

Graffiti på spel

**En kvalitativ undersökning, via NUG,
om graffitins autonomi**

Av: Emelie Appelsved

Handledare: Annika Öhrner
Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande
Magisteruppsats 30 hp
Konstvetenskap | Hötterminen 2016



Abstract

Comments regarding Swedish graffiti writer NUG's film *Territorial Pissing* (2008) express how graffiti and art appear to be two different worlds and when these worlds come together the expression of graffiti seems to transform. This thesis, *Graffiti at stake: a qualitative study, via NUG, about the autonomy in graffiti*, aims to both examine and bring about a general discussion on whether graffiti is autonomous when it enters the art world. The thesis also discusses transformed content and expression in the works of NUG when performed in a different context; what is exhibited in an institutional art context and what positions does NUG occupy? The French sociologist Pierre Bourdieus conceptions *field* and *autonomy* has been used as a theoretical framework, and partly as method as well. By studying the works of NUG another expression has been found within an institutional art context – black irrational lines and cascades. These are interpreted as energy generated from the act of performing graffiti and have been discussed in relation to the graffiti- and art practice as well as the symbolic capital. The thesis argues that the autonomy is situated in what is recognized and acknowledged. The thesis also concludes that NUG is entering into a masculine, conventional and strong artist position, similar to Pollock.

Populärvetenskaplig sammanfattning

Uppsatsen, *Graffiti på spel: en kvalitativ undersökning, via NUG, om graffitiens autonomi*, tar avstamp i kommentarer rörande den svenska graffitiutövaren NUG:s videoverk *Territorial Pissing* (2008). Kommentarer som uttrycker att graffiti och konst tycks vara två separata världar och när dessa världar möts tycks uttrycket i graffiti inte vara detsamma – är det graffiti? Om graffiti är autonomt när det inträder i konstens fält är en generell diskussion som denna uppsats lämnar ett bidrag till. NUG har en magisterexamen i konst och tillhör de största namnen på Sveriges och Europas graffitiscener. Inom en konstinstitutionell kontext har ett annat uttryck, än de traditionella graffitibokstäverna, kunnat konstateras; irrationella streck och kaskader av svart sprayfärg. De förstås som energi, alstrad från akten att måla graffiti, samt framstår som en nödvändighet. Uppsatsen diskuterar en graffiti praktik och dess relation till konstfältet. I konstens fält står graffiti på spel och autonomin hamnar i det som igenkännes och erkännes. Detta är också en uppsats om hur NUG går från en manlig utövarposition, in till en manlig, konventionell och stark konstnärposition, i förening med Pollock, samt hur NUG har en fot i ”graffitins fält” respektive en fot i konstens fält och hur han manövrerar dessa fält.

Innehåll

1. Inledning	5
1.1 Syfte	7
1.2 Teori	7
1.3 Metod	9
1.3.1 <i>Metod material</i>	12
1.4 Material	13
1.5 Forskningsläge	13
2. Graffiti som fält	16
2.1 Graffiti: en introduktion	16
2.2 Fälteffekter	18
2.3 Överlappande fält	21
2.4 Den svenska graffitiscenen (med tonvikt på Stockholm)	25
2.4.1 <i>NUG</i>	27
3. Brytpunkter	33
3.1 <i>It's so fresh, I can't take it</i> (2001)	33
3.2 <i>Territorial Pissing</i> (2008)	35
3.3 <i>Okänd titel</i> (2011)	36
3.4 <i>Black enough for you</i> (2012)	37
3.5 <i>Utan titel</i> (2015) (a)	37
3.6 <i>Utan titel</i> (2015) (b)	39
3.7 <i>Okänd titel</i> (2015)	39
3.8 Några sammanfattande iakttagelser	40
4. NUG inom en konstinstitutionell kontext	41
4.1 Ett inträdande på konstens fält	41
4.2 Graffitifilm/Konstfilm	42
4.3 Abstrakt expressionism/Abstract vandalism	46
4.4 Igenkänna och erkänna och rummet av möjligheter	49
5. Avslutning	51
5.1 Avslutande diskussion	51
5.2 Sammanfattning	54

Källor och litteratur	56
Bilder	62
Appendix I	i
Appendix II	a

1. Inledning

”Jag sa alltid att vi skulle få graffitin att närma sig konstvärlden”.¹ – Pike

”Nej – vi ska få in konstvärlden i graffitin”.² – NUG

”Nej, det är inte konst. Det är graffiti.”³ – Akay

”[...] inte graffiti per se, utan en videoinstallation.”⁴ – Jacob Kimvall

De inledande citaten är meningar som behandlar en drygt två minuter lång film, *Territorial Pissing* (2008), där ett tunnelbanetåg i Stockholm bemålas på ett kaskad- artat sätt med svart sprayfärg. Filmen är ett examensarbete från Konstfack, University College of Arts, Crafts and Design (hädanefter Konstfack), signerat NUG. Om de två första citaten, uttalade av graffitiutövare, statuerar exempel på att graffiti och konst är två olika världar men att det existerar ett intresse att dessa möts, visar de två sista att uttrycket hos graffitin inte tycks vara det samma, eller att det rent av inte är samma sak, när mötet mellan graffiti och konst sker. Vi har att göra med en punkt där graffiti och den institutionella konstvärlden möts; denna uppsats ämnar göra ett försök att problematisera det. Vid ett möte mellan konst och graffiti, borde graffiti fortfarande kunna ”vara sig själv”. Att vara sig själv går att uttrycka som att ett visst område är ett ”autonomt fält”, ett begrepp jag hämtat från den franska sociologen Pierre Bourdieu (1930-2002). Det innebär att ett specifikt område agerar som ett självstyrande kosmos och att detta inte låter sig kuvas av till exempel politiska faktorer, eller kommers. Det autonoma fältet är också arrangerat efter egna konnotationer och konventioner. Inom ett konstnärligt autonomt fält sker ”konst för konstens skull”.⁵ Konstvärlden är ett givet fält – och fälteffekter existerar även hos graffitin.

Graffiti som uttryck inbegriper element som *tag* (en signatur), *throw-up* (namn i större format inklusive kontur) och *piece* (en komplett graffitimålning inkluderande bokstäver, bakgrund och tag), det vill säga *TTP*, en term som Staffan Jacobsson myntade i sin avhandling *Den spraymålade bilden, Graffitimåleriet som bildform*,

¹ Pike, citerad i Hynek Pallas, *Nug/text av Hynek Pallas*, Stockholm: Orosdi-Back, 2016, s. 12.

² NUG, citerad i Pallas, 2016, s. 12.

³ Akay, citerad i Eigil Söderin, ”Nug – från okänd klottrare till okänd konstikon”, *ETC*, 131025.

⁴ Min översättning, originalversion: ”But Territorial Pissing was not graffiti per se, but a video installation.”, Jacob Kimvall, *The G-Word: Virtuosity and Violation, Negotiating and Transforming Graffiti*, Årsta: Dokument Press, 2014, s. 132.

⁵ Pierre Bourdieu, *Konstens regler, Det litterära fältets uppkomst och struktur*, Stehag: B. Östlings bokförlag Symposium, 2000, s. 92, s. 110 och s. 123.

konströrelse och läroprocess (1996) och som han säger: ”TTP använder i första hand tågsidan som underlag, sprayfärgen som material och bokstaven som motiv”.⁶ Det är alltså de bokstavsmålningar som övervägande ses på och utmed tunnelbana och pendeltåg.

För många graffitiutövare har denna praktik lett vidare till både konsten och en plats på konstskola, liksom till andra kreativa yrken. Väl där har graffitin lagts bakom dem, skriver Jacob Kimvall i artikeln *Alla graffitikånstnärer [sic] har en lysande framtid som reklamtecknare!* (2013). Detta tycks, enligt Kimvall, vara genom att graffitiutövandet fungerar som en egen slags förberedande skola, graffitiutövandet tar en bara till en viss punkt på grund av dess egna konventioner och tillslut, graffiti är så pass omtvistat att det blir till ett hinder i den nya professionen.⁷

NUG, eller Magnus Gustafsson (f. 1973), har en magisterexamen i konst från Konstfack samt tillhör de största namnen både på Sveriges och Europas graffitiscener.⁸ Det existerar idag ingen konstvetenskaplig akademisk forskning om NUG. Samtidigt hamnade hans verk, tidigare nämnda *Territorial Pissing* (2008) under år 2009 i centrum för en intensiv debatt om huruvida graffiti är konst eller inte.⁹ När NUG idag ställer ut inom en institutionell kontext är det vanligt förekommande att det utställda benämns som graffiti, alternativt att referenser ges till hans bakgrund med tyngdpunkt på att han är en stor graffitiutövare utan att man egentligen definierar det som visas som graffiti.

Graffitis konstinstitutionella förbindelser har diskuterats, mest inom en amerikansk 1970- och 1980-talskontext där den beskrivs som både avantgardistisk och post-modernistisk.¹⁰ Men graffitis innehåll och uttryck i en annan kontext än den ursprungliga diskuteras inte. Överlag har graffiti inom svensk forskning behandlats utifrån sina illegala aspekter samt det motstånd som existerar från bland annat myndighetshåll, inklusive den (ö)kända Nolltoleransen.¹¹ Jag vill hävda att forskningen, förståelsen och debatten i mångt och mycket har stagnerat vid just detta. Detta är heller inte en uppsats som har för avsikt att diskutera om graffiti är konst eller inte, den diskuterar istället om graffiti fortfarande är graffiti inom en konstinstitutionell kontext.

⁶ Staffan Jacobson, *Den spraymålade bilden, Graffitimåleriet som bildform, konströrelse och läroprocess*, Lund: Aerosol Art Archives, 1996, s. 12, s. 14 och s. 203.

⁷ Jacob Kimvall, ”Alla produktiva graffitikånstnärer har en lysande framtid som reklamtecknare!”, Andreas Berg & Sara Teleman (red.), *Svensk illustration: en visuell historia 1900-2000*, Stockholm: Arena, 2013, s. 307 och s. 314-319.

⁸ Gallery Steinsland Berliner, <http://www.steinslandberliner.com/wp-content/uploads/NUG-CV.pdf>, 161010; *Konstfack vårutställning 2008*, utst. kat., Ivar Björkman m.fl. (red.), Stockholm: Konstfack, 2008; Pallas, 2016, s. 6; Tobias Barenthin Lindblad och Malcolm Jacobson, *Overground 2, 8 nordiska graffitimästare*, Årsta: Dokument Press, 2006, s. 91.

⁹ Se t.ex. Söderin, 2013, samt de inledande citaten.

¹⁰ Se t.ex. Jacob Kimvall, ”Mapping an Institutional Story of Graffiti and Street Art”, Pedro Soares Neves & Daniela V. De Freitas Simões (red.), *Lisbon Street Art & Urban Creativity: 2014 International Conference: Volume 1 (Street Art & Urban Creativity, conference books)*, Lissabon, 2015, s. 92-95.

¹¹ Förenklat innebär Nolltoleransen att Stockholm stad inte accepterade någon graffiti, se mer i: Jacob Kimvall, *Noll tolerans, kampen mot graffiti*, Stockholm: Verbal förlag, 2012; Kimvall, 2014a, s. 105-140.

1.1 Syfte

Med utgångspunkt i exemplet NUG vill jag i denna uppsats diskutera om graffiti är autonomt när det inträder i ett konstens fält. Genom att rikta min blick mot graffitins innehåll och uttryck och utövaren NUG:s positioner kommer denna uppsats föra en generell diskussion om graffitins autonomi. Mer precisa frågor för studien är

- Går det urskilja ett förändrat innehåll i NUG:s verk utförda i en annan kontext än den ursprungliga? Det vill säga ändras graffitins uttryck i relation till kontext och vad är det som ställs ut i en institutionell miljö?
- Vilken position innehar NUG inom respektive kontext?

1.2 Teori

Undersökningens frågor tar avstamp i samt finner sin teoretiska inramning hos kultursociologin. I inledningen gav jag en ytterst kort introduktion till vad ett autonomt fält är, vilket hämtades från Pierre Bourdieus terminologi, och jag gjorde en relativt grov översättning av begreppet till något som ”är sig självt”. Fält-begreppet introducerades av Bourdieu tidigt 1970-tal och han själv definierar det ”som en värld för sig, med sina egna lagar”.¹² Det teoretiska ramverket är således Pierre Bourdieus begrepp *fält* och *autonomi*.

Ett *socialt fält* som *konstens fält* är en variant av, har identifikationen av att vara en fristående och självrådande värld med interna kriterier för medlemskap och för vad som skall klassas som karriär eller icke sådan, förklarar sociologen Donald Broady i inledningen till Pierre Bourdieus *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur* (2000).¹³ Andra benämningar för socialt fält är kampfältet alternativt konkurrensfältet. Inom ett fält existerar flertalet aktörer och utövare samt olika institutionsapparater, i konstens fält översätts det till konstnärer, gallerister, museum, kritiker och konstvetenskapliga institutioner etcetera.¹⁴ Gemensamt för dem är att de är oerhört styrda av sina egna uppfattningar om *det rätta* (min kursivering), Bourdieu kallar det *doxa*. Den starka uppfattningen och tron gör att det utspelas en kamp och en ständig intressekonflikt rörande makten att få stipulera ramarna för vad som inom fältet ska räknas som god konst eller inte, vem som har rätten att titulera sig som konstnär, rätten att äntra fältet, och hur olika genres och konstnärliga framställningar ska rangordnas. Konstens fält är således inte statiskt utan existerar som en arena för strider,

¹² Bourdieu, 2000, s. 92; Donald Broady, ”Kapitalbegreppet som utbildningssociologiskt verktyg”, *Skeptronhäften/Skeptron Occasional Papers*, nr 15, 1998, s. 19.

¹³ Bourdieu, 2000, s. 9f.

¹⁴ Bourdieu, 2000, s. 9f; Broady, 1998a, s. 21.

avsaknaden av kamper i ett område gör att det är att betrakta som icke fält.¹⁵ Det krävs även en viss autonomi hos det specifika området om det ska klara av klassifikationen fält utifrån Bourdieus terminologi. Om ett specifikt område, fält, kan vidmakthålla sina egna konventioner och hierarkier innehar det autonomi. Autonoma fält kan ses som en slags spelplan där aktörerna förhåller sig mer till varandra, både kollegie- och konkurrensmässigt, än till de och det utanför fältet. Denna spelplan inkluderar även en slags gemensam anda, *illusio* enligt Bourdieus terminologi, som hjälper aktörerna att våga satsa, sporra varandra och vara hängivna i spelet, det vill säga fältet.¹⁶

Det konstnärliga fältet är bestående av en autonom pol, eller delfält, konträrt är heteronom pol. Polerna benämner Bourdieu som *den begränsade produktionens delfält* respektive *den breda produktionens delfält*. I det första dubbelarbetar aktörerna som både rivaler och konsument, där sker konst för konstens skull och det existerar en så kallad *bakvänd ekonomi*, vilket innebär att konstnären istället för att producera för en konsument, producerar rätt typ av konst, och således accepterar att inte räkna med att få ut någon större ekonomisk utbetalning. Att nå erkännande bortom sina kollegor är inte heller det primära för aktörer inom detta fält. Helt tvärtom det senare fältet där karriär bedöms utifrån försäljning, utmärkelser och bekräftelse hos en stor publik. Centrum för fältets strider är därmed friktionen mellan de båda delfälten, mellan autonomi och heteronomi.¹⁷

Varje fält har sin egen typ av kapital, det kan vara *kulturellt* (vilket kan innebära att verka för finkulturen, den som är dominerande på det autonoma konstnärliga fältet) *ekonomiskt*, *socialt* eller *litterärt*, det finns flera olika. Kapital är för Bourdieu något som kan jämföras med "värden, tillgångar eller resurser". Ett kapital kan i sin tur omvandlas till *symboliskt kapital* om det är tillräckligt värdefullt i fältet. Om en aktör även förhåller sig till fältets autonoma pol vinnas *symboliskt kapital* som ger en mer inflytande på fältet. Ju mer av detta kapital det finns inom fältet, ju mer autonomi.¹⁸ Både aktörer och genrer intar sin egen respektive position på fältet. Ens position är den plats man stiger in på och befinner sig på i fältet, kapital är en avgörande faktor, och positionerna bestäms i förhållande till andra positioner.¹⁹

En mycket relevant fråga är om graffiti ska utgöra ett fält eller inte, eller om det faller in i ett redan befintligt. Broady förklarar i *Kapitalbegreppet som utbildningssociologiskt verktyg* (1998) att ett specifikt område kan analyseras som ett fält men inte går att fastställas som ett socialt fält enligt Bourdieus terminologi innan

¹⁵ Bourdieu, 2000, s. 14f, s. 324f och s. 327; Broady, 1998a, s. 20.

¹⁶ Donald Broady, "Inledning: en verktygslåda för studier av fält", *Kulturens fält*, Göteborg: Daidalos, 1998, <<http://skeptron.uu.se/broady/sec/k-15-kap.htm#verktygsladan>>, 161114; Bourdieu, 2000, s. 14, s. 330 och s. 333; Förordet av Donald Broady i: *Konstens omvända ekonomi: tillgångar inom utbildningar och fält, 1938-2008*, Martin Gustavsson m.fl. (red.), Göteborg: Daidalos, 2012, s. 7.

¹⁷ Bourdieu, 2000, s. 314, s. 316f och s. 325.

¹⁸ Broady, 1998b; Broady, 1998a, s. 6; Bourdieu, 2000, s. 10 och s. 320f.

¹⁹ Bourdieu, 2000, s. 12 och s. 334f.

analysen är utförd. Men om ett område har en struktur som till viss del, eller på vissa plan, möjliggör en analys som ett fält, är Broady samtidigt tillåtande med bruket av fältbegreppet: ”för den skull behöver vi inte avstå från att använda fältbegreppet”.²⁰ Broady säger till och med att vi kan ”utnyttja [...] Bourdieus begrepp”.²¹ En fullständig analys och därmed fastställande av graffiti som fält kräver således en större studie än denna uppsats. Jag kommer att betrakta graffiti som ett fält och utnyttjar följaktligen Bourdieus fältbegrepp, därav följer att jag kommer beteckna graffiti som ett fält, utan att alltså fastställa det som ett. Som vi kommer att bli varse, uppträder graffiti som ett eget specifikt område där fälteffekter förekommer. Fälteffekter kan till exempel vara, strider, en rådande bakvänd ekonomi samt ett eget kapital. Däremot har området som utgör graffiti inga egna institutioner, det vill säga, ”egna inrättningar som hallstämplarnas verken”, vilket innebär att på den punkten faller graffiti som ett eventuellt fält.²² Yttre påverkan tycks också förekomma, vilket är ytterligare kritiska punkter för graffiti som fält. Det ska också poängteras att jag tillämpar en viss typ av anpassning som kan behövas göra vid studier av fält. Bourdieus begrepp är strängt taget konstruerat inom en fransk kontext där ett fält är lokalt förankrat och håller sig inom nationsgränser, eller inom en stadsgräns. Utanför den franska kontexten är ett fält inte lika nationsbundet, vissa betydande positioner kan vara lokaliserade utanför, i andra länder. I samtida forskning har det istället till viss del förekommit och förekommer *transnationella fält*, vilket Broady definierar som ”fält som sträcker sig över nationalstatsgränserna”.²³ Denna uppsats följer det. Jag menar att både graffitiens fält såväl dess influenser är starkt globala, samt, de tidiga amerikanska graffitiutövarna har idag fortfarande betydande positioner.

1.3 Metod

Mina metodologiska verktyg är delvis hämtade från Bourdieu. Bourdieu ger oss tillgång till olika redskap som hjälper oss att kunna säga varför ett visst verk skapades, ett verks uppkomst beror bland annat på konstnärens och genrens respektive position på fältet.²⁴ Och med det hävdar Bourdieu att den enskilda individen, konstnären, inte ensamt kan frambringa verket och utmanar därmed ”det skapande geniet”.²⁵

Den graffiti jag refererar till när jag säger graffiti, som verk, är de bildproduktioner som Jacobson namngav som TTP, sprayfärgade bokstäver på främst tåg och som

²⁰ Broady, 1998a, s. 21.

²¹ Broady, 1998a, s. 22.

²² Donald Broady, ”Nätverk och fält”, Håkan Gunneriusson (red.) *Sociala nätverk och fält*, Uppsala: Historiska institutionen, 2002, <<http://skeptron.uu.se/broady/sec/k-15-kap.htm>>, 170107.

²³ Broady, 1998a, s. 22.

²⁴ Bourdieu, 2000, s. 18f och s. 21.

²⁵ Bourdieu, 2000, s. 274.

härstammar från 1960- och 1970-talets New York och Philadelphia, USA.²⁶ Jacobson benämner denna graffiti som ”självständig”, ”fristående och oberoende konst” eller som ”underground-konst”.²⁷ Det är påståenden som implicerar både autonomi och tydliga gränser. Fast även om Jacobson indirekt förhåller sig till Bourdieus fält- och habitusbegrepp är min tolkning att det självständiga är i form av en mer öppen självständig (autonom) konst och inte Bourdieus teoretiska autonomi. Jacob Kimvall å andra sidan undviker frågan om graffitins gränser i sin avhandling *The G-Word: Virtuosity and Violation, Negotiating and Transforming Graffiti* (2014) för att i stället se på begreppet graffiti som ”en trevande term”.²⁸ Detta då han identifierar graffiti som en *diskursiv formation*, där graffiti konstateras vara något som är under ständig rörelse, diskussion och i utveckling. I den diskursiva formationen ingår polariserande, men ändå avhängiga, uttalanden så som att graffiti ses som både konst och kriminell handling. Dessa ställs mot varandra, där graffiti subkulturellt definieras som konst och institutionellt definieras som brott, en brännpunkt enligt Kimvall, och ett uttryck för graffitins komplexitet.²⁹

Jag håller med Kimvall i att graffiti är komplext och min studie kommer presentera ett synsätt bland många på graffiti. Men medan både Jacobson och Kimvall betraktar graffiti som subkultur, känner jag en viss ambivalens till denna kategorisering.³⁰ Jag vill hävda att då graffiti både har en konstinstitutionell historia samt återfinns inom den konstinstitutionella kontexten idag borde det rimligen krocka med ett subkulturellt förhållningssätt. Som Jacobson belyser, har graffitin existerat parallellt på både tåg och innanför galleriets väggar, den graffiti som existerar inom galleriet är dock något yngre i sin existens.³¹ Men ändå tycks graffiti stå utanför den etablerade konstvärlden. Jag kommer, som jag tidigare har redogjort för, i min studie betrakta graffiti som en del av ett socialt fält, liknande konstens. Jag utnyttjar fältbegreppet som ett verktyg för att få ifatt autonomi. Jag kommer att peka på signalement, fälteffekter, vilka fungerar som en möjlighet att betrakta, inte fastställa, graffiti som fält. Här skiljer sig mitt synsätt återigen från Kimvalls, som menar att graffiti inte bör betraktas som en autonom formation på grund av graffitins relativt oklara gränser.³² Men jag vill påminna att stridigheter, vilket också inkluderar gränsdragningar och genrer, är symptom på ett fält efter Bourdieus kriterier, och de förekommer i stor utsträckning inom graffiti.

För att kunna identifiera dessa fälteffekter och en graffitiscen, har jag använt mig av de böcker som producerats och adresseras inom det som jag kommer kalla ett graffitifält. Dessa är inte vetenskapliga utan utgör till större delen vad jag skulle kalla

²⁶ Se tidigare i inledningen; Jacobson, 1996, s. 202.

²⁷ Jacobson, 1996, s. 12 och s. 202.

²⁸ Kimvall, 2014a, s. 19.

²⁹ Kimvall, 2014a, s. 10ff, s. 19 och s. 154.

³⁰ Jacobson beskriver graffiti som underground vilket synonymt är subkulturellt.

³¹ Jacobson, 1996, s. 148.

³² Kimvall, 2014a, s. 154.

nostalgiskt tillbakablickande texter, men även konstruktionen av en gemensam historieskrivning. Böckerna är ofta uppbyggda på ett sätt där varje enskild utövare berättar sin historia om fältet och dess utövare. Dock är dessa berättelser ovärderliga för mig som inte kommer från eller direkt haft relation till graffitivärlden; de ger mig access till deras fält.³³ Det finns även vetenskapliga texter som också fungerat för att ringa in detta specifika graffitiområde, fältet. Företrädesvis *Den spraymålade bilden, Graffitimåleriet som bildform, konströrelse och läroprocess* (1996) och kulturhistorikern Joe Austins *Taking the train: how graffiti art became an urban crisis in New York City* (2001).³⁴

Med graffiti som fält syftar jag på det specifika område där graffitiverken både produceras och presenteras men även där graffitiutövare, vilka är de som producerar verk, agerar och konsumerar och konstituerar normer och kultur. Det skulle även kunna kallas graffitivärld. Värld eller fält inbegriper all graffiti, när jag säger graffitiscen menar jag istället en regional del av graffiti som fält, av graffitivärlden. För att hålla en neutral position, och inte kategorisera, väljer jag att se producenterna bakom graffitiverken som graffitiutövare. För att kunna identifiera graffitiutövare letar jag efter ett visst semiotiskt tecken, för mitt exempel i uppsatsen gäller tecknet ”NUG” som referent för denna utövare. Men en och samma utövare kan ha en repertoar av tecken. Graffitiutövare brukar använda sig av flera pseudonymer eller semiotiska tecken. En graffitiutövare ingår också i ett, ibland flera, crew (en grupp av graffitiutövare som målar tillsammans) som också har sina tecken. Vid genomgången av materialet avslöjades NUG:s andra namn, (främst) ”DUE” och ”DUDGE”, samt det crew-namn, (främst) ”VIM”, som han använt.³⁵ Dessa andra beteckningar är också för mig tecken för denna utövare. Dessa begreppsindelningar: fält, scen och utövare, kommer fungera som verktyg i mina analyser.

Jag har sammanställt en kvantitativ förteckning över NUG:s verk (hur den sammanställningen har genomförts redovisas i stycke 1.3.1). Denna förteckning har fungerat som ett verktyg till att identifiera verkproduktion i olika kontexter, men också till att se vad som finns kvar över tid för graffitiutövaren NUG. Vid en närläsning av förteckningen har jag identifierat brytpunkter, de har plockats ut för att presenteras och sedan analyserats närmare utifrån mina undersökningsfrågor och syftet – om graffiti är autonomt på konstens fält. Vid analysen av NUG:s verk på konstens fält har jag

³³ De böcker jag har använt mig av är: Sjöstrand, 2012; Barenthin Lindblad och Jacobson, 2006; *Blått stål*, textbearbetning och korrektur: Hannes Rubaszkin, 2013; Malcolm Jacobson, *Dom kallar oss klottrare – svensk graffiti*, Stockholm: Dokument Press, 2000; Andrea Caputo, *All city writers: the graffiti diaspora: from New York to Europe: a movement in transition*, Bagnolet: Kitchen 93, 2009.

³⁴ Joe Austin, *Taking the train: how graffiti art became an urban crisis in New York City*, New York: Columbia University Press, 2001.

³⁵ NUG laborerade först med flera namn, vanligt förekommande bland graffitiutövare. Se t.ex. Torkel Sjöstrand, *Kaos, Vandals in Motion*, Årsta: Dokument Press, 2012, s. 57; Barenthin Lindblad och Jacobsson, 2006; Kimvall, 2014a, s. 199f.

fokuserat på innehållet i verken, studerat hur dessa verk i den nya kontexten förhåller sig till graffiti- respektive konstpraktiken samt fångat upp det symboliska kapitalet och NUG:s position som fungerar vägledande till autonomi.

1.3.1 Metod material

Min förteckning har ställts samman genom att jag utgått från en CV-förteckning över NUG på Gallery Steinsland Berliners hemsida samt från NUG:s bok *I am just trying to be nice* (2013), en bok där NUG själv gjort ett selektivt urval till de senare verkens fördel.³⁶ Dessa källor har varit tongivande för sammanställningen av förteckningen men har ändå behövt kompletteras med ytterligare material. NUG i egen person har varit en källa, han ingår i min bekantskapskrets vilket gjort att jag har haft tillgång till honom och vi har vid två tillfällen träffats för att gå igenom verk han har producerat samt var dessa har visats.³⁷ Vidare har jag för att säkerställa information konsulterat hemsidor av olika slag. Den graffiti-relaterade hemsidan Betongliv.com har ofta skrivit om utställningar som NUG har medverkat i, både inom graffiti-kontext såväl som institutionell konstkontext.³⁸ Institutionella hemsidor, så som sådana som hör till gallerier och konsthallar har också hjälpt mig att fånga upp vad NUG har visat och var, samt vad för typ av institution eller galleri det rör sig om.³⁹ Information har även inhämtats ifrån företagssidor, recensioner, utställningskataloger och Vimeo.⁴⁰ Samt, för

³⁶ Gallery Steinsland Berliner, <<http://www.steinslandberliner.com/wp-content/uploads/NUG-CV.pdf>>, 151203 samt 161010; NUG, *I am just trying to be nice*, Amsterdam: H.G.M. Overbeek, 2013.

³⁷ Samtal med NUG (Magnus Gustafsson), Stockholm, 151116 samt 151120.

³⁸ Betongliv, <<http://www.betongliv.com/tag/nug/>>, 151202 samt 161010.

³⁹ Dessa hemsidor är följande: Alingsås kulturhus, <<http://www.alingsaskulturhus.se/alingsas-konsthall/tidigare-utställningar>>, 151202; Art Rock Foundation, <<http://artrockfoundation.com/hudson-museum-2008-2010/>>, 151202; CAC, Contemporary Art Centre, <<http://www.cac.lt/en/exhibitions/past/15/7755151202>>, 161020; Contemporary Art Daily, <<http://www.contemporaryartdaily.com/2016/01/group-show-at-cac-vilnius/#more-172253>>, 101620; Gabrielle Senn Galerie, <<http://www.galeriesenn.at/about.html>> samt, <<http://www.galeriesenn.at/exhibition-detail/events/33.html>>, 161010 samt 151203; Galerie Anhava, <<http://www.anhava.com/gallery.php>>, 161010; Heidelberger Kunstverein, <http://www.hdkv.de/media/mgz/2011/HDKV_Text_Werke.pdf>, 151202; Kalmar konstmuseum, <<http://www.kalmarkonstmuseum.se/exhibition/the-return-of-the-losers/>>, 161010; *Konstfack vårutställning 2008*;

Kulturstiftung des bundes, <<http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/stiftung/>> samt <http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/en/neustrukturierung/backjumps_urban_communication_and_aesthetics_archived_1417_7.html>, 151202; Make your mark gallery, <<http://makeyourmark.fi/gallery/?p=188>>, 151202; Skalitizers Contemporary Art, <<http://skalitzers.com/about.php>>, 161108; Umeå 2014, <<http://umea2014.se/sv/evenemang/avalanche-2014/>>, 151202.

⁴⁰ Industricentralen, <<http://www.industricentralen.se/#!offentlig-konst/cffv>>, 151203; Omstart Slussen, <<http://slussenomstart.se/vitt/medverkande/nug/>>, 161108; Anna Brödown Inzaina, "Tre sätt att låta uttryck mötas", *Svenska Dagbladet*, 110121; Magnus Bons, "NUG och Erland Brand på Konstakademien", [www.konsten.net](http://konsten.net): <<http://konsten.net/nug-och-erland-brand-pa-konstakademien/>>, 161109; Birgitta Rubin, "NUG: Erland Brand", *Dagens Nyheter*, 110120; Maria Schottenius, "The return of the losers på Kalmar Konstmuseum", *Dagens Nyheter*, 110707; Sveriges Radio, "Graffitins bokmärken

att få i fatt de äldre graffitiverken har jag använt graffitiböckerna, *Overground 2, 8 nordiska graffitimästare* (2006) och *Blått Stål* (2013) samt Orosdi-Backs bok om NUG med text av Hynek Pallas (2016).⁴¹ Denna orientering och insamling har gjort att jag kunnat sammanställa, en kvantitativ förteckning över NUG:s verk.

1.4 Material

Det primära empiriska materialet för min studie är de verk, utställningar och projekt som presenteras i den kvantitativa förteckningen jag har sammanställt, se Appendix I. Kriterier för urvalet om vilka poster som skulle ingå i denna förteckning har utformats efter mina undersökningsfrågor. Mitt urval och avgränsning grundar sig i önskan att få en bred bild av den graffiti utövaren NUG skapat, att jaga ikapp all graffiti NUG har producerat är nog också en omöjlig uppgift. Jag har också fokuserat på graffiti i en ursprungsmiljö, det vill säga på tåg, och graffiti i en institutionell miljö, vilket lett till att verk och projekt utanför detta har reducerats.

1.5 Forskningsläge

Forskningen om graffiti domineras av etnologiska och sociologiska studier, arbeten som behandlar graffitins kriminella aspekter eller graffitin som ungdomskultur eller som ett starkt element i den visuella kulturen. Anna Waclaweks *Graffiti and Street Art* (2011) placerar sig precis utanför de akademiska texterna men ansluter sig till dem som ser graffiti inom den visuella kulturen.⁴² Waclawek fokuserar mest på gatukonsten men ger även en fruktbar översikt över graffitins uppkomst och varande samt över hur graffiti och gatukonst har behandlats inom den vita kuben, och utgör därmed en god referens för mitt arbete.

Inom området för min studie återfinns flera akademiska verk. Det är bland dessa jag vill positionera min uppsats. Kulturhistorikern Joe Austin kontextualiserar graffitin i New York under 1970- och 1980-talet inom stadens dåvarande socioekonomiska politik i *Taking the train: how graffiti art became an urban crisis in New York City* (2001).⁴³ Graffiti liknades under denna New York-era med en epidemi på väg mot sin egen undergång. Austin har varit betydande för mitt betraktande av graffiti som fält, speciellt för identifikationen av graffitifältets kapital.

tar sig nya former i Alingsås”,
<<http://sverigesradio.se/sida/gruppsida.aspx?programid=83&grupp=10975&artikel=5150785>>, 161109;
Taverna Brillo, <<http://tavernabrillo.se/sv/kalendarium/konst/>>, 151203; *Tillstånd*, utst. kat., Alingsås:
Alingsås konsthall, 2012; Vimeo, <<https://vimeo.com/7371168>>, 151202.

⁴¹ Barenthin Lindblad och Jacobson, 2006; *Blått stål*, 2013; Jacobson, 1996; Pallas, 2016.

⁴² Anna Waclawek, *Graffiti and Street Art*, London: Thames & Hudson, 2011.

⁴³ Austin, 2001.

Staffan Jacobsons avhandling *Den spraymålade bilden: graffitimåleriet som bildform, konströrelse och läroprocess* (1996) kan betecknas som ett standardverk.⁴⁴ Efter en grundlig studie som inkluderar historisk kontext, bildanalyser, redogörelse hur graffiti utförs, utövarna och deras ”inskolning”, den illegala aspekten och vilka åtgärder som vidtas mot graffiti samt graffitins institutionella relation, kommer Jacobson fram till att graffiti är att betrakta både som en läroprocess och en konströrelse. Enligt Jacobson kan graffiti mycket väl ses som konst men han vill ändå inte placera graffiti inom den institutionella konstkontexten. Graffiti är en konst skapad av och för graffitiutövarna, även om den ibland gästspelar i en konstinstitutionell miljö. Jacobson är, som jag redan nämnt, den som har myntat TTP-graffiti-begreppet. Hans bok är en ovärderlig källa till en förståelse för graffiti, framförallt inom en svensk 1980- och 1990-talskontext vilket även inkluderar en förståelse för hur graffiti ställdes ut i Sverige vid ungefärlig samma period.

Jacob Kimvalls avhandling *The G-word: virtuosity and violation, negotiating and transforming Graffiti* (2014) är ett studium av graffiti som diskursiv formation där han visar hur utsagor som står emot varandra, utsagor om graffiti som konst respektive graffiti som kriminell handling, ändå är bundna till varandra.⁴⁵ Kimvall studerar också i vilket sammanhang dessa utsagor görs. I avhandlingen görs tre övergripande nedslag i olika kontexter där graffiti betraktas på varierande sätt. Till exempel att graffiti på den västra sidan av Berlinmuren sågs som en symbol för frihet samtidigt som det konträrt existerade ett maktmotstånd mot graffiti, vilket behandlas i avhandlingens kapitel om Stockholms nolltolerans. Kimvall studerar även hur nolltoleransen påverkar utställningsklimatet rörande graffiti (han går kort in på NUG:s videoverk *Territorial Pissing* (2008)) och det konstinstitutionella intresset för graffiti i 1970- och 1980-talets New York. Precis som hos Jacobson bidrar Kimvalls bok till att skapa en förståelse och identifikation av ett graffitiområde samt dess institutionella (inte bara konst) kopplingar.

Peter Bengtsen söker i sin avhandling *The Street Art World* (2014) definiera gatukonsten (street art) och dess värld samt hur invånarna i denna värld samspekar med varandra.⁴⁶ Detta gör han med utgångspunkt i Howard S. Beckers begrepp *art worlds* tillika Pierre Bourdieus *fält*. Bengtsen problematiserar hur gatukonstens utformning och varande befinner sig i ett ständigt diskussionsstadium bland invånarna i gatukonstens värld. Erkända konstinstitutioners utställningar med enbart gatukonst, de uppkomna kommersiella intressena, spridningen av gatukonst över internet etcetera har alla visat sig vara bidragande faktorer till detta diskussionsstadium och utgör alltså grund till de ideligen existerande striderna. Bengtsen identifierar bland annat en ambivalens där vissa är mer konservativa i sitt förhållningssätt, så till den grad att de deklarerar gatukonsten

⁴⁴ Jacobson, 1996.

⁴⁵ Kimvall, 2014a.

⁴⁶ Peter Bengtsen, *The Street Art World*, Lund: Almqvist & Wiksell, 2014.

som icke längre existerande, medan andra är mer positiva till utvecklingen. Men framför allt visar Bengtsens forskning att även om institutionaliseringen kan vara positiv blir det svårt att återge en riktig bild av gatukonsten utanför en gatukontext, då uttrycket finner sin betydelse i det sammanhanget. Även om Bengtsen inte återkommer senare i min uppsats har jag ändå fått en värdefull förståelse för den position både gatukonst och graffiti kommer ifrån och träder in med i den etablerade konstvärlden genom boken.

Vidare har två studentuppsatser behandlat mitt forskningsområde. Jacob Kimvalls magisteruppsats *Bortom klichéerna: om graffiti och den samtida konstens gränser* (2007) undersöker den institutionella konstens öppenhet och slutenhet med bland annat Bourdieus fältbegrepp.⁴⁷ Kimvall frågar sig här om den samtida konsten är att betrakta som postmodernistisk, underförstått att graffiti i så fall bör skrivas in där. Tydligt är dagens konstfält inte så öppet som det själv förespråkar att det är, graffiti ses inom den institutionella konstvärlden inte alls som konst och den sammansättning som utgör konstfältet går hand i hand med klass enligt Kimvall.

Kandidatuppsatsen *Graffiti: kontextualitet, platsbundenhet och innehåll* (2010) av Miranda Bachelder, studerar vad som händer med graffiti uppvisad i en gallerimiljö.⁴⁸ I denna undersökning påvisas inte någon ändring i det estetiska uttrycket, bokstäverna, men författaren hävdar att graffiti inom den vita kuben är en reproduktion av graffiti. Genom att graffiti är ett oppositionellt uttryckssätt (vilket går förlorat i gallerirummet) är den bunden till gatuutrymmet, och när graffiti återses på duk i gallerirummet har den frångått sin platsspecificitet och istället blivit rörlig och kommersiell, anpassad efter institutionella konventioner.

Det existerar även en mängd icke vetenskapliga skrifter om graffiti av skribenter som riktar sig till andra graffitiutövare. De kan vara befogade att använda vid studier av graffiti, jag själv behövde till exempel konsultera flera av dem för att kunna identifiera en graffitivärld och en scen, se till exempel Tobias Barenthin Lindblads och Malcolm Jacobsons, *Overground 2, 8 nordiska graffiti-mästare* (2006).⁴⁹ Bland dessa böcker anses *Spraycan Art* (1987) av Henry Chalfant och James Prigoff vara ett standardverk.

⁴⁷ Jacob Kimvall, *Bortom klichéerna: om graffiti och den samtida konstens gränser*, Stockholms universitet, 2007.

⁴⁸ Miranda Bachelder, *Graffiti: kontextualitet, platsbundenhet och innehåll*, Södertörns högskola, 2010.

⁴⁹ Barenthin Lindblad och Jacobson, 2006.

2. Graffiti som fält

I detta kapitel kommer jag att aktualisera mina tankegångar om graffiti som fält, genom att lyfta fram dess fälteffekter. Samtidigt som jag gör utpekanden av faktorer som möjliggör graffitins fält, även om det inte går att fastställa att det är ett fält, fyller kapitlet också andra funktioner: Det ger en bakgrund till graffitin och dess relation till konstens fält, presenterar NUG och hans position, samt är ett försök att ringa in graffitins praktik och dess innehåll.

2.1 Graffiti: en introduktion

Graffitin finner sitt ursprung på murar runt om i Philadelphia, USA. Tidigt skedde en spridning till New York, där graffitin utvecklade sin typiska bildtradition med bokstäver på främst tunnelbanetåg.⁵⁰ Den typiska bildtraditionen karaktäriseras av bokstäver, även om själva utförandet och formationerna skiftar beroende på tid och rum. Jacobson beskriver utvecklingen av graffitins bokstavsbilder som en följd av det utökade antalet utövare under 1970-talet, där vissa utövare var mer pådrivande. Graffitin gick från små tags till fullskaliga pieces över hela tågagnar.⁵¹ Den generella bilden av graffitins utveckling går i linje med Jacobsons förklaring, enligt Kimvall. Utvecklingen skedde genom utövarnas gemensamma intressen, genom enskilda individers aktioner och genom konkurrens.⁵²

Men utvecklingen kan också belysas på ett annat sätt. Kulturhistorikern Joe Austin gör i *Taking the train: how graffiti art became an urban crisis in New York City* (2001) en sammankoppling mellan New Yorks uppdelning av staden, som skedde under den senare halvan av 1960-talet då marginaliserade förflyttades utåt från stadskärnan och hamnade utanför, med graffitins tillblivelse på tunnelbanetågen. Graffitiutövarna hävdade sin plats i staden genom att måla på tågen. Enligt Austin var målningarna ett sätt att starta ett samtal, de skulle också kunna fungera som en del av den kultur turisterna kom för att besöka, och med dem pengarna. Istället för att lyssna på önskan om inkludering lästes graffiti av som ett ”hot mot myndigheterna” och som ett uttryck för någon som struntar i sin tillvaro.⁵³

I 1980-talets New York initierades ett aktivt arbete med att sätta upp taggråd runt uppställningsplatserna, och tåg med graffiti övermålad. Vidare utvecklades ett saneringsprogram som innebar att tågen tvättades, antingen vid ändstationen eller när

⁵⁰ Jacobson, 1996, s. 26.

⁵¹ Jacobson, 1996, s. 30.

⁵² Kimvall, 2014a, s. 43.

⁵³ Austin, 2001, s. 4ff och s. 23f.

det tagits ur trafik, med målet att strypa förekomsten av graffitiförsedda tåg, som ett led i att minska exponeringen av graffiti. Något som man inte lyckades med, de övermålade tågen fungerade istället som nya tåg att måla på då hederskodex är att inte placera sitt verk över någon annans.⁵⁴ Dessa åtgärder formade utövarnas praktik, man övergick till stadens väggar. Pieces förlades till en plats som inte bevakades särskilt väl, mer kontrollerade platser bombades (en yta täcktes helt med utövarens namn) istället. En uppdelning mellan dessa praktiker kom också till. Ett annat ställe att synas via var stationsväggarna i tunnelbanan, vilka också målades på. Men nu utvecklades även throw-up, enligt Austin. Ett format mittemellan tag och piece och som övervägande handlar om att synas, i stället för att visa på teknisk skicklighet. Att throw-up kom till ansågs innebära att utövarna inte hade låtit sig bli besegrade av myndigheterna.⁵⁵ I och med motståndet från myndighetshåll skulle det kunna hävdas att graffiti påverkats av yttre makt men utövarnas egen utveckling av graffiti praktiken pekar snarare på ett icke statistiskt område. Jag vill hävda att graffiti inte förlorade sin essentiella identitet även om nya sätt att utföra graffiti på kom till. Snarare blottar detta det essentiella i graffiti – att få sitt namn att synas. Austin poängterar också att graffiti är i en ständig rörelse av föränderlighet, vilket för honom även innebär att det är svårt att definiera graffiti. Ett annat sätt att synas är genom fanzines och videofilmer, som var ett ytterligare steg i utvecklingen. Denna utveckling bidrog också till spridningen av graffiti över Atlanten, menar Austin.⁵⁶

Graffiti är även till stor del en kollektiv akt då utövarna ofta arbetar tillsammans via crews. Ett crew är en stark gemenskap av en handfull utövare som håller hårt på lojalitet och praktik och formar en identitet. Där skapas en stark laganda med fokus på att gemensamt utföra en målning. Graffiti är också kollektivt på det sättet att man utvecklar varandra genom mötet. Mötet leder till att tekniker lärs ut och sprids.⁵⁷ Graffiti kom också snabbt att fungera som ett ungdomsfenomen och senare inkluderas i hiphopen, och ihop med hiphopen uppstod ett språk som uttrycker sig via text (graffitin), tal (musiken) och kroppsspråk (dansen). De genomsnittliga utövarna är ungdomar som vill skapa sin egen miljö, av och för dem själva. Graffiti är en livsstil som fortfarande kan levas vid vuxen ålder, även om utövandet då ofta övergår till att vara legal.⁵⁸

Graffitis praktik innebär att man måste kunna tekniken, ha imponerande stilutföranden och måla på riskfyllda platser, det handlar också om att få ut sitt namn, där kvantitet är av lika stor vikt som kvalitet. Graffitiutövaren samlar skisser i en så

⁵⁴ Austin, 2001, s. 54, s. 207-210 och s. 218f.

⁵⁵ Austin, 2001, s. 68, s. 117, s. 227 och s. 229.

⁵⁶ Austin, 2001, s. 60f och s. 228.

⁵⁷ Austin, 2001, s. 64f.

⁵⁸ Austin, 2001, s. 60 och s. 202; Jacobson, 1996, s. 69ff; Anna Waclawek, *Graffiti and Street Art*, London: Thames & Hudson, 2011, s. 159; Gemma Galdon Clavell, m.fl., ”The hands behind the cans”, *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal, Methodologies for Research*, vol.1, 2015, s. 80. Se också t.ex. inledningen i Sjöstrand, 2012.

kallad *black book*, där i samlas också fotografier av graffiti. Att fotografera verken hade blivit ett sätt att bevara målningarna, i och med saneringsprogrammet. Tågen hade blivit till "lånade platser".⁵⁹ Som graffiti- och gatukonstforskaren Anna Waclawek påpekar ligger det en motstridighet inom graffiti-praktiken, utövaren är både anonym och känd. De skriver under sina pseudonymer vilka är identitetsskapande, samtidigt som utövarens identitet förblir anonym. Vidare hävdar Waclawek att graffiti står utanför den institutionella konsten, den är illegal, försvinner snabbt och använder alfabetet till att kommunicera inom fältet självt.⁶⁰

Det är vida känt att majoriteten som utövar graffiti är av manligt kön. Karma är den enda kvinnliga graffitiutövaren som har fått komma till tals i de graffiti-böcker jag använt mig av i denna studie. Och hon bekräftar en ganska krass syn, när hon fått beröm har det ofta varit med tillägget att det är på grund av egenskapen att vara tjej. Lady Pink är annars den kvinna som främst nämns. Hon tillhör de stora amerikanska namnen från New York under 1970- och 1980-talet. Det är minst sagt anmärkningsvärt att när Jacobson söker svar på den manliga dominansen anger han bland annat att det är mödosamt och innebär risker samt: "dessutom har ju TTP från början införts av pojkar som också utformat den efter sina egna behov".⁶¹

Jag vill hävda att graffiti är ett specifikt område med egna konventioner och konnotationer, uttryck och skolor, värderingar och hierarkier etcetera. En värld för sig. Och som Kimvall uttrycker det: Graffiti hör till en särskild plats där bland annat bildproduktion, innebörder och måttstockar skapas.⁶²

2.2 Fälteffekter

Strider är ett möjligt symptom på fält och de existerar inom graffiti. Andra fälteffekter som tyder på ett autonomt fält existerar också. Inom graffiti-världen är benämningen graffiti inget som "alla" sluter upp kring. Trots att graffiti är det dominerande namnet, både bland utövare och bland oss som studerar ämnet, existerar det invändningar mot det.⁶³ I forskningssammanhang används nästan uteslutande benämningen graffiti men oftast inte utan att först göra en distinktion från det arkeologiska graffiti-begreppet, vilket avser inskriptioner från antiken. Av den orsaken att graffiti-begreppet täcker upp både ett historiskt fenomen och ett samtida anser Austin att "graffiti art" är en bättre benämning för den samtida graffiti.⁶⁴ Jacobson kallar det för TTP-graffiti men benämner det också som Spraykonst eller Aerosol Art när det kommer till att

⁵⁹ Austin, 2001, s. 62, s. 64, s. 71, s. 118 och s.127.

⁶⁰ Waclawek, 2011, s. 10, s. 12f och s. 25.

⁶¹ Jacobson, 1996, s. 71; Jacobson, 2000, s. 24.

⁶² Kimvall, 2014a, s. 10.

⁶³ Kimvall, 2014a s. 19.

⁶⁴ Kimvall, 2014a, s. 18f; Jacobson, 1996, s. 13.

konstkategorisera, Kimvall använder begreppet graffiti som en konsekvens av hans syn på företeelsen som en diskursiv formation.⁶⁵ Jag själv har landat i att använda mig av begreppet graffiti, just för att det är den vanligaste benämningen.

Bland utövarna själva råder det också delade meningar om benämningen. På den svenska graffitiscenen är just graffiti det vanligast förekommande. I de graffitiböcker jag använt som källor förekommer endast benämningen graffiti, en term NUG själv använder sig av.⁶⁶ Phase 2, en av de stora och tidiga amerikanska utövarna, anser Aerosol Art vara den korrekta termen, för honom är graffitibegreppet etablerat av media. Tidiga graffitiutövare kallade sig för ”writers”, vilket hörde ihop med att ursprungligen var utövandet att skriva, inte måla. Writer är dock fortfarande förekommande. När graffitin hamnade inom konstinstitutionell kontext runt 1970 övergick en del utövare till att istället kalla sig för konstnärer. Enligt Austin kan övergången från bruket av begreppet writer till det som konstnär även förklaras via den mediala uppmärksamhet graffiti fick under tidiga 1970-tal. Inom konstinriktad media beskrevs graffiti som konst. Konstbenämningen nådde graffitiutövarna som tog det till sig i sin identitet, samtidigt, i nyhetsmedia raljerades det över att graffiti var konst eller beskrevs företeelsen vara ett tecken på ”systemkollaps och urban kris”.⁶⁷ Med detta blir det tydligt att inom fältets tidiga år räknades inte graffiti som en konstrikning. Den tanken föddes genom den mediala rapporteringen, vilket i sin tur kan stödja Phase 2:s syn på graffiti som en medialt initierad term. Det verkade inte heller vara så att alla inom fältet ville betrakta sig som konstnärer. Graffiti är inte bara en strid om namnet utan även en strid om en kategorisering – rör det sig om konst eller inte? Detta visar också att positioner utanför fältet försökt, och till viss del lyckats, påverka fältet. Fältet är inte helt intakt och därmed finns en kritisk punkt i autonomin.

När graffiti började visas inom konstinstitutionerna fick den benämningen post-graffiti. Termen initierades i samband med en graffitiställning på Sidney Janis Gallery, New York 1984. Jag håller med Jacobson att begreppet är missledande då det också uttrycker att graffiti på tåg är historia, vilket det inte är.⁶⁸ Men begreppet post-graffiti är dubbelbottnat. Waclawek använder istället termen post-graffiti för att benämna gatukonst. En annan typ av utövande som kan ses som en revolt mot graffitin, kanske på grund av att en del motsade sig det regelverk som är väl befäst i graffitins fält.⁶⁹

Jacobson deklarerar att graffiti är ”konst av sin samtid”.⁷⁰ Samtidigt som han även säger att utövarna inom fältet ser det som en alldeles egen konstform som inte tillhör

⁶⁵ Jacobson, 1996, s. 202; Kimvall, 2014a, s. 19.

⁶⁶ Se t.ex. Barenthin Lindblad och Jacobson, 2006 eller *Blått stål*, 2013.

⁶⁷ Austin, 2001, s. 71; Jacobson, 1996, s. 148; Kimvall, 2014a, s. 19.

⁶⁸ Jacobson, 1996, s. 151.

⁶⁹ Waclawek, 2011, s. 29.

⁷⁰ Jacobson, 1996, s. 201.

den institutionella konstvärlden, även om den ibland återses där. Phase 2:s syn på graffiti-begreppet hör också ihop med att han anser att det reducerar det konstnärliga. Kimvall följer här Jacobson då han förtydligar Phase 2:s argument, som medför ett underliggande förhållningssätt, att graffiti är en konstgenre skapat och utförd av graffitiutövare. Samtidigt poängterar Kimvall att graffiti inom fältet inte alls alltid hålls som konst. Jacobson har också identifierat en motstridande hållning gentemot att graffiti är konst, även om det är fältets egen konst. Det finns utövare som endast bedömer tågmålningar och tags som den enda riktiga graffiti. De fördömer allt annat och ser absolut inte graffiti som konst.⁷¹ Överlag råder en enighet inom graffiti-fältet att graffiti inte är en del av den kommersiella konstmarknaden – graffiti är ett motstånd mot det. Kraften och energin anses gå förlorad inom en konstinstitutionell kontext. Det olagliga och det fria med graffiti anses vara det livskraftiga. Det ger ingen prestige att ställa ut kommersiellt.⁷² De utövare som sällar sig till den skaran ställer sig därmed inom den autonoma polen i fältet och det begränsade produktionsfältet. Det betyder att utövarna också producerar för och konkurrerar med varandra. Vilket de gör.

Graffitiens ursprungliga uppkomst är på tunnelbanetågen, vilka är en central del i graffiti-praktiken. Austin var inne på att en kommunikation mellan utövare och övriga kunde uppstå. Både han och Waclawek påpekar möjligheten genom att verken kan skådas öppet inom stadsmiljön. Men som både Waclawek och Jacobson påpekar, kommunikationen sker inte utåt, den sker inom fältet.⁷³ Waclawek beskriver det som en social formation där utövarna söker erkännande hos varandra samtidigt som en inneboende rivalitet existerar. En utövars skrivna namn är det essentiella. Namnet och framförallt tagen är ofta oläsligt för utomstående, det gör att de inte heller förstår. En tag läses främst av som en skicklighet inom fältet. Med sitt skickligt utförda namn får man erkännande av de andra likasinnade på fältet.⁷⁴ De svenska graffitiutövarna stämmer in i denna övertygelse, man målar för att det är livsstil och för att det är värdefullt för en, inte för att bli känd för den breda massan.⁷⁵ Det verkar råda en bakvänd ekonomi i graffiti-fältet.

Ett centralt begrepp hos Austin är *prestige economy*. Det kan översättas till prestige kapital, vilket jag översätter till att vara ett särskilt slags graffiti-kapital, motsvarande, säg ett litterärt kapital på litteraturens fält, eller ett kulturellt kapital. Varje fält har som bekant sitt eget kapital och *prestige economy* är ett sådant. Som Broady förklarar är ett kapital den prestige eller aktning som en aktör på fältet äger.⁷⁶ Austin knyter an *prestige economy* med de handlingar som ger en graffitiutövare anseende, i form av status och

⁷¹ Jacobson, 1996, s. 167 och s. 201; Kimvall, 2014a, s. 19 och s. 50.

⁷² Waclawek, 2011, s. 174.

⁷³ Austin, 2001, s. 4; Jacobson, 1996, s. 33; Waclawek, 2011, s. 13.

⁷⁴ Austin, 2001, s. 48; Waclawek, 2011, s. 13; Intervju med Futura 2000 i: Cedar Lewisohn, *Abstract Graffiti*, London: Merrell Publishers Limited, 2011, s. 64.

⁷⁵ Se t.ex. Barenthin Lindblad och Jacobson, 2006; Jacobson, 1996, s. 52f och s. 167.

⁷⁶ Broady, 1998b.

respekt, inte ekonomisk vinning. Sådana handlingar är att namnet ska vara bärare av en egen och speciell exklusiv stil och att namnet ska synas – mycket. Om namnet också placeras på en svårtillgänglig och riskfylld plats visar det utövararens teknik, djärvhet och kreativitet. För att erövra sig detta kapital kräver det också att förhålla sig till de etiska överenskommelserna, till exempel att inte måla över en annans verk. *Prestige economy* måste vinnas av varje enskild utövare, en måste jobba för det.⁷⁷

De handlingar som *prestige economy* täcker upp fungerar i sin tur som den sporrande kraften till att föra både sig själv och graffitin framåt. Det ligger i en utövarares intresse, det som Bourdieu kallar *illusio*, att spela utefter dessa regler och på så sätt kunna positionera sig själv bättre på fältet. Vidare existerar det inom graffitins fält, precis som inom konstens fält, ett motsatsförhållande mellan de äldre utövarna och de yngre, mellan de erkända och icke erkända. Man börjar med att vara en *Toy* (utövare med mindre erfarenhet och mindre kapital) för att till sist bli en *King* (utövare som anses vara bäst och äger därmed stort kapital) om man har fått tillräckligt erkännande. King är det som gör strävan värt och det som också fungerar som tävlingsmoment, du kan bli en king på en viss tåglinje eller via ditt namns utseende och så vidare.⁷⁸

Graffitiutövarna som investerar i det som inom fältet ger en anseende, så som risktagande och att utveckla en egen stil på namnet, är de som också tillhör fältet. Det fungerar som en slags skiljelinje och inträdesavgift. Det är sådana saker som förklarar varför fältet självt inte anser Keith Haring och Jean-Michel Basquiat vara fullgoda medlemmar. Även om de, som Kimvall tydligt påpekar i sin avhandling, ofta får exemplifiera graffiti inom en konstinstitutionell kontext. Kimvall förtydligar hur graffiti-fältet varken höll Keith Harings verk eller honom själv till sitt fält. Haring målade varken på tåg eller tog några speciella risker, utan ansågs istället ta förtjänster från graffitiutövarna inom fältet. Han var utbildad konstnär och det var när han kom till New York som graffiti-referenser adderades till konstnärskapet. Haring tog inte heller till sig de elementära bokstäverna vilka för graffitiutövarna är de man utvecklar och arbetar med för att få sin stil och för att få erkännande av andra.⁷⁹ Att vissa som inte är nyckelpersoner inom graffiti får representera graffiti måste ändå betraktas som en ytterligare kritisk punkt för fältets autonomi.

2.3 Överlappande fält

Två faktorer ligger bakom att graffitin och konsten börjar gå omlott under 1970-talet, det vill säga ändå tidigt i graffitins existens. Graffitin kom också att bli en del av

⁷⁷ Austin, 2001, s. 47-56.

⁷⁸ Jacobson, 1996, s. 33; Waclawek, 2011, s. 26.

⁷⁹ Kimvall, 2014a, s. 53f och s. 56f.

konstboomen under 1980-talet. Men att graffitin visades upp inom en annan kontext innebar också en skepsis och om graffiti fortfarande var graffiti.

Den första konstinstitutionella graffitiutställningen hölls 1973 på Razor Gallery, New York. En utställning som var ett resultat av en enstaka individs handling. Hugo Martinez, sociologstudent, hade året innan bildat United Graffiti Artist (UGA). Ett nätverk med särskilt utvalda graffitiutövare som ansågs ha extra talang, i ett försök att omdefiniera bilden av graffiti: Från något stötande till konst, och enligt mig därmed initierat en annan plats för detta uttryck. Martinez idé var att dessa utövare skulle upphöra med att måla illegalt på tåg, vilket få gjorde. Austin beskriver gruppen som hårt disciplinerad med krav på estetisk kvalitet, förhöll man sig inte till det, var ens plats förbrukad. Kimvall beskriver gruppen som elitistisk i och med urvalet på medlemmarna, och menar att gruppen hellre bör betraktas som ett slags konstnärsdrivet kollektiv. Nation of Graffiti Artists (NOGA) är en annan sammansatt grupp av graffitiutövare. Den var också initierat av en enstaka individ, 1974, och också ett försök till att omdefiniera graffitin till att bli konst och graffitiutövare till att bli institutionella konstnärer, dock utan samma strikta medlemskrav som UGA. Trots dessa gruppers ansats till att vilja ingå i en konstinstitutionell tillhörighet var det institutionella stödet bristfälligt, vilket motiverar Kimvall till att mer se dessa grupper som en gräsrotsrörelse. Och Austin påpekar att det fortfarande hölls ett avstånd mellan konstvärlden och graffitivärlden.⁸⁰ Jag vill addera att utifrån de enstaka individernas initiativ och syftet att transformera en aktivitet, framstår grupperna snarare som en slags räddningsaktion för ungdomar som ansågs ha konstnärlig förmåga.

Men UGA blev faktiskt ändå en del i en avantgardistisk rörelse och 1975 inledde de höstsäsongen på Artist Space, New York. Artist Space var ett avantgardistisk konstnärsdriven plattform för konstnärer och kritiker med flera, här rörde sig personer som Roaslind Krauss, Douglas Crimp och Hans Haacke. Och Artist Space var mitt uppe i det som senare blev post-modernism. Graffitiutställningen 1975 curerades bland annat av kritikern Peter Schjeldahl, men trots att det var en graffitiutställning, var det få graffitiutövare som besökte den.⁸¹

Det nästkommande decenniet ökades intresset för graffiti markant. Med flera utställningar, många soloutställningar, och där en stor del av de tidigare medlemmarna i UGA och NOGA var de som visades. När Kimvall har undersökt utställningspraktiken vid denna tidpunkt har han kunnat identifiera två olika tillvägagångssätt för de dominerande gruppställningarna. Antingen visades graffitiutövare upp ihop med unga konstnärer som ett avant-garde, där gruppställningen *New York/New Wave* på PS1 (1981) är ett viktigt exempel. Där visades graffitiutövare som Lady Pink och Futura 2000 och Dondi med flera, tillsammans med Joseph Kosuth, Robert Rauschenberg och

⁸⁰ Austin, 2001, s. 71f; Kimvall, 2014a, s. 59 och s. 63.

⁸¹ Kimvall, 2014a, s. 60f; Kimvall, 2014b.

Andy Warhol bland annat. Det andra var att graffitin förflyttades från denna kontext till en museikontext, även utanför USA. Graffiti hade hamnat hos privata samlare och utifrån dessa samlingar sattes utställningar ihop som visades runt om i världen. Denna typ av utställningar var i ropet ända in till 1990-talet. Genomgående för grupputställningarna var att det koncentrerades på utövarna som just graffitiutövare eller att det som nu ställdes ut hade ett samband till graffiti.⁸²

Intresset löpte samman med den kommersiella konstboomen som rådde under 1980-talet. Gallerier med graffitiprofilering öppnades i både New York och Europa. Graffiti fanns representerad på Documenta 7 i Kassel 1981, och på konstmässan Basel 1984 och så utställningen på Sidney Janis Gallery 1983 där begreppet post-graffiti myntades.⁸³ Sidney Janis Gallery hade också riktat in sig på abstrakt expressionism och popkonst. Utställningen *Post-Graffiti* fick goda recensioner, men enligt Austin hade en nedgång i intresset för graffiti redan börjat märkas av. Austins åsikt är att graffiti inte alls är konst på det sätt som konstens fält definierar konst, vilket han hävdar är via det säljbara (viktigt att påpeka). Om graffiti på något sätt hör till konsten är det via till exempel estetiska kvalifikationer eller som en dialog, inte som ett säljbart objekt. Austin hävdar att graffiti inom sitt eget fält redan hade en väl erkänd status inom ramen för det egna kapitalet, innan det transformerades om till konst. I stället för ett samtal om graffitiutövarens ställning i samhället, kom graffiti inom gallerikontexten att bli ett bland många genres. I en gallerikontext förlorade utövarna kontrollen över sitt uttryck. Som en utövare sade: ”Jag kan inte säga att min konst idag är graffiti. Eftersom, så fort du tar bort det från sina element, tågen och uppställningsplatserna, är det inte graffiti längre”.⁸⁴ Det kan vara klokt att påminna att Austin gör stark sammankoppling mellan graffiti och New Yorks socioekonomiska läge vid denna tidpunkt.

Under 1990-talet klingar intresset för graffiti av. Jacobson beskriver intresset från konstfältet som en kulturkrock för graffitiutövarna och Lady Pink konstaterar att ”det kan inte längre kallas graffiti utan konst”.⁸⁵ Det verkar således som att enbart en förflyttning av graffiti till ett nytt sammanhang, ändrar vad det är. Men enligt både Austin och Kimvall gav den institutionella uppmärksamheten utövarna ett självförtroende och några omvärderade sitt utövande till att de skapade konst.⁸⁶ Samtidigt som detta skedde kom erbjudande till graffitiutövarna att måla på klubbar och restauranger, skapa skivomslag och posters, koppar och t-shirts.⁸⁷ De graffitiutövare som förenade sig med de aktiviteterna går alltså stick i stäv med Bourdieus autonoma fält.

⁸² Kimvall, 2014a, s. 63ff.

⁸³ Jacobson, 1996, s. 149ff; Kimvall, 2014a, s. 64.

⁸⁴ Austin, 2001, s. 192ff och s. 199.

⁸⁵ Jacobson, 1996, s. 150ff.

⁸⁶ Austin, 2001, s. 73; Kimvall, 2014a, s. 62.

⁸⁷ Austin, 2001, s. 191.

På svensk mark visas vintern 1985/86 *Amerikanskt 80-tal* på Liljevalchs konsthall, Stockholm. Utställningen visade graffitiutövare som till exempel Daze, Futura 2000 och Lady Pink, stora namn på graffiti-fältet och den amerikanska graffiti-scenen tillsammans med bland annat Roy Lichtenstein. Utställningen bygger på den privata tyska samlaren Peter Ludwig som anser att graffiti är att räkna in i popkonsten då det är en uttrycksform som är rotad i storstadsmiljö, en möjlig bärare av livsstilar.⁸⁸ I utställningskatalogens förord går det läsa följande:

En stor del av utställningen på Liljevalchs ägnas graffiti-konstnärer. Graffiti är redan historia och har blivit post-graffiti. Kanske upplever man dessa målningar med blandade känslor, men förutsättningslöst grips i varje fall jag av deras vitalitet och förmåga att ge en bild av dagens New York med dess hetsiga temperament och grymt kommersiella utbud.⁸⁹

Graffiti skulle alltså vara förbi, det är en ny form av graffiti som visas i utställningen och uttrycket fångar ett samhälle präglad av kommers och påtaglig energi. Vidare beskrivs graffiti inom en institutionell kontext som att konstens fält har fångat upp dessa individer eller graffitiutövare, genom post-graffiti hade de fått en konstnärlig karriär som gav dem en plats i samhället. Och till skillnad från målningarna på tågen var post-graffiti på duk och därmed anpassade för en marknad.⁹⁰ Utifrån katalogtexten följer graffiti inom museikontext det som skedde under 1970-talet i New York, att man sökte omvärdera graffiti och att man anser att man räddar dessa ungdomar från något illegalt till mer betydelsefullt. Austin kallar det att "kanalisera om" graffiti.⁹¹ Det är också intressant hur tidigt graffiti död förklaras och att man istället talar om post-graffiti. Det var i och för sig vanliga tongångar i samband med att graffiti kom in till den vita kuben, men som Kimvall påpekar i "The lives and afterlives" publicerad i utställningskatalogen inför 1984. *Evoluzione e rigenerazione del writing* (2016), graffiti försvann aldrig från den ursprungliga miljön. Graffiti inom galleriet var ett sätt för utövarna att kunna leva på sitt arbete. Kimvall föreslår vidare att i och med att graffiti tidigt hamnade inom en institutionell kontext kan det lika gärna betraktas som en del av det ursprungliga. En institutionell presentation av utövandet kan också bidra med en annan syn på graffiti, att det är något mer än ren skadegörelse och till att dessa båda sidor hos graffiti står i en ständig dialog.⁹² Att man har gått från att inte förhålla sig till graffitiutövandets karaktär under 1970- och 1980-talets institutionalisering av graffiti till att numer, enligt

⁸⁸ *Amerikanskt 80-tal*, utst. kat., Louise Robert, Pia Sundqvist (red.), Stockholm: Liljevalchs konsthall, 1985.

⁸⁹ *Amerikanskt 80-tal*, 1985.

⁹⁰ *Amerikanskt 80-tal*, 1985.

⁹¹ Austin, 2001, s. 71.

⁹² Jacob Kimvall, "The lives and afterlives", 1984. *Evoluzione e rigenerazione del writing*, utst. kat., Modena: Galleria civica di Moderna alla Palazzina dei Giardini, 2016.

Waclawek, vara i direkt samarbete med utövarna själva, skulle kunna ses som en sådan typ av dialog.⁹³

Konst och visuell kultur i Sverige. 1810-2000 (2007) är en konsthistorisk handbok som övergripande presenterar konsten och konstscenen i Sverige under den nämnda perioden. Ingen graffiti finns representerad, trots Liljevalchs utställning och att den senare delen av 1980-talet innebar att man blickade mot USA.⁹⁴ Under samma årtionde existerade också andra graffitiutställningar, bland annat på Galleri Flora & Lettera, Stockholm, som flera år på raken visade graffiti. Och mellan 1993 och 1998 visades *Graffiti – konst på burk* på Länskonstmuseet i Södertälje. Och graffiti räknas in i post-modernismen.⁹⁵

Konstens fält har återigen visat stort intresse för graffiti (och gatukonst).⁹⁶ 2011 visades *Art in the Streets* på MOCA, Los Angeles, en utställning med både graffiti och gatukonst. Året senare visas *Street Smart* på Kulturhuset, Stockholm, en utställning med fokus på graffiti och gatukonst. Röda Sten Konsthall, Göteborg, visar också utställningar med samma tema under 2004 och 2013.⁹⁷ Graffiti börjar även synas på Stockholms gallerier. Modernautställningen, *När är jag?*, 2006, hade intentionen att rikta ljus på de konstnärer som både är i ropet men som också på de som är värda att reflektera mer över. Ingen graffitiutövare finns representerad men den förre detta graffitiutövaren Oskar Korsár är med i utställningen och hans bakgrund nämns i utställningskatalogens text.⁹⁸ Däremot finns graffiti representerat i utställningskatalogen och som en del av post-modernismen, om än med namn som inte är graffitiutövare per se. Dock nämns graffitiutövaren Akay och hans projekt, som går mot gatukonsthållets praktik, ihop med Klisterpeter, vilket sätts i sammanhang med postmodernismens efterdyningar, där konstnärer tar en mer politisk roll.⁹⁹

2.4 Den svenska graffitiscenen (med tonvikt på Stockholm)

Graffiti började uppträda i Sverige under mitten av 1980-talet. Ett resultat av att filmer som *Beat street* och *Style Wars* visades (den senare sändes på bästa sändningstid i Sveriges television), boken *Subway Art* publicerades och danska Louisiana samt

⁹³ Waclawek, 2011, s. 58, s. 60 och s. 174.

⁹⁴ *Konst och visuell kultur i Sverige: 1810-2000*, Lena Johannesson (red.), Stockholm: Signum, 2007, s. 272.

⁹⁵ Jacobson, 1996, s. 154 och s. 173f.

⁹⁶ Kimvall, 2016.

⁹⁷ Se Appendix I

⁹⁸ Moderna Museet, <<http://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utställningar/modernautställningen-2006/>>, 161128; *När är jag?*, utst. kat., Magdalena Malm, John Peter Nilsson (red.), Stockholm: Moderna Museet, 2006, s. 18f.

⁹⁹ Annika Öhrner, "Efter postmodernismen – om möjliga och omöjliga strategier i svensk samtidskonst", *När är jag?*, utst. kat., Magdalena Malm, John Peter Nilsson (red.), Stockholm: Moderna Museet, 2006, s. 304.

svenska Liljevalchs hade båda utställningar med graffiti från New York. Graffiti börjar synas i städer som Stockholm, Västerås och Malmö. Och den graffiti som målas är en direkt spegling av den i New York.¹⁰⁰ Till skillnad från i USA var alltså uppkomsten på svensk mark inte socio-ekonomiska-politiska skillnader den främsta orsaken. Även om, som det visas i utsagorna hos de utövare som var med vid denna tidpunkt: Graffiti kunde fungera som ett sökande efter identitet eller som en strategi för att hålla sig borta från kriminella gäng, något som också styrks av Waclawek.¹⁰¹ Jacobson beskriver 1980-talets utövare som en tämligen vanlig ungdom ur medelklassen, med normal skolgång och som inte var kriminell.¹⁰² Jag ser inte heller att det i den svenska kontexten skulle funnits en önskan att framföra frågor om äganderätt, göra anspråk på stadsrummet eller att sätta dit sitt namn som en slags protest mot stadens reklamutbud som Waclawek föreslår.¹⁰³ Utan det var en ”ny grej” som influerade stort. Graffitin hade nu också kommit att bli en del av hiphopen som exploderade vid denna tidpunkt, och därmed spreds graffitin.¹⁰⁴ I de böcker som ges ut av personer inom graffitifältet och som jag använt mig, av tecknas en generell bild upp av första generationens graffitiutövare. Inspirationen till att börja måla kom hos dem just från filmerna, främst *Style Wars*, och det uppstod en önskan att göra samma sak – måla på tågen (och dansa breakdance).¹⁰⁵ Enligt mig gör dessa faktorer att det blir svårt att fastställa graffiti som enkom något oppositionellt. I artikeln ”Hands behind the cans” (2015) har en studie gjorts om vem en generell graffitiutövare är och för en graffitiutövare är graffiti idag mångt och mycket en adrenalinfylld livsstil och man ser det som att vara en del av något som inte är för alla.¹⁰⁶

I Stockholm har platsen för graffiti varit tunnelbanetågen och stationernas kaklade väggar, på pendeltågen och längs med dess spår.¹⁰⁷ Längs med pendeltågspåren tenderar graffitimålningarna att sitta kvar i årtal medan snabb graffitisanering sker i tunnelbanan. I Göteborg återses graffiti på brofundament och vattentorn, parkeringshus och utmed järnvägsspåren. Spårvagnen är oftast inte en plats för graffiti. I Malmö målas det också på parkeringshus, staden har upprättat ett lagligt sådant. Norrköping har en laglig vägg sedan 1990-talet i kolhamnen som det målas flitigt på.¹⁰⁸

När graffitin har etablerats på svensk mark i allmänhet och i Stockholm i synnerhet under den senare halvan av 1980-talet, blir graffitin mer omfattande och den hamnar i en utvecklingsfas där bland annat bokstäverna ändras i både storleks- och färgmässigt.

¹⁰⁰ Jacobson, 1996, s. 169.

¹⁰¹ Jacobson, 2000, s. 31f och s. 35; Barenthin Lindblad & Jacobson, 2006, s. 31; Waclawek, 2008, s. 43.

¹⁰² Jacobson, 1996, s. 72f.

¹⁰³ Waclawek, 2008, s. 9 och s. 43f.

¹⁰⁴ Jacobson, 1996, s. 169f.

¹⁰⁵ Jacobson, 2000, s. 30, s. 32 och s. 62; Barenthin Lindblad & Jacobson, 2006, s. 28, *Blått stål*, 2013, s. 139.

¹⁰⁶ Galdon Clavell, m.fl., 2015.

¹⁰⁷ Se t.ex. Sjöstrand, 2012, som ganska ingående redogör graffiti i Stockholm genom årtiondena.

¹⁰⁸ Jacobson, 2000, s. 6, s. 26, s. 28 och s. 46.

Två graffitiskolor etableras vid skiftet 1980-och 1990-tal, Graffitiskolan i Stockholm och Areosolskolan i Uppsala. Båda skolorna höll också i graffitiutställningar med eleverna, vilket gav ringar på vattnet och graffitiskolor öppnade även i andra städer runt om i landet.¹⁰⁹

Trots att SL kontrar graffitin genom meddelanden om inställda avgångar på tunnelbanan och debatt uppstår i media om graffiti, fortsätter målade tåg vara i daglig trafik.¹¹⁰ I Stockholm har graffitin, precis som i New York, haft ett starkt motstånd från myndighetshåll. Jag kommer inte gå djupt in på detta, det finns andra som har gjort det (se till exempel *Noll Tolerans* från 2012), det är inte där min undersökning ligger. Men motståndet från myndigheterna är ändå en del av Stockholms graffitiscen. Under tidsspannet 1997 och 1998 sker en gradvis förändring mot det som kallas Nolltoleransen eller Operation Trygghet och som i korta drag kan sammanfattas som en policy, ursprungligen uppkommen i USA, för att förhindra graffiti.¹¹¹ Under åren tillämpas en rad olika tillvägagångssätt av flera olika aktörer: SL strävar efter att sanera graffiti på tågen inom 24 timmar, tågen blir övervakade, 2003 går ett lagförslag igenom som tillåter polisen att kroppsvisitera ungdomar, oavsett misstanke om brott, och vakter, direkt riktat mot graffitiutövare, sätts in och lagliga graffitievent motarbetas och hålls tillbaka.¹¹² 2014 hävdades Nolltoleransen.¹¹³

2.4.1 NUG

DUE, DUDGE eller den mest kända utövar-pseudonymen: NUG, började vid elvtolvårsåldern utöva graffiti och 1988, samma år som det bildades, blir han medlem i det svenska crewet VIM (Vandals in Motion).¹¹⁴ VIM inger respekt på graffitiscenen genom att intensivt göra sitt namn synligt på Stockholms pendeltåg med nya målningar flera gånger i veckan. 1990, målar de, NUG inkluderad, Sveriges första heltagsmålning (8 vagnar).¹¹⁵ Under 1990-talet går VIM ihop med andra crews: MOA från Danmark, MSN från Nederländerna och ALL från Norge. Jacobson beskriver formationer som dessa som ”all-europeiska” och de utgör en crew-formation som bidrar till spridning och utveckling av graffiti.¹¹⁶ En tydlig bild av NUG som en nyckelutövare på fältet såväl som på den svenska scenen tecknades snabbt upp då beskrivningar av en svensk graffitiscen görs. Enligt mig tyder detta också på att fältet är medvetet om sin

¹⁰⁹ Jacobson, 1996, s. 171f och s. 174.

¹¹⁰ Jacobson, 1996, s. 170f.

¹¹¹ Kimvall, 2014a, s. 105 och s. 116.

¹¹² Kimvall, 2014a, s. 118, s. 120 och s.123f.

¹¹³ Elisabet Andersson, ”Nolltolerans mot graffiti avskaffas i ny röd-grön-rosa kulturpolitik”, *Svenska Dagbladet*, 141017.

¹¹⁴ Sjöstrand, 2012, s. 57, Blått stål, s. 91f; Samtal med NUG (Magnus Gustafsson), Stockholm, 151116; Jacobson, 1996, s. 172.

¹¹⁵ Caputo, 2009, s. 58; Jacobson, 1996, s. 173.

¹¹⁶ Caputo, 2009, s. 58; Jacobson, 1996, s. 165.

historieskrivning, eftersom NUG fört utvecklingen framåt. Två faktorer ligger särskilt bakom att NUG blev ett respekterat namn och fungerade stilbildande i graffiti världen, han var produktiv och hade ett uttryckssätt som imponerade:

Nugs målningar genomsyras av genialisk enkelhet och råhet. [...] De systematiskt återkommande formerna är ett resultat av decennier av graffiti målning. [...] har han utvecklats till en av ledargestalterna för den enkla och smarta graffiti stilen.¹¹⁷

Några har gjort sig ett namn genom stil, andra genom att helt enkelt skriva det överallt. Ett fåtal har lyckats kombinera stil med flit. Nug tillhör den senare kategorin.¹¹⁸

NUG ansågs alltså ha en egen utmärkande stil som imponerade och hans namn var synligt. Jacobson beskriver NUG som en aktiv ”bombare” vid början av 1990-talet men enligt graffiti fältets egna utsagor var NUG under denna tidpunkt det ledande namnet som målade tåg. Att utföra målningar på tåg gav under 1980/90-tal högt anseende.¹¹⁹ Under 1990-talet blir graffiti än mer populär och än mer internationell vilket också påverkade uttrycket, bland annat bokstävernas stil och färg. Sprayfärgen utvecklades också vilket minskar tiden avsevärt det tar att utföra en graffiti målning och det gick måla större.¹²⁰ Inom fältet anses NUG vara i täten för graffiti utveckling på den svenska scenen. Han tänjde graffiti genom att vara den som först utförde graffiti utan att ha med sig en förarbetad teckningsmall vid målareiakten och är den som introducerar backjumps under 1990-talet, det vill säga att måla på tunnelbanetågen vid ändstationen under den tid tåget står där innan det vänder, och det är honom andra graffiti utövare tar efter.¹²¹ Det väsentliga i graffiti, stil och att få sitt namn att synas och att uttrycket hamnade på tågen främst, är alltså identifierbart hos NUG. Att han introducerar backjumps borde också ses som tecken på kreativitet och djärvhet och ett sätt att få ut sitt namn än mer. Hans utövande har gjort honom ägare till kapital – *prestige economy*. VIM:s frekventa målning började mattas av under 2000-talet. Då har även en ny generation utövare stigit in och etablerat sig på Stockholms graffiti scen. NUG har också börjat på förberedande konstskola och 2002 börjar han studera på Konstfack.¹²²

Bilderna som följer nedan är en allmän representation av graffiti utövaren NUG från 1980-tal till 2000-tal. De är av samma typer, namn i form av bokstäver på främst tåg. Pilarna som är inlemmade i bokstäverna symboliserar rörelse, en klassisk symbol inom fältet.¹²³ Ingen av dessa graffiti målningar visar några irrelevanta, abstrakta och energiska streck.

¹¹⁷ *Blått stål*, 2013, s. 89.

¹¹⁸ Barenthin Lindblad och Jacobsson, 2006, s. 91.

¹¹⁹ Jacobson, 1996, s. 80, s. 174; se t.ex. Barenthin Lindblad och Jacobsson, 2006, s. 91 och s. 95.

¹²⁰ Sjöstrand, 2012, s. 91, s. 97, s. 101 och s. 134f; Jacobson, 1996, s. 175.

¹²¹ Barenthin Lindblad och Jacobsson, 2006, s. 96f och s. 100; Kimvall, 2014a, s. 194.

¹²² Sjöstrand, 2012, s. 154 och s. 166; Se Appendix I.

¹²³ Jacobson, 1996, s. 127.

BILD VISAS INTE PÅ GRUND AV UPPHOVSRÄTTSLIGA SKÄL.

Bild 1. NUG, Window-down: "DUE" på tåg med DUDGE- och VIM-tag, Stockholm, 1988. Bild hämtad från: *Overground 2* (2006). (Bild beskuren.)

BILD VISAS INTE PÅ GRUND AV UPPHOVSRÄTTSLIGA SKÄL.

Bild 2. NUG, Window-down: "DUE VIM" på tåg, Madrid, 1991 (alt. 1990). Bild hämtad från: *Overground 2* (2006). (Bild beskuren.)

BILD VISAS INTE PÅ GRUND AV UPPHOVSRÄTTSLIGA SKÄL.

Bild 3. NUG, Backjump-målning: "DUNE", Stockholm, 1992. Bild hämtad från: *Overground 2* (2006). (Bild beskuren.) Denna Backjump-målning räknas till en av de tidigaste.

BILD VISAS INTE PÅ GRUND AV UPPHOVSRÄTTSLIGA SKÄL.

Bild 4. Window-down: "NUG" med VIMOA-tag, Stockholm, 1996. Bild hämtad från: *Overground 2* (2006). (Bild beskuren.)

BILD VISAS INTE PÅ GRUND AV UPPHOVSRÄTTSLIGA SKÄL.

Bild 5. NUG, Piece: "NUG" på betongvägg, Dortmund, 1996. Bild hämtad från: *Overground 2* (2006). (Bild beskuren.)

BILD VISAS INTE PÅ GRUND AV UPPHOVSRÄTTSLIGA SKÄL.

Bild 6. NUG, Window-down: "NUG", Stockholm, 2003. Bild hämtad från: *Overground 2* (2006). (Bild beskuren.)

BILD VISAS INTE PÅ GRUND AV UPPHOVSRÄTTSLIGA SKÄL.

Bild 7. NUG, Backjump-målning: "VIM NSO", Stockholm, 2004. Bild hämtad från: *Overground 2* (2006). (Bild beskuren.)

BILD VISAS INTE PÅ GRUND AV UPPHOVSRÄTTSLIGA SKÄL.

Bild 8. NUG, Bombning: "VIM", Stockholm, 2004. Bild hämtad från: *Overground 2* (2006).

3. Brytpunkter

Att nagelfara samtliga NUG:s verk ryms inte inom denna uppsats, men min sammanställning av den kvantitativa förteckningen avslöjade snabbt brytpunkter som indikerar ett nytt estetiskt uttryckssätt eller en ny kontext, institutionell, för utövaren NUG. Brytpunkterna sammanfaller med NUGs inträde på konstens fält i början av 2000-talet. Den mycket tydliga skillnaden i uttrycket är att inom en konstinstitutionell kontext är svarta irrationella streck dominerande. Det återfinns på duk, vägg och film. De presenteras på både institutionella utställningar som visar graffiti såväl i en institutionell samtidskonst-kontext. Strecken representerar alltså graffiti i en institutionell miljö. Ett urval av dessa verk, bestående av de irrationella strecken, presenteras samt beskrivs i detta kapitel, utifrån vad som tycks vara avskilt från graffiti.

3.1 *It's so fresh, I can't take it* (2001)

It's so fresh, I can't take it (2001) är en 2.04 minuter lång film i färg, ljudsatt med elektronisk musik och skildrar en svartklädd anonym figur som sprayar med svart sprayfärg på två parallella väggpartier i en tunnelbanestation i Stockholm. Videoverket tar sin början med att kamerapositionen tillika betraktarens position befinner sig i en rulltrappa på väg nedåt mot perrongen. Vid perrongen vänds kameran om ett halvt varv och riktas mot rulltrapporna som går neråt respektive uppåt och dess symbios betraktas meditativt som ett lugn före stormen. Den mystiska figuren äntrar scenen genom att snubblades fara nerför rulltrappan, detta i takt med att den elektroniska musiken blir allt snabbare och kraftfullare. En sprayburk dras fram ur byxlinningen och figuren tar fart mot ena väggen. Figuren springer och kastar sig fullkomligt energiskt med sprayburken i täten mellan de parallella väggarna och golvet där emellan. Svarta långa skeva sprayfärgsstreck hamnar utmed väggarna, nere på golvet och uppe på väggarna. Strecken övergår i en viss passage till stora vida cirklar. Vid ett tillfälle håller figuren sprayburken med båda händerna, som ett försök att hejda den, men sprayburken dras ändå mot väggen. Tillslut upphör figuren att måla, åker uppför rulltrappan och lämnar stationen samtidigt som den elektroniska musiken får en lugnare takt. Kamerapositionen följer figuren uppför rulltrappan och är riktad mot figuren och trots att betraktarens position därmed är ansikte mot ansikte med figuren avslöjas inte dess identitet. Verket är signerat NUG och Pike.

Innehållsmässigt är det inga bokstäver som avbildas i filmen, bara energiskt utplacerade streck. Dessa streck, figuren som till synes verkar ha tappat kontrollen, tvåhandsfattningen och att sprayfärgen tycks styra, gör att det kanske är mer korrekt att säga att det är sprayfärgen som våldgästar tunnelbaneväggarna och inte figuren, som

istället är den som verkställer. Figuren kastar sig inte mot väggen, den kastas, och armar och ben far. Det är inte bara filmens handling som utspelar sig i ett högt tempo, så även figurens koreografi som också ser ut att vara bearbetad digitalt. Videoverket är bitvis filmad snett och är skakig vilket ger ett amatörmässigt intryck, och jag vill hävda att verket är filmad i flera omgångar, alternativt är väl bearbetad digitalt. Vid en närmre granskning återkommer figuren vid ett par tillfällen till omålade väggar, samma väggar som tidigare har blivit målade på. Verket är en iscensättning av en förlorad kontroll. *It's so fresh, I can't take it* (2001) har ställts ut inom den institutionella konstvärlden som visat grupputställningar med graffiti, till exempel *Everwanting Streets*, Röda Sten konsthall (2004) och *Born in the Streets*, Foundation Cartier pour l'art contemporain (2009) och verket ligger till grund för ansökan till Konstfack.



BILD VISAS INTE PÅ GRUND AV UPPHOVSRÄTTSLIGA SKÅL.

Bild 9. NUG och Pike, *It's so fresh, I can't take it* (2001). Skärmdump från YouTube.

3.2 *Territorial Pissing* (2008)

Territorial Pissing (2008) är en svartvit film på 2.16 minuter, ljudsatt med elektronisk musik och skildrar en svartklädd anonym figur som sprayar ned ett av Stockholms tunnelbanetåg med svart sprayfärg. Den oidentifierbara figuren befinner sig vid ena kortsidan inne i tåget och med penna drar figuren svarta tunna streck på tågets innerväggar. Under fönster och över fönster, reklamskylt slits bort och strecken hamnar på dess plats. Strecken tar inte hänsyn till något utan går över allt som kommer i dess väg och skapar ett kaotiskt, aggressivt myller. Vid ett tillfälle används två pennor, en i vardera handen. Pennan blir sedan utbytt till en sprayburk och strecken blir därmed bredare och mer intensiva. Övriga passagerare i vagnen sitter lugna. Figuren börjar slå mot fönstret, tåget närmar sig stationen och synkroniserat finner vi både tåget och figuren vid perrongen, den senare genom att ha dykt ut genom det trasiga fönstret. Utanför tåget börjar figuren springa och utmed tågets långsida dras ett långt tjockt svart streck. I den sista scenen återfinns figuren inne i en tågagn. Med en sprayburk sprutas vagnens kortsida ner med svart färg, som en kaskad. Till en början är sprayburken placerad vid figurens skrev vilket associerar till en man som står och urinerar, om än överdimensionerat. Scenen är filmad både inifrån och utanför tågagnen och inga passagerare syns till. När kamerapositionen är utanför tågagnen blir betraktaren vittne till hur färgen täcker fönstren och berövas möjligheten att kunna se in i vagnen. Videoverket slutar med att figuren återigen befinner sig på perrongen och rör sig bortåt. Verket är signerat NUG, eller mer korrekt: Magnugs Nugstafsson [sic].¹²⁴

Resultatet av akten i filmen är streck och kaskader, inga bokstäver. Verket tycks också främst fånga något annat än den utförda målningen, det är snarare pulsen, uppdraget och situationen som verket uttrycker. Återigen vill jag hävda att det rör sig om ett verk som blivit filmad i omgångar, detta på grund av existerandet av flertalet olika klipp och sekvenser som skiftar snabbt. Anmärkningsvärt är också att passagerarna som syns i filmen verkar förvånansvärt oberörda och ingen vänder heller blicken mot den eller det som kommer utfarandes genom fönstret för att landa på perrongen, trots att de samtidigt kliver av tåget. Scenen där figuren dyker ut genom det krossade fönstret visar inte heller någon blodvite. Faktorer som dessa tyder på att *Territorial Pissing* (2008) är en iscensättning, klippt och noggrant bearbetad, för en konstpublik. Videoverket är ett examensarbete från Konstfack och har ställts ut inom en institutionell kontext, galleri såväl som institution och utställningarna har varit grupputställningar med graffiti respektive samtidskonst. Till exempel: *Contemporary Now!*, Galerie Anhava (2009), *Build and Destroy*, Gabriel Senn Galerie (2010), *The Return of the Losers*, Kalmar konstmuseum (2011) och *Street Smart*, Kulturhuset (2012).

¹²⁴ *Konstfack vårutställning 2008.*



Bild 10. NUG, *Territorial Pissing* (2008), videostill 2010, utst. *The Return of the Losers*, 2011, Kalmar konstmuseum. Bild hämtad från Kalmar konstmuseum.

3.3 Okänd titel (2011)

Verket är platsspecifikt och består av sprayfärg på vägg och golv och visades på utställningen *Dödslack*, Konstakademien (2011) (bild 11). *Dödslack* presenterade NUG tillsammans med konstnären Erland Brand. NUG:s svarta sprayfärgsstreck har intagit väggar och golv, sprayfärgen är placerade som organiska och energiska streck, vilka täcker hela den vita väggen, från golv till tak, sida till sida (dock inte över rummets dörrpar) samt hela golvytan. Sprayfärgen ger ett intryck av att ha kommit på plats hastigt och de ter sig otämjt men är samtidigt motstridigt, för det uppfattas även som väl avvägt. Trots det otämjda och den knappa blandningen av breda, nästan transparenta, streck som möter tunna men starka i färg, är det luftigt och jämt fördelat förutom en svart intensiv brokig pöl på golvet (syns dåligt i bild). På golvet har även bokstäverna N U G målats och liknande har även smugit sig in i virrvarret på väggen. Verket är signerat NUG. Förutom de två NUG-tagarna, som fungerar som en signering av verket, och sprayfärgen är det inget i verket som signalerar det som definierar graffiti. Verket utgör en rumslig installation vilken betraktaren rör sig inom.

BILD VISAS INTE PÅ GRUND AV UPPHOVSRÄTTSLIGA SKÅL.

Bild 11. NUG, *Okänd titel* (2011), sprayfärg på vägg, utst. *Dödslack*, 2011, Konstakademien. Fotograf: Lisa Thanner. Bild från Göteborgs-Posten.

3.4 *Black enough for you* (2012)

Black enough for you (2012) är ett platsspecifikt verk bestående av sprayfärg på vägg och golv och visades under *ABC Art Fair Berlin* (2012) (bild 12). En sliten lokal i Berlin är värd för verket. Precis som i det föregående verket har streck av svart sprayfärg intagit väggarna och golvet har pölar av svart färg. Strecken har fördelat sig jämt över väggen och ger ett aggressivt intryck då de breda intensiva strecken är i majoritet och ligger längst fram i verkets yta. Strecken tar inte, till skillnad från ovan nämnda verk, hänsyn till dörrar och öppningar utan har ursinnigt dragit fram utan stopp längs med alla väggar i rummet. Verket är signerat med en NUG-tag. Liknande verk uppfördes live under Fame festival (graffiti- och gatukonstfestival), Italien (2011).

3.5 *Utan titel* (2015) (a)

Utan titel (2015) (a) är ett verk bestående av sprayfärg på duk i måttet 210x302 cm och visades på utställningen *Abstract Vandalism*, Galerie Gabriel Rolt (2015) (bild 13). Svart sprayfärg utgör energiska och myllrande streck i varierande tjocklek på vit duk. Sprayfärgsstrecken sträcker sig ut över hela duken och mer därtill. De stannar inte där duken tar slut utan fortsätter till strax utanför. I periferin av verket är det relativt luftigt mellan strecken. Konträrt är strecken koncentrerade i centrum av målningen, här har strecken hamnat tätt och tar sig nästan ett kaotiskt uttryck. Intensivt och lager på lager bildar de ett parti av svärta som nästan täcker duken helt. Verket är signerat NUG. Det är uppenbart att bokstäverna saknas och det är inte heller någonting förutom sprayfärgen som tycks relatera till graffiti.

BILD VISAS INTE PÅ GRUND AV UPPHOVSRÄTTSLIGA SKÄL.

Bild 12. NUG, *Black enough for you* (2012), sprayfärg på vägg. Fotograf: Jan Ralske (videostill: Akay).
Bild hämtad från: NUG, *I'm just trying to be nice* (2013).

BILD VISAS INTE PÅ GRUND AV UPPHOVSRÄTTSLIGA SKÄL.

Bild 13. NUG, *Utan titel* (2015) (a), sprayfärg på duk, 210x302 cm. Installationsbild av utst. *Abstract Vandalism*, Galerie Gabriel Rolt 2015. Bild hämtad från Galerie Gabriel Rolt.

3.6 *Utan titel* (2015) (b)

Utan titel (2015) (b) är ett verk bestående av sprayfärg på både duk, i måttet 280x150 cm, och vägg och visades på utställningen *Abstract Vandalism*, Galerie Gabriel Rolt (2015). Återigen handlar det om den vita bakgrunden med den svarta sprayfärgen, likaså det intensiva och kaotiska partiet av svärta, dock här, ter sig de täta strecken mer aggressivt än kaotiskt. En viktig skillnad från ovan nämnda verk är att de svarta strecken inte är koncentrerade till duken utan återfinns i allra högsta grad mer på väggen. Som en intensiv virvel ovanför dukens högra hörn som verkar vara på väg bort från duken, vill inte vara där. Virveln har som en svans kvar på duken, tippet är ett ensamt vågigt streck. Verket är signerat NUG. Liknande gestaltning har gått att finna på andra galleriutställningar där NUG medverkat, till exempel utställningen *I know I ain't doing much, but doing nothing means a lot to me* (2014) där sprayfärgen inte bara återfanns på duk och vägg utan fortsatte ut på golvet. Precis som *Utan titel* (2015) (a) är detta ett verk som förutom sprayfärgen inte tycks ha någon graffiti eller graffitireferens inneboende. Det är dock tydligt att de båda verken tycks vilja göra ett motstånd mot den vita kubens konventioner i och med att verken fortsätter utanför duken.



Bild 14. NUG, *Utan titel* (2015) (b), sprayfärg på duk, 280x150 cm, och på vägg. Installationsbild av utst. *Abstract Vandalism*, Galerie Gabriel Rolt 2015. Bild hämtad från Galerie Gabriel Rolt (beskuren).

3.7 *Okänd titel* (2015)

Detta är ett platsspecifikt verk bestående av sprayfärg på vägg och visades på utställningen *Words aren't the thing*, CAC, Contemporary Art Center (2015). De karaktäristiska sprayfärgstecknen är utplacerade längst upp på ena väggen i

utställningshallen. Ett tätt, intensivt och aggressivt nät av svarta myllrande streck som verkar vilja dra sig bort från sin plats, den vita väggen. Strecken ter sig som en massa, krokad i taket och med några få tunna streck i nivå med betraktaren. Det är obefintligt med luft mellan strecken och i verkets övre högra hörn är strecken till synes nästan upplösta, det är enbart svart och påminner om en mindre kaskad. Verket är signerat NUG.

BILD VISAS INTE PÅ GRUND AV UPPHOVSRÄTTSLIGA SKÄL.

Bild 15. NUG, *Okänd titel* (2015), sprayfärg på vägg, utst. *Words aren't the thing*, 2015, CAC. Bild hämtad från Contemporary Art Daily (beskuren).

3. 8 Några sammanfattande iakttagelser

Namnet i form av bokstäver som tidigare karakteriserade NUG:s graffiti är inte alls närvarande i den nya kontexten för graffitiutövaren NUG. Bokstäverna tycks vara upplösta och förutom de två NUG-tagarna är endast kaskader och de svarta strecken i olika formationer förekommande. De två videoverken är iscensättningar, i *It's so fresh, I can't take it* (2001) tycks sprayburken vara utövare i stället för den anonyma kroppen som dras runt, *Territorial Pissing* (2008) visar ett uppdrag, en nödvändighet. Dock ligger dessa videoverk, trots att de är iscensättningar, närmre graffiti än de andra verken, som mer påminner om den abstrakta expressionismen. Men de irrationella strecken verkar ändå vilja uttrycka ett motstånd mot den institutionella konstvärlden genom att inte helt anpassa sig, sprayfärgen våldgästar och utplaceras inte där de förväntas vara. I nästa kapitel kommer jag studera dessa förhållanden närmre, att direkt säga att det nya estetiska uttrycket är lika med att graffiti inte är autonomt är att förenkla det hela avsevärt.

4. NUG inom en konstinstitutionell kontext

Ett förändrat estetiskt uttryckssätt, i form av streck och kaskader, hos graffitiutövaren NUG i samband med ett inträdande i konstens fält har kunnat fastställas. De betraktades som brytpunkter. Med en startpunkt som fastställer NUG som en del av konstens fält, tjänar detta kapitel vidare till att genom dessa brytpunkter diskutera verken i förhållande till graffiti- respektive konstpraktiken, identifiera innehåll och NUG:s position samt de symboliska kapital som fungerar vägledande till autonomi.

4.1 Ett inträdande på konstens fält

Som jag tidigare konstaterat är det tydligt att ett förändrat estetiskt uttryckssätt hos utövaren NUG kan urskiljas runt den tidpunkt där ett inträdande i konstens fält sker i början av 2000-talet. Bokstäver har ersatts med linjer och film har bland annat kommit att bli ett medium som NUG börjat använda sig av. Mediet film är även stommen i ansökan till Konstfack då NUG:s arbetsprover utgjordes av stillbilder från filmerna *It's so fresh, I can't take it* (2001) och *Best things in life for free* (2002). 2002 blev NUG antagen.¹²⁵ Med största sannolikhet har ansökan till Konstfack gjorts i NUG:s juridiska namn men pseudonymen behålls under utbildningen och det är pseudonymen NUG som används, såväl inom en graffiti-kontext som konstinstitutionell kontext. Detta blev påtagligt när NUG inkorporerade sitt tecken för graffitiutövare i sitt namn, som signatur av examensarbetet *Territorial Pissing* (2008). Alltså kan vi konstatera att avsändaren – graffitiutövaren NUG – är den samma i de båda olika kontexterna.

Att den sökande anses ha konstnärlig färdighet är det avgörande kriteriet för att bli antagen till någon av landets konstskolor, skriver Marta Edling i texten ”Att förbereda för ”rummet av möjligheter”. Om skolornas antagning, fria utbildning och starka fältberoende” (2012). Konstskolorna har följt samma väg som konstens, bort från den modernistiska traditionella uppfattningen.¹²⁶

I samtidskonsten är det inte längre givna material eller genrer som kännetecknar det konstnärliga verket. Dagens konstverk kan ta gestalt i snart sagt vilket material eller teknik som helst, och måste inte ens förstås i termer av ett objekt utan kan lika gärna genomföras som handling eller process. [...] När konsten inte längre är materialspecifikt bunden kan inte heller de konstnärliga utbildningarna vara det.¹²⁷

¹²⁵ Se Appendix I.

¹²⁶ Marta Edling, ”Att förbereda för ”rummet av möjligheter”. Om skolornas antagning, fria utbildning och starka fältberoende”, Martin Gustavsson (red.) m.fl., *Konstens omvända ekonomi: tillgångar inom utbildningar och fält, 1938-2008*, Göteborg: Daidalos, 2012, s. 67f och s. 75.

¹²⁷ Edling, 2012, s. 75.

En konstskolestudent är fri att använda de arbetsätt och medier som intresserar en, det existerar inga krav på vilka tekniker studenten ska arbeta med eller behärska, fortsätter Edling. Och väl inne på konstskolorna definieras studenten som en ”konstnär på riktigt”, vilket innebär att studierna därför stöper studenterna till att kunna hantera en plats på konstens fält. Studenterna formas till att finna sin egen väg men ändå inom ramen för vad som ger prestige och status.¹²⁸ Att NUG därför blev antagen till Konstfack med verk som, om de inte är graffiti per se, i alla fall anspelar på graffiti är inte särskilt konstigt. Det betyder också att NUG har haft en möjlighet till att fortsätta med det uttryck och den teknik han arbetat med som graffitiutövare.

De två filmer som ligger till grund för NUG:s arbetsprov till Konstfack har ytterligare en medproducent, Pike. Pike har bakgrund som erkänd graffitiutövare och har studerat vid Kungliga konsthögskolan. Enligt Pike skulle en ansökan i form av graffiti till Konstfack inte resultera i ett positivt antagningsbesked, den konstinstitutionella världen är inkapabel att bedöma graffiti korrekt, på grund av bristande kunskap eller förståelse.¹²⁹ För att komma in på konstskolorna är det nästan mer regel än undantag att man tidigare har studerat vid en förberedande konstskola. Birkagården var den skola som de flesta sökte sig till under 1990-talet. Det var också vid Birkagården som NUG studerade vid innan Konstfack. Sådana typer av förberedande utbildningar fungerar som ett införskaffande av kunskaper och tekniker och eleverna formas in i den tro som gör att en tycker att det en gör är värde- och betydelsefullt. Vilket är den viktiga grunden för att klara ansökan till de konstnärliga utbildningarna.¹³⁰ NUG verkar således i konstens fält och de verk av NUG som producerats och produceras inom konstens fält verkar på en annan spelplan än graffitiens. Frågan blir då om eller hur det påverkar graffiti.

4.2 Graffiti/Konstfilm

I *Metagraffiti: graffiti art films* (2009) skriver Tobias Barenthin Lindblad att NUG:s videoverk *It's so fresh, I can't take it* (2001) bland graffitiutövarna mottogs som utmanande och som ett verk med konstinstitutionella anspelningar. Knappt ett decennium senare ses *It's so fresh, I can't take it* (2001) som ett typexempel på graffiti filmer producerade av utövarna själva.¹³¹ Graffiti filmer är inget nytt påfund. Video och (fan)zines började gå hand i hand med graffiti under 1980-talet, enligt Austin. De nya medierna är också ett tecken på olika strömningar inom graffiti. Att

¹²⁸ Edling, 2012, s. 69, s. 73 och s. 78f.

¹²⁹ Hynek Pallas, ”Den svenska konstens spökplump”, *Svenska Dagbladet*, 131020; Pallas, 2016, s. 7f.

¹³⁰ Mikael Palme, Ida Lidegran, Barbro Andersson, ”Konststudenterna och det symboliska kapitalet”, Martin Gustavsson (red.) m.fl., *Konstens omvända ekonomi: tillgångar inom utbildningar och fält, 1938-2008*, Göteborg: Daidalos, 2012, s. 113 och s. 124; Se Appendix I.

¹³¹ Tobias Barenthin Lindblad, *Metagraffiti: graffiti art films*, Årsta: Dokumentpress, 2009, s. 13.

dokumentera ingår i graffitiutövarnas intresse i och med att livslängden på graffiti är relativt kort. Fotografierna i dessa zines ökade inte bara livslängden på graffiti utan bidrog även till att utövaren fick ut sitt namn, också globalt, och ytterligare, fotografierna bistod till en plattform för kunskap, historieskrivning och kritisk reflektion i och med att både äldre och nya verk fanns tillgängliga samtidigt.¹³²

Under den senare halvan av 1980-talet blev graffitifilmer en del av graffitiens praktik. Stoffet i dessa filmer är akten i att måla, som samtidigt dokumenteras, stillbilder av fotografier och pålagd musik. Enligt Austin bearbetades och klipptes dessa filmer så att de ihop med musik skulle fungera som en liknelse med tunnelbanetågens rörelse. Dessa filmer blev också till ett bevis för hur en erövrade tågen inne på uppställningsplatser, och i och med den bevisningen blev film en viktig pusselbit i prestige economy. Ett bemålat tåg behövde aldrig cirkulera i trafik för att en utövaras namn skulle bli sett, videofilm blev ställföreträdande för de graffitiförsedda tågen som inte togs ut i trafik.¹³³

En viktig aspekt att reda ut är mångtydigheten inom graffitifilmbegreppet. En skulle kunna se benämningen som ett slags paraplybegrepp vilket täcker upp flera sorts filmer. Om Austin förklarar det som ovan, gör Barenthin Lindblad en mer omfattande utläggning. Enligt honom har graffitifilmer två förgreningar (eller till och med fler): Dokumentärfilmer producerade av personer utanför graffitifältet, här ges exempel på den inom graffitifältet kult- och klassikerfilmen *Style Wars* (1983), och filmer som är producerade av och för graffitiutövarna själva, så som betydligt nyare och Stockholmslokala *Area 08* (2000).¹³⁴ De graffitifilmer där både avsändare och adressater är graffitiutövarna själva sägs kräva kännedom om graffiti.¹³⁵ *Area 08* (2000) som alltså exemplifierar en sådan typ av film följer det mönster och innehåll som är förekommande i dessa slags graffitifilmer. Filmerna är runt en timme långa och i flera ihopklippta sekvenser som var och en visar akten att utföra graffiti. Vilket innebär att ta sig in på ett obehörigt område, vaksamhet, utföra målningen, förflytta sig från platsen samt dokumentera. Filmerna har även pålagd musik som fungerar spänningshöjande.¹³⁶ Graffitifilmerna som produceras runt trettio år efter de första filmerna följer alltså fortfarande samma mönster som föregångarna. Vid studier av dessa filmer blottas det väsentliga: Att målningen har kommit dit och hur den har kommit dit. Tecknet NUG förekommer i några av dessa filmer, till exempel i *Friendly Fire 1* (år okänt).¹³⁷

Men det finns även en tredje kategori som begreppet graffitifilm täcker upp. Denna kategorisering utgörs av de graffitifilmer som på något sätt gjort vissa anpassningar till

¹³² Austin, 2001, s. 249-253.

¹³³ Austin, 2001, 257f.

¹³⁴ Barenthin Lindblad, 2009, s. 13.

¹³⁵ Barenthin Lindblad, 2009, s. 17.

¹³⁶ YouTube, <<https://www.youtube.com/watch?v=goofVVGEkDs>>, 161028. (Jag har utgått från Area 08 och sedan följt film till film på YouTube.)

¹³⁷ YouTube, <<https://www.youtube.com/watch?v=0PNAI9EqsNM>>, 161028.

den institutionella konsten, enligt Barenthin Lindblad, för att kunna bli förstådda. Förklaringen till denna anpassning anses ligga hos de graffitiutövare som ser en möjlighet att komma in i konstens fält efter framgång i graffiti-fältet. Dock anser Barenthin Lindblad att en sådan fortsättning på utövandet tvingar fram ett annat uttryck, graffiti blir kuvad. Enligt mig uppstår en motsägelse vid detta uttalande. Samtidigt som Barenthin Lindblad säger att graffiti blir dominerad, ser han ändå den transformering som graffiti gör via dessa filmer som ett verktyg för graffitiutövarna att återta makten och visa sin syn på graffiti.¹³⁸ Den föreställning existerande bland graffitiutövarna att konstfältet inte har de rätta kunskaperna att förstå och tolka graffiti följer alltså med graffiti utifrån den urbana miljön till filmerna. Som Barenthin Lindblad uttrycker det: ”De filmer som ligger den samtida videokonsten nära blir [...] begripliga också för utomstående” och vidare, ”film är ett medium som ligger annan konst närmare än den vilda och oborstade bokstavs jazz som den institutionella konstvärlden inte vill veta av”.¹³⁹ Det är bland dessa typer av graffiti-filmer som NUG:s *It's so fresh, I can't take it* (2001) och *Territorial Pissing* (2008) placerar sig.

Barenthin Lindblad konstaterar att flertalet av den här typen av graffiti-filmer bygger på allmänhetens föreställningar om graffiti, är ofta humoristiska och satiriska samt att de kan ligga gatukonsten nära. Och vidare, dessa graffiti-filmer testar skiljelinjerna för vad som är accepterat utan att förlora betydelsefulla element inom graffiti, ”stil och bus” (bus är det illegala, vilket dessa filmer testar gränserna för, min kommentar).¹⁴⁰ I *Metagraffiti: graffiti art films* (2009) finns flera exempel med. Ett av dem är *Magic Colorz* (2005) där graffitiutövarna utför graffiti utan sprayburk eller annan sorts färg i hand, enbart via hand- och kroppsrörelsen som efterlämnar ingenting.¹⁴¹ Andra filmer som faller inom samma ram är bland annat *Trotzdem Danke* (2006), där kollektivtrafiken istället för att bemålats med graffiti blir tvättad med en mopp.¹⁴² Ett verk som visades på *Street Smart*, Kulturhuset, 2012, där även NUG medverkade med *Territorial Pissing* (2008).

Enligt Barenthin Lindblad är alltså filmmediet ett näst intill nödvändigt grepp att ta till för graffiti-praktiken om den vill bli accepterad på konstens fält. Men i och med att film faktiskt kom in i graffiti-praktiken relativt tidigt och att det var ett medium som bidrog till att utövarnas namn syntes än mer, vilket gav prestige economy, kanske vi hellre ska betrakta film som ett listigt grepp att ta till när graffiti-fältet möter konstfältet. Men om film ska betraktas som ett listigt grepp måste det innebära att innehållet i filmerna inte distanseras från graffiti. Filmer som *Magic Colorz* (2005) och *Trotzdem Danke* (Tack ändå) (2006), faller in i den förklaring som Barenthin Lindblad gett, både

¹³⁸ Barenthin Lindblad, 2009, s. 21 och s. 29.

¹³⁹ Barenthin Lindblad, 2009, s. 21 och s. 29.

¹⁴⁰ Barenthin Lindblad, 2009, s. 25 och s. 29.

¹⁴¹ YouTube, <<https://www.youtube.com/watch?v=vs32otHDpM0>>, 161211.

¹⁴² Wermke/Leinkauf, <<http://wermke-leinkauf.com/en/works/danke#2>>, 161211.

innehåll och titlar spelar på föreställningar och är satiriska. NUG:s *It's so fresh, I can't take it* (2001) är dock inte ett verk som leker med allmänhetens föreställningar om graffiti, även om verkets adressater är både andra graffitiutövare och en konstpublik. Verkets titel refererar främst till graffiti praktiken och kan uppfattas som mindre begriplig på konstens fält. Ordet ”fresh” inom graffiti terminologi betyder att en graffiti målning är cool och stilfull, det kan också innebära att den visar på något nytt – målningen imponerar.¹⁴³ I *It's so fresh, I can't take it* (2001) ligger en anpassning till konstens fält i att det inte är en iscensättning av något autentiskt. Videoverket visar inte akten att utföra graffiti, verket är istället en representation av en graffiti-individ, som har tappat kontrollen över graffiti. Vilket förtydligades genom att figuren drogs och kastades runt av sprayburken.

Territorial Pissing är däremot en titel som följer exemplen med lek om föreställningar. Scenen där figuren representerar en man som urinerar faller också in i dessa satiriska element. Men *Territorial Pissing* (2008) särskiljer sig genom att till viss del vara en iscensättning av något autentiskt även om verket är, som jag konstaterade i det föregående kapitlet, en skildring av något annat än den utförda målningen samt noggrant redigerat för en konstpublik. *Territorial Pissing* (2008) liknar till stor del de graffiti filmer som producerats av och för graffiti fältet självt genom att visa att något har kommit dit på tåget och hur det har kommit dit, som var det väsentliga i graffiti filmerna. Videoverket skildrar en anonym graffiti-individ som bemålar ett tunnelbanetåg och innehållet påminner om traditionell graffiti bombning (se bild 8). Närheten till graffiti praktiken blir även tydligt om vi återvänder till tidigare nämnda *Area 08* (2000) som innehåller en scen där en graffitiutövare inne i en tunnelbanevagn taggar men också vandaliserar vagnen genom att bland annat krossa fönstren. Men istället för bokstäver som både dokumenteras vid utförandet och som färdigt resultat när tåget kör iväg, fokuserar *Territorial Pissing* (2008) endast på själva akten, det är ju inte heller tal om några bokstäver i verket. Det färdiga resultatet visas inte i sin helhet men vi förstår att resultatet är osammanhängande streck och kaskader.

NUG förklarar i sin presentationstext till *Territorial Pissing* (2008) i samband med Konstfacks vårutställning 2008, att hans intention är att försöka bevara kraften som kommer ur själva akten att utföra graffiti, och placera denna kraft eller energi, ”som tar sig uttryck i irrationella linjer och rörelser”, i en miljö bortom den ursprungliga, vilket enligt NUG avser ”staden och förorten”. NUG förklarar att graffiti ideligen betraktas som revirmarkering och vidare gör han en jämförelse med graffiti (revirpinkande) och att urinera – båda är en nödvändighet.¹⁴⁴

Vi kan nu konstatera att innehållet i både *It's so fresh, I can't take it* (2001) och *Territorial Pissing* (2008) tycks uttrycka en graffiti-individ som är underordnad graffiti,

¹⁴³ Kimvall, 2014a, s. 202.

¹⁴⁴ *Konstfack vårutställning 2008* eller Appendix II.

graffiti har tagit kontrollen och graffiti är en existentiell nödvändighet. I de båda videoverken är fokus förlagd till själva akten och resultatet är inte heller några bokstäver utan streck och kaskader som tycks ha eget liv.

4.3 Abstrakt expressionism/Abstract vandalism

”Klassisk abstrakt expressionism” kallade kritiker NUG:s platsspecifika verk *Black enough for you* (2012) under ABC Art Fair Berlin 2012.¹⁴⁵ De energiska irrationella strecken som är återkommande i NUG:s senare verk är utan tvekan nära den abstrakta expressionismen, följaktligen är det inte konstigt att paralleller görs med Jackson Pollocks konstnärskap. Dock är NUG själv kritisk till detta, åtminstone till att Pollock skulle vara en källa till uttrycket, ”det är den energi som frigörs i just den stunden som bestämmer bilden”, säger han i en intervju 2011.¹⁴⁶

Men hos graffitiutövare som har verkat på graffitins fält under lång period och nu även verkar på konstens fält, existerar ett synsätt som bekräftar ett mer abstrakt uttryck hos graffitin inom den vita kuben. Den nederländska graffitiutövaren Shoe (f. 1967) omnämns i Jacobsons avhandling, *Den spraymålade bilden: graffitimåleriet som bildform, konströrelse och läroprocess* (1996), som en viktig utövare för graffitins etablering i Europa. Shoe var en av de första graffitiutövarna i Europa, han var med i de mest respekterade crews som under tidigt 1980-tal utvecklade den stil som kom att känneteckna den graffiti som var alldeles ny på europeisk mark.¹⁴⁷ Shoe kan följaktligen tillskrivas en position bland de äldre utövarna som äger kapital. 2015 lanserade Shoe manifestet *Abstract Vandalism* på utställningen med samma namn på Galerie Gabriel Rolt, Amsterdam. En utställning med äldre graffitiutövare, som även NUG var medverkande i. Manifestet uttrycker en önskan om att inte samla alla som använder det offentliga rummet som medium i ett och samma fack. Vidare anser Shoe att graffiti är en konstform, den enda nya konstriktningen efter popkonsten, men om graffitin tidigare till den större delen verkade i det offentliga rummet, existerar den i dag i flera olika riktningar. Manifestet ställer frågor kring vem som har rätten att kalla sig för konstnär, kalla ett uttryck för konst eller vandalism och vem som har rätten att uttrycka sig, samt uttrycker sig trotsigt gentemot konstens fält som anses vara ”elitistisk”.¹⁴⁸ Det manifestet egentligen gör är att tala för graffitins plats inom en gallerikontext och förklara den ändring som sker. Shoe menar att när de textade tecknen (graffiti, min kommentar) övergår till att bli en målargenre, Abstract vandalism, har det mer eller

¹⁴⁵ Lars Berge, Akay, *NUG – Vandal in motion*, 2013.

¹⁴⁶ Malin, Claesson, ”Nug+Blue=Dödslack”, *Göteborgs-Posten*, 110125; Jmfr. med Pollock återkommer vid flera tillfällen.

¹⁴⁷ Niels Shoe Meulman, *Abstract Vandalism, a manifesto*, Amsterdam: Unruly Publishing, 2015, s. 55; Jacobson, 1996, s. 160 och s. 162.

¹⁴⁸ Shoe Meulman, 2015, s. 2 och s. 7.

mindre blivit till en abstraktion på grund av att det figurativa och det abstrakta, vilka var för sig är högst subjektiva, har sammansmält. Meningen i dessa uttryck ligger i det som inte direkt står skrivet. Kärnan i både graffiti och Abstract vandalism är att vara kreativ med skrivtecknen. Shoe menar att graffiti tar sin plats utan att be om godkännande, graffiti tar sin plats inom galleriet även om den generellt sett inte anses platsa där. Därav ordvalet vandalism i ”genren” Abstract vandalism.¹⁴⁹ Precis som NUG:s energiska streck som tar över den vita kuben omnämns Shoes uttryck, inom en gallerikontext, som expressionistiskt.¹⁵⁰ De rena bokstäverna tycks följaktligen lösas upp eller transformeras i konstens fält.

Om vi godtar Shoes förklaring bör vi sålunda betrakta NUG:s irrationella streck som en omvandling eller utveckling av alfabetet, där bokstäver och ord övergått till abstrakta streck. Och där verkets mening också återfinns i dessa streck, som enligt NUG ska förstås som energi, alstrad från akten att måla graffiti. Dessa energistreck, eller i vissa fall energifält, hos NUG gör ett motstånd mot den vita kubens konventioner genom att ta hela rummet i besittning, befinna sig utanför duken eller placera sig vid taket. Energin, och därmed graffitiutövaren NUG, befinner sig således i hela rummet.

Den abstrakta expressionismen bröt med formalismen för att istället rikta uppmärksamheten mot konstnärens innersta där även verkets mening ligger. Jackson Pollock (1912-1956) hör till skolans urfäder.¹⁵¹ Som Amelia Jones hävdar i sin artikel ”Body” är existentialismen och den abstrakta expressionismen förenade med varandra, Andrew Pechuk håller med i ”Pollock och efterkrigstidens maskulinitet”, – ”jag målar alltså är jag”.¹⁵² En sådan positionering går även att urskilja på graffiti-fältet, Jacobson menar att en vital del i graffiti-praktiken är vad han kallar ”jaget” som är ”representerat av namnet (och bokstaven)” och han anser att graffiti är sammankopplat med utövarnas liv.¹⁵³ Jacobson verkar inte avse det psykoanalytiska jaget och således gör inte heller jag det. Jag vill hävda att vi nu kan börja urskilja en djupare koppling mellan NUG och den abstrakta expressionismen (Pollock), de möts i föreställningen, det ideologiska rummet, om konstnärspositioner som demaskerar ett inre. Jones hävdar att Pollock är närvarande i sina målningar genom de mönster som bevitnar hur Pollock har rört sig i och runt målningarna, hans kropp var endast synligt närvarande de gånger hans måleriakt dokumenterades.¹⁵⁴ I och med att de abstrakta expressionisterna gick bortom formen och kompositionen blev det möjligt för dem att göra sig själva skyddslösa, exponera sig,

¹⁴⁹ Shoe Meulman, 2015. (Jag refererar till manifestet i sin helhet men se särskilt s. 15, s. 19 och s. 23.)

¹⁵⁰ Shoe Meulman, 2015, s. 55.

¹⁵¹ Helen Gardner, Fred S. Kleiner, *Gardner's Art through the ages*, Boston: Wadsworth, 2011 (2009), s. 972f.

¹⁵² Amelia Jones, ”Body”, *Critical Terms for Art History*, (red.) Robert S. Nelson, Richard Shiff, Chicago: The University of Chicago Press, 2003 (1996), s. 254; Andrew Pechuk, ”Pollock och efterkrigstidens maskulinitet”, *Den maskulina mystiken. Konst, kön och modernitet*, (red.) Anna Lena Lindberg, Lund: Studentlitteratur, 2002, s. 185.

¹⁵³ Jacobson, 1996, s. 53.

¹⁵⁴ Jones, 2003, s. 255 och s. 258.

förklarar Pechuk. Konstnärens kropp består av ett slags abstrakt materia som tar sin form i verket. I detta får måleriakten samma betydande mening som det färdiga resultatet.¹⁵⁵

Kroppen blir således ett viktigt medium, och enligt Jones intar kroppen i samtidskonsten rollen att stå till tjänst för ”manipulation, identifikation, projektion”, och hon beskriver just Pollocks kropp som performativ.¹⁵⁶ De energiska strecken som är resultatet av NUG:s framfart kan förstås på liknande sätt, en fysisk kropp är inte närvarande men energin från den är. Strecken som vi alltså bör läsa av som en energiurladdning, som saknar hänsyn, gör graffitiutövaren NUG närvarande. I NUG:s filmer kan vi också betrakta en performativ anonym figur, eller kropp. Denna anonyma figur är den som visar en kropp som är underordnad sprayburken, underordnad graffitiens kraft. Denna kropp intar också, precis som Jones hävdar, rollen att fungera som en yta för projektion; den visar en graffitiutövare, som ju är anonym, och vilken graffitiutövare som helst kan spegla sig i denna anonyma kropp. Men om vi uppehåller oss vid den anonyma graffiti kroppen och att konstnärens innersta är av vikt för den abstrakta expressionismen kommer en annan bild än den som utgörs av energiska streck att tecknas upp.

Tiden efter andra världskriget visade upp en försvagad man och i denna försvagning framkallades ”maskulina arketyper som spelat en väsentlig roll i samtidskulturen”, hävdar Pechuk. En myt som upprätthöll den manliga arketypen: Den rebelliska, ”den plågade själen” med flera, skapades kring Pollock. Pollocks kropp som nödvändig i skapandet, det energiska, att bli ett med målningen, stora format etcetera blev något som pekade ut och symboliserade manlighet. I motsats till Jones anser Pechuk att det inte är Pollocks fysiska kropp som är innevarande i målningarna, det är en ”allmän sexuell utbredning”.¹⁵⁷ Den fysiska närvaron och de enträgna kommentarerna att Pollocks kraftfulla kropp som erövrar duken understödde den manliga arketypen, Pollock berördes inte av någon försvagad manlighet. Pechuk menar istället att Pollocks konstnärskap var något som visade att mannen faktiskt aldrig försvagats.¹⁵⁸

NUG och de andra äldre graffitiutövarna som äger kapital på graffitiens fält brottas med att som graffitiutövare inte få en försvagad position i graffiti fältet vid inträdandet i konstens fält. Vi har med oss att det inte ger någon prestige att ställa ut inom en konstinstitutionell kontext, graffiti ses till och med som ett motstånd mot den vita kuben. Kimvall och Jacobson sätter båda fingret på detta, röster om en graffiti-död höjs när graffiti antrar galleritröskeln (implicit att det inte längre är graffiti, min kommentar) och graffitiutövare som kan leva på sin graffiti riskerar att betraktas som att

¹⁵⁵ Pechuk, 2002, s. 181.

¹⁵⁶ Jones, 2003, s. 255.

¹⁵⁷ Pechuk, 2002, s. 170f och s. 183.

¹⁵⁸ Pechuk, 2002, s. 172 och s. 181ff.

man har "sält sig".¹⁵⁹ Bokstäverna som tidigare var dominerande i NUG:s graffitiutövande har ombildats eller till och med upplösts men vi bör betrakta det abstrakta uttrycket som en energi, från graffiti, och en nödvändighet som symboliserar att det fortfarande är graffiti. Det är det som står på spel, att bevara graffiti, eller någon form av graffiti, i konstens fält. I Lars Berge och Akays dokumentär, *NUG – Vandal in motion* (2013), som sändes på SVT K special, 2013, beskriver en av alla röster som uttalar sig om NUG att NUG är inne i en "existenskris", där namnet är borta men behovet att "spraya" fortfarande är kvar.¹⁶⁰ Graffitiutövaren NUG går från manlig utövandeposition på graffitiens fält och inträder med sina energiska streck i en manlig, konventionell och stark konstnärsposition, i förening med Pollock.

4.4 Igenkänna och erkänna och rummet av möjligheter

Austins begrepp *prestige economy* täcker endast upp vissa företeelser som ger anseende eller symboliskt kapital i graffitiens fält. För Bourdieu är det symboliska kapitalet snarare väldigt brett, förklarar Broady. Det symboliska kapitalet "är det som erkännes".¹⁶¹ Som vi vet täcker *prestige economy* upp stil, att namnet syns, djärvhet och kreativitet. Men om namnet har transformerats till abstrakta streck kan det fortfarande ge symboliskt kapital, menar jag. Som Broady förtydligar:

[...] symboliskt kapital är det som av sociala grupper igenkännes som värdefullt och tillerkännes värde. Symboliskt kapital [...] fångar in det som erkännes, som tillerkännes värde, som åtnjuter förtroende. Det är med andra ord fråga om ett relationellt begrepp.¹⁶²

Det Bourdieu menar med igenkänna och erkänna är att ett konstverk ges "tilltro" och "anseende". Med det kommer också att det måste finnas aktörer som är förmögna att kunna bedöma att det specifika konstverket kan tillskrivas detta värde.¹⁶³ Vad som kan tillskrivas värde är inte heller något som är hugget i sten, utan det är relativt. Bourdieu förklarar att "den som producerar konstverkets värde är inte konstnären utan produktionsfältet i dess egenskap av att vara en värld av tro".¹⁶⁴ Det symboliska kapitalet ska således både kunna identifieras samt kunna tilldelas ett värde i det fält det uppträder inom. Det symboliska kapitalet är därmed förbundet med doxa. Översatt till fallet NUG kan vi uttrycka det så här: Om utövare på graffiti-fältet, genom sina trosföreställningar, igenkänner och erkänner NUG:s innehåll och handlingar inom en konstitutionell kontext, ger dessa handlingar och innehåll fortfarande symboliskt

¹⁵⁹ Kimvall, 2014a, s. 113; Jacobson, 1996, s. 79f.

¹⁶⁰ Berge, Akay, 2013.

¹⁶¹ Broady, 1998a, s. 6.

¹⁶² Broady, 1998a, s. 6; Bourdieu, 2000, s. 332.

¹⁶³ Broady, 1998a, s. 6.

¹⁶⁴ Bourdieu, 2000, s. 332.

kapital och kan därmed accepteras som graffiti. Det gäller också att NUG:s verk inom konstens fält behöver igenkännas och erkännas av aktörer i konstens fält och därmed bedöma det som graffiti samt tillskriva verken som konstnärligt värde.

Inom konstens fält finns en öppning för verk som är utmanande, något nytt som kan generera värde. Dock inte utan vissa förhållningsregler. Ett exempel är NUG:s *Territorial Pissing* (2008) med sin provokativa handling. När detta verk uppfattas som provokativt är provokationen en handling som är helt i linje med värderingarna i konstens fält, förklarar Edling. Konstens fält som spelplan medför att en konstnär är relativt fri i valet av olika handlingar att ta till, så länge dessa handlingar ”kan igenkännas som konstnärliga handlingar, och erkännas som sådana”.¹⁶⁵ En provokativ handling uppfyller det kravet. Och i och med att provokation ingår i konsthistorien kan handlingen även fungera som en taktik för den konstnär som vill inta en annan position i konstens fält, fortsätter Edling och refererar till Bourdieus ”rummet av möjligheter”.¹⁶⁶ Rummet av möjligheter existerar på konstens fält och Bourdieu ser detta rum som ”rummet av förverkligande ställningstaganden”.¹⁶⁷ Ett fält erbjuder och tillåter aktörer att utmana, till exempel genom val av stilar och genrer, dock inom vissa ramar, det måste inom fältet kunna vara genomförbart. Tidpunkt och vissa kriterier som bestämmer vad som är möjligt och som bygger på vad som tidigare har genomförts på fältet, är avgörande. Det måste dessutom finnas adressater, ”de som själva kunde ha skapat dem” (behöver dock inte vara en stor skara), som förmår att erkänna verket och det nya måste förhålla sig till historien.¹⁶⁸ Att kunna manövrera detta ”rummet av möjligheter” är en kunskap som förmedlas till eleverna på konstskolorna.¹⁶⁹

NUG:s verk på graffitins fält, det vill säga namnet på tågen, är bärare av stil, djärvhet och kreativitet samt syns mycket vilket gav *prestige economy* och därmed symboliskt kapital. NUG:s verk på konstens fält är istället bärare av energi i form av streck som tar plats och syns, de är en anpassning till konstens fält men så länge dessa streck igenkännes och erkännes som graffiti är det också graffiti. Föreställningen existerande på graffitifältet att den ”rena” graffitin inte kan existera inom institutionell kontext tycks påtvinga en ändring i uttrycket. I egenskap av att tillhöra de äldre och erkända på graffitins fält samt vara utbildad på konstskola har NUG förvärvat dispositioner som tillåter honom att handla därefter. Att vidmakthålla graffitin i en annan kontext är nödvändigt. Genom att NUG förhåller sig till både graffitins såväl konstens historia har särskilt verket *Territorial Pissing* (2008) kunnat ses som graffiti, videoverket kan också igenkännas och erkännas som ett videoverk på konstens fält. De inledande citaten visar tydligt detta.

¹⁶⁵ Edling, 2012, s. 79f.

¹⁶⁶ Edling, 2012, s. 79f.

¹⁶⁷ Bourdieu, 2000, s. 339.

¹⁶⁸ Bourdieu, 2000, s. 21, s. 164, s. 340f och s. 344.

¹⁶⁹ Edling, 2012, s. 80.

5. Avslutning

5.1 Avslutande diskussion

I denna uppsats har jag velat undersöka om graffiti är autonomt när det inträder i ett konstens fält. Det är en stor fråga och jag ser uppsatsen som ett bidrag till en övergripande diskussion hellre än att fastställa ett slutligt svar. I uppsatsen har jag studerat om det går urskilja ett förändrat innehåll i NUG:s verk utförda i en annan kontext än den ursprungliga. Det vill säga ändras graffitins uttryck i relation till kontext och vad är det som ställs ut i en institutionell miljö? Jag har också försökt se vilken position NUG innehar inom respektive kontext.

I fallet med NUG ändras graffitins uttryck i relation till kontext. På graffitifältet bestod uttrycket av bokstäver i form av NUG:s pseudonym och crew-namn, på främst tåg. När ett inträdande på konstens fält skedde, i början av 2000-talet och efter dryga tjugo års graffitiutövande, identifierades en ändring i uttrycket; bokstäverna ersattes med irrationella och energiska streck och kaskader av svart sprayfärg. Det som visas i en institutionell miljö är just dessa irrationella och energiska streck och kaskader, och de återfinns i film, på duk och på vägg. Denna förändring blev tydlig i den verkförteckning jag konstruerat över graffitiutövaren NUG.

Jag har kunnat konstatera att innehållet i NUG:s verk utförda i konstens fält till viss del har förändrats i relation till hans tidigare arbete. Jag säger till viss del då jag menar att förändringen kanske inte är så stor som det vid första anblicken tycktes vara, något jag ska återkomma till. I och med att jag betraktade (och alltså inte fastställde) graffiti som ett fält, och därmed utnyttjade Bourdieus begrep framkom flera väsentliga faktorer. Bland annat avslöjades graffitins innehåll, vilket är namnet, som ska vara bärare av en egen och exklusiv stil, som ska synas – mycket – och som ska påvisa teknisk skicklighet. Kreativitet och djärvhet gav ytterligare status, eller med andra ord symboliskt kapital. NUG:s verk inom graffitins fält uppfyllde dessa kriterier. Namnet, graffitiutövarens pseudonym, representerar ett slags ”jag” enligt Jacobson, som alltså inte verkade avse ett psykoanalytiskt jag. I innehållet i NUG:s verk inom konstens fält är ”jaget” representerat i form av en anonym graffitikropp samt streck och kaskader av svart sprayfärg. När de svarta sprayfärgsstrecken är placerade på duk och på vägg har paralleller till den amerikanske målaren Jackson Pollock och den abstrakta expressionismen gjorts tidigare, men även av mig. Jag har kunnat identifiera en mer framträdande och djupare parallell till den abstrakta expressionismen genom de upplösta bokstäverna, än vad som tidigare gjorts. På så sätt har också innehållet i NUG:s verk i det andra fältet än det ursprungliga kunnat artikuleras än mer. Jag har visat att NUG och Pollock förenas i en manlig, konventionell och stark

konstnärposition. En position där föreställningen om ett synligt inre – ”jaget” står i centrum, vilket gäller inom både graffiti och den abstrakta expressionismen. Graffiti är även, som jag diskuterat tidigare, en manlig företeelse, både graffiti och den abstrakta expressionismen är ett manligt uttryck. Om Jackson Pollocks konstnärskap stod för manlighet och en uppvisning gällande mannens status, står NUG, inom konstens fält, för en upprätthållande av graffiti som graffiti inom ett annat fält och för bevarandet av sin position på graffiti-fältet – graffitiutövaren NUG:s status.

I graffitiens fält intog NUG snabbt en position bland de utövare som äger kapital, symboliskt kapital och blev därmed resursstark. NUG intog positionen genom hans utmärkande stil och namnets synlighet, vilket imponerade de andra utövarna. NUG förhöll sig till det speciella graffiti-kapitalet, *prestige economy*, som jag identifierade via kulturhistorikern Joe Austin. Det är ett kapital som täcker upp stil, synlighet samt teknik, djärvhets och kreativitet. Bilden av NUG som ledargestalt visade sig vara odelad inom graffitiens fält, en bild jag också plockade upp utan att riktigt ifrågasätta den. Överlag har frågan om NUG:s positioner behandlats vagt av mig och kunde ha utvecklats mer. Inom konstens fält har NUG positionerat sig starkt. Han har samlat på sig dispositioner under sin långa verkan i graffitiens fält, samt genom studier vid både förberedande konstskola och Konstfack och är därmed förmögen att agera därefter, kunna spela spelet. Ett rum av möjligheter existerar på konstens fält och detta rum ”tjänar till att avtäckas dispositioner” enligt Bourdieu.¹⁷⁰ Och NUG:s dispositioner har avslöjats, när han verkade inom detta rum och kunde positionera sig. Kunskapen att kunna nyttja rummet av möjligheter är en förmåga som förvärvas på konstskolorna då dessa formar studenterna in i en sådan position. Rummet av möjligheter har gett NUG just möjligheten till att kunna utmana både graffitiens fält såväl konstens fält, genom att positionera in graffiti, via de energiska strecken, i konstens fält.

När NUG tidigt 2000-tal äntrar konstens fält med graffiti skiljer det sig från den överlappning av fälten som skedde tidiga 1970-tal, då det uppstod både kulturkrockar och röster om graffiti-död. NUG:s dispositioner, förvärvade via konstskola, gör skillnad, de tidiga amerikanska utövarna, som mer eller mindre plockades in i en ny kontext var inte utbildade konstnärer, utan hade enbart verkat en längre tid som graffitiutövare.¹⁷¹ Dock, då det inom graffiti-fältet råder en föreställning om att graffiti inte kan verka med bokstäver i konstens fält, att graffiti inte är graffiti om kontexten byts, samt att graffiti är ett motstånd mot den vita kuben, brottas NUG (och graffiti) med att inte få en försvagad position och att upprätthålla sin position just som graffitiutövare. Dessutom anses kraften och energin gå förlorad hos graffiti då den uppträder inom en konstitutionell kontext, kanske är det därför NUG framhöll just

¹⁷⁰ Bourdieu, 2000, s. 340.

¹⁷¹ Jacobson diskuterar bland annat detta, se: Jacobson, 1996, s. 150f.

kraft och energi som bärande egenskaper till verket *Territorial Pissing* (2008), något om även tillskrivits andra verk av NUG.¹⁷²

Hur kan vi då diskutera autonomin?

Det specifika kapitalet i graffitins fält, *prestige economy*, räckte inte till att fullt ut kunna föra ett samtal om autonomin. Det som ger symboliskt kapital i ett fält enligt Bourdieu är något som sträcker sig bort till det som av andra aktörer kan igenkännas och erkännas, något som ger förtroende samt prestige och status. Jag konstaterade att gällande mitt exempel NUG, kan de irrelevanta strecken och kaskaderna accepteras som graffiti, och ge symboliskt kapital, om aktörer i graffitins fält, genom doxa, igenkänner och erkänner dem som graffiti. Uttrycket behöver dessutom igenkännas och erkännas av aktörer i konstens fält. Till dessa aktörer hör andra utövare men även jag själv, i egenskap av konstvetare som studerar graffiti, utställande institutioner och kritiker med flera, det vill säga alla som befolkar de tvåfälten. Jag vill hävda att vi bör rikta fokus mot det som igenkänns och erkänns om vi ska diskutera autonomin. Exempel går att finna i NUG:s verk.

I NUG:s verk i konstens fält är namnet transformerat, men det behöver inte betyda att det inte finns där, förslag har lagts fram från graffitiutövaren Shoe, om en utveckling av alfabetet – en abstraktion. Med en sådan förklaring kan NUG:s streck och kaskader fortfarande betraktas vara en del av graffiti praktiken. Alfabetet inom graffiti har alltid intagit olika formationer beroende på tid och rum, mängden utövare samt enskilda utövare, som via gemensamt intresse och tävlingsanda fört graffiti framåt. Graffiti är ständigt föränderlig, som Austin påtalade. NUG har varit en nyckelutövare.

Även att film var ett nytt medium för utövaren NUG på konstens fält, är detta medium inte nytt i graffiti praktiken, och filmmediet var något som bidrog till *prestige economy*. NUG:s graffiti filmer visade sig, till skillnad från de traditionella graffiti filmerna, vara iscensättningar och innehållet uppvisade, genom de streck och kaskader som skildrats, både en graffiti-individ underordnad graffiti, graffiti har tagit kontrollen, samt ett uppdrag och att graffiti är en existentiell nödvändighet. Så har det också konstaterats att graffiti filmer inom konstens fält har visat sig göra anpassningar till den nya kontexten. Men Barenthin Lindblad förklarar att *It's so fresh, I can't take it* (2001) först verkade utmanande men numera fungerar som typexempel på graffiti filmer producerade av utövarna själva. Och *Territorial Pissing* (2008) placerar sig nära de traditionella graffiti filmerna, då verket till den större delen återger det som existerar i graffiti praktiken och dess graffiti filmer; bemåla tåg och visa hur. Jag menar att framförallt just *Territorial Pissing* (2008) har kunnat ses som graffiti, men kan också igenkännas och erkännas som ett videoverk på konstens fält. De inledande citaten i uppsatsen visar tydligt detta.

¹⁷² Se Appendix II.

Ett mer fruktsamt resultat skulle uppnås om uppsatsen studerade mer än en utövare, vilket den här studiens omfång inte har tillåtit. Jag har dock kunnat peka ut var vi bör rikta vår blick i diskussion om graffitins autonomi.

5.2 Sammanfattning

Syftet med denna uppsats var att studera om graffiti är autonomt när det inträder i ett konstens fält, genom att studera den svenska graffitiutövaren NUG och hans positioner. Jag menar att diskussionen och forskningen om graffiti har haft benägenhet att mer fokusera på motsättningen graffiti som vandalism eller graffiti som konst, men mindre om vad som händer när graffiti agerar inom en konstinstitutionell kontext. Den franska sociologen Pierre Bourdieus begrepp *fält* har tillsammans med ett annat (och sammanhörande) begrepp från Bourdieu, *autonomi*, fungerat som uppsatsens teoretiska ramverk. Jag har i denna uppsats valt att betrakta samt beteckna graffiti som ett eget fält. Jag har pekat ut fälteffekter, så som eget kapital, strider, bakvänd ekonomi etcetera, men också visat svagheter som betraktas kritiska för ett fält. Dessa faktorer har gjort att jag har kunnat utnyttja Bourdieus fältbegrepp, men inte fastställa graffiti som ett fält, en sådan analys och klassificering är en studie större än denna uppsats. På detta vis har jag kunnat använda fältbegreppet som verktyg till att ringa in autonomin. Genom betraktandet av graffiti som ett fält har jag kommit åt graffitipraktiken med dess innehåll, förhållning till konstens fält samt vad som ger kapital på fältet.

Om graffiti är autonomt eller inte är en mer generell diskussion, men jag har försökt bidra till denna diskussion genom att studera om det går urskilja ett förändrat innehåll i NUG:s verk utförda inom en annan kontext än den ursprungliga. Alltså studera om graffitins uttryck ändras i relation till kontext samt undersöka vad det är som ställs ut i en institutionell miljö. Jag har även försökt identifiera vilken position NUG innehar på graffitins fält respektive konstens fält, alltså i de olika kontexterna. Jag har också konstruerat en verkförteckning som fungerar som en sammanfattande bild över graffitiutövaren NUG:s verkproduktion.

Ett annat uttryck inom konstinstitutionell kontext hos graffitiutövaren NUG har kunnat konstateras, det som ställs ut inom en institutionell miljö är upplösta bokstäver. När det nya uttrycket sattes i relation till den abstrakta expressionismen demaskerades innehållet. I den nya kontexten är innehållet i NUG:s verk streck och kaskader och en anonym graffitikropp, vilka utgör en energi och framstår som en nödvändighet. Graffitiutövaren NUG uppvisar en icke försvagad position i det nya fältet. NUG innehar en stark position i graffitins fält och har via sina dispositioner även positionerat sig starkt i konstens fält. Rummet av möjligheter, som existerar i ett konstnärligt fält, har varit öppningen för NUG till att utmana både graffitins fält såväl konstens fält, genom att positionera in graffiti i konstens fält. Och jag har kunnat konstatera att när graffitins

fält och konstens fält överlappar varandra står graffiti på spel – graffitins existens eller någon form av graffiti måste bevaras i den nya miljön. Därför hamnar autonomin i det som igenkännes och erkännes – så länge det nya uttrycket igenkännes och erkännes som graffiti är det också graffiti. Detta är även en uppsats om en utövare som har en fot i graffitins fält respektive en fot i konstens fält och hur denna utövare manövrerar dessa fält.

Källor och litteratur

Tryckt material

Amerikanskt 80-tal, utst. kat., Robert, Louise Robert, Sundqvist, Pia (red.), Stockholm: Liljevalchs konsthall, 1985.

Andersson, Elisabet, "Nolltolerans mot graffiti avskaffas i ny röd-grön-rosa kulturpolitik", *Svenska Dagbladet*, 141017.

Austin, Joe, *Taking the train: how graffiti art became an urban crisis in New York City*, New York: Columbia University Press, 2001.

Bachelder, Miranda, *Graffiti: kontextualitet, platsbundenhet och innehåll*, Södertörns högskola, 2010.

Barenthin Lindblad, Tobias, *Metagraffiti: graffiti art films*, Årsta: Dokumentpress, 2009.

Barenthin Lindblad, Tobias och Jacobson, Malcolm, *Overground 2, 8 nordiska graffitimästare*, Årsta: Dokument Press, 2006.

Bengtson, Peter, *The Street Art World*, Lund: Almqvist & Wikströms, 2014.

Blått stål, textbearbetning och korrektur: Hannes Rubaszkin, 2013.

Bourdieu, Pierre, *Konstens regler, Det litterära fältets uppkomst och struktur*, Stehag: B. Östlings bokförlag Symposium, 2000.

Broady, Donald, "Kapitalbegreppet som utbildningssociologiskt verktyg", *Skeptronhäften/Skeptron Occasional Papers*, nr 15, 1998.

Brödow Inzaina, Anna, "Tre sätt att låta uttryck mötas", *Svenska Dagbladet*, 110121.

Caputo, Andrea, *All city writers: the graffiti diaspora: from New York to Europe: a movement in transition*, Bagnolet: Kitchen 93, 2009.

Clausson, Malin, "Nug + Blue = Dödslack", *Göteborgs-Posten*, 110125.

Edling, Marta, "Att förbereda för "rummet av möjligheter". Om skolornas antagning, fria utbildning och starka fältberoende", Gustavsson (red.) m.fl., *Konstens omvända ekonomi: tillgångar inom utbildningar och fält, 1938-2008*, Göteborg: Daidalos, 2012.

Galdon Clavell, Gemma, m.fl., "The hands behind the cans", *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal, Methodologies for Research*, vol.1, 2015.

Gardner, Helen, S. Kleiner, Fred, *Gardner's Art through the ages*, Boston: Wadsworth, 2011 (2009).

Konstens omvända ekonomi: tillgångar inom utbildningar och fält, 1938-2008, Gustavsson, Martin, m.fl. (red.), Göteborg: Daidalos, 2012.

Jacobson, Malcolm, *Dom kallar oss klottrare – svensk graffiti*, Stockholm: Dokument Press, 2000.

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

Jones, Amelia, "Body", *Critical Terms for Art History*, (red.) Robert S. Nelson, Richard Shiff, Chicago: The University of Chicago Press, 2003 (1996).

Kimvall, Jacob, *Bortom klichéerna: om graffiti och den samtida konstens gränser*, Stockholms universitet, 2007.

Kimvall, Jacob, *Noll tolerans, kampen mot graffiti*, Stockholm: Verbal förlag, 2012

Kimvall, Jacob, "Alla produktiva graffitikåstnärer har en lysande framtid som reklamtecknare!", Andreas Berg & Sara Telemann (red.), *Svensk illustration: en visuell historia 1900-2000*, Stockholm: Arena, 2013.

Kimvall, Jacob, *The G-Word: The G-Word: Virtuosity and Violation, Negotiating and Transforming Graffiti*, Årsta: Dokument Press, 2014.

Kimvall, Jacob, "Mapping an Institutional Story of Graffiti and Street Art", Pedro Soares Neves & Daniela V. De Freitas Simões (red.), *Lisbon Street Art & Urban Creativity: 2014 International Conference: Volume 1 (Street Art & Urban Creativity, conference books)*, Lissabon, 2015.

Kimvall, Jacob, "The lives and afterlives", 1984. *Evoluzione e rigenerazione del writing*, utst. kat., Modena: Galleria civica di Moderna alla Palazzina dei Giardini, 2016.

Konstfack vårutställning 2008, utst. kat., Ivar Björkman m.fl. (red.), Stockholm: Konstfack, 2008.

Konst och visuell kultur i Sverige: 1810-2000, Lena Johannesson (red.), Stockholm: Signum, 2007.

Lewisohn, Cedar, *Abstract Graffiti*, London: Merrell Publishers Limited, 2011.

Meulman, Niels Shoe, *Abstract Vandalism, a manifesto*, Amsterdam: Unruly Publishing, 2015.

NUG, *I am just trying to be nice*, Amsterdam: H.G.M. Overbeek, 2013.

När är jag?, utst. kat., Malm, Magdalena, Nilsson, John Peter (red.), Stockholm: Moderna Museet, 2006.

Pallas, Hynek, "Den svenska konstens spökplump", *Svenska Dagbladet*, 131020.

Pallas, Hynek, *Nug/text av Hynek Pallas*, Stockholm: Orosdi-Back, 2016.

Palme, Mikael, Lidegran, Ida, Andersson, Barbro, "Konststudenterna och det symboliska kapitalet", Martin Gustavsson (red.) m.fl., *Konstens omvända ekonomi: tillgångar inom utbildningar och fält, 1938-2008*, Göteborg: Daidalos, 2012.

Pechuk, Andrew, "Pollock och efterkrigstidens maskulinitet", *Den maskulina mystiken. Konst, kön och modernitet*, (red.) Anna Lena Lindberg, Lund: Studentlitteratur, 2002.

Rubin, Birgitta, "NUG: Erland Brand", *Dagens Nyheter*, 110120.

Schottenius, Maria, "The return of the losers på Kalmar Konstmuseum", *Dagens Nyheter*, 110707.

Sjöstrand, Torkel, *Kaos – Vandals In Motion*, Årsta: Dokument Press, 2012.

Svantesson, Erika, "Kulturministern upprörd av videokonst", *Dagens Nyheter*, 090214.

Söderin, Eigil, ”Nug – från okänd klottrare till ökänd konstikon”, *ETC*, 131025.

Tillstånd, utst. kat., Alingsås: Alingsås konsthall, 2012.

Waclawek, Anna, *Graffiti and Street Art*, London: Thames & Hudson, 2011.

Öhrner, Annika, ”Efter postmodernismen – om möjliga och omöjliga strategier i svensk samtidskonst”, *När är jag?*, utst. kat., Magdalena Malm, John Peter Nilsson (red.), Stockholm: Moderna Museet, 2006.

Film

Berge, Lars, Akay, *NUG – Vandal in motion*, 2013.

Internet

Alingsås kulturhus, <<http://www.alingsaskulturhus.se/alingsas-konsthall/tidigare-utställningar>>, 151202.

Art Rock Foundation, <<http://artrockfoundation.com/hudson-museum-2008-2010/>>, 151202.

Betongliv, <<http://www.betongliv.com/tag/nug/>>, 151202 samt 161010.

Bons, Magnus, ”NUG och Erland Brand på Konstakademien”, [www.konsten.net](http://konsten.net): <<http://konsten.net/nug-och-erland-brand-pa-konstakademien/>>, 161109.

Broadly, Donald, ”Inledning: en verktygslåda för studier av fält”, *Kulturens fält*, Göteborg: Daidalos, 1998, <<http://skeptron.uu.se/broadly/sec/k-15-kap.htm#verktygsladan>>, 161114.

Broadly, Donald, ”Nätverk och fält”, Håkan Gunneriusson (red.) *Sociala nätverk och fält*, Uppsala: Historiska institutionen, 2002, <<http://skeptron.uu.se/broadly/sec/k-15-kap.htm>>, 170107.

CAC, Contemporary Art Centre, <<http://www.cac.lt/en/exhibitions/past/15/7755151202>>, 161020.

Contemporary Art Daily, <<http://www.contemporaryartdaily.com/2016/01/group-show-at-cac-vilnius/#more-172253>>, 1610620.

Gabrielle Senn Galerie, <<http://www.galeriesenn.at/about.html>>, 151203 och 161010.

Gabrielle Senn Galerie, <<http://www.galeriesenn.at/exhibition-detail/events/33.html>>, 151203 och 161010.

Galerie Anhava, <<http://www.anhava.com/gallery.php>>, 161010.

Gallery Steinsland Berliner, <<http://www.steinslandberliner.com/wp-content/uploads/NUG-CV.pdf>>, 151203 samt 161010.

Heidelberger Kunstverein,
<http://www.hdkv.de/media/mgz/2011/HDKV_Text_Werke.pdf>, 151202.

Industricentralen, <<http://www.industricentralen.se/#!/offentlig-konst/cffv>>, 151203.

Kalmar konstmuseum, <<http://www.kalmarkonstmuseum.se/exhibition/the-return-of-the-losers/>>, 161010.

Kulturstiftung des bundes, <<http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/stiftung/>>
samt <http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/en/neustrukturierung/backjumps__urban_communication_and_aesthetics_archived_1417_7.html>, 151202.

Make your mark gallery, <<http://makeyourmark.fi/gallery/?p=188>>, 151202.

Moderna Museet,
<<http://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utställningar/modernautställningen-2006/>>, 161128.

Omstart Slussen, <<http://slussenomstart.se/vitt/medverkande/nug/>>, 161108.

Skalitzers Contemporary Art, <<http://skalitzers.com/about.php>>, 161108.

Sveriges Radio, ”Graffitins bokmärken tar sig nya former i Alingsås”,
<<http://sverigesradio.se/sida/gruppsida.aspx?programid=83&grupp=10975&artikel=5150785>>, 161109.

Taverna Brillo, <<http://tavernabrillo.se/sv/kalendarium/konst/>>, 151203.

Umeå 2014, <<http://umea2014.se/sv/evenemang/avalanche-2014/>>, 151202.

Vimeo, <<https://vimeo.com/7371168>>, 151202.

Wermke/Leinkauf, <<http://wermke-leinkauf.com/en/works/danke#2>>, 161211.

YouTube, <<https://www.youtube.com/watch?v=goofVVGekDs>>, 161028.

YouTube, <<https://www.youtube.com/watch?v=0PNAI9EqsNM>>, 161028.

YouTube, <<https://www.youtube.com/watch?v=vs32otHDpM0>>, 161211.

Intervjuer

Samtal med NUG (Magnus Gustafsson), Stockholm, 151116 samt 151120.

Bilder

Bild 1. NUG, Window-down: "DUE" på tåg med DUDGE- och VIM-tag, Stockholm, 1988. Bild hämtad från: *Overground 2* (2006). (Bild beskuren.)

Bild 2. NUG, Window-down: "DUE VIM" på tåg, Madrid, 1991 (alt. 1990). Bild hämtad från: *Overground 2* (2006). (Bild beskuren.)

Bild 3. NUG, Backjump-målning: "DUNE", Stockholm, 1992. Bild hämtad från: *Overground 2* (2006). (Bild beskuren.)

Bild 4. Window-down: "NUG" med VIMOA-tag, Stockholm, 1996. Bild hämtad från: *Overground 2* (2006). (Bild beskuren.)

Bild 5. NUG, Piece: "NUG" på betongvägg, Dortmund, 1996. Bild hämtad från: *Overground 2* (2006). (Bild beskuren.)

Bild 6. NUG, Window-down: "NUG", Stockholm, 2003. Bild hämtad från: *Overground 2* (2006). (Bild beskuren.)

Bild 7. NUG, Backjump-målning: "VIM NSO", Stockholm, 2004. Bild hämtad från: *Overground 2* (2006). (Bild beskuren.)

Bild 8. NUG, Bombning: "VIM", Stockholm, 2004. Bild hämtad från: *Overground 2* (2006). (Bild beskuren.)

Bild 9. NUG och Pike, *It's so fresh, I can't take it* (2001). Skärmdump från YouTube.

Bild 10. NUG, *Territorial Pissing* (2008), videostill 2010, utst. *The Return of the Losers*, 2011, Kalmar konstmuseum. Bild hämtad från Kalmar konstmuseum.

Bild 11. NUG, *Okänd titel* (2011), sprayfärg på vägg, utst. *Dödslack*, 2011, Konstakademien. Fotograf: Lisa Thanner. Bild från Göteborgs Posten.

Bild 12. NUG, *Black enough for you* (2012), sprayfärg på vägg. Fotograf: Jan Ralske (videostill: Akay). Bild hämtad från: NUG, *I'm just trying to be nice* (2013).

Bild 13. NUG, *Utan titel* (2015) (a), sprayfärg på duk, 210x302 cm. Installationsbild av utst. *Abstract Vandalism*, Galerie Gabriel Rolt 2015. Bild hämtad från Galerie Gabriel Rolt.

Bild 14. NUG, *Utan titel* (2015) (b), sprayfärg på duk, 280x150 cm, och på vägg. Installationsbild av utst. *Abstract Vandalism*, Galerie Gabriel Rolt 2015. Bild hämtad från Galerie Gabriel Rolt (beskuren).

Bild 15. NUG, *Okänd titel* (2015), sprayfärg på vägg, utst. *Words aren't the thing*, 2015, CAC. Bild hämtad från Contemporary Art Daily (beskuren).

Appendix I

Magnus Gustafsson (f. 1973), började utöva graffiti runt 1985 under pseudonym som DUE, DUDGE och senare NUG. 1988 blev han medlem i crewet (ett crew är en grupp graffiti-utövare som utför gemensamma målningar) "Vandals in Motion" – VIM. Magnus Gustafsson har även studerat konstlinjen vid Birkagårdens folkhögskola (1998-2000) och började studera konst vid Konstfack 2002. Han examinerades i magisterprogrammet i konst 2008. Jag vill vara tydlig med att verkförteckningen som presenteras här gäller graffitiutövaren NUG och inte Magnus Gustafsson.

Verkförteckning, NUG, 1988-2016 (i urval)

1988	Piece: "VIM" på vägg med DUDGE-tag, Stockholm.		som en av dem som var med att utföra.
1988	Piece: "DUE" på husvägg, med DUDGE- och VIM-tag, Stockholm.	1991	Window-down: "DUE VIM" på tåg, Madrid. Notering: Verket kan även ha utförts 1990, båda åren förekommer i källmaterialet.
1988	Window-down (en Piece nedanför tågfenstret): "DUE" på tåg, med DUDGE- och VIM-tag, Stockholm.	1992	Backjump-målning (graffiti-term – tåg målas vid en ändstation under den tid det står vid perrongen innan det vänder): "DUNE" på tunnelbanetåg, Stockholm, Sverige. Notering: Denna räknas till de tidigaste.
1988	Piece: "DUE" på tåg, med DUDGE-tag, Stockholm.		
1989	Piece: "DUE" på vägg på Ulriksdal station, Stockholm.		
1990	Heltågsmålning (i graffititermer: Whole Train), pendeltåg 8 vagnar, Stockholm. Notering: Detta var första gången i Stockholm som graffiti målades på ett helt tågset, målningen utfördes av VIM med bland annat NUG	1992	Fanzine, <i>Sniart-nr-1</i> , NUG och Aman, Stockholm.
		1993	Window-down: "JHE NUG", Stockholm.
		1994	Piece: "NUG" på betongvägg, Stockholm.

- 1994 Window-down: "NUG", Amsterdam.
- 1996 Piece: "NUG" på betongvägg, med NUG-tag, Stockholm.
- 1996 Window-down: "NUG", med MSN- och VIMOA-tag, Stockholm.
- 1996 Window-down: "NUG", med VIMOA-tag, Stockholm.
- 1996 Piece: "NUG" på träplank, Stockholm.
- 1996 Piece: "NUG" på betongvägg, Dortmund.
- 1997 Window-down: "NUG", Stockholm.
- 1999 Window-down: "NUG", Stockholm.
- 2001 Film: *It's so fresh, I can't take it*, 2.04 min. Arbetsprov Konstfack. Notering: Verket har ytterligare en medproducent, Pike. Enligt NUG har videoverket dock tillkommit innan idén att söka till Konstfack med det och själva arbetsprovet bestod av stillbilder från filmen.
- 2002 Film: *Best things in life for free*, 2.17 min. Arbetsprov Konstfack. Notering: Verket har ytterligare en medproducent, Pike. Enligt NUG har videoverket dock tillkommit innan idén att söka till Konstfack med det och själva arbetsprovet bestod av stillbilder från filmen.
- 2002 Utställning: *Interauktion*, Tomelilla Konsthall, Tomelilla. Graffitirelaterad grupp-utställning. Verk: Film (okänd).
- 2003 Film: *Su casa, mi casa*, 0.59 min. Notering: Verket har ytterligare en medproducent, Pike.
- 2003 Film: *Spag*, 2.12 min.
- 2003 Window-Down: "NUG", Stockholm.
- 2003 Window-Down: "NUG", med VIMSN-tag, Italien.
- 2003 Bombning (graffititerm – en specifik yta får flertalet tags (signaturer)): "VIM" över kakelvägg, S: T Eriksplan tunnelbana, Stockholm.
- 2004 Utställning: *Everwanting Streets*, Röda Sten Konsthall, Göteborg. Grupputställning med graffiti och street art. Verk: Film: *It's so fresh, I can't take it* (2001).

- 2004 Backjump-målning: ”VIM NSO”, Stockholm.
- 2004 Målning på en hel tågagn (i graffititermer: Whole-Car – den specifika tågagnen är målrad över hela ytan, uppifrån och ner och kortsida till kortsida): ”NUG” och två andra namn, Stockholm.
- 2004 Window-Down: ”NUG”, med VIMSN-tag, Stockholm.
- 2004 Bombning: ”NUG” inuti pendeltågsvagn (kortsida av vagn, runt säten och fönster), Stockholm.
- 2004 Bombning: ”VIM” inuti tunnelbanevagn (kortsida av vagn, runt säten och fönster), Stockholm.
- 2005 Utställning: *Backjumps – The Live Issue #2*, Kunstraum Kreuzberg/Bethania, Berlin. Verk: Film: *It’s so fresh, I can’t take it* (2001) och *Best things in life for free* (2002). Notering: Backjumps är ett graffiti- och hiphopmagasin, inför ett specialnummer anordnade de en utställning via Urbane Kommunikation und Ästhetik och Kulturstiftung des Bundes (liknande svenska Iaspis).
- 2007 Utställning: Bastard, Stockholm (konstnärskivet galleri (idag nedlagt), drevs av elever på Konstfack och Kungliga konsthögskolan). Verk: screentryck (motiv oklart) och ett fanzine, *Sniartnr-2*, i 100 exemplar.
- 2008 Utställning: Examensutställning, Magisterprogrammet i konst, Konstfack. Verk: Film: *Territorial Pissing* 2.16 min (2008).
- 2008 Utställning: *Art Kino #5*, Konstnärshuset, Stockholm. Grupputställning på initiativ av medlem från Bastard. Verk: Film: *Territorial Pissing* (2008).
- 2009 Konstmässan Market, Stockholm, representerad av Galleri Brändström, Stockholm. Verk: Film: *Territorial Pissing* (2008). Notering: Exemplar säljs men verket tas ner på grund av uppståndelse.
- 2009 Piece: NUG. Utförd på laglig vägg i Norberg.
- 2009 Utställning: *The importance of the unimportance*, Hudson Museum, Rotterdam. Grupputställning med graffiti

- och street art. Verk: Stillbilder från filmerna *It's so fresh, i can't take it* (2001) och *Best things in life for free* (2002).
- 2009 Utställning: *Contemporary Now!*, Galerie Anhava (välrenommerat galleri), Helsingfors. Grupputställning. Verk: Film: *Territorial Pissing* (2008).
- 2009 Utställning: *Born in the Streets*, Fondation Cartier pour l'art contemporain (institution med högt anseende), Paris. Grupputställning med graffiti och street art. Verk: Film: *It's so fresh, I can't take it* (2001); Piece: NUG; Screentryck (motiv oklart).
- 2009 Piece: NUG. Utförd i Eskilstuna, Sverige.
- 2010 Utställning: *Just Because You're Paranoid*, Artitude (idag nerlagt), Berlin. Soloutställning. Verk: Film: *Territorial Pissing* (2008); saknas information om vad som mer visades.
- 2010 Utställning: *Bloodtype*, NP3 Gallery, Groeningen. Grupputställning med graffitiutövare. Verk: Sprayfärg på vägg.
- 2010 Utställning: *Sex Tags, "Nei, dette går ikke ann!"*, Telemark Kunstnersenter, Skien. Grupputställning med graffitiutövare. Verk: Film: *It's so fresh, I can't take it* (2001).
- 2010 Graffiti Mariestad, Mariestad. Projekt på initiativ av graffitiutövaren och konstnären Carolina Falkholt. NUG och konstnären Mattias Bäcklin gjorde en gemensam målning.
- 2010 Utställning: *Build and Destroy*, Gabrielle Senn Galerie (välrenommerat galleri), Wien. Grupputställning. Verk: Film: *Territorial Pissing* (2008).
- 2010 Utställning: *The Alphabet Show*, Gallery Steinsland Berliner, Stockholm. Grupputställning. Verk: Film: *It's so fresh, I can't take it* (2001).
- 2010 Beställningsuppdrag: Carl Hirsch (Industricentralen, inhyser flera gallerier på Hudiksvallsgatan, Stockholm). Verk: Del av konceptet *King of the Line* (år oklart), medproducent är Pike. Konceptet innehåller filmerna *It's so fresh, I can't take it* (2001), *Best things in life for free* (2002), *Su casa, mi casa* (2003) samt den svarta

- återkommande figuren. Här är endast den svarta figuren representerad – akrylfärg och filterpenna på vägg.
- 2011 Utställning: *Dödslack*, Konstakademien, Stockholm. Grupputställning med NUG och Erland Brand. Verk: Sprayfärg på vägg; Sprayburkar i monter; NUG på golv och vägg. Notering: Utställningen initierades av Galleri Brändström och konstnären Jan Håfström.
- 2011 Fame Festival, Italien, ett graffiti- och street art event. Verk: Performance: Spags (streck) på vägg.
- 2011 Utställning: *Before you check me, check yourself*, Make your mark gallery, Helsingfors. Soloutställning. Verk: Stillbilder från filmen *Territorial Pissing* (2008), i en upplaga om 19 exemplar; screentryck, 55 x 79 cm, i en upplaga om 29 exemplar; NUG på spegel, 60x60 cm; NUG på duk i tre olika exemplar i storlekarna 60x50 cm, 60x90 cm och 60x100 cm. Notering: Galleriet är ett graffitigalleri i anslutning till en butik med graffiti produkter (liknande Highlights i Stockholm).
- 2011 Beställningsuppdrag: Omslag till restaurangguiden *White guide*. Verk: *Black Spag*; *Red Spag*; *Blue Spag*; *Green spag*; samtliga i måtten 200x500 cm vardera, sprayfärg på duk. Notering: *Blue Spag* blev sedan omslaget till *White Guide*.
- 2011 Utställning: *The return of the losers*, Kalmar Konstmuseum, Kalmar. Grupputställning. Verk: Film: *Territorial Pissing* (2008).
- 2012 Utställning: *Street Smart*, Kulturhuset, Stockholm. Grupputställning med graffiti och street art. Verk: Film: *Territorial Pissing* (2008).
- 2012 Utställning: *Det här är inte konst*, Sundsvall Konsthall, Sundsvall, Sverige, grupputställning med graffiti. Verk: Piece i silver.
- 2012 Utställning: *Human Behaviour*, Skalitzers Contemporary Art, Berlin (idag på paus). Soloutställning. Verk: *Utan titel*, sprayfärg och akryl på duk, 190x90 cm; *Utan titel*, sprayfärg och akryl på duk, 150x270 cm; *Utan titel*, sprayfärg och akryl på duk, 90x80 cm samt sprayfärg på speglar.

- 2012 Utställning: *I have a dream*, Wrocław Contemporary Museum, Wrocław, Polen. Grupputställning. Verk: Film: *Territorial Pissing* (2008). exemplar. Notering: Initierat av NUG.
- 2012 Utställning: *Tillstånd*, Alingsås Konsthall. Grupputställning med graffiti och street art. Verk: Piece: NUG, i trä och med påklistrade kvitton från Systembolaget; Sprayfärg på yttervägg. 2014 Utställning: *I know I ain't doing much, but doing nothing means a lot to me*, Gallery Steinsland Berliner, Stockholm. Soloutställning. Verk: Sprayfärg på duk och vägg samt golv.
- 2012 Utställning: *Black enough for you?* Representerad av Galleri Brändström, Stockholm, i anslutning till ABC Art Fair, Art Berlin Contemporary (välrenommerad mäsas), Berlin. Verk: Sprayfärg på vägg. 2014 Avalanche 2014 Umeå. Graffitievent arrangerat av Studieförbundet vuxenskolan. Verk: Piece (livemålning) på laglig vägg.
- 2012 Beställningsuppdrag: Taverna Brillo, Stockholm. Verk: Platsspecifikt verk: Svart sprayfärg på vägg; *Green Spag* (2011), nu i form av en vävd matta till restaurangdelen. 2015 Beställningsuppdrag: Backdrop i form av film till catwalken för svenska klädmärket TIGER, under London modevecka herr. Notering: Filmen visades innan visning av kläderna.
- 2013 Utställning: *Mynningsladdare*, Röda Sten Konsthall. Grupputställning med graffiti och street art. Verk: Ljudinstallation; Sprayfärg på vägg. 2015 Utställning: *Abstract Vandalism*, Galerie Gabriel Rolt (välrenommerat galleri), Amsterdam. Grupputställning med äldre graffitiutövare. Verk: *Utan titel*: Sprayfärg på plattor, 149x209.5 cm; *Utan titel*: Sprayfärg på duk, 210x302 cm; *Utan titel*: Sprayfärg på duk och vägg, 280x150 cm. Notering: Boken *Abstract Vandalism*, ett manifest för en ny graffitistil, författad av medverkande Shoe lanseras.
- 2013 Bok, *I am just trying to be nice*, upplaga om 750

- 2015 OMSTart, Slussen, Stockholm.
Verk: Piece: NUG.
- 2015 Utställning: *Words aren't the thing*, CAC, Contemporary Art Centre, Vilnius.
Grupputställning. Verk:
Sprayfärg på vägg.
- 2016 Utställning: *Straight from the Brain*, Gallery Steinsland Berliner, Stockholm.
Soloutställning. Verk:
Sprayfärg på duk och vägg;
Screentryck; Prints.

Appendix II

I inledningen av NUG:s bok *I am just trying to be nice* (2013) går följande citat att läsa:

My ambition is to take my experience and personal connection with graffiti into new media and environments, without losing the energy of traditional graffiti bombing.

Graffiti is often dismissed as just being simple territorial pissing so that's what I'm trying to express by working with its essence rather than traditional graffiti letters in their traditional context (city and suburbs). I'm focusing more on the energy released from performing graffiti, an energy that comes out in irrational lines and movements based on instinct and feeling. It may not look so nice or smell so fresh to the beholder, but pissing feels good and is necessary for everyone, everywhere.

NUG, 2013

Ursprungligen hör citatet ihop med verket *Territorial Pissing* (2008) och dess presentation som examensarbete på Konstfack 2008. Men citatet har kommit till att fungera som en övergripande förklaring till alla NUG:s verk inom en konstinstitutionell kontext.