⁴ förstöra.

över ett annat motiv. Niklas är dock kritisk till hierarkier mellan målare som är kopplade till skicklighet. Han menar att “man kan tänka engagemang istället. Hur mycket engagemang har man lagt där?”. Att inte respektera dessa riktlinjer är ett form av sabotage och den vars motiv blivit “spittat” riskerar att uppfatta detta som en förolämpning. Niklas framhåller att reglerna kring övermålning har med hövlighet att göra. En struktur präglad av respekt verkar i allmänhet vara vägledande inom det inofficiella regelsystemet:

Sakarias: “om man ska måla över någon så ska man liksom täcka över allt dom har målat [...]. Annars kan det se ut lite som att man liksom har pajat målningen”.

Olivia: “om man vet att det är en målning som precis har dykt upp så kanske man inte målar över den först om det finns andra målningar som kanske har suttit där i en vecka, att man kanske hellre tar dom”.

Sakarias framhåller vikten av att måla över det gamla motivet helt och hållet och Olivia menar att utövare förväntas låta de nyligen målade motiven vara kvar. Även dessa förhållningssätt grundar sig på en schysst och respektfull attityd och praktik, där en överträdelse blir en förolämpning. Det verkar alltså finnas en uppfattning om att graffitipraktiken ska styras av respekt och hänsyn, även om det händer att normer och inofficiella regler stundtals bryts.

De hittills identifierade förhållningssätten vid övermålning har sammanfattningsvis handlat om att visa respekt genom att ta hänsyn till form, engagemang och varaktighet. Flertalet informanter har framhållit dessa regler och reglerna har också konstaterats i tidigare publicerad forskning på ämnet (jfr Monto, Machalek & Anderson 2012:16). T.ex. har Michael Johnson identifierat den hierarki som existerar mellan de olika formerna tag, throw-up och piece. Han skriver att värderingssystemet mellan dessa är grundläggande inom kulturen (Johnson 2006:55f). Mot bakgrund av detta går det att hävda att de hittills presenterade inofficiella regler och normer är en del av graffitifältets doxa; de centrala och till synes objektiva värderingarna inom fältet (Bourdieu 1992:45). Aktörerna inom ett socialt fält förhåller sig till fältspecifika logiker och spelregler (ibid. s 41) och de förhållningssätt som citaten redogör för är exempel på det. Det finns en överenskommelse om att det fältspecifika regelverket är viktigt för att fältet ska kunna fungera och reproduceras (ibid. s 42).

Med utgångspunkt i Ahmeds teori skulle det inofficiella regelsystemet kunna förstås som graffitikulturens gemensamma och normerande linjer som kulturen orienterar sig efter. När utövare följer reglerna upprepas och reproduceras vissa handlingar. Genom denna

repetition skapas normerande linjer. Att följa det informella regelsystemet kan alltså jämföras med att följa kollektiva linjer (Ahmed 2006:15).

För att kunna följa de informella reglerna och normerna krävs att en har kunskap om dem. När jag frågar Niklas om alla vet om spelreglerna svarar han:

“Ja det skulle jag säga. Om man håller på med det, då vet man [...]. Det kommer kanske en per år som inte fattar. Och såhär, jamen då blir alla sura på den och sen lär den sig. Men dom flesta fattar ju”.

Niklas menar att de som målar vet vilka regler som gäller men att det händer att det dyker upp personer som inte förstår. Dessa personer kan tänkas vara nybörjare, eller “toys” som de kallas enligt graffitikulturens terminologi. Toys har i allmänhet inte koll på kulturens logiker (Ferrell & Weide 2010:55) eftersom de är nybörjare och således ännu inte hunnit lära sig och sätta sig in i kulturen. Utsagor om toys förekommer i flera intervjuer. Casper berättar:

“Säg om [...] man ska bli en graffare, att man ska bli en del av kulturen. Slangen för det är ju toy. Att om du precis har börjat och är kass på det, och dessutom inte kan kulturen, då är du en toy [...]. Det är samma sak som att säga tonåring, som vem som helst. Det är lite samma grej. Man gör mycket misstag, allting är väldigt nytt och man överreagerar på väldigt mycket”.

Casper fortsätter genom att relatera till olaglig praktik och att måla tåg:

“Man fattar ju inte enkla regler. Man tror att man kan måla var som helst och göra vad som helst. Nybörjare som målar tåg kan vara jättehatare just för att dom inte respekterar kulturen och dom förstår inte hur mycket jobb det är bakom att måla tåget. Jag kanske har suttit i buskarna vid den här sluthållplatsen i flera nätter och verkligen kartlagt [...]. Då har ju jag gjort mig mer förtjänt av den platsen än att en liten snorvalp kommer dit och liksom ah här står och tåg och bara kör med en gång. Han blir upptäckt, dom ringer polisen och han klarar sig precis, men då är han stekt istället. Dvs förstört det, då vågar ju inte jag måla där [...]. För att han målade där men gjorde det typ osmidigt så polisen vet om det, Skånetrafiken vet om att det målats där, väktarna vet om det. [Han] förstör den platsen, det tillfället för andra. Och det är ju svårt att veta när man är helt ny i en kultur”.

Jag uppfattar toysen som de heterodoxa inom graffitifältet, vilka ofta är nya deltagare och som kämpar för att få vara en del av fältet (Bourdieu 1992:44). Vid inträde i ett fält är det viktigt att bevisa sin kunskap om de centrala och rådande spelreglerna och logikerna, detta för att bli

erkänd av fältets övriga aktörer. Det krävs alltså att en besitter en habitus som förstår principerna (ibid. s 42 & 45). Situationen Casper beskriver kan tolkas som ett misslyckande för de heterodoxa. De blir inte erkända som riktiga graffitimålare då de har brutit mot fältets regler kring respekt och riskbedömning och ännu inte ackumulerat en anpassad habitus. En människas habitus förvärfvas genom praktiska erfarenheter (ibid. s 33 & 51) och då de heterodoxa är nykomlingar är fältets logiker, normer och praktiker ännu inte tillräckligt förkroppsligade. De heterodoxa har ännu inte identifierat och kunnat följa den kollektiva linje som graffitifältets aktörer förväntas orientera sig mot (Ahmed 2006:15 & 118f). Därav blir de "jättehatade" av de etablerade utövarna, de ortodoxa, som sitter på tolkningsföreträde (Bourdieu 1992:44). Graffitipraktiken kräver alltså subkulturellt förkroppsligat kapital (Bourdieu 1986:17f). Vidare krävs erfarenhet och kunskap om regler och begränsningar inom graffitikulturen vilket utgör ett form av subkulturellt bildningskapital. Av citatet ovan framgår att Casper förstår att det är svårt att besitta vetskap om de rådande normerna som ny i kulturen. Han utvecklar resonemanget:

"Det är svårt att vara nybörjare, speciellt om en inte känner folk, och det kan ta väldigt lång tid att lära känna folk om man inte har tur, speciellt städer som inte har lagliga väggar. Här kan man ju ändå träffa folk vid lagliga väggar [...]. Annars gäller det ju att en har en bekant som kan agera lite som en mentor liksom, lära upp en. Både på det tekniska och liksom alla osynliga regler som finns och allt sånt. Så det är väldigt mycket lära sig och har man ingen mentor eller nåt sånt då är det ju skitsvårt".

Casper poängterar vikten av att ha en person i sin närhet som kan guida en och lära ut vad som gäller inom graffitikulturen. Flera informanter berättar om hur nära personer introducerade dem för konstformen. En informant blev exempelvis upplärd av sin storebror. Som toy har en alltså bättre förutsättningar om en besitter socialt kapital (Bourdieu 1986:21). I det här fallet omförhandlas det sociala kapitalet till subkulturellt bildningskapital. Med andra ord ackumuleras och reproduceras vetskap om regelsystem genom kontakter.

7.1.2 Status och kändisskap

De regler som presenterats hittills är till synes rimliga. Informanterna framhåller vikten av att visa respekt och att det har med hyfs att göra. Samtidigt finns en ytterligare aspekt att ta i beaktande när en ska måla och det är hur känd personen är och vilken status personen har

vars motiv sedan tidigare sitter på väggen. Sakarias berättar att han inte målar över de personers motiv som han känner till och tycker om:

“Om jag kommer och ska måla så tittar jag typ: vilka känner jag? Ah men dom skiter jag i, dom låter jag sitta kvar. Om det är någon jag känner och tycker om typ [...]. Och så väljer jag liksom att försöka göra minst skada typ. Ta nån som jag tänker att: ja den, det är nån från Tyskland typ. Då har dom redan stuckit så då gör det ingenting eller typ sådär. Jag försöker vara liksom så ödmjuk det går mot andra som målar”.

I citatet framgår än en gång det sociala kapitalet som en viktig faktor. Att ha flera vänner inom kulturen innebär lägre risk att bli övermålad. Genom socialt kapital har en därför större chans att synas i det offentliga rummet. Att synas är ett viktigt element inom graffiti-fältet (Ferrell & Weide 2010:51) då erkännande och status kräver synlighet. Synlighetsaspekten kommer att diskuteras och fördjupas i kommande avsnitt. Sakarias citat är ett ytterligare exempel på den respektfulla attityd informanterna eftersträvar: han vill göra minst skada, vilket manifesteras genom att måla över en tysk persons motiv, eftersom denne hunnit lämna Sverige. För att veta vem som ligger bakom ett motiv kräver att en besitter subkulturellt bildningskapital. Kapitalets betydelse blir även tydlig i dialogen mellan mig och Casper:

C: Det första man gör är att man kollar runt på väggen: vad är det för nåt som sitter? Då kan det vara såhär 'oh det är en kille från Dalarna som målat i 30 år, han har varit här. Fan vad fett'. Då kan det vara såhär: den har jag respekt för. Den får sitta [...].

A: Men om inte jag vet om vilka dom här personerna är? T.ex. att han har hållit på i jättemånga år.

C: Då håller man till den gamla regeln, att du ska inte måla över nånting som du inte kan göra bättre, säger många. Men det är också bullshit. För det kan vara en skitful målning, men han kanske var den första stora målaren i Malmö, då kan du inte röra den ändå.

I den fiktiva men sannolika situation vi talar om uppstår ett dilemma. Trots att hänsyn bör tas till estetik och skicklighet menar Casper att det ändå är kändisskapet som ska prioriteras. Både Sakarias och Caspers utsagor tyder på att en bör känna till olika graffiti-målarens tags och stilar för att kunna måla på ett korrekt sätt. Detta har en exkluderande effekt mot de heterodoxa, toysen, eftersom graffiti-praktiken kräver erfarenhet och rutinerat aktörskap inom fältet. Det subkulturella bildningskapitalet är en del av graffiti-fältets spelregler, vilket

förutsätter en fältspecifik habitus och subkulturellt förkroppsligat kapital som de heterodoxa ännu inte besitter (Bourdieu 1992:42; 1986:17).

De målare som är kända, respekterade och som varit aktiva i många år kallas enligt graffitikulturens terminologi för den talande beteckningen "kings". Det är möjligt att börja sin graffitibana som toy och utvecklas till att bli king (Jacobson 1996:33). Kingsen är graffitifältets ortodoxa, vilka sitter på makt och mycket kapital (Bourdieu 1992:44). I praktiken har kingsens motiv störst chans att sitta längst medan nybörjarnas målningar tenderar att målas över först. Följaktligen reproduceras de ortodoxas dominans. Regler kring övermålning grundar sig alltså i ett rangordnade maktsystem.

Trots kändisskap och inflytande är flera informanter kritiska till gamla kings av olika anledningar. Casper ifrågasätter t.ex. deras anspråk på att förtjäna respekt och behandlas som "kungar", fastän de nuförtiden inte är särskilt aktiva. Även Petra är kritisk till de äldre som försöker hävda sig och ser sin plats i det offentliga rummet som självklar:

"Alltså jag vet flera gånger har det varit äldre writers⁵ som typ blivit ledsna och sagt till nån som är yngre eller mindre så etablerad eller whatever, att såhär: 'du borde inte måla över min grej, vet du inte vem jag är?' typ, på en laglig vägg vilket är skitlöst. Det är en laglig vägg, alla får måla där liksom".

Trots väggarnas öppna funktion kan det alltså ändå uppstå konflikter. Casper hävdar att det ofta blir "beefs"⁶ främst när det gäller olaglig målning. Konflikterna är inte lika motiverade på lagliga väggar eftersom de ska vara till för alla. Ändå kan de ortodoxa bli förolämpade om en mindre etablerad utövare målar över deras motiv. Graffiti är historiskt en olaglig praktik, därför kan de regelverk som utvecklats inom kulturen sägas vara anpassade efter en olaglig kontext. När reglerna ska översättas till laglig praktik blir det därmed problem. Kingsen kan inte ta att deras annars självklara platstagande inskränks på grund av de öppna väggarnas demokratiska funktion. Dessa konflikter är exempel på de stridigheter som pågår inom ett fält mellan de heterodoxa och ortodoxa. När toysen målar över kingsens motiv uppstår en konflikt eftersom de ortodoxas hegemoni hotas och ifrågasätts. De heterodoxa visar motstånd genom att ta plats på väggen och styrkeförhållandena inom fältet omförhandlas (Bourdieu 1992:42ff). I ett sammanhang som genomsyras av en maktobalans finns också utrymme för

⁵ målare.

⁶ bråk.

motstånd (Lundgren 2006:134). Att gå över en king är att bryta den raka linje som anses eftersträvansvärd inom fältet och därmed ett sätt att bryta normen och orientera sig queert (Ahmed 2006:107). Jag menar att Ida orienterar sig queert när hon målar:

“Då väljer jag kanske hellre någon som jag ser är en avancerad graffitisnubbes plats [...]. Hela den här liksom toys-grejen, det är ju en del av hela grejen och då tycker jag hellre att det är trevligare att låta en 'toy-målning' va kvar liksom istället för att som dom flesta andra välja den kanske att måla över eller så”.

Trots att Ida tar avstånd från graffitikulturen i den mening att hon inte ställer upp på det rådande machoidealet eller vill definiera sig som en del av kulturen, kan hon alltså ändå genom sin praktik påverka dess maktordning. Ida vill inte kalla det en motståndshandling, men handlingen är ändå ett form av normbrytande och ett sätt att ifrågasätta den hegemoniska ordningen mellan de heterodoxa och de ortodoxa samt graffitifältets doxa i överhuvudtaget.

Avsnittet har visat att graffitimålare vid övermålning bör visa respekt genom att ta hänsyn till form, engagemang och varaktighet samt andra utövaras status och kändisskap. Reglerna är en del av fältets doxa och kollektiva linje, vilka reproducerar de etablerades dominans och därav hindrar nybörjare från att ta plats. Det innebär att utövarna har olika förutsättningar för att blir erkända och få status.

7.2 Plats och status

I det här avsnittet är graffitiutövandets platser i fokus. Både lagligt och olagligt kodade platser behandlas. Platserna fyller olika funktioner för utövarna, värderas olika och går att rangordna efter prestige och status. Jag ämnar svara på vilka platser som är de mest eftersträvansvärda att måla på, men också vilka platser som inte är det. Vidare diskuteras vilka mekanismer som ligger bakom detta värderingsordnande.

Olovlig målning är som tidigare nämnts ett centralt element inom graffiti. Vissa utövare hävdar rentav att det är en obligatorisk praktik för att kunna kalla sig graffitimålare och att vara en del av graffitikulturen (Monto, Machalek & Anderson 2012:8). I intervjuerna går det att identifiera den olagliga aspektens betydelse samt hur olika platser rangordnas statusmässigt. Casper specificerar detta:

”Det [att måla tåg] är det häftigaste. Det är högst upp i hierarkin i graffiti. Längst ner är nog skräpväggar, baksidan av elhus mitt ute i skogen, för ingen kommer se dom. Men dom har sin charm också. Men på ungefär samma nivå där längst nere på stegen så är ju lagliga väggar, för det är ju tillbaka till det här att underlaget spelar så stor roll på hur målningen är. Om man tar samma målning på en laglig vägg och samma målning på ett tåg så är tåget sjukt mycket fetare, för att det är just ett tåg. Och för att du kan stå 40 min och göra en målning här på Folkets park, det kan vem som helst göra. Men att stå 40 min på ett tåg, med väktare och kameror. Det är ju jätteimponerande”.

Han fortsätter:

“Ju större risk du har att åka dit desto mindre spelar det någon roll om det är snyggt. Har du lyckats göra en komplett målning, då är det skithäftigt, oavsett hur det ser ut. Sen om det är skitsnyggt, då är det ännu häftigare”.

Att måla på olagliga platser i allmänhet och på tåg i synnerhet ger status och är imponerande eftersom platserna innebär ett risktagande. Vid tågen finns väktare och övervakningskameror. När en utövare utsatt sig själv för risk hamnar estetiken i skymundan (jmf. Macdonald 2001:83f). Flera informanter framhåller att olovlig målning kräver ett säkerhets- och konsekvenstänk med mycket planering, för att minska risken för att åka fast. Casper beskriver hur planering och riskbedömningen kan gå till i praktiken:

“Ofta är det väldigt mycket planering inom graffiti och ju större risk desto mer planering. Tåggraffitin är ju otroligt vad mycket tid man lägger ner på. Även fast det är oftast de målningarna som går snabbast [...]. Om jag målar 20 minuter på ett pågatåg eller öresundare, så är det ju inte att jag lagt ner 20 minuter av mitt liv på den målningen. Det kan ha varit flera dagar som man har rekat platsen, att man har varit där flera gånger innan och bara hållit utkik, suttit där med kikare, varit tyst, varit där i flera timmar [...]. Vi är många som inte tänker åka dit och då planerar vi väldigt mycket alltså. Vi skulle lägga ner timmar på förberedelser och tar fram bultsax, klipper upp staketet, går iväg, väntar en timme, har det kommit nån vakt? Eller är vi fortfarande oupptäckta? Man fixar sig utkik så man har headset medans man målar, så kan man få höra att okej det kommer ett lok från spåret till höger om er, så får man gömma sig och sen när det åkt förbi, okej då får man höra att nu är det lugnt. Då går man fram och fortsätter lite. Man har flyktväg beroende på vad som kan hända”.

Det faktum att en omfattande förberedelse, planering och riskbedömning krävs kan vara en av orsakerna till att olaglig målning värderas högt. Det arbete och de förberedelser som ligger bakom bidrar till olagligt kodade platsers status.

Detta risktagande är en del av det sociologerna Jeff Ferrell och Robert D. Weide kallar *Spot theory* (2010), vilket jag valt att översätta till platsteori. Enligt platsteorin ger det status att måla på farliga, riskfyllda och utmanade platser, t.ex. där risken är stor att åka fast. Det är prestigefullt att komma undan trots mycket folk och trafik (Ferrell & Weide 2010:50). Det kan jämföras med de platser Casper talar om, där det förekommer övervakningskameror och väktare. Nedan ger Erik exempel på fler platser som är både statusgivande och riskfyllda:

“Det bästa man kan måla.. militärhelikopter [...] Jag har sett det live i Spanien och då var det fucked up. Sen här så vet jag inte. Förmodligen nån polisbil eller nåt sånt. Men tillbaka till poängen: det är någonting som folk kommer att snacka om i två dagar, tre dagar, och sen så kommer det att gå bort [...]. Om jag vill göra nånting, jag vill ändå att det ska vara kvar ett tag så folk kan se det”.

Att måla på ett polisfordon innebär en stor risk eftersom det är ett direkt “angrepp” mot en auktoritet som har till uppgift att undanröja olaglig graffiti praktik och som därför hotar utövandet. Samtidigt poängterar Erik att det är synligheten han strävar efter. Enligt platsteorin är synlighet en central aspekt inom graffiti fältet, där det ingår att välja platser där motiven får sitta kvar (Ferrell & Weide 2010:51ff). Petra bekräftar vikten av synlighet:

”Det är hög status att måla tunnelbana och tåg [...]. Och sen att vara såhär ja, men bah såhär själva grejen att synas mycket. Det finns ju jävligt många som är respekterade som fan fast dom kanske inte har nån speciell stil alls utan bara kör jävligt mycket typ. Det är inte lika viktigt att [...] göra snygga grejer. Sen skulle jag säga att ha en egen stil är väl också fett [...]. Ja men typ kvantitet är en viktig grej ändå, vara uppe mycket”.

Petra menar att estetiken är viktig men att det är mer eftersträvansvärt att måla ofta och på olika ställen, vilket stämmer överens med platsteorins logiker (Ferrell & Weide 2010:56). Att synas mycket kräver alltså målningar på flera platser och därför förutsätter synlighet olaglig graffiti praktik. Malmös lagliga väggar ligger i centrum där det rör sig mycket folk men väggarna har hög aktivitet och motiv målas ofta över. Laglig graffiti praktik försäkras därför inte synlighet vilket kan vara en anledning till att de värderas lägre.

Det verkar alltså existera ett subkulturellt synlighetskaptal inom graffiti fältet. Synligheten är nödvändig för att få status och bli erkänd, vilket är en central drivkraft inom kulturen (Ferrell & Weide 2010:51). Att följa linjer handlar om social investering. Det sker

en utdelning och därför fortsätter en att följa och därmed reproducera linjen (Ahmed 2006:17). När målare orienterar sig mot de platser som säkrar synlighet och kräver ett risktagande resulterar det i en utdelningen i form av erkännande och status. I tidigare avsnitt har vi sett att de etablerade har bättre möjligheter att synas eftersom utövare tenderar att låta deras målningar sitta. Här tycker jag mig se en paradox: de ortodoxas motiv får sitta kvar i det offentliga eftersom de är kända, vilket resulterar i en omfattande och säkrad synlighet. *Samtidigt* blir en målare känd just genom att synas mycket, dvs synligheten "ger" kändisskapet. Detta moment 22 skulle kunna vara en strategi för de ortodoxa att upprätthålla sin makt och säkra sin auktoritet (Bourdieu 1992:44).

I drivkraften att synas är även målarens sociala kapital avgörande. Att ingå i ett crew innebär medlemskap i en grupp som delar ett gemensamt namn och kan därmed förstås som ett innehavande av socialt kapital (Bourdieu 1986:21). Medlemmarna i ett crew målar samma bokstäver, om än i olika stilar, därför har crew-signaturen bättre förutsättningar att synas på många platser. Socialt kapital genom medlemskap i ett nätverk kräver inte att medlemmarna befinner sig nära geografiskt, det kan även handla om att stå varandra nära socialt (ibid.). Casper har t.ex. flera crew-kompisar som bor i andra städer, vilket innebär att bokstäverna syns på fler platser än i Malmö. Därför har Casper bättre möjligheter att göra sig ett namn inom kulturen. Det sociala kapitalet omvandlas alltså till subkulturellt synlighetskapital.

Enligt platsteorin är det status att måla på fordon eftersom det möjliggör ökad synlighet (Ferrell & Weide 2010:57). Även om Casper inte själv målar på skåpbilar kan han föreställa sig tjusningen med att göra det:

“Att jag bara går nånstans och kan bli överraskad, att den kommer åkandes runt hörnet och åker förbi mig mitt i rusningstrafik. Det är skithäftigt. Det är lite som att måla godsvagnar som åker runt hela stan och ibland utanför städer. Men skåpbilar åker inte genom stan till andra städer. Den åker runt inne i stan, på smågator, kan parkera utanför ditt hus. Det kan ju inte en godsvagn, det är ju väldigt häftigt med skåpbilar”.

Praktiken innebär ett dilemma som flera informanter har funderingar kring. Skåpbilar är i sig ett bra underlag och de kan vara ägda av stora företag som har råd med sanering, men å andra sidan kan de tillhöra en liten firma eller en privatperson som kan drabbas hårt av saneringskostnader och känslor av personlig utsatthet. Petra framhåller dilemmat och när jag frågar om hon kollar upp vilket företag som äger skåpbilen innan hon sprayar svarar hon:

“Nej nej, fan, det är bara tillfälliga avbrott i moralen typ”. All form av olaglig graffiti är inte uppskattad eller oproblematiserad (jfr Brighenti 2010:321; Ferrell & Weide 2010:55).

Informanterna följer en moralisk kompass och eftersträvar en respektfull praktik. Därför avstår vissa från att måla på k-märkta hus, privat egendom, förskolor, sjukhus, brukarföreningar, religiösa byggnader osv.

Trots att lagliga väggar befinner sig längst ner i hierarkin ställer sig samtliga informanter positiva till förekomsten av dem. De framhåller att det är en viktig mötesplats, ett konstverk mitt i staden och att praktiken vid väggarna innebär många möjligheter. Det existerar även en form av rangordning mellan p-huset Anna och Folkets park. P-huset Anna har två öppna väggar: en framsida som vetter mot ett hotell och en cykelbana, samt en baksida som till viss del ligger avskilt. Dessa två väggar värderas på olika sätt och fyller olika funktioner:

Petra: “Framsidan på p-huset, det ser oftast jävligt mycket annorlunda ut än baksidan på p-huset [...]. Det är typ fett välarbetat på framsidan och kanske inte på baksidan typ. Mina polare kallar det för såhär toysidan och framsidan typ”.

Sakarias: “Baksidan av p-huset Anna, andra sidan, om någon frågar som vill testa att måla för första gången typ, som är [...] lite blyg så, jamen då kan vi gå dit. För det är lite såhär kassa sidan liksom. Hemliga sidan typ”.

När jag målade för första gången kändes det självklart att hålla till vid ‘toysidan’. För mig var det otänkbart att måla på framsidan eller på Folkets park eftersom de väggarna är synliga och folktäta samt har enligt mina mått mätt en hög estetisk nivå. Jag vågade helt enkelt inte måla där. Niklas hade samma känsla i början av sin graffitibana:

“När jag började måla, så vågade jag inte måla där [vid Folkets park]. Jag började måla olagligt då, för att jag kände liksom att det var så mycket press att måla där. Jag kände att då måste jag göra något fett typ. Och sen måste jag måla över någon. Då känner jag också typ såhär okej någon annan har redan målat, ska jag måla över den då måste det vara nice typ, kände jag. Så då vågade jag inte måla där”.

De olustkänslor Niklas kände som nybörjare för att måla på Folkets park-väggen kan liknas vid att inte känna sig orienterad (Ahmed 2006:11). På grund av den avancerade praktiken kände han sig inte tillräckligt hemma eller säker. Niklas kunde inte ta plats utan att riskera desorientering. Sakarias som har målat i många år ser väggen vid Folkets park å andra sidan

som ett vardagsrum där det sker “offentliga rummet-mingel med kompisarna”. Därmed skapas olika berättelser av samma plats (jfr Högdahl 2003:58 & 94) beroende på hur etablerad målaren är. Nybörjares kroppar tenderar alltså att orienteras mot anonyma platser utan offentlig exponering och krav på prestation, medan de etablerade riktas mot platser som kräver självförtroende och skicklighet. Folkets park är en plats formad efter vissa kroppar och är därför exkluderande för andra (Ahmed 2006:11).

Avsnittet har visat att det är en statusmarkör att måla olagligt i allmänhet och på riskfyllda och exponerade platser i synnerhet. Det risktagande och olagliga platstagandet är en central del av graffiti-fältets doxa. Monto, Machalek och Anderson hävdar att dessa normer ofta förknippas med en viss typ av maskulinitet (2012). Vidare menar Paulsson att hennes informanter, som är en del av graffiti-scenen i Malmö, känner sig begränsade av kulturens maskulina prägel (Paulsson 2016:222f). Nästa avsnitt behandlar just fältets machoideal.

7.3 Normerande subjekt

Som vi har sett uppmuntras traditionellt manligt kodade egenskaper och normer kring risktagande och platstagande inom graffiti-fältet (jfr. Macdonald 2001; Lombard 2013). Monto, Machalek och Anderson menar att då kulturen domineras av män är det manliga värderingar som kommit att styra aktiviteten (2012:3). I det här avsnittet ligger fokus på graffiti-kulturens machoideal och de konsekvenser idealet får för kvinnliga utövare. Vidare diskuteras även vilka kroppar som får ta plats inom kulturen utifrån aspekter av ras och klass.

Ida säger att hon aktivt undvikit graffiti-kulturen på grund av dess machoideal. Hon menar att kulturen är en del av manssamhället som påverkat henne negativt:

”Alltså du ska ju inte prata med mig egentligen, för jag hatar ju typ graffiti-kulturen [...]. Jag har ju mer bara ett brinnande ointresse, liksom att jag stänger av öronen när det gäller detta liksom. Det är väl också för att jag själv har personligen typ lidit av den [machokulturen] liksom [...]. Jag känner att jag har.. lidit är ett starkt ord, men liksom fått ta konsekvenserna av manssamhället på olika sätt, så upplever jag att den [graffiti-kulturen] är en liten del av dom grejerna liksom”.

I intervjun påpekar Ida även att hennes uppfattning grundar sig mest från en cirka tio år gammal erfarenhet, när hon började spraymåla och umgås med graffiti-killar. Hon är osäker på om graffiti-kulturen med dess machoideal är lika utbredd nu och hon kan inte svara på hur det

ser ut idag. Övriga informanter påtalar att den manliga dominans och norm som präglat kulturen blivit svagare de senaste åren. Casper berättar:

”Nu för tiden så är det ju mer okej för tjejer. Alltså tjejer uppmuntras ju att ta mer och mer plats och att det inte är lika fjantig gammal klassisk machoattityd längre, utan det börjar ju sakta men säkert lossa, vilket öppnar ju mer dörrar”.

Det finns en föreställning om att machoidealet inte längre är lika starkt. Det överensstämmer med den upprepade och normaliserade utsaga jag upplever är utbredd i Sverige idag: parallellt med att tiden går blir också jämställdheten bättre. Uppfattningen hänger ihop med svenskarnas självbild av att vara jämlika (Habel 2012:67) och att vissa förtryck anses vara en historisk angelägenhet. Det är möjligt att utvecklingen har gått framåt inom vissa områden. När kvinnor tagit plats inom graffiti-fältet kan även attityder ha blivit bättre och därmed fältet mer inkluderande. Trots denna föreställning vittnar de kvinnliga informanterna om en sexistisk behandling. Olivia berättar:

“Det är väldigt snubbiga snubbar som målar mycket liksom. Det jag vet att folk har snackat skit om mig, det är inte ens det jag målar eller nåt sånt utan det är typ att folk har sagt typiska sexistiska grejer, att dom har kallat mig hora och sånt och det har jag fått höra bakom ryggen. Sen vet jag också tjejkompisar jag har som är från Stockholm som har blivit utsatta för våld eller hot om våld av andra målare. Det är såna grejer som kanske gör att man kanske inte är så pepp på att börja måla”.

Det Olivia och hennes kompisar blivit utsatta för är exempel på härskartekniker, vilka används för att upprätthålla den hegemoniska partens position (<https://www.roks.se/>). När manliga utövare förolämpat Olivia har de inte angripit det hon målat. Istället kallas hon för hora bakom sin rygg. Hennes prestationer är oväsentliga och förolämpningen riktar sig mot hennes position som kvinna. Att kalla någon för hora är en typ av objektivering (ibid.) som syftar till nedbrytning genom avhumanisering. Våld och hot om våld är i sig en härskarteknik som går ut på att tysta (ibid.). Olivia har en förståelse för att dessa typer av företeelser kan fungera exkluderande. Kanske är detta en strategi inom fältet. Genom att använda härskartekniker upprätthåller de ortodoxa sin dominans (Bourdieu 1992:44) och den manliga maktpositionen inom fältet reproduceras. På grund av härskartekniker och dåliga attityder finns ett motstånd för kvinnor att orientera sig längst graffiti-fältets linjer (Ahmed 2006:15).

Olivia berättar om ett "autentiskt citat, att det var en snubbe som sa att det är för farligt för tjejer att måla". Även denna utsaga tyder på en retorik som fungerar exkluderande. Vi har sett att risktagande värderas högt inom graffitikulturen. Genom att utsätta sig själv för risk blir en erkänd och kan generera symboliskt kapital. Det citat Olivia redogör för visar att kvinnor inte borde måla eftersom det är för riskfyllt, en uppfattning som i förlängningen innebär att kvinnliga utövare inte borde ha samma möjligheter att bli erkända och erhålla symboliskt kapital. Jag läser in samma exkluderande attityd i Petras erfarenheter:

"Jag tänker att om det är nån som 'nej men du kan inte haka på det här' eller typ 'du kan inte' eller whatever [...]. Jag vet att det garanterat inte är varje gång, som man inte får haka på eller whatever, att det beror på att man är tjej, men det är många gånger som det garanterat är därför också och att folk bara är typ skeptiska till att man kan eller vågar. Och det är tillfällen när man är i ett sällskap där alla målar typ, men folk har förutsatt att man inte målar för att man är brud typ, ganska garanterat [...]. Och typ också gånger när man kan vara ganska säker på att man har fått haka på för att det är en snubbe i sällskapet [...], för att man känner den här snubben typ".

Den manliga normen blir tydlig när andra utövare utgår från att Petra inte målar eftersom hon är kvinna. Därmed förutsätter de att graffitiutövare i huvudsak är män (jfr. Nehls 2003:136). Petra tror att hon ibland inte får hänga med andra målare eftersom de tvivlar på om hon kan eller vågar. Denna misstro kan bero på föreställningar om att mod och risktagande är manliga karaktärsdrag. Därför ifrågasätter de manliga utövarna om Petra, som kvinna, besitter de önskvärda egenskaperna och således har vad som krävs. Behandlingen utgår från en uppfattning om att kvinnliga utövare inte besitter en habitus som överensstämmer med graffiti-fältets logiker (Bourdieu 1992:42). Ett fält där aktivitet, risktagande och platstagande är centrala och en typ av hegemonisk maskulinitet premieras (jfr. Fundberg 2003). Petras senaste citat visar att hennes relation till manliga utövare ibland är avgörande för att hon ska få hänga med. Liknande föreställningar kan även tillskrivas utifrån. Olivia berättar:

"Jag tror poliser är snällare mot tjejer faktiskt [...]. Det känns alltid som när jag har åkt fast, att dom ser lite på det som.. ja men: 'lilla gumman, du ska inte.. du vet ju bättre' [...]. Det är skönt att man slipper bli utsatt för våld men det ligger ju i nåt slags förminskande, att jag inte kan ta ansvar för mina egna handlingar på nåt sätt. Dom försöker alltid dra det till att jag varit med nån annan som har uppmuntrat mig att göra det, och det är inte som att jag säger nej då heller för det brukar göra att dom ser på det med lite blidare ögon liksom. Men det ligger ändå nånting i det. Det var nån polis som sa till mig: 'tycker du om att hänga med farliga killar?'".

När polisen kallar Olivia för "lilla gumman", hävdar att hon egentligen vet bättre och frågar om hon gillar att umgås med farliga killar använder polisen härskartekniken förminskande (<https://www.roks.se/>). Att använda härskartekniker på det här sättet är att utöva det Bourdieu kallar för symboliskt våld; ett maktutövande som är svårt att sätta fingret på och som sker via interaktion och språk (Bourdieu 1999:11). Det förväntas inte att Petra och Olivia är självständiga målare. Istället definieras de som passiva i relation till manliga utövare (jfr. Macdonald 2001:134f). Att det är svårt att tänka sig att Petra och Olivia handlar oberoende av manligt aktörskap kan bero på den obligatoriska raka linje som går ut på att orientera sig mot det motsatta könet (Ahmed 2006:70f & 84). Därmed förväntas Petra och Olivia vara orienterade mot män. Genom att själva måla och ta plats orienterar de sig queert (ibid. s 107).

Petra menar att det inte är konstigt att det råder en sexistisk jargong inom graffiti-kulturen eftersom samhället i stort präglas av sexism:

“Från mitt perspektiv som tjej.. alltså jag vill inte avskrika alla writers som sexistiska eller så typ, men det är väl ändå mer regel än undantag. Men samtidigt, dom flesta som jag känner som målare är snubbar och alltså det är fett många som är fett sköna och inte har den här.. ja men typ dålig attityd för att man är brud typ, men det är ju lätt en grej också. Men det är fett logiskt också. Resten av världen är sexistisk [...]. Alltså det är ingen subkultur som grundar sig i nånting som handlar om jämställdhet eller whatever, så är det klart att den också är sexistisk liksom”.

Uppfattningen kan liknas vid Lundgrens konstaterande att det vore konstigt om stadens rum inte var bekönade, då staden är skapad av människor och deras föreställningar om kön (Lundgren 2006:189). Petra hävdar att sexismen är strukturell och övergripande. Även Sakarias framhåller den strukturella aspekten. När jag frågar varför Sakarias tror att graffitiutövandet är en "snubbig grej" som han uttrycker det, svarar han att "det är väl som världen i stort liksom. Det är en skitvärld vi lever i". Eftersom den manliga överordningen är en allomfattande samhällsstruktur tar den sig in i alla rum och genomsyrar samtliga sfärer. Informanterna påtalar att det finns många kvinnor som målar i just Malmö. Trots detta blir utövarna påmind om att de inte kan ta plats på samma villkor som män. Mot bakgrund av detta hävdar jag att det inte räcker med att fler kvinnor kommer in i manligt dominerade sammanhang för att de patriarkala maktstrukturerna ska brytas (jfr. Nehls 2003:174). Den patriarkala strukturen menar jag är ett exempel på Ahmeds begrepp *bakgrund*, vilket syftar på

det som ligger bakom och möjliggör vissa orienteringar och förhindrar andra. Det krävs alltså en bakgrund för att en viss orientering ska ske (Ahmed 2006:31 & 87). Det är den patriarkala bakgrunden som möjliggör nedvärdering av kvinnliga målare samt förhindrar inkludering och vissa kroppar att ta plats.

Graffitiutövarna är en ganska heterogen grupp. Petra säger att det är “fett olika sorters människor som kör och det är fett”. Trots detta påpekar hon och flera informanter att det råder en överrepresentation av vita medelklasspersoner. Eftersom kulturen uppstod som en alternativ ungdoms- och hiphopkultur i förorterna till Philadelphia och New York (Lombard 2013:179) kan en anta att dagens utövare kommer från underprivilegierade grupper. Enligt Casper stämmer inte den fördomen:

”Dom flesta som målar i Sverige i överhuvudtaget är ju vita svenskar, så det är ju tyvärr väldigt få invandrare. Graffiti är en sån kultur som låter så jäkla ja men det ska vara hiphop och det ska vara orten, men det är ju bara blekfisar som håller på. Det är väldigt sällan som man springer på nån utlandsfödd, vilket är jättesynd”.

Att vita kroppar är de som får ta plats inom graffitikulturen stämmer överens med den rådande hegemoniska vithet som möjliggör att vita kroppar kan bebo och sträcka ut sig i olika sammanhang. Att vara vit är att vara i linje och därmed kunna röra sig problemfritt och ta plats (Ahmed 2006:132). Enligt Olivias citat nedan har icke-vita kroppar däremot mer att förlora på att måla graffiti:

“Många personer som jag har i min närhet som är rasifierade känner sig ju redan ganska utsatta för våld, att behöva ha med polisen att göra mitt i natten när dom bara ska gå hem och såna saker. Jag vet i alla fall en person som jag pratar med som tycker att det är en säkerhetsgrej att bete sig så lagligt som möjligt liksom. För att den inte vill bli utsatt för mer än den redan är”.

För att undvika rasistisk behandling och våld orienterar sig Olivias vänner i en riktning som innebär laglydighet, vilket minskar deras möjligheter att ta plats inom graffitikulturens sfärer (Ahmed 2006:111). Den hegemoniska vitheten gör att icke-vita kroppar ses som avvikande och begränsar således deras rörelseförmåga medan kroppar inom normen tillåts ta plats (ibid. s 129). Olivias vänner följer den laglydiga linjen eftersom de inte har utrymme eller “råd” att vara avvikande och för att undvika ytterligare desorientering (ibid. s 176f).

I Intervjumaterialet framkommer också att graffitifältet präglas av en överrepresentation av personer från medelklassen. Flera informanter framhåller att graffiti är en dyr aktivitet. Det går åt flera sprayburkar till en målning, vilket innebär en kostnad på flera hundra kronor. Konstformen kräver således ett ekonomiskt kapital (Bourdieu 1986:16). Vid köp av sprayburkar omvandlas det ekonomiska kapitalet till subkulturellt kapital i objektform (ibid. s 19f) och därmed blir praktiken möjlig. Niklas menar att det är de som har pengar som kan göra sig ett namn inom kulturen:

“Det är väldigt vitt, om man säger. Det är väldigt medelklass, väldigt vitt. Jag upplever också att dom flesta som målar inte är rika. Du blir ju inte rik om du målar men det är ju ändå medelklassbakgrund liksom, det är medelklassfolk. Det är ju inte liksom arbetarklassen som kommer, alltså generellt. Det är ju det också men det är väldigt så idag tycker jag, att dom som har cash går och köper burkar och gör karriär på det typ. Det är inte så inkluderande som man tycker att det borde vara tyvärr då. Stereotypen är ju liksom medelåldern, eller så mellan 20-30 vita män typ, medelklass. Och det suger. Och därför är det så pinsamt att vara det [skrattar till]. Man bara så: fuck typ [...]. Man bah: ah skit. Men då får man ju försöka fylla upp på något annat sätt, genom att bah: ‘ska inte du vara med och måla? Ska inte du?’. Då kommer man till väggen och ja men vem som helst kommer, ja men ‘måla du med mig, vi gör en prod ihop, det är kul’. Det är ingen prestige i det liksom. Man får ju väga upp det på det sättet liksom och försöka ta ansvar på nåt sätt”.

Niklas kritiserar även att graffitikulturen utgörs av en vit och maskulin medelklassnorm. Flera informanter uttrycker en medvetenhet om överrepresentationens problematik. Det verkar vara en norm i sig att vara medveten och kunna sätta ord på orättvisorna. Jag tror att det kan bero på klasstillhörighet och det subkulturella bildningskapitalet. Jag upplever också att det ligger i tiden att vara medveten om sina privilegier. Samtidigt fortsätter överrepresentationen att reproduceras genom graffitifältets specifika statusmarkörer och kapital. Det verkar dock som att flera informanter jobbar för en förändring och en välkomnande miljö. Intervjun med Niklas genomsyras t.ex. av ett problematiserande av machokultur och exkludering. Han fördömer förekomsten av hierarkier mellan målare och att graffitikulturen associeras med droger samt diskuterar olika sätt att främja mångfald, inkludering och schyssta attityder. Som citatet ovan visar försöker Niklas väga upp sin manliga och vita medelklasstillhörighet genom att bjuda in och inkludera andra. Niklas menar att graffitipraktiken i sig egentligen är sund, kreativ och kan vara gemenskapsfrämjande. Fältet har både exkluderande och inkluderande tendenser. Petra berättar:

“Äh det är fan både och alltså. Folk är ju hemliga och skeptiska av jättebra anledningar till nya människor samtidigt som det också är såhär jävligt ofta 'ah fan vad kul, du målar också, vi gör den här grejen tillsammans fast vi inte känner varandra', och folk bjuder på ett mission i deras stad och typ på tåg till exempel. Det är en grej som man.. ja men man bjuder tillbaka. Det är fint”.

Jag menar att detta är ett exempel på graffitikulturens kollektiva intresse. Fältet skulle förlora på ett ständigt exkluderande. Gemenskap och inkludering är viktiga element och något att kämpa för eftersom det främjar fältets fortlevnad (Bourdieu 1992:44f).

I avsnittet har det kommit fram att graffitikulturen präglas av en manlig och vit medelklassdominans. Att vara man, vit och medelklass är normen och därmed ett kapital. Vi har också sett exempel på hur kvinnliga utövare nedvärderas och förhindras att ta plats på grund av det rådande machoidealet. Informanterna är medvetna om överrepresentationen problematik och jobbar på olika sätt för en välkomnande miljö.

8. Sammanfattande diskussion

Uppsatsen har syftat till att undersöka inofficiella regler och normer samt statusmarkörer inom Malmös graffitikultur, samt hur dessa formar utövandet och ger erkännande och möjlighet att ta plats inom graffitikulturen och det offentliga rummet. Syftet har besvarats genom att tillämpa Pierre Bourdieus teori om kapital, fält och habitus (1986;1992), samt Sara Ahmeds queera fenomenologi med de centrala begreppen linjer och orientering (2006).

Det första analysavsnittet har visat att graffitipraktiken kräver att utövare tar hänsyn till en rad inofficiella regler och normer när de ska måla. Det informella regelverket är en del av graffitifältets doxa och kollektiva linje. För att kunna följa doxan krävs subkulturellt bildningskapital samt socialt kapital. Det innebär att de heterodoxa nybörjarna, toysen, löper större risk att bryta mot doxan. På grund av de ortodoxa och etablerade kingsens symboliska kapital tenderar deras motiv att sitta kvar längst. Att måla över de etablerade utövarnas motiv är ett sätt att orientera sig queert och bryta mot fältets maktordning och doxa.

Det andra analysavsnittet har visat att det är eftersträvansvärt att måla på olagligt kodade platser i allmänhet samt på riskfyllda och exponerade platser i synnerhet. Det riskfyllda är imponerande eftersom det kräver mod och mer jobb. Synlighet är centralt inom

kulturen för att bli erkänd. Samtidigt är den bästa förutsättningen för att synas att vara just erkänd. Denna paradox och strategi innebär att de ortodoxas dominans reproduceras.

Det tredje avsnittet visar att kvinnliga utövare blir utsatta för härskartekniker, och att det hos vissa manliga målare finns ett motstånd mot att kvinnliga utövare ska ha samma förutsättningar att måla och erhålla symboliskt kapital. Genom att de kvinnliga informanterna inte anpassar sig till det som förväntas av dem orienterar de sig queert. Inom graffitifältet råder även en överrepresentation av vita medelklasskroppar. Det kan bero på att praktiken kräver ekonomiskt kapital och för att rasifierade personer har mer att riskera på att måla.

De kapital som identifierats är sammanfattningsvis subkulturellt bildnings-, synlighets- och förkroppsligat kapital, samt socialt och ekonomiskt kapital. Vi har även sett att det är ett kapital i sig att vara man, vit och medelklass. En kombination av dessa utgör en aktörs symboliska kapital och möjliggör därmed förutsättningar för status och erkännande inom fältet. Genom att besitta det symboliska kapitalet säkras ens platstagande i det offentliga rummet. Med andra ord möjliggör normer, föreställningar och praktiker platstagande i staden för vissa kroppar mer än andra. Fältet reproducerar därmed den manliga och vita strukturella hegemoni som redan råder i samhället (Nehls 2003:158).

Ordet offentlighet betyder *allmän* samt *öppen* eller *tillgänglig* (Andersson 2006:83). Trots stadens tillgängliga funktion visar min uppsats att alla inte har samma förutsättningar att ta plats i det offentliga rummet. Av den anledningen håller jag med Lundgren om att termen "offentlig plats" är tvivelaktig (Lundgren 2006:13). Bengtsen och Arvidsson för en diskussion om gatukonstens obligatoriska plats i ett estetiskt jämlikt stadsrum. "Rumslig rättvisa" kan inte finnas i det offentliga rummet om inte en växelverkan mellan lag och gatukonst finns (Bengtsen & Arvidsson 2014:124f). Graffitins förekomst är viktig i ett demokratiskt stadsrum, men det är också av relevans att praktiken inkluderar en mångfald av aktörer för att ett demokratiskt offentligt rum ens ska kunna existera.

Jag har endast haft utrymme att snudda ytligt vid hur vissa kroppar exkluderas från att ta plats i det offentliga rummet. Min förhoppning är ytterligare och fortsatt forskning om graffiti- och machokulturers mekanismer och hur sexism och rasifiering inverkar på konstnärligt platstagande. Jag har en uppfattning om att graffiti blir allt mer accepterat och att fler kommuner inför lagliga väggar. Förhoppningsvis är det en del av utvecklingen mot ett mer inkluderande offentligt rum. Samtidigt tror jag att det är viktigt att formulera strategier för att motverka homogenitet och maskulint kodade statusmarkörer inom graffitipraktiken.

9. Referenslista

9.1 Tryckta källor

Ahmed, Sara 2006: *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham & London: Duke University Press.

Andersson, Cecilia 2006: *Rådjur och raketer. Gatukonst som estetisk produktion och kreativ praktik i det offentliga rummet*. Stockholm: HLS Förlag.

Bengtsen, Peter 2014: *The Street Art World*. Almedros de Granada Press. ISBN: 978-91-7473-868-1

Bengtsen, Peter & Arvidsson, Matilda 2014: Spatial justice and street art. I: *Nordic Journal of Law and Social Research*, 5. ISSN: 2305-7238 ISBN: 978-87-89221-11-3.

Bourdieu, Pierre 1986: The forms of Capital. I: Richardson, John G: *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Bourdieu, Pierre 1992: *Texter om de intellektuella*. Stockholm; Stehag: B. Östlings bokförl. Symposion

Bourdieu, Pierre 1999: *Den manliga dominansen*. Göteborg: Daidalos

Bremer, Signe 2011: Med kroppen in i berättarrummet – om närvaro och etik. I: Gunnemark, Kerstin (red). *Etnografiska hållplatser. Om metodprocesser och reflexivitet*. Lund: Studentlitteratur

Brighenti, Andrea Mubi 2010: At the Wall: Graffiti Writers, Urban Territoriality, and the Public Domain. I: *Space and Culture*, vol 13, nr 3, ss. 315–332

Dellenborg, Lisen 2013: Att utsätta sig för fältet – om betydelsen av engagerad närvaro. I: Skott, Carola, Nässén, Kristina, Dellenborg, Lisen och Lepp, Margret. *Människan i vården*, Stockholm: Carlsson bokförlag.

Ehn, Billy 2009: Lära sig se på nytt. I: Arvastson, Gösta & Ehn, Billy (red). *Etnografiska observationer*. Lund: Studentlitteratur

Eriksson-Zetterquist, Ulla & Ahrne, Göran 2011: Intervjuer. I: *Handbok i kvalitativa metoder*. Stockholm: Liber.

Ferrell, Jeff & Weide, D. Robert 2010: Spot theory. I: *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*, vol. 14, nr. 1–2, ss. 48–62.

Fundberg, Jesper 2003: *Kom igen, gubbar! Om pojkfotboll och maskuliniteter*. Stockholm: Carlsson

Fägerborg, Eva 2011: Intervjuer. I: Kaijser, Lars & Öhlander, Magnus (red). *Etnologiskt fältarbete*. Lund: Studentlitteratur

Habel, Ylva 2012: Rörelser och schatteringar inom kritiska vithetsstudier. I: Hübinette, Tobias, Hörnfeldt, Helena, Farahani, Fataneh & Rosales, René Leon (red.): *Om ras och vithet i det samtida Sverige*. Botkyrka/Tumba: Mångkulturellt centrum 2012:4. ISBN 978-91-86429-20-1

Högdahl, Elisabeth 2003: *Göra gata: om gränser och kryphål på Möllevången och i Kapstaden*. Hedemora: Gidlund

Jacobson, Staffan 1996: *Den spraymålade bilden: graffitimåleriet som bildform, konströrelse och läroprocess*. Lund: Aerosol Art Archives

Johnson, Michael 2006: *Inblick i en ungdomskultur. Samtal med graffitimålare*. Rapport 2006:2. Kriminologiska institutionens rapportserie. Stockholms universitet.

Jonsson, Björn 2016: *Graffitins spänningsfält. En studie av graffitikultur och interventioner på en lokal arena*. University of Gothenburg: Göteborg.

Kimvall, Jacob 2012: Noll tolerans: *Kampen mot graffiti*. Stockholm: Verbal

Kvale, Steiner & Brinkmann, Svend 2014: *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur

Lombard, Karra-Jane 2013: Men against the wall: graffiti(ed) masculinities. I: *The Journal of Men's Studies*, vol. 21, nr. 2, ss. 178–190.

Lundgren, Anna Sofia 2006: *Genus på offentlig plats: reflexer och transparens*. Umeå: Institutionen för kultur och medier, Umeå universitet.

Macdonald, Nancy 2001: *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York*. Hampshire: Palgrave.

Monto, Martin A., Machalek, Janna & Anderson, Terri L. 2012: Boys Doing Art: The Construction of Outlaw Masculinity in a Portland, Oregon, Graffiti Crew. I: *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 42, nr. 3, ss. 259–290

Nehls, Eddy 2003: *Vägval: lastbilsförare i fjärrtrafik - perspektiv på yrkeskultur och genus*. Göteborg: Etnologiska fören. i Västsverige

Nässén, Kristina 2013: Deltagande observation. I: Skott, Carola, Nässén, Kristina, Dellenborg, Lisen och Lepp, Margret: *Människan i vården*. Carlssons bokförlag

Paulsson, Emma 2016: *Göra plats: graffiti, kommunal förvaltning och plats som relationell effekt*. SLU, Alnarp

Pettersson, Helena, Wolanik Boström, Katarzyna & Öhlander, Magnus 2017: Kapital, Habitus och fält. I: Gunnarsson Payne, Jenny och Öhlander, Magnus (red.). *Tillämpad kulturteori*. Lund: Studentlitteratur. ISBN 9789144110707

Rennstam, Jens & Wästerfors, David 2015: *Från stoff till studie. Om analysarbete i kvalitativ forskning*. Lund: Studentlitteratur

Sverrisson, Árni 2011: Visuell metodik. I: Ahrne, Göran & Svensson, Peter (red.). *Handbok i kvalitativa metoder*. Stockholm: Liber.

Thornton, Sarah 1995: *Club cultures : music, media, and subcultural capital*. London: Polity Press

Wiklund, Lisa 2013: *Kreativa liv: konstnärligt arbete och kosmopolitisk vardag i Williamsburg, Brooklyn, New York*. Göteborg: Makadam

9.2 Otryckta källor

Malmö stad 2009: Ny Graffitivägg i Malmö invigs. Pressmeddelande 27 augusti 2009 16:40. Besökt 29 december 2017.

<http://www.mynewsdesk.com/se/malmo/pressreleases/ny-graffitivaegg-i-malmoe-invigs-313814>

Svt Kulturnyheterna 2013: P-huset Anna – Sveriges äldsta lagliga graffitivägg. Publicerad: 24 juni 2013 18.42. Uppdaterad: 26 juni 2013 08.38. Besökt 29 december 2017.

<https://www.svt.se/kultur/konst/sveriges-aldsta-lagliga-graffitivagg>

Roks: Härskartekniker. Besökt 29 december 2017.

<https://www.roks.se/har-finns-kunskap/harskartekniker>