SÖDERTÖRNS HÖGSKOLA
Konstvetenskap, HT 2005

SKADEGÖRELSE KLOTTER NEDSKRÄPNING FÖRBJUDEN!

Graffitiborttagning som ikonoklasm

Jacob Kimvall

C-uppsats HT 2005

Handledare: Håkan Nilsson

Author: Jacob Kimvall
Title: Graffiti vandalism littering prohibited – Graffiti removal as iconclasm
Document level: C
Subject: Art History
Södertörns Högskola, fall 2005.
Number of pages: 39

ABSTRACT

This essay concerns graffiti, and in particular graffiti removal regarded as iconoclasm. Graffiti is described as a visual symbol laden with both negative and positive values, and sometimes as a meaningful expression in the urban public space. One problem with graffiti as a field of study is the diversity of both the meaning of the term as well as the diversity of the phenomenon itself. Therefore I have defined the term graffiti as follows: *words and images painted on public walls by a person usually in an unauthorised manner*. Specific examples of graffiti and related phenomena are presented. Within the Swedish anti-graffiti discourse the pejorative term *klotter* (scribbling) is used to describe what I above define as graffiti. A short analysis of this discourse is followed by case studies of specific examples of graffiti removal that can be regarded as iconoclasm.

Keywords: graffiti, graffiti-removal, iconoclasm, art in the public sphere, vandalism, klotter, klotterborttagning, ikonoklasm, offentlig konst, det offentliga rummet,

INNEHÅLL

1. INLEDNING

1.1 Motivering av ämnesval s. 4

1.2 Syfte s. 5

1.3 Metod och material s. 5

1.4 Forskningsöversikt s. 5

2. AVHANDLING/UNDERSÖKNING

2.1 Ikonoklasm s. 7

2.2 Diskussion kring graffiti som begrepp s. 10

2.3 Att manifestera, minnas och förstöra i stadsrummet s. 15

2.4 Antigraffitidiskursen s. 23

2.5 Den praktiska tillämpningen av antigraffitidiskursen s. 27

2.5.1 Stängningen och återöppnandet av utställningen Sthlm Underground s. 27

2.5.2 Förverkad blackbook s. 30

2.5.3 Stängningen av Bromma Fame s. 32

3. SAMMANFATTNING s. 37

SLUTDISKUSSION s. 37

KÄLLOR s. 39

1. INLEDNING

1.1 Motivering av ämnesval

Detta är en uppsats om graffiti. Mitt personliga intresse för fenomenet startade för över tjugo år sedan, under tråkiga tunnelbaneresor ut till min pappa i Hässelby. Reklamen i vagnarna intresserade mig endast vid juletid då *Stor och Liten* visade upp de senaste prylarna från *Stjärnornas krig,* och de bronsstatyer och andra offentliga utsmyckningar som fanns på stationerna såg jag inte ens. En av de få saker som roade mig var att titta på de graffitimålningar som då hade börjat dyka upp på väggar längst linjen. De färgsprakande texterna, ofta flankerade av figurer hämtade ur serietidningar och dataspel var bilder som jag kände talade till mig. I Blackeberg hade *Zip* gjort en text som var på väg att ätas upp av *Pac-man* och i Hässelby kunde jag själv bli Pac-man genom att trycka in en cartridge i pappas hemdator av märket *Texas Instruments*. Att spana efter vad som hänt sedan förra veckan – om någon målning tillkommit eller försvunnit – gav resan mening. Intresset var dock ytterst passivt fram tills att jag 1986 lärde känna en graffitimålare och själv började måla. Under nittiotalet var jag med att starta och driva graffititidskriften *UP (Underground Productions)*, samt med att arrangera utställningar och workshops med och om graffiti. Såväl vad gäller tidskriften som utställningarna, så bestod en stor del av arbetet med att bemöta och försvara verksamheten mot krafter som ville stoppa den.

Idén till uppsatsen fick jag då jag läste kapitlet om ikonoklasm i David Freedbergs bok *The Power of Images*. Han hävdar där att ikonoklasterna genom sin fientliga attityd till bilden på flera sätt tar bilden på allvar. Det slog mig då hur betydelseladdade graffitimålningarna betraktas även av motståndarna – även om betydelsen ibland är att de representerar meningslös förstörelse. När jag sommaren 1998 arbetade med utställningen *The Arrow*, så förklarade SL:s presstalesman Maria Adolfson att hon betraktade utställningen som en ”fientlig handling mot vår verksamhet” .[1]

Bild 1

Vernissagen av utställningen *The Arrow* den 27 juli 1998.

Foto Malcolm Jacobson

[1] Eriksson, Thord, *”Det är en fientlig handling”,* DN 980723

1.2 Syfte

Syftet med denna uppsats är tudelat. Jag kommer att visa att graffiti är ett mångfacetterat, betydelsebärande fenomen samt ett i många fall meningsfullt uttryck i stadsbilden. Vidare kommer jag att visa att borttagningen av graffiti kan ses som en samtida ikonoklasm. Med det menar jag att borttagningen motiveras utifrån kriterier om utseende och vidare hur detta visuella intryck värderas estetiskt och vad det anses representera. Konkret: graffiti tas bort eftersom det anses fult och smutsigt, samt eftersom det tolkas som ett uttryck för sociala problem. Borttagning ska förstås i bred bemärkelse. Graffiti tas bort genom en rad olika metoder och det som tas bort är såväl materiella ting som verksamheter.

1.3 Metod och material

Undersökningen har följande upplägg. Till att börja med gör jag en kortfattad beskrivning av ikonoklasm och ikonoklastiska argument. Därefter diskuterar jag graffitibegreppet och redovisar några olika former av graffiti. Efter detta ger jag några olika konkreta exempel på graffiti och graffitirelaterade verk och handlingar i stadsrummet. Dessa är varken avsedda att spegla graffitins bredd eller att vara representativa som ”typisk” graffiti. Tvärtom kan man betrakta de flesta av fallen som ovanliga undantag, men syftet har här varit att lyfta fram olika aspekter och tolkningsmöjligheter, vilka även kan betraktas som belysande för mer vanliga fall av graffiti samt för kommunikation i det offentliga rummet i stort. I nästa kapitel, som jag valt att kalla *antigraffitidiskursen*, återvänder jag till ett mer abstrakt resonerande. Här kommer jag först kortfattat beskriva och analysera hur borttagningen av graffiti motiveras, samt på vilket sätt de uttalade graffitimotståndarna talar om och beskriver graffiti. Därefter kommer jag att visa hur denna diskurs får sin praktiska tillämpning i en konkret och materiell verklighet.

Materialet för undersökningen är alltså mycket varierat och består av både texter och bilder samt fyra intervjuer som jag själv gjort. Bildmaterialet utgörs av såväl egna som andras fotografier och bilder publicerade i böcker samt bilder hämtade ur filmen Stylewars. Textmaterialet är bland annat hämtat ur så disparata källor som domslut, föreningsprotokoll och en rad tidningsartiklar.

1.4 Forskningsöversikt

Graffiti har varit föremål för forskning inom flera olika forskningsdiscipliner, främst inom kriminologi. 1996 kom den första avhandlingen i Sverige på högre akademisk nivå, Staffan Jacobsons doktorsavhandling *Den spraymålade bilden – graffitimåleriet som bildform, konströrelse och läroprocess,* (framlagd vid konstvetenskapliga institutionen, Lunds universitet). Från denna avhandling har jag

till stor del hämtat terminologi vad gäller graffiti och den kan också användas för att få historisk bakgrund samt en vidare kulturell kontext än vad jag här har utrymme för. Jacobsons slutsatser är bland annat att ttp-graffiti (se definition nedan) vanligtvis beskrivs som meningslös förstörelse, men istället bör betraktas som en meningsfull (om än kontroversiell) företeelse.[2] Som undertiteln visar så fungerar ttp-graffiti enligt Jacobson som bildform, konströrelse och som läroprocess. Han identifierar bildkonventionen *wildstyle* (Bild 2) som det ”mest originella bidraget [från ttp-graffitin] till konsthistorien.” Peter Bergman har i en C-uppsats på konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet gjort en studie över graffitins stilförändring i Stockholm.

Bild 2
Exempel på wildstyle.
Blackbookskiss av 3pod från Helsingfors, 2004

2003 kom David Shannons *Swedish Graffiti*, även detta en doktorsavhandling, men i kriminologi, och vid samma institution på Stockholms universitet så arbetar Michael Johnson med en licentiat-avhandling. Johnson har också publicerat en intervjustudie med graffitimålare i antologin *Den svenska ungdomsbrottsligheten*. I Norge har Cecilie Høigård, professor i kriminologi och rätts-sociologi, utgivit en mycket omfattande graffitistudie med namnet *Gategallerier* (2002). Mattias Ekman har i sin D-uppsats i medie- och kommunikationsvetenskap (2003) gjort en omfattande ideologikritisk analys av graffitidiskurser i dagstidningarna *Aftonbladet* och *Dagens Nyheter*.

Internationellt finns mer forskning, och av denna kommer jag att använda mig av boken *Getting Up* av Craig Castleman från 1982. Det är en för ttp-graffiti tidig bok (bland referenserna listar han blott en bok, fotoboken *The Faith of Graffiti* med text av Norman Mailer), som utanför New York snarare har haft en konstruerande än en beskrivande funktion. Denna sociologiska avhandling var under 80-talet och början av 90-talet obligatorisk läsning för alla ambitiösa unga graffiti-målare[3]. Förutom denna forskning finns ett stort antal mer populärt hållna beskrivningar av ttp-graffiti. Viktigast är dokumentärfilmen *Stylewars* (1982)[4] av Tony Silver och Henry Chalfant samt fotoboken *Subway Art* av Henry Chalfant och Martha Cooper. Dessa två dokumentationer var

[2] *Den Spraymålade Bilden,* s. 204

[3] Ett exempel på detta finns i Jacobsons intervju med graffitimålaren Mode 2 (s. 250-252 i *Den Spraymålade Bilden*) vars råd till unga graffitimålare lyder: ”Öva mycket, lär av de som är bra, läs Getting up av Craig Castleman!” Själv läste jag den första gången under några sommarveckor 1989, nyligen sjutton år fyllda.

[4] Stylewars visades i SVT kanal 1, 840921, under rubriken *Konst på Stickspår*. I samband med lanseringen av en utökad DVD-utgåva visades den även på Stockholms filmfestival 2003, tillsammans med uppföljningsdokumentären *Stylewars Revisited.*

centrala för att ttp-graffitin (och hiphopkulturen i stort) spreds från New York ut över hela västvärlden. Efter dessa kom *Dansk Wildstyle Graffiti* (1986) samt *Spraycan Art* (1987), som skildrade just ttp-graffitins globalisering. På senare år kan som exempel nämnas Malcolm Jacobsons *Dom kallar oss klottrare* (2000) och Per Anderssons *Medan Svensson åt plankstek* (2005) samt på engelska Martha Coopers *Hiphop Files* (2004). *Dondi White - Style Master General* (2001) om Dondi White (1961-1998) är den första konstnärsbiografin över en graffitimålare. Malcolm Jacobson har också som redaktör tillsammans med Tobias Barenthin Lindblad utgivit *Overground*, en antologi över 9 skandinaviska graffitimålare. Det finns även en stor mängd tidskrifter som beskriver ttp-graffiti i ett mer inifrånperspektiv, i Sverige bland annat *Kilroy* samt *UP* (*Underground Productions*).

Vad gäller forskning om ikonoklasm har jag utgått från David Freedbergs perceptionsinriktade bildstudie *The Power of Images*. Denna är uppbyggd kring olika sorters reaktioner på bilder, och har ett kapitel om avgudadyrkan och ikonoklasm. Freedberg beskriver ingående bildstriden mellan ikonoduler (bildförsvarare) och ikonoklaster (bildkrossare) inom den östromerska kyrkan under 700- och 800-talen, med vilken man oftast förknippar termen ikonoklasm med. En vanlig uppfattning är alltså att ikonoklasm är ett historiskt skeende utan relevans i dagens samhälle, men Freedberg visar att ikonoklasm är ett ständigt pågående fenomen, åtminstone i västvärlden.

2. AVHANDLING/UNDERSÖKNING

2.1 Ikonoklasm

Ursprunget till begreppet ikonoklasm är den stora bildstriden under 700- och 800-talen i den bysantinska kyrkan. Mycket förenklat så handlade striden om huruvida avbildningar av Kristus skulle betraktas som avgudadyrkan eller inte. Detta är alltså en strid om bildtolkning. Ikonoklastiskt inspirerade kejsare lät under perioder systematiskt förstöra bilder i bysantinska kyrkor.

Freedberg visar att ikonoklasm inte är en period i den ortodoxa kyrkans förhistoria. Han lyfter fram exempel på organiserad bildförstörelse över hela Europa, från kyrkliga strider på 1500-talet, över nazisternas *Entartete Kunst*, och fram till åttiotalet då boken är skriven. Idag används ordet ikonoklasm oftast för att beteckna *enskilda* personers angrepp på konstverk, personer som ofta utan närmare undersökning förklaras vara psykiskt sjuka. Freedberg hävdar dock att det tycks vara samma processer då man i grupp arbetar för att utplåna vissa sorters bilder: ”…all the apparently random, idiosyncratic, and spontaneous cases show signs of an inner logic we can grasp; all show elements that feature in the outbreaks of group iconoklasm.”[5]

[5] Freedberg, David, *The Power of Images*, (The University of Chicago Press, Chicago, 1989) s. 418

Ikonoklasm är alltså inte någon historisk företeelse utan ett alldeles aktuellt fenomen och har till exempel riktats mot *Wallenberg-monumentet* på Nybroplan, mot konstverket *Snövit och sanningens vansinne* på Historiska museet, samt mot HM:s reklam för underkläder (bild 3). Under Taliban-styret i Afganistan förstördes i staden Bamiyan två Buddha-statyer och när amerikanska trupper i april 2003 erövrade Bagdad kablades bilder ut över hela världen föreställandes ikonoklastiska handlingar riktade mot monument över Saddam Hussein.

Bild 3

Ikonoklasm mot HM:s underklädesreklam

Dessa är alla exempel på *synliggörande* ikonoklasm, d v s den ikonoklastiska handlingen syns och påverkar budskapet hos bilden som utsatts för ikonoklasm. Om bilden helt förintas så kan ikonoklasten dokumentera handlingen för att uppnå synlighet. Jag skulle vilja påstå att attacken mot World Trade Center i New York har klart ikonoklastiska aspekter (utan att jag för den skull på något sätt vill reducera den till blott ikonoklasm). I dessa fall tycks det uppenbart att ikonoklasten genom sin handling vill skada det som den anser att bilden representerar. Men det finns också *osynliggörande* ikonoklasm. Hit måste man räkna åtminstone delar av den ursprungliga bysantinska bildstriden, liksom när Kista Företagareförening under våren 2005 vräkte ett galleri som visade Lena Gutavssons verk *En köpfri dag* på grund av att det ansågs vara konsumtionskritiskt.[6]

Det går utan tvivel även att betrakta en del graffiti som ikonoklastisk, och det är helt klart att denna aspekt delvis konstituerar graffitiborttagningen. Graffitimålare har förstört samtliga av Ulf Wahlbergs målningar på Skärholmens tunnelbanestation och SL letar numera efter ”konstnärer som arbetar med tåliga material” då de beställer ny konst.[7] Ikonoklasm *genom* graffiti kan natur-

[6] Nilsson, Håkan, ”Konst på fel plats hotar ordningen”, *DN 050402*

[7] Olofsson Petter, ”Graffiti hotar konsten i tunnelbanan*”, DN 020221*

ligtvis även riktas *mot* graffiti. I *Subway Art* berättas att det anses respektlöst att gå över (*go over*) någon annan målares verk, om det inte kan anses nödvändigt på grund av platsbrist. Men vi kan också läsa: ”Some writers go over others precisely to insult and challenge them”.[8]

En av Freedbergs viktigaste poänger är att ikonoklasten på vissa sätt har en större respekt för bildens makt än bildförsvararen, att denna genom sin handling visar att bilden inte *bara* är en bild, att bilden representerar något mer. Han hävdar också att analyser och tolkningar av ikonoklasm ofta kan ge specifika svar på varför bilden attackerats.[9]

Freedberg gör en omfattande inventering av ikonoklastiska strömningar i den europeiska historien. Här följer en kort sammanfattning av några vanliga idéer och argument. Freedberg börjar med att knyta ikonoklasm till det gammaltestamentliga förbudet mot avgudadyrkan, med Moses som bränner upp israeliternas gyllene kalv. Freedberg konstaterar att det finns kopplingar mellan ikonoklasm, avgudadyrkan och sinnlighet, och menar att det västerländska tänkandet genomsyras av en rädsla för bildens makt.[10] Han hävdar att denna rädsla projiceras på underklassen:

…as soon as the profound effectiveness of paintings and sculptures is acknowledged, the blame–as it were–is shifted to the lower classes. *They* are the ones who are susceptible to the effectiveness of pictures; not us.[11]

Ikonoklastiska argument är ofta religiöst och moraliskt grundande, och många ikonoklaster har också föga förvånande messianska anspråk.[12] Bilder kopplas till världslig förlustelse, utlevelse samt förförelse, och kontrasteras mot andlighet och intellekt.[13] Att slösa pengar som kan användas till mat åt de fattiga på något så fåfängligt som konst,[14] är ett till synes mer rationellt argument som säkert stammar ur denna dikotomi. Men ikonoklasm behöver inte handla om bilden i sig, utan om att vissa bilder kan vara omoraliska, genom innehållet eller på grund av vem som har gjort dem. Freedberg konstaterar angående *Entartete kunst*, att det finns en gammal föreställning att ”pure art can only be produced by pure artists […] work of degenerate artists, even if their art conforms, must go.”[15] Det är alltså heller inte omöjligt att vara både ikonoklast och ikonodul, att som nazisterna samtidigt älska konst och hata konst. Här börjar vi närma oss bildförsvaranas motargument. ”Most of the pro-image positions adopt the stance that images are not so corrup-

[8] Chalfant, Henry och Cooper, Martha*, Subway Art* (Thames Hudson, London, 1984) s. 29

[9] Freedberg, 1989, s.422

[10] Ibid. s.387

[11] Ibid. s.399

[12] Ibid. s.408

[13] Ibid. s.397

[14] Detta är enligt Freedberg ett ständigt återkommande argument Se t ex s.385, s.387 och s.418.

[15] Ibid. s.388.

ting after all, that they are only bad when they are misused".[16] Antagligen skulle man kunna placera de flesta graffitiförsvarare i en liknande position (liksom i viss mån denna uppsats).

Det finns en nära koppling mellan bilder i det offentliga rummet och maktutövning och nya regimer utför ofta ikonoklasm mot symboler för den gamla ordningen, bara för att ersätta dem med nya. Men att utföra ikonoklasm kan också vara en motståndshandling mot en rådande ordning. Freedberg skriver om en man som ristade hål på den då nygifta prinsessan Dianas porträtt på *National Portrait Gallery* i London. Målet var politiskt: att få uppmärksamhet på konflikten i Nordirland genom att smäda den brittiska kungafamiljen. Den före detta Berlinkorrespondenten Jan Mosander beskriver hur en Leninbyst i vit marmor, stående utanför huvudingången till Rysslands ambassad i Berlin, efter murens fall täcktes över med en masonitlåda, tills bysten 1998 togs bort. Att omedelbart ta bort statyn hade kunnat tolkas ikonoklastiskt, och som ett erkännande av att man förlorat den ideologiska kampen mot Västeuropa och USA.[17]

2.2 Diskussion kring graffiti som begrepp

Graffiti är ett problematiskt och mångtydigt ord som ibland används synonymt med pejorativet klotter. Jag utgår i uppsatsen i första hand från *Nationalencyklopediens* definition av graffiti.

> ... text, bild eller bådadera, ristat, skrivet eller målat, oftast olovligen på offentliga platser eller annans egendom för att dekorera eller för att uttrycka åsikter och känslor. Ibland används det svenska ordet klotter. Utövaren är i allmänhet anonym eller använder täcknamn.[18]

Definitionen handlar ytterst litet om hur graffiti kan se ut, ser ut eller vad den kan innehålla, utan fokuserar på själva handlingen och dess placering. Jag väljer att kalla denna överordnade definition för *praxisdefinitionen*. Det är alltså inte någon estetisk eller innehållslig definition. För att uttrycka det kortfattat hävdar jag att graffiti är *ord och bilder på offentliga väggar oftast utförda av en privatperson utan tillstånd*. Utifrån denna definition kan graffiti sedan indelas i olika typer, oftast efter estetisk och/eller innehållslig karaktär som till exempel spontan, politisk, rasistisk eller filosofisk graffiti. Detta är inte platsen att redovisa alla olika möjliga indelningar, och det råder heller ingen konsensus kring dessa. Anledningen att jag nämner dessa är istället att min erfarenhet är att man som betraktare inte blott ser "praxisen" graffiti utan i allra högsta grad även form och innehåll. Som betraktare regerar man olika på budskapen "Svenskar Beväpna ER!" (Bild 4) och "BENNY TRIVS" (Bild 6). På källarväggen i ett hus där jag bodde i början av nittiotalet hade någon tecknat ett ungefär två meter högt ansikte, vars ögon någon sedan målat över med vit färg (Bild 5). Freedberg skriver om hur ikonoklaster ofta attackerar just ögon. Han anser att ikonoklasten på

---

[16] Ibid. s.423

[17] Mosander, Jan, *Berlin – krutrök, murbruk och delikatessdiskar,* s.49, (Bokförlaget DN, Stockholm, 2002)

[18] Nationalencyklopedin, *Graffiti*, s. 590, (Bokförlaget Bra Böcker AB, Höganäs, 1992)

detta sätt vill punktera bildens makt, och genom att förstöra ögonen förminska bildens förmåga att representera liv.[19] Det tycks mig i varje fall alldeles uppenbart att personen som målade över ögonen reagerade på bildens form snarare än praxisen. Enklare uttryckt så ville ikonoklasten inte ha ett par ögon stirrande på sig då han/hon var nere i källaren. Detta utesluter förstås inte på något sätt att föreställningar kring graffiti också kan ha inverkat på handlingen.

Bild 4	Bild 5	Bild 6
Rasistisk graffiti: ”Svenskar Beväpna ER!”	Spontangraffiti med övermålade ögon	Figuren Benny dök upp runt om i Stockholm under tidigt åttiotal, alltid försedd med namn och ett livgivande verb. Vid Thorildsplan fanns den största Benny jag mött. Texten där löd: ”Benny vill bo!” Denna ”Benny trivs” hittade jag 1997 på baksidan av en industribyggnad i Albano och han blickade ut över det nedanför liggande industriområdet samt i fonden Kräftriket och Brunnsviken.

Graffiti är samtidigt ett mycket gammalt fenomen och ett förhållandevis nytt. Jacobsson har ett exempel där en uppländsk väring på 900-talet med runor ristat in budskapet ”Svear anbragte detta på lejonet” på ett marmorlejon i Pireus.[20] Definitionen av graffiti som ett privat budskap i det offentliga rummet, gör att graffiti förutsätter ett samhälle där man gör en uppdelning mellan privat och offentligt, samt att det finns en offentlighet där det sker en officiell kommunikation. Om dessa förutsättningar föreligger så finns det förmodligen även en eller annan form av graffiti.

Om man däremot med graffiti menar den form som av Jacobsson döpts till ttp-graffiti[21], så finns det fog för att kalla det ett postmodernt fenomen, eller åtminstone ett fenomen jämngammalt med postmodernismen.

[19] Freedberg, 1989 s. 415

[20] Jacobson, Staffan, *Den Spraymålade Bilden* (Aerosol Art Archives, Lund, 1996) s.14

[21] Jacobsson, 1996, s. 11

Bild 7 (längst till vänster)

Tag i blackbook. Ur Stylewars

Bild 8 (intill)

Throwup av Eric 129, Köpenhamn ca 1997

Bild 9

Exempel på *Piece* ”Supreme” av Doc, *character* av Cycle (lånad ur Maurice Sendaks *Till Vildingarnas Land).* Harlem Hall of Fame maj 2001.

Pre (i blått i mitten av piecen) var en av Dondis alias. Dondi var en av Docs mentorer och att hans namn levande är ett sätt för Doc att visa respekt för sin läromästare.

Hela väggen finns publicerad i UP#19. Foto Malcolm Jacoson

Ttp-graffitin består av tre huvudgenrer, vilka Jacobson använt som grund då han skapade termen.[22] *Tag* är graffitimålarens signatur (Bild 7).[23] *Piece* är en förkortning av ordet masterpiece och syftar på vad man i vardagssvenska kallar för graffitimålning (Bild 9). *Throwup* är en snabbt utförd bokstavsbild (Bild 8). Gränsdragningen mellan dessa olika former är inte alltid knivskarp och särskilt mellan throwup och piece kan ibland gränserna vara flytande. Eventuellt skulle man till dessa tre kunna lägga en fjärde genre. *Character* är de figurer som ibland flankerar piecens bokstavsbild. (Bild 10 & 11) Jacobson använder bara tre genrer och räknar, om jag förstått honom rätt, character som en form av piece.[24] I detta sammanhang bör man också nämna graffiti som en del av hiphopkulturen. Hiphop uppfattas idag ofta som synonymt med rapmusik, men ursprungligen är musiken endast en del av ett större sammanhang. Med en enkel förklaring så är hiphop ett samlingsbegrepp för tre olika kulturuttryck som utvecklades bland ungdomar i New York under sjuttiotalet: rapmusik, brejkdans och graffitikonst eller ttp-graffiti.[25]

---

[22] Eftersom ttp-graffitin kom till Sverige från USA är termerna ursprungligen engelska som i varierande grad har försvenskats. Ett av orden Jacobsons ordlista över ttp-graffitins specialtermer är för övrigt ordet *dissa*, som idag har flyttat in i vardagssvenskan. Detta är en sociolektisk glidning som skulle förtjäna sin egen undersökning.

[23] Jacobson har följande definition av tag: ”Den kodifierade, kalligrafiskt utformade logon, spraysignaturen.” (s. 244) Jag skulle här vilja tillägga att man skulle kunna tala om två betydelser. Grundbetydelsen är den konkreta visuella signaturen som Jacobson syftar på. En mer ovanlig men icke desto mindre viktig betydelse är det verbala *namn* eller språkljud som denna tag utgör.

[24] Jag skulle föredra räkna character som en egen, fjärde genre, särskilt då de flesta graffitimålare specialiserar sig på antingen *stil* (bokstavsbilden) eller character. Detta är dock ingen fråga av avgörande betydelse för min uppsats. Det finns för övrigt också en rad olika uppdelningar efter format, placering och stil såsom tågmålning, silverpiece, färgpiece, panelpiece, wildstyle osv.

[25] Chalfant, Henry och Silver, Tony, *Stylewars*, film från 1983, utgiven på DVD 2003. I Stylewars knyts hiphopen ihop genom den gemensamma sociala och geografiska bakgrunden; genom battlet (ett kamp- och tävlingsmoment som finns i alla hiphopens delar); och genom ordet – graffitimålarens skrivna ord, rapparens talade ord och brejkdansarens akrobatiska kroppsspråk Alla citat ur Stylewars bygger på transkriberingar av ”subtiteles” (hämtade ur DVD-utgåvan från 2003): ”In the nineteenseventies – New

Bild 10 & 11

Characters av Weird 1988

Det är inte ovanligt att målare i sina bilder på olika sätt tematiserar konflikten målare och myndigheter. Här en målare/rappare och en polis.

Foto Malcolm Jacobson

Ttp-graffiti är en av flera olika termer som används för denna form av graffiti, och andra är till exempel hiphopgraffiti[26], New York Subway graffiti[27] och autograf-graffiti[28]. En klassificerings-kategori tar fasta på sprayfärgen som central i graffiti. Den andra stora boken om graffiti hette *Spraycan Art* och Staffan Jacobssons avhandling hette *Den Spraymålade Bilden*. Detta tydliga materialfokus speglar förmodligen en vilja att placera graffiti (som en form av bildkonst) i relation till främst oljemåleri. Frågan är hur träffande detta egentligen är. Graffiti appliceras på ytor med olika tekniker och material. Att man så tydligt knyter ttp-graffiti till måleri är kanske inte heller alldeles lyckat. Det svenska ordet graffitimålare motsvaras på engelska av *graffiti writer*, som alltså tar fasta på att graffitin oftast består av ord. Writer skulle på svenska närmast kunna motsvaras av skrivare, men också av författare eller skribent, beroende på vilken aspekt man väljer att lyfta fram och man skulle kunna se graffiti som en hybrid mellan bildkonst och litteratur.

Det är ttp-graffiti som man vanligtvis syftar på då man idag odefinierat använder ordet graffiti, och om inget annat nämns så är det ttp-graffiti som jag syftar i uppsatsen. Denna underdefinition har en mer visuell karaktär och syftar till en viss sorts bildkonventioner, som sedan oftast (men långt ifrån alltid) utförs i linje med den första definitionen. Detta har lett till en avgränsnings-problematik. Kan man definiera tags, throwuper eller piecer som ej gjorts i det offentliga rummet, utan till exempel på duk, papper eller som en del av en konstutställning för graffiti? Nej svarar vissa. Graffitimålaren Lady Pink går så långt som att hävda att graffiti måste vara olagligt.[29] Sina egna stora (och lagliga) målningar runt om i Queens och Brooklyn kallar hon kort och gott för

---

York – graffiti, rapping and breaking became the prime expressions of a new young people's subculture called 'hip-hop'. Graffiti is the written word. There is the spoken word of rap music and then there's the acrobatic body language of dances like 'breaking'". Andra vill istället dela upp hiphopen i fyra delar: DJing, rap, b-boying (boogaloo och brejk-dans) och graffiti. De utgår då från de fyra "yrkesrollerna" DJ, rappare, b-boy (dansare) och graffitimålare. Jag tycker att Stylewars definition är smidigare i ett estetiskt och teoretiskt sammanhang då den utgår från betraktaren och på enkelt sätt inordnar sig i en traditionell indelning av kulturen under begreppen musik, dans och konst.

[26] Bergman, Peter, *Hiphopgraffitin i Stockholm 1984-94*, c-uppsats VT 1997, konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

[27] Castleman Castleman, Craig, *Getting UP*, (MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1982)

[28] Stewart, Susan, *Den här dödar den där. Graffiti som konst och som brott.* Tidskriften 90-tal #4, 1991, s.126

[29] Intervju med Lady Pink, Örebro 05-01-16.

murals (Bild 12 & 13).[30] Detta resonemang omöjliggör att man kan måla graffiti lagligt eller arrangera utställningar med graffiti eftersom det man målar/ställer ut inte längre skulle vara graffiti. I detta sammanhang bör man också ta upp att målaren Phase II från New York för en oförtröttlig kamp mot själva ordet graffiti som en term att beskriva ttp-graffiti eftersom han anser att ordet förlöjligar fenomenet som det beskriver.[31]

Bild 12

Mural av Lady Pink med flera, Brooklyn, New York. Fotograferad 2001

Bild 13

Detalj ur muralens nedre vänstra hörn

Termen graffiti användes ursprungligen av arkeologer i Pompeji för att skilja ut privata vägg-inskriptioner från officiella budskap,[32] vilket jag tycker ringar in även mycket av dagens graffiti. Graffiti behöver då inte vara olaglig, men väl av privat och inofficiell karaktär. Lady Pinks ”muraler” är på detta sätt graffiti, även om de är lagliga. Denna tolkning löser inte alla gräns-dragningar, men synes mig helt i linje med praxisdefinitionen, och samtidigt smidigare eftersom man kommer bort från ”kravet” på olaglighet.

Jag skulle vilja hävda att ttp-graffiti är en heterogen samling bildkonventioner, sammanfattat i ett övergripande formspråk, och först i andra hand en praxis grundad på hur och var handlingen utförs. Denna distinktion mellan form och praxis är viktig i ett teoretiskt resonemang för att man inte ska hamna i logiska inkonsekvenser. Att upplevelsen av ttp-graffiti som form är påverkad av att den oftast praktiseras olagligt, är en helt annan sak.

---

[30] ibid.

[31] Phase II tar inte ens ordet i sin mun utan använder omskrivningar som *den inadekvata termen*. I en diskussion om gallerigraffiti tidningen Wax Poetics säger han t ex ”…the shit doesn’t sell anyway. I think because writers themselves minimize it–firstly by still calling it by an infantile title.” Mansbach, Adam, ”Phase 2”, *Wax Poetics #12, 2005*. Se även Jacobson, 1996, s. 14 not 29. Såsom Jacobson påpekar har också ordet graffiti en mer tydligt negativ laddning i engelska än i svenska.

[32] Jacobson, 1996, s. 10

2.3 Att manifestera, minnas och förstöra i stadsrummet

Jag kommer i detta kapitel ge några konkreta exempel på graffiti och graffitirelaterade verk och handlingar i stadsrummet och visa på tolkningsmöjligheter.

Om man tar gröna tunnelbanelinjen från Stockholms central söderut mot Hagsätra når man efter ungefär tjugo minuter Rågsveds tunnelbanestation. Precis när tåget lämnar tunnelbanestationen ser man nedanför sig på höger sida en stor graffitimålning med texten *Highway* (Bild 14). Mellan tunnelbanan och väggen ligger den hårt trafikerade Rågsvedsvägen som går mellan Högdalens centrum och Huddingevägen. I huset ligger *Rågsvedsgården*, som i slutet av 70-talet och början av 80-talet blev känd genom att den fungerade som hemmascen åt punkband som Ebba Grön. Nedanför ligger Rågsveds centrum och framför väggen ett litet torg. Målningen intar en mycket central plats i Rågsved, och det vore knappast felaktigt att betrakta den som det mest publika offentliga konstverket i området. Att en graffitimålning kunnat få en sådan framskjuten position kan förmodligen kopplas just till Rågsvedsgårdens status som ungdomskulturellt centrum. Målningen är gjord sommaren 1989 av crewet SHOF (Still Heavens Only Force) med tillstånd från fastighetsägaren, det kommunalt ägda bolaget Familjebostäder, som också betalde färgen. Kontakten mellan graffitimålarna och fastighetsägaren förmedlades av personalen på Rågsvedsgården.[33] Gruppens konstnärlige ledare Shoice jobbade i charkdisken på en mataffär, så arbetet utfördes främst kvällar och nätter.

Rent formellt följer målningen en ganska vanlig kompositionsprincip med förebilder som *United Artsts* av Seen och Dust (Bild16). Shoice och Spy uppger själva att Slices målning *2 my Bro DJ Roc Ski – Slice BTC* i Trångsund (Bild 17) var en av deras inspirationskällor. Denna princip bygger på en wildstyletext i bildens bas och sedan ovanför denna en mindre men längre text, i straight-letter eller semi-wildstyle. I denna specifika komposition finner vi alltså texten Highway i wild-style som täcker nästan hela den undre halvan av bildytan. Denna text flankeras på vänster sida av en tungt beväpnad character med tomma ögon och vapnet riktat mot texten. Ovanför löper texten *Still Heavens Only Force* i silver-straightletter. I övre högra hörnet svävar en silhuett-character med sprayburk som i en pratbubbla proklamerar: ”SHOF on da Highway to Fame”.

Innan målningen var helt klar blev den övergången av någon som stora kladdiga bokstäver skrev någonting i stil med ”JAG ÄLSKAR DIG CAROLINE, RING MEJ”. Varför valde denna ”kärlekskranka” person att skriva sitt meddelande just över? Femtio meter längre bort ligger en

[33] Intervju med Spy och Shoice från SHOF, Stockholm, 05-11-17. Alla följande sakuppgifter angående Highway bygger på detta samtal.

likadan vägg, utan någon målning. Det enkla svaret kanske är att det var slumpen, eller att den helt enkelt var närmast då han/hon fått tag på färgen (det var SHOFs egna rollerfärg, som de lämnat i buskarna nedanför väggen). Om man vill göra det lite mer komplicerat så kan man tänka sig att den ljusbeiga rollerfärgen syntes bäst mot målningens kraftiga färger. Själv lutar jag nog ändå mer åt att placeringen är ett åtminstone delvis medvetet val. Genom att skriva texten tvärs över målningen så får budskapet en helt annan tyngd än om det hade skrivits någon annanstans.

Bild 14 & 15 (ovan)

Still Heavens Only Force – Highway av SHOF, 1989, Rågsved. Bild 15 visar några av sprickorna i närbild.

Bild 16 (till vänster)

United Artists – Dust Seen av Seen och Dust 1982, Bronx, New York. Foto ur Stylewars

Bild 17

2 my bro DJ Roc Ski – Slice BTC av Slice, 1987, Trångsund

Foto Malcolm Jacobson

SHOF övervägde efter detta att ge upp arbetet med målningen men bestämde sig till slut att fortsätta med väggen. De stod då inför valet att reparera piecen eller göra en helt ny målning. De valde en kompromiss. Där målningen blivit förstörd målade de bitvis sprickor, och innanför dessa sprickor röda hål. Syftet bakom denna lösning var tudelat, praktiskt och konstnärligt.

Sprickorna gjorde att de kunde reparera piecen utan att behöva börja om från början. Men SHOF ville också bevara minnet av att den blivit förstörd, så sprickorna kan ses som bärare av målningens historia och läsas som ett slags sårskorpor som visar att målningen blivit attackerad.

Redan i *Spraycan Art* finns i kapitlet ”Public Statements” ett uppslag med målningar som är tillägnade minnet av olika avlidna personer. Dessa är dock ganska få och antingen tillägnade andra graffitimålare eller offentliga personer. Vid Älvsjö station i Stockholm satt långt in på 90-talet en mycket enkel silverpiece med texten *Remeber Palme*. ”Felstavningen” av Remember var förmodligen ett av målningens mest iögonfallande drag. När jag runt 1988 såg den för första gången så fick jag berättat för mig att den var gjord i februari 1987, till första årsdagen av mordet på statsminister Olof Palme. Om det var slumpen eller av respekt för Palmes minne som målningen blev kvar så länge är svårt att veta. Men det är ändå slående hur ofta denna typ av målningar lämnas orörda, av såväl andra graffitimålare som av spontanklottrare och graffitiborttagare.

I boken *R.I.P. Memorial Wall Art* dokumenteras och beskrivs ett stort antal minnesmålningar från New York. I förordet tecknar författaren Joseph Sciorra en kort beskrivning av bakgrunden till målningarna. Han pekar på tre rötter till vad han kallar för *memorial art*: en katolsk tradition med enkla minneskors över dödsoffer i trafikolyckor, Maya Lins *Vietnammonumentet* i Washington D.C. (*Vietnam Veterans Memorial*) samt ttp-graffiti med vilken de visar upp stora formella likheter. Enligt Sciorra innebär minnesmålningarna en möjlighet för graffitimålare att försörja sig på sitt måleri, och målningarna är alltså ofta beställningsjobb från efterlevande vänner och släktingar. Många av minnesmålningarna i boken är resta över unga människor som fallit offer för droger och drogrelaterat våld, och en del var även själva knarklangare :”Dealers seeking to honor fallen comrades could afford to pay top dollar for a wall, and as a result they helped establish the business of memorial art.”[34] Sciorra nämner också att graffitimålarna Tracy 168 och Chico av moraliska skäl vägrar göra målningar över döda knarklangare.

Trots formella likheter (många av minnesmålningarna kan betraktas som piecer), och trots att de flesta målningarna är gjorda av graffitimålare, så skiljer sig memorial art på många sätt från annan ttp-graffiti. Minnesmålningarna är oftare än graffitimålningarna gjorda med tillstånd och Sciorra påpekar att konstnären som gör en minnesmålning måste ta hänsyn till beställarens smak och religiösa känslor och att skisser visas upp för godkännande. Han beskriver en konflikt som uppstått mellan den avlidnes vänner och hans föräldrar:

[34] Cooper, Martha och Sciorra, Joseph, *R.I.P. Memorial Wall Art* (Henry Holt and Company, New York, New York, 1994) s.11

> Tony Rosario's parents were deeply offended by the image of a gold chain with the figure of St. Lazarus featured in their son's memorial. They belived gold represented avarice. It was replaced with a radiant wood cross.[35]

Det har påpekats att den kanske största skillnaden mellan ttp-graffiti och memorial art är konceptuell. Detta bygger på tanken att ttp-graffitin är en slags hyllning till livet. Att graffitimålaren genom att måla sin tag vackert eller stort eller många gånger bokstavligen bevisar sin existens.[36] Memorial art innebär på detta sätt ett skifte från *Jag är* till *Hon/Han var*.

Denna konceptuella skillnad rör frågor om vem och vad en bild representerar. Mycket förenklat representerar ett verk inom ttp-graffiti en levande person och kanske en närmast upprörande livskraft; en individ som i en provocerande brist på blygsamhet har tagit sig rätten att exhibitionistiskt visa upp sig i det offentliga rummet. En memorial representerar å andra sidan en död person. Skillnaden blir fundamental för tolkningen av de olika bildkategorierna. Att ta bort eller på annat sätt förstöra en minnesmålning kan lätt tolkas som en attack på en försvarslös individ.

Sciorra skriver att även om minnesmålningarna syftar till att vara beständiga hyllningar så löper de risk att förstöras, av väder och vind, av miljöförstöring men också av ren ikonoklasm. ”In some cases, walls are defaced by rival drug dealers who, having killed a person once, attempt to destroy the deceased a second time by obliterating his memory. Cops have ruined murals hono-ring victims of police brutality.”[37] Här är logiken uppenbar: att förstöra bilden är att förnedra eller till och med utplåna den person som bilden representerar. Samtidigt är det som jag redan konstaterat uppenbart att minnesmålningar, antagligen just av denna anledning, bevaras mycket längre än (annan) ttp-graffiti. Sciorra fortsätter med att berätta att målningarna ofta vårdas och repareras för att minnet skall bevaras: ”Time and time again, people return to restore or completely redo murals in order to secure the deceased's survival in the collective consciousness.”[38]

På sidan 37 i Sciorras bok finns ett fotografi av en målning till minne av den knivmördade Johnny Román. Mot en bakgrund föreställande Puerto Ricos flagga möter läsaren/betraktaren ett mer än manshögt ansikte målat med hårda kontraster i svart, vitt och gråtoner som för associa-

---

[35] Cooper/Sciorra, 1994, s.12

[36] Jag vill minnas att jag första gången stötte på detta resonemang i en intervju med Phase II, en artikel som jag ej lyckats spåra. Jag vill inte tillskriva Phase II en ståndpunkt han kanske inte har, men samtidigt inte ta på mig äran till ett resonemang jag inte är upphovsman till. Oavsett anser jag att resonemanget håller och är intressant för diskussionen, varför jag valt att använda det. Vad jag minns var upphovsmannen också ytterst kritisk till memorial art, eftersom han/hon ansåg att det var dåligt för ungdomar att hela tiden påminnas om våld och död.

[37] Cooper/Sciorra, 1994, s.13

[38] Cooper/Sciorra, 1994, s.13

tionerna till ett svartvitt fotografi. I målningens övre del finns texten ”In Loving Memory of Johnny” och i underkanten två datum som betecknar Románs födelse och död. Ovanför datumen finns en *skyline*, ett klassiskt graffitimotiv. Det svartvita ”fotografiet” föreställer sannolikt Johnny Román, och öppnar upp för en rad möjliga bildtolkningar. Kanske ska ansiktet föreställa ett fotografi publicerat i en dagstidning. Eller kanske spelar det på associationerna till identitetshandlingar såsom ett pass. Denna möjlighet aktualiseras av flaggan och födelsedatumet. I vilket fall är användningen av en svartvit bild – med dess tydliga laddning av dokument och vidare konnotationer till idéer om *verklighet* och *sanning* – ett grepp som understryker att Román har funnits, att *Han var*. En mer traditionell character hade inte alls gett samma intryck.

Bild 18 In Loving memory of Johnny, ur boken R.I.P. Memorial Wall Art från 1994. Foto Martha Cooper.

Bild 19

In Loving Memory of Johnny, fotograferad 1998.

Tyvärr upplyser inte bokens bildtext om när målningen är gjord. Om vi tar i beaktande att Román dog den 8 augusti 1990 och vi antar att målningen är skapad i nära anslutning till dödsfallet så har detta alltså förmodligen skett någon gång hösten 1990, men allra senast 1994 då boken gavs ut. Av en ren slump gick jag förbi målningen då jag besökte New York hösten 1998, alltså troligen åtta, men minst fyra år efter att den gjordes. Jag kände igen den (även om färgen vid det laget hade börjat flagna) och tog en bild. Men vid en jämförelse med fotografiet i boken och det som jag tog upptäcker man att målningen under dessa år genomgått stora förändringar. Det är egentligen endast ansiktet som är helt oförändrat. Om målningen medvetet har förstörts eller om det finns andra anledningar till förändringen vet jag inte, men troligen är orsaken att målningen på ett eller annat sätt har skadats. Att ansiktet förändrats minst tyder på att detta betraktas som målningens kärna, men en förändring skulle också riskera att underminera de realistiska anspråken hos porträttet och i förlängningen trovärdigheten i att Román verkligen funnits.

I oktober 1998 dödades 63 människor och 193 skadades i en brand i Göteborg. Den har gått till historien som den värsta i modern tid i Sverige. En av dem som dog var rapparen Gustavo från

Hammer Hill Klik, nära vän till graffitimålaren Tyrant. För att hedra minnet av Gustavo och alla andra som dött beslutade sig Tyrant att göra en minnesmålning intill Göteborgs Centralstation.

Bild 20 Gustavo Vila i frid av Soul, Tyrant, Gas, Dans och Mouse, målad november1998, Göteborg. Foto Anders Andarve

Väggen ligger vänd mot spåren och syns från alla fjärrtåg samt spårvagnslinjerna 7, 9 och 11. Att få tillstånd att måla graffiti på en offentlig vägg var i praktiken omöjligt i Sverige under andra halvan av nittiotalet och är så i många städer fortfarande. Jag intervjuade Soul angående målningen till UP#13 (1999) och han berättade då att de valt att arbeta mitt på dagen trots att de saknade tillstånd, eftersom det hade känts fel att arbeta i det fördolda med en minnesmålning. ”Vi arbetade hela dagen och ingen kom för att försöka stoppa oss. Jag tror att de förstod och respekterade vad vi gjorde.”[39] Även tidningen Göteborgsposten uppmärksammade målningen. I den artikeln intervjuades förutom en av målarna också polisen Bertil Olsson. Han anser inte att motivet spelar någon som helst roll och förklarar för GP att:

> polisen hade stoppat ungdomarna om man sett när den gjordes.
> - Det här är skadegörelse och jag kan inte tänka mig att åklagaren skulle ha några betänkligheter trots ungdomarnas syfte, säger han.
> Så länge fastighetsägaren inte anmäler skadegörelsen gör dock polisen inget, enligt Bertil Olsson.”[40]

[39] Kimvall, Jacob, ”Looking for scapegoats”, *UP#13. 1999*, s.4. ”We worked all day, but nobody showed up trying to stop us. I think they understood and respected what we did.” Citatet är översatt från min egen intervju som visserligen gjordes på svenska men sedan publicerades på engelska. Jag är medveten om att citatet i denna process sätt kan ha genomgått vissa förändringar men jag anser ändå att Souls poäng är oförändrad, och han har också godkänt min översättning.

[40] Maupoix, Niklas, ”Minnesmålning”, *GP 981203*

Uttalandet präglas av en tydlig ambivalens. Att måla väggen är ett brott men polisen kommer inte agera, om inte fastighetsägaren anmäler. Skadegörelse faller under allmänt åtal och det finns ingen anledning för polisen att invänta en anmälan om man *ville* utreda brottet. Här kan man indirekt utläsa att detta *inte* självklart är skadegörelse. Olsson anser sig tvungen att understryka att det är skadegörelse, men den svaga men ändå tydliga reservationen tyder på att han åtminstone inte betraktar det som vilken skadegörelse som helst. Även reportern behandlar målningen som ett objekt och inte som ett fall av skadegörelse.

Till femårsminnet av dödsbranden skriver Björn Sandmark i GT den 31 november 2003 under rubriken ”Utan sprickor i brandmuren”:

> Om man kommer in till Göteborgs central med tåget ser man strax innan GP-huset en stor grafittimålning på en betongvägg. Det är en sorts dödsruna – texten lyder ”Gustavo 1980-1998 Vila i frid”. Gustavo var en av de sextiotre ungdomar som dog i lågorna i Backabranden för fem år sedan.
>
> Att denna minnesmålning fått sitta kvar oförstörd av både andra grafittimålare och fastighetsägare säger en del om vilket allvar minnet av branden fortfarande vårdas i Göteborg.[41]

Polisen utreder inte, fastighetsägaren tar inte bort, andra graffitimålare går inte över, och målningen uppmärksammas *som en målning* i media – allt detta är exempel på att det spelar en mycket stor roll vad en viss bild representerar. Om polisen hade arresterat någon för att ha gjort målningen hade det lätt kunnat uppfattas som bristande respekt för dödsoffren. Hade fastighetsägaren valt att ta bort målningen hade det sannolikt betraktas som en direkt attack på desamma. Minnesmålningen är när detta skrivs fortfarande kvar, mer än sju år efter att den gjordes.

När minnesmonumentet över Raoul Wallenberg (på torget som också bär hans namn, intill Kungliga Dramatiska Teatern i Stockholm) invigdes i augusti 2001 hade det föregåtts av en flerårig debatt om dess utförande. En högljudd opinion, som åtminstone själva uppfattade sig som försvarare av Wallenbergs minne, krävde ett mer traditionellt utformat (och kanske framför allt föreställande) hjälteporträtt än det abstrakta konstverk som konstnären Kirsten Ortwed skapat. *Aftenpostens* korrespondent Henrik Width rapporterar hem under rubriken *Kunstverk eller hundebæsj?*

> - Baiskorv, fnyser de minst begeistrede og mener de tolv bronseskulpturene fra den danske kunstneren Kirsten Ortwed aller mest ligner gigantisk hundebæsj. Raoul Wallenbergs søster, Nina Lagergren, er penere i språket, men like klar i innholdet. - Det ser ut som tolv stygge steiner, sier hun til nyhetsbyrået TT.[42]

Det är också uppenbart att man läser de abstrakta skulpturerna som föreställande om man ser dem som ”bajskorvar”. I en krönika utvecklar den liberala debattören Carl Hamilton denna

---

[41] Sandmark, Björn, ”Utan sprickor i brandmuren”, *GT 031131* (Sic! Eftersom detta är ett citat har jag valt att behålla Sandmarks felstavning av graffiti).

[42] Width, Henrik, ”Kunstverk eller hundebæsj?”, *Aftenposten 010809*

ståndpunkt. Han börjar med en idylliserande beskrivning av omgivningarna för att sedan hävda:

> Mitt i detta korsdrag har konst-clownerna slagit till. […] det finns tyvärr bara ett ord som på ett enkelt sätt fångar detta verk i hela sin monumentala fulhet, och det är - skit. Och det menar jag bokstavligt. Det är inte ett värdeomdöme (det är det i och för sig också), det är en beskrivning. Det ser ut som skit ser ut. Konstverket ser ut som tolv stycken klickar med hundlort på trottoaren. […] De här tingestarna visar allt det Raoul Wallenberg bekämpade. Gravitationen ner i det svarta. Förräderiet. Den fula träcken. Någon har spelat oss ett fruktansvärt spratt.[43]

Precis som Tony Rosarios föräldrar tycks företrädare för denna opinion bli personligt förolämpade och anse att utformningen är vanhedrande både mot Wallenberg och mot dem själva. Att själva föremålet för representationen, Raoul Wallenberg själv, ska minnas tycks det däremot inte råda någon som helst debatt om. Detta är ett minnesmärke över en person vars öde är djupt förankrat i den stora västerländska historieskrivningen, och i invigningen deltog bland andra kung Carl XVI Gustav och FN:s generalsekreterare Kofi Annan. I samband med invigningen visade också SVT en dokumentär om detta och andra Wallenberg-monument världen över, samt filmen ”God afton, herr Wallenberg”. Frågan är om något minnesmärke i Sverige under de senaste decennierna har fått en sådan officiell uppbackning vid invigningen, trots alla protester mot det.[44]

Redan natten efter invigningen utsattes dock konstverket för en ikonoklastisk attack. Någon eller några penslade, hällde och stänkte vit färg över skulpturgruppen.

> Upprörda stockholmare beskådade sent i går kväll monumentet över Raoul Wallenberg. Mindre än ett dygn efter invigningen skändades skulpturerna av klottrare. [...] Romuald Wroblewski är son till två av de överlevande från förintelsen [...] - Först blev jag förbannad och sedan förödmjukad. Det här var inget vanligt barnklotter utan avsiktligt klotter, säger han. - Jag har alltid högaktat Raoul Wallenberg för hans humanistiska värden. Det här är ett fruktansvärt slag, säger Romuald.[45]

Inramningen gör här att tolkningen av attacken mot monumentet är underförstådd. Detta är en attack mot Raoul Wallenbergs minne, och indirekt mot alla förintelsens offer. Sannolikt ett attentat utfört av antisemiter, som vill smäda minnet efter en för dem förhatlig person.

Eftersom ingen någonsin greps för skadegörelsen så vet vi inte vilket motivet var, men med tanke på den intensiva debatten som föregått invigningen så vill jag påstå att attacken minst lika gärna skulle kunna tolkas som ett försvar av Wallenbergs minne; att ikonoklasten är en motståndare till monumentets utseende snarare än monumentet i sig, och alltså ute efter att skydda den representerade från representationen; att han/hon/de medelst färg försökt ”tvätta bort bajset” precis som man med färg ”tvättar bort” graffiti. Även avsaknaden av smädelser och kränkande slagord, ja

---

[43] Hamilton Carl , ”Konstclowner slår till mitt i stan med tolv klickar bajs”, *Aftonbladet 011129*

[44] Det kan här vara på sin plats att påminna att den officiella svenska linjen en bra bit in på åttiotalet var att Wallenberg var försvunnen och inte död. Detta gör att minnesmonumentet i sig bara några år tidigare skulle kunnat uppfattas som stötande.

[45] Lindahl, Charlotte, ”-Klottret är helt vansinnigt”, *Aftonbladet 010826*

den totala frånvaron av ett textuellt och konkret meddelande tyder på att motivet inte var att smäda Wallenberg utan att protestera mot konstverket.[46]

Direkt långsökt känns Aftonbladets koppling till graffiti.[47] Rent visuellt ligger associationen i så fall närmare att detta skulle handla om ett verk av några övervintrade abstrakta expressionister. Till skillnad från när det gäller förstörelsen av Wahlbergs målningar på Skärholmens tunnelbanestation så kan detta knappast betraktas som graffiti. Det skulle i varje falla kräva en mycket vid graffitidefinition för att få denna handling till någon form av ”klotter”.

I det här kapitlet har vi kunnat se några exempel på graffitins heterogenitet och att graffiti kan fylla samma funktion som traditionella minnesmonument. Vi har också sett exempel på ikonoklasm och att även graffiti utsätts för ikonoklasm, samt hur man inom graffitin valt att hantera detta. I nästa kapitel kommer vi istället att titta på hur olika myndigheter väljer att hantera graffiti.

2.4 Antigraffitidiskursen

Jag kommer i detta kapitel först kortfattat beskriva och analysera antigraffitidiskursen, alltså det sätt graffitimotståndarna talar om och beskriver graffiti. Denna diskurs har som jag kommer att visa blivit den dominerande vad gäller att beskriva graffiti.

I antigraffitidiskursen används främst ordet klotter för att beskriva vad jag tidigare definierat som graffiti. Det har till skillnad från graffiti en entydigt normativ karaktär. Att klottra är att rita eller skriva slarvigt, och anses komma ur danskans *kludre* som betyder att klåpa eller klanta sig.[48] Bortsett från detta så är ordet synnerligen oprecist vilket har lett till en begreppsförvirring. I massmedia används orden klotter och graffiti ofta synonymt, men också som motsatser för att skilja ”fin” och ”konstnärlig” graffiti från ”fult” och ”vandaliserande” klotter. Ett slags utveckling av denna dikotomi är Brottsförebyggande rådets (BRÅ) definition i idéskriften *Klotterförebyggande åtgärder* där graffiti och klotter placeras i polerna lagligt och olagligt:

> Enligt regeringen definieras klotter som ”bild eller ristning som olovligen anbringats på plats eller föremål” (Ds 2001:43). Graffiti är text eller bild som lagligen anbringats på plats eller föremål. Klotter är alltså det olagliga uttrycket (skadegörelsebrottslighet) och graffiti är det lagliga uttrycket.

[46] Även om det förefaller mig lite mer långsökt kan man inte heller helt utesluta att handlingen är riktad mot det officiella Sverige. Just denna dag fanns knappast något mer prestigefyllt objekt att attackera för att visa sitt förakt mot det offentliga samhället. Mer främmande är det att tro att attacken skulle vara riktad mot konstnären, men helt uteslutet är det inte.

[47] Nu använder man inte ordet graffiti utan klotter, men man kallar samtidigt förövarna för ”klottrare”, ett ord som i massmedia vanligtvis brukar användas för att beskriva graffitimålare. Artikeln avslutas också med en faktaruta om SL:s och Stockholms stads kostnader för klotterborttagning, vilket är ett mycket vanligt journalistiskt grepp i artiklar om både laglig och olaglig graffiti. Att det är till föreställningar om graffiti och graffitimålare som associationerna skall gå anser jag höjt utom allt tvivel.

[48] Jacobson, 1996, s. 14

> [...] Likartade motiv kan alltså vara både klotter och graffiti. Den enda skillnaden är alltså om bilden är lagligt eller olagligt målad.[49]

Observera att regeringens definition av klotter egentligen är en snävare version av Nationalencyklopedins graffitidefinition. Trots att Brottsförebyggande Rådets definition är menad att bringa klarhet i begreppsförvirringen så vill jag påstå att denna definition snarare skapar ytterligare förvirring. Dels för att den både strider mot allmänt språkbruk och alla äldre definitioner. Dels för att man inte definierar vad man menar med ord som uttryck, text, bild och motiv – vilket ju öppnar deras definition av graffiti till att i princip omfatta all text och alla bilder som inte ”olovligen anbringats på plats eller föremål”. Det förefaller mig ytterst otillfredsställande med en definition som på ett så flagrant sätt utgår från att graffiti är något underförstått. Att detta underförstådda förmodligen är ttp-graffiti kan man bland annat gissa sig till av att samtliga fotografier i idéskriften föreställer ttp-graffiti, och inte något av till exempel studentikos eller rasistisk karaktär.

Jag vill istället hävda att den frekventa användningen av pejorativet klotter i antigraffitidiskursen speglar en vilja att kategorisera graffiti som smuts. Forskaren Susan Stewart tar sin utgångspunkt i teoretisk antropologi och skriver att det inte är konstigt att ”graffitin allmänt anses vara synonym med nedsmutsning. Smuts definieras här som det som befinner sig på fel plats vid fel tillfälle”.[50] Denna inställning till graffiti som smuts återspeglas i det allmänna språkbruket då man talar om borttagningen av graffiti i termer av rengöring, borttvättning eller sanering. Detta är ett i allra högsta grad levande synsätt och inte någon teoretisk konstruktion, vilket man kan se i många av de tidningsartiklar och protokoll som jag gått igenom. I tidningen Metro säger bussföraren Kenth Erlandsson att ”klottret tvättas bort varje dag. Det är viktigt att hålla det i balans, annars blir det som hemma när man lämnat mycket disk efter sig”.[51] Även stiftelsen *Håll Sverige Rent* (som arbetar för ”att minska individens nedskräpning, främja återvinningen och öka miljömedvetenheten”) driver ett antiklotterprojekt, i samarbete med kemiföretaget Trion Tensid AB (som tillverkar medel för graffitiborttagning under varumärket AGS - Anti Graffiti System).[52] Enligt detta synsätt är graffiti färg applicerad på fel plats och därmed smuts som ska tvättas bort. Det spelar då ingen roll vem som applicerat det eller hur det ser ut. Det här är ju en normativ tolkning som samtidigt är helt i linje med *Nationalencyklopediens* graffitidefinition. Anlägger man denna logik kan

---

[49] Hollari, Solveig, *Klotterförebyggande åtgärder, Idéskrift nr 13* (Brottsförebyggande rådet, Stockholm, 2005)

[50] Stewart, Susan, ”Den här dödar den där. Graffiti som konst och som brott.”, *Tidskriften 90-tal #4, 1991,* s.126

[51] Annons Metro 050406

[52] Pressinbjudan från Håll Sverige Rent daterad 051219: ”Bry dig! är ett projekt som ska förebygga klotter bland barn […] I temaarbetet ingår även ett tävlingsmoment där eleverna använt sig av sina nyförvärvade kunskaper för att producera opinionsbildande film på temat klotter, skadegörelse och nedskräpning […] Klasserna tävlar om prissummorna 5 000 kr, 3 000 kr och 2 000 kr”

det vara svårt att se borttagningen av graffiti som ikonoklasm, utan det hela blir en teknisk eller juridisk fråga. Borttagningen blir på detta sätt ”naturlig” och inte ideologisk.

Utifrån detta perspektiv kan det verka aningen långsökt att betrakta graffitiborttagning som ikonoklasm. Men som jag i detta och följande kapitel kommer att visa är detta i praktiken en betydligt mer komplicerad fråga och den ideologiska motiveringen bakom borttagningspolitiken följer flera olika linjer och går dessutom långt utöver att man endast tar bort ”det som befinner sig på fel plats vid fel tillfälle”.

Chefen för New Yorks antigraffitipolis (Transit Division Vandal Squad), Steven Mona, var den 16 oktober 1998 inbjuden till Stockholm för att tala inför 200 deltagare på Nordisk konferens om klotter. Han beskrev då sin metod när han ska få skolelever att förstå vad graffiti är:

> Graffiti är ingen konst. Det är ett brott. Graffiti är förstörelse [...] När jag besöker skolor brukar jag be eleverna rita något som betyder mycket för dem. Det brukar bli mycket fina teckningar, som jag sätter upp på väggen framför dem. Därefter tar jag fram en sprayburk och målar över teckningarna. Skolbarnen blir mycket upprörda, men syftet är förstås att få dem att förstå att klotter är att förstöra något som har betydelse för andra människor.[53]

Genom sin ikonoklastiska handling definierar Mona indirekt graffiti som ikonoklasm, något som också rättfärdigar att man förstör graffiti (och i pedagogikens namn tydligen även andra bilder). Hans definition av graffiti som förstörelse skulle kunna ses som en utvidgning av smutsdefinitionen (och något som borde föranleda att man talade om borttagningen som reparation snarare än rengöring). Förstörelsedefinitionen ligger dock teoretiskt nära smutsdefinitionen och därmed praxisdefinitionen. Det tycks inte handla om en viss sorts bilder eller en viss sorts handling, utan om var handlingen utförs – utan tillstånd på något ”som har betydelse för andra människor” och därmed förstör detta. Mona fortsätter: ”Samtidigt som vi talar om för ungdomarna att graffiti är brottsligt använder vi graffiti t.ex. i reklam. Vi måste sluta med sådana dubbla budskap.”[54] Nu är det uppenbart att han talar om graffiti som en viss sorts visuellt intryck, sannolikt syftar han på ttp-graffiti. Detta bildspråk är ju på inget sätt olagligt i sig, det är när det appliceras ”på fel plats vid fel tillfälle” som det är ett brott. Det vore att ge dubbla budskap att tillåta denna sorts bilder, något han upprepar då han får en fråga från publiken om vad han tycker om väggar där det är tillåtet att måla graffiti: ”Vi kan inte ha dubbla budskap. Inte har vi väl särskilda platser där det är lagligt att råna folk?”[55] För att uppnå denna slutsats så genomför Mona här en sammansmältning

---

[53] Väisänen, Laila (Red), *Nordisk konferens om klotter den 15-16 oktober 1998*, Sammanfattning utgiven av Stockholms Stad och Storstockholms Lokaltrafik, november 1998

[54] Ibid.

[55] Ibid. Om man ska ta Steven Mona på allvar så måste man förutsätta att det har gått honom helt förbi att det moderna urbana samhället är uppbyggt på att beteenden som i vissa sammanhang och på platser är tillåtna (eller till och med beundransvärda) är

av en ytterst snäv tolkning av praxisdefinitionen av graffiti (graffiti är förstörelse) med en vid definition av ttp-graffiti, baserad på en visuell upplevelse. Monas yttrande är ett illustrativt exempel på hur man riskerar hamna i logiska inkonsekvenser om man inte skiljer mellan form och praxis.

Vissa vill säkert invända att Monas uttalanden främst speglar ett rättsmedvetande som är främmande i ett svenskt sammanhang, och inte har bäring i en diskussion om graffiti i Sverige. Men i utvärderingen av konferensen konstateras att: ”De amerikanska gästernas framträdande och information [...] togs jublande emot”.[56] Monas åsikter må vara extrema i sitt uttryck, men de är på inget sätt artfrämmande i en svensk antigraffitidiskurs. Juxtaposeringen av olika definitioner är en central fråga av yttersta vikt, och det är därför som jag uppehållit mig så länge vid denna problematik. I svensk antigraffitidiskurs sker juxtaposeringen oftast av regeringens entydiga definition av klotter med formspråket ttp-graffiti.

1995 skapade Storstockholms Lokaltrafik *Operation Trygghet*, en plan ”mot skadegörelse och våld i trafiksystemen. Planen innehåller aktiviteter [...] vilkas syfte är att kunna erbjuda resenärerna en hel, ren, snygg och trygg resa.”[57] En mycket stor del av denna plan ägnas åt graffitibekämpning. Smuts, skadegörelse och våld beskrivs främst som symtom på otrygghet och en av de fyra ”trygghetsindikatorerna” är *kostnader för klotter*. Huvuddiskursen är alltså att *graffiti skapar otrygghet*. Frasen *våld och skadegörelse* upprepas (med varianten *våld och vandalisering*) mer än tio gånger så att de i praktiken konstruerar en enhet. I bilaga 8, *Klottret och Pendeltrafiken* kan vi läsa att:

> Klotter ger en dålig miljö för våra trafikanter och stjäl resurser från samhället. […] Klotter och graffiti ger intryck av förslumning. Klottrare och graffitimålare vill vinna – att se och fotografera sina verk i trafik är att ha vunnit […] Klotter är grov skadegörelse... [58]

Utsagan opererar på flera sätt. Den arbetar synonymt med orden klotter och graffiti och gör dem därmed liktydiga. Redan tidigare i texten har klotter presenterats som en del av begreppet skadegörelse, och nu preciseras det som *grov* skadegörelse. Skadegörelse har i sin tur presenterats som en del av enheten våld och skadegörelse. I detta sammanhang befinner sig alltså begreppet graffiti i en hyponym relation till det överordnade (hyperonyma) begreppet *våld och skadegörelse*. Enklare uttryckt så blir graffiti en allvarlig form av våld och skadegörelse.

---

förbjudna i andra sammanhang och på andra platser, d v s att lagstiftning och/eller sociala konventioner reglerar t ex alkoholförsäljning, bilkörning, brottning, omklädning mm.

[56] Ibid.

[57] *Operation trygghet* s 1 Huvuddokumentet är bara nio sidor men därefter följer inte mindre än åtta bilagor, som rör olika likartade projekt. De olika delarna/projekten refererar dock hela tiden till varandra, har samma synsätt, upprepar samma fraser och består till stor del av samma aktörer. En av bilagorna rör projektet Lugna Gatan, som också finns med på schemat över hur Operation trygghet ska organiseras. Att reda ut de olika projektens inbördes relation skulle kräva en egen undersökning men då de uppenbart är knutna till varandra så väljer jag här att betrakta dokumentet som en helhet.

[58] Ibid., bilaga 8 s. 1

Men vad som är viktigare att lägga märke till är hur utsagan talar till synsinnet. Graffiti framstår som en visuell manifestation av otrygghet och förslumning, samt borttagningen som en strid om vem och vad som ska få synas. Det är alltså ur ett visuellt perspektiv, och inte ett rättsligt, som man motiverar borttagningen. SL hävdar inte på något sätt sitt rättmätiga intresse att själva få besluta om vem som skall göra vad med pendeltågen, utan väljer att presentera det hela som en fråga om hur en liten grupp skapar en hotfull miljö för alla andra.

Utsagan skapar en polarisering mellan *samhället* och *graffitimålarna*. Senare i texten blottas dock indirekt en kraftig diskrepans mellan anspråket att SJ och SL representerar hela samhället och det egna särintresset. Tjänstemännen klagar på allmänhetens bristande intresse för klotterproblemet, och beskriver hur man ställt in alla tåg med graffiti så ”...att människors ilska skulle vändas mot dem som orsakade att tåg ställdes in […] Att allmänheten skulle bilda effektiv opinion mot klottret. Istället vändes all ilska och frustration mot SJ och SL.”[59] Det är alltså uppenbart denna helt oproblematiserade allmänhet inte fullt ut delar tjänstemännens synsätt på graffiti, vilket man hoppas kunna förändra:

> Fortfarande finns det många – privatpersoner, myndighetsrepresentanter och opinionsbildare – som har en okunnigt troskyldig, ibland respektfullt beundrande, hållning gentemot klottrare och klotter […] Att sådana naiva och okunniga förhållningssätt skall försvinna, med hjälp av information från dem som vet bättre, tillhör visionen inför framtiden.[60]

På flera ställen i dokumentet uttrycks liknande idéer om att man genom information ska åstadkomma attitydförändringar i synen på graffiti. Sammanfattningsvis så presenteras graffiti som en underordnad del av begreppet våld och skadegörelse, och som en visuell form av förslumning. Man polariserar graffitimålarna mot allmänheten. Samtidigt tycker man att det är ett problem att allmänheten inte delar tjänstemännens syn på graffiti, vilket man hoppas kunna förändra genom information. SL startade efter *Operation Trygghet* mycket riktigt en intensiv (och skulle jag vilja tillägga ytterst framgångsrik) kampanj om graffiti riktad mot media, lagstiftare och opinionsbildare.

2.5 Den praktiska tillämpningen av antigraffitidiskursen

I det följande kommer jag att visa hur antigraffitidiskursen får sin praktiska tillämpning i en högst konkret och materiell verklighet och att den resulterar i konkreta fall av ikonoklasm.

2.5.1 Stängningen och återöppnandet av utställningen Sthlm Underground

Den 8 januari 2002 öppnade *Sthlm Underground* som på affischen beskrevs som en ”legal graffitiutställning med delar av Sveriges graffitielit”. Det handlade dock inte om graffiti i praxis-

[59] Ibid. s. 2

[60] Ibid. s. 3-4

definitionens mening, utan om tavlor av graffitimålare. Lokalen, som ägs av Stockholms stad och förvaltas av stadens brandförsvar, hade använts till olika kulturarrangemang under flera år. Den 9 januari vräkte Stockholms stad utställningen med hänvisning till att detta inte var en konst-utställning utan en graffitiutställning och att staden hade en policy som förbjöd arrangemang med inslag av graffiti. Vräkningen lämnades över till arrangören Anna Ekholm personligen av en representant från Stockholms brandförsvar, som kom i sällskap av två uniformerade poliser. Ekholm anser att detta var en medveten skrämseltaktik för att få henne att känna sig skyldig och inte våga opponera sig. När Ekholm kontaktade jurister så visade det sig att vräkningen saknade formell grund, och efter att hon återöppnat utställningen den 10 januari hörde hon ingenting mer från hyresvärden,[61]

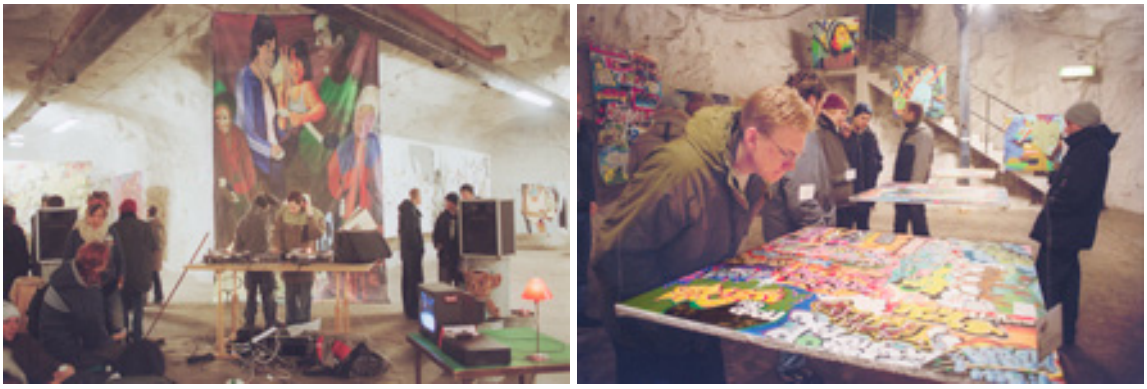


Bild 21 Vernissagen av utställningen *STHLM Underground*, kvällen den 7 januari 2002. Foto Malcolm Jacobson

Öppningen, stängningen och återöppnandet av Sthlm Underground hade föregåtts av en serie liknande konflikter. I dessa hade det folkpartistiska kulturborgarrådet Birgitta Rydell engagerat sig som en av de mest högröstade utställningsmotståndarna. Hon försvarade nu stängningen och kallade utställningen för ”en provokation mot stockholmarna”.[62] På flera sätt överensstämmer Rydells argumentation med diskursen i Operation trygghet. Hon använder klotter och graffiti synonymt, och i en debattartikel i DN skriver hon till och med ihop orden till substantivet ”graffitiklotter”, och exemplifierar bland annat med den ikonoklastiska attacken mot *Wallenberg-monumentet*.[63] Stereotypiseringen kommer till uttryck i efterspelet till Sthlm Underground då Rydell ställer fyra ”krav” på ”målarna” för att inleda en diskussion om laglig graffiti. Utspelet påminner om den sort som statsledningar riktar mot väpnade rebellgrupper för att man ska kunna tänka sig att diskutera en vapenvila. Detta skapar indirekt bilden av en organiserad motpart med möjligheter att sanktionera vissa handlingar, samt föreställningen att graffiti är en form av våld.[64]

---

[61] Samtal med Anna Ekholm, Stockholm, 050524

[62] Bergius, Harald, ”’Ett hån mot staden”’, *DN 020111*

[63] Rydell, Brigitta, ”Debatt/Graffiti och kriminalitet: Inga graffitiskolor till Stockholm”, *DN 011031*

[64] Nilsson, Kjell, ”Anhängare till graffitin demonstrerar”, *DN 020318*

Rydells meningsmotståndare i debatten intar i det flesta fall positionen att stängningen av Sthlm Underground är ett fall av censur, men Expressens ledarsida aktualiserar indirekt åsikten att stadens handlande var ikonoklastiskt. Rickard Skoog kallas för Mulla Rickard (i analogi med talibanledaren Mulla Omar) och det hävdas att stadens ”inställning till konst hör hemma i Afganistan, och det före talibanernas fall”, vilket tydligt anspelar på sprängningen av de två Buddhastatyerna i Bamiyan året innan.[65]

Freedberg hävdar att bildförsvararna ofta ägnar sig åt att förminska bildens makt genom att ofarliggöra tolkningsmöjligheterna.[66] En sådan linje företräds i debatten av socialdemokraten Eva Louise Erlandsson Slorach som på utställningen säger: ”Vissa av de här konstverken visar verkligen på anlag, och det var mycket trevliga och fina ungdomar”.[67] Detta får betraktas som ett svar på ett uttalande Rydell gjort dagen innan: ”Nu har jag dessutom sett målningarna och pratat med de unga män som gjort dem – och jag är förskräckt. De ville inte uppge sina efternamn, en var maskerad med lösskägg”.[68] Även om kontexten är negativ så är det helt uppenbart att Rydell tar målarna på större allvar och tillmäter målningarna mer betydelse än vad Erlandsson Slorach gör.

Kan man betrakta Rydells argumentation som ikonoklastisk? Hon uttrycker moralisk indignation över bilderna och över konstnärerna samt över vissa av sina meningsmotståndare i debatten. I ett genmäle på ett fränt angrepp från journalisten (och tillika före detta graffitimålaren) Tarik Saleh som anklagat Rydell för att ”vandalisera demokratin”[69], uttrycker hon upprördhet över att Expressen erbjuder som hon anser ”Saleh utrymme att ta heder och ära av mig som person” och att han ”förordar ett samhällssystem på den högljuddastes och brutalastes villkor”.[70] Rydell använder även argumentet att pengarna för utställningen och för graffitiborttagningen i stort skulle kunna användas till bättre ändamål,[71] och att kommunerna inte är ”…skyldiga att delta i marknadsföringsjippot kring skadegörelsen. Snarare att låta bli”.[72] Rydell bemöter också kritik med att hävda att hon blir angripen för sitt ”arbete mot förfulningen av Stockholm”.[73] Kontexten är absolut inte religiös men nog finns den ett messianskt anspråk i Rydells retorik. Men återigen

[65] Ledare, Expressen 020110

[66] Freedberg, 1989, s. 425

[67] Boldemann, Marcus och Olofsson, Petter, ”Omstridd graffitikonst visas igen”, *DN 020112*

[68] Bergius, Harald, ”'Ett hån mot staden”', *DN 020111*

[69] Saleh, Tarik, ”Förbjuden lust. Konst”*, Expressen 020110*

[70] Rydell, Birgitta*, ”*genmäle. Expressen försvarar de högljuddas rätt”, *Expressen 020112*

[71] Rydell, Brigitta, ”Debatt/Graffiti och kriminalitet: Inga graffitiskolor till Stockholm”, *DN 011031*

[72] Rydell, Birgitta, *”*genmäle. Expressen försvarar de högljuddas rätt”, *Expressen 020112*

[73] Rydell, Brigitta, ”Debatt/Graffiti och kriminalitet: Inga graffitiskolor till Stockholm”, *DN 011031*

är det mest intressanta ur ett ikonoklastiskt perspektiv att argumentationen till stor del bygger på att graffiti är fult, och därmed att det handlar om en viss sorts bilder och vad dessa bilder anses representera.

Bild 22 Blackbookskiss av Reas från New York

Bild 23 Blackbookskiss av Ease från New York / Miami

2.5.2 Förverkad blackbook

Om graffiti hittills i texten beskrivs som ett offentligt uttryck, så är blackbooken en privat aspekt. Castleman beskriver blackbooks som ”hard bound sketch pads that almost all writers carry with them”, i vilka de samlar egna och andras signaturer och teckningar. Han fortsätter ”a writer who does an exceptionally fine drawing in one of them is said to have ’burned the book’. A ’burner’ in an autograph book reflects well on both the artist and the owner of the book.[74] Jag tror att blackbooks fyller flera funktioner, men att dess främsta uppgift är att på olika sätt bevara graffiti. Just eftersom graffiti är så efemärt så ligger det i graffitimålarnas intresse att på olika sätt bevara och dokumentera både egna och andras verk. Det kan här vara på sin plats att påpeka att blackbookteckningar egentligen inte är graffiti i praxisdefinitionens mening.

Efter en fällande dom för skadegörelse[75] för en tag skriven på ett stuprör så beslutade Stockholms tingsrätt att förverka en blackbook som polisen funnit efter en kroppsvisitation av gärningsmannen.[76] Jag anser att ett beslut om att förverka en bok med teckningar borde föranleda ett längre resonemang, även om ägaren i detta fall befunnits skyldig till skadegörelse. Men tyvärr motiverar tingsrätten inte beslutet alls, vilket gör att jag bara kan spekulera i hur de resonerat. Vad man kan konstatera är att blackbooken spelar en central roll i både förundersökningen och domslutet. I beslagsprotokollet finns den listad som första punkt, och beskriven som ”Brun bok

[74] Castleman, 1982, s.21

[75] Dom meddelad i Stockholm 1999-04-14. Mål nr B 708-99

[76] Av integritetsskäl väljer jag att inte lämna ut namnet, utan försett personen med fingerat namn.

/Black book/".[77] Blackbooken användes som bevismaterial och förhöret handlar delvis om hur den ska definieras. Den misstänkte (Johan) berättar: "Vi hade varit på fest […] Då hade jag gästboken med mig. Folk hade då fått rita i min bok".[78] Förhörsledaren återkommer flera gånger till boken och ställer frågor angående att samma tag som Johan är anklagad för att ha skrivit på stupröret, återfinns i boken. Polisen försöker få det troligt att det är just Johan och ingen annan som skrivit denna tag, medan Johan hävdar att han inte gjort något i boken.

> FI: Polismännen tog ju den här skissboken i beslag.
> M: Gästbok är det! Det är skillnad på gästbok och skissbok.
> […]
> FI: Har du skissat eller målat något i boken?
> M: NÄÄ, det är enbart en gästbok.
> FI: Gör du anspråk på boken? Vill du ha tillbaka boken?
> M: Ja, det vill jag.[79]

Bild 24 Blackbooksamling, Brooklyn, New York, 2001

Bild 25 Ease skissar i blackbook Harlem Hall of Fame, 2001

Blackbooken återkommer sedan flera gånger i domskälet och det är tydligt att man tillmäter den en stor tyngd. Domen blir skadegörelse trots att tagen var applicerad på ett stuprör som ändå skulle repareras, och trots att fastighetsägaren inte hade några skadeståndsanspråk. I normalfallet hade ärendet knappast nått en domstol. Och om det hade gjort det så hade det inte kunnat röra sig om det något annat än om ett åtal för åverkan (den lindrigaste formen av skadegörelsebrottslighet). I domen konstateras att skadan är ringa, men "även om den visade skadan i detta fall må ha varit ringa, är omständigheterna sådana att gärningen bör rubriceras som skadegörelse."[80] Vilka dessa omständigheter är preciseras inte, men den enda möjligheten som jag kan finna är innehavet av blackbooken, vars själva bilder tingsrätten finner brottsliga eller åtminstone som ett slags brottsverktyg eftersom man beslutar att boken skall förstöras.

[77] Dom meddelad i Stockholm 1999-04-14. Mål nr B 708-99
[78] Ibid.
[79] Ibid.
[80] Ibid.

Ungefär samtidigt som Göteborgspolisen struntar i att utreda målningen av en hel husfasad (minnesmålningen över brandoffren) trots att man anser att det är skadegörelse, så väljer man i Stockholm att driva en enstaka tag till rättegång, trots att fastighetsägaren inte är intresserad.

Bild 26 Blackbookskiss av Finsta, Stockholm

Bild 27 Blackbookskiss av Moer, Stockholm

2.5.3 Stängningen av Bromma Fame

I mars 2005 hörde jag för första gången talas om att det fanns ett *hall of fame* i ett industriområde invid Bromma flygfält. Hall of Fame är ett begrepp med bred betydelse. Det ursprungliga *Graffiti Hall of Fame* är en skolgård i Spanish Harlem på Manhattan och startades av socialarbetaren Ray Rodriguez 1980 då han samlade ihop en stor del av New Yorks graffitielit för att måla skolgårdens samtliga väggar. Med vissa avbrott har dessa väggar sedan målats om en gång om året. Många av målningarna som gjordes i Hall of Fame under början av åttiotalet blev ”kanoniserade” genom att de publicerades i *Spraycan Art,* där Vulcan också kommenterar vad Hall of Fame har inneburit för graffitikulturen:

> Fame, nowadays, is a lot different. You can get fame for having good style. Ten years ago, style was part of it, but you had to have a lot of good pieces, hundreds.[81]

Graffiti Hall of Fame i Spanish Harlem är inte öppet för vem som helst, det är en ära att bli inbjuden och målningarna är avsedda att bevaras tills nästa gång väggen målas. Konceptet med hall of fame spreds över hela västvärlden, dock med vissa variationer och på de flesta platser betyder begreppet numera att det är en plats där det med olika grad av reglering är tillåtet att måla graffiti. I Stockholm har det funnits ytterst få hall of famer som i egentlig mening varit lagliga.[82] Så inte heller detta i Bromma, men det erbjöd en möjlighet för graffitimålare att arbeta med sina målningar på dagtid och utan att riskera gripas av polisen.

---

[81] Chalfant, Henry och Prigoff, James, *Spraycan Art* (Thames & Hudson, London, 1987) s. 25

[82] För en betydligt längre och mer ingående beskrivning av Hall of Fame, se *UP#16* (s. 7-10) och *UP #17* (s. 18-19). Även *UP#19* s. 9-18 kan vara av intresse.

Väggen i Bromma är belägen på en tomt som är planerad till att bli återvinningscentral, som står oanvänd i avvaktan på slutgiltigt beslut och själva väggen är i mycket varierande skick, bitvis helt nedriven och hålig. Tomten ligger avsides på slutet av en återvändsgränd och det är alldeles uppenbart att målandet här knappast kan förklaras med en strävan att synas i det offentliga rummet. Det finns också en kritik inom graffitikulturen att hall of famer fungerar som ett slags ”graffitireservat” (ofta just på detta sätt avsides belägna) dit graffitin förpassas, och att den därmed i förlängningen endast blir en angelägenhet för de verkligt intresserade. Denna krasst realpolitiska möjlighet är säkert också en bidragande orsak till att politiker och myndigheter ibland väljer att direkt eller indirekt tillåta hall of famer. Sett ur detta perspektiv är de snarare ett exempel på en repressiv tolerans än på någon konstnärlig eller kulturell ambition.

Bromma hall of fame var helt oreglerat, det var en vägg där det inte var förbjudet att måla snarare än en där det var tillåtet. Från våren till hösten 2005 målades förmodligen flera tusen piecer på väggen, och en målnings livslängd kunde vara från några timmar till någon vecka.[83] Här kan man knappast tala om ikonoklasm trots att målningarna hela tiden ”förstördes” genom att de målades över med nya målningar.

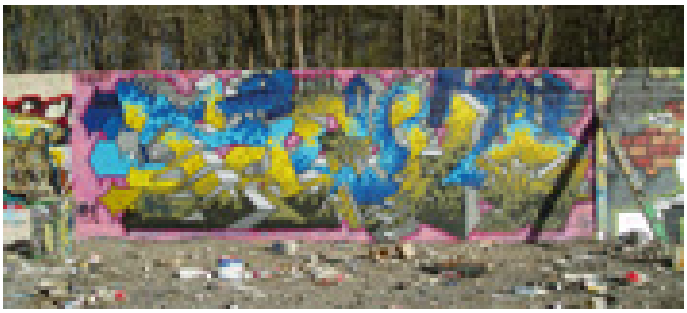


Bild 28 Ziggy. Målad i Bromma Fame sommaren 2005.
Foto Alexander Mata

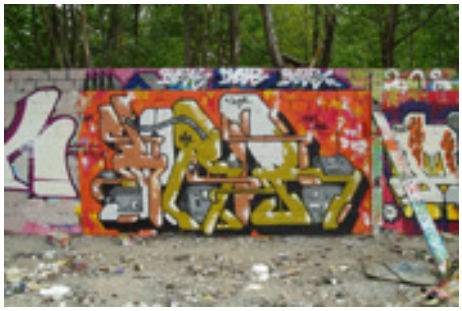


Bild 29 Kurir. Ovanför kan man se lite rester av Ziggy-piecen sticka fram.
Foto Alexander Mata

I ett protokoll från *Brommas brottsförebyggande råd* daterat den 20 september beskrivs tomten som ”…en jättearena för stans alla klottrare…”[84] Rådet, där bland andra stadsdelsdirektören, närpolischefen och stadsdelsnämndens ordförande ingår, anser att tomten

> …ser ut som i Harlem före upprustningen. Hundratals målarburkar och annat skräp ligger på platsen och muren som är jättelång är naturligtvis helt övermålad. Tornväktargränd börjar bli

[83] Jag har själv endast besökt platsen några gånger. Uppgifterna om antalet målningar och deras livslängd har jag fått från Alexander Mata (samtal 051230) som besökte väggen cirka i gång i veckan under denna tidsperiod. Han har dokumenterat mellan 400 och 500 piecer från platsen. Ett urval piecer från Bromma Fame finns publicerade i *UP#31-32* samt i *Kilroy #12*.

[84] Brommas brottsförebyggande råd. Protokoll från möte tisdag den 20 september 2005

> mycket välkänd vida omkring. Något måste göras. Skyltar skall sättas upp som markerar att graffiti/klotter är förbjudet. [85]

Det är uppenbart att det är just att platsen är en arena (en beskrivning som jag för övrigt finner ytterst träffande) för graffiti och att man anser att graffiti är fult som är huvudproblemet. Vore det skräpet som var problemet skulle man ju kunna städa tomten och sätta upp containrar för de tomma sprayburkarna. Att det inte heller är någon omtanke om själva väggen som föranlåter åtgärden visas med all önskvärd tydlighet: "om inget annat hjälper får man lov att riva muren."[86]

Det är intressant att lägga märke till att *Brommas brottsförebyggande råd* anser sig ha mandat att fatta beslut om vad som skall göras med platsen. Det råder knappast något tvivel om att ett råd med så mäktiga ledamöter har ett stort inflytande, men rent formellt har de ingen makt. Ett beslut borde fattas antingen av fastighetsägaren (i detta fall renhållningsförvaltningen i Stockholms stad) eller, om det kan betraktas som ett politiskt beslut, i någon av stadens nämnder. I tidningen Metro kunde man dock på morgonen den 25 november 2005 läsa:

> ""BROMMAVÄGGEN" – klottrarnas Mecka i Stockholm – har nu målats över efter beslut från Stockholms stad i samråd med polisen. – Klottret i sig är ett jätteproblem. Dessutom stjäl de och tar droger, säger Bertil Östberg, stadsdelsdirektör i Bromma. Den 200 meter långa muren, som också kallas "Bromma Fame" i klotterkretsar, ligger invid Bromma kyrka."[87]

Journalisten Katarina Arnstad spelar på tydliga (om än kanske inte medvetna) religiösa strängar när hon kontrasterar "klottrarnas Mecka" mot Bromma kyrka. Något som stärker intrycket av denna religiösa laddning är att kyrkan på intet sätt är synlig från tomten eller vice versa. Kyrkan ligger onekligen i närheten men mellan den och industriområdet ligger flera hundra meter kraftigt kuperad och skogsbeklädd mark.

Arnstad använder konsekvent pejorativet klotter och hela artikeln har en dikotom uppbyggnad där klotter, Mecka, klottrarna, kriminalitet, knark, hotfullhet och spridning ställs i kontrast till vitmålning, kyrka, kommunen, polisen, skog och hopp. Det är även intressant att notera hur den enda rösten som artikulerar en avvikande mening i artikeln motiverar sitt motstånd: "– Detta kommer bara att leda till att det blir mer klotter ute på gator och torg, tvärtemot vad kommunen vill åstadkomma med den här åtgärden, säger Peter Tucker".[88] Han hänvisar alltså just till den repressiva toleransens disciplinerande möjlighet. Tanken att graffiti skulle kunna vara någonting bortom ett problem aktualiseras inte i artikeln.

---

[85] Ibid.

[86] Ibid.

[87] Arnstad, Katarina, "Klottrarnas Mecka målas över", *Metro 051125*

[88] Ibid.

Ingen av de som har målat på väggen tillfrågas om vad de tycker, dessa personer existerar bara som objekt, trots att vinkeln ytligt sett är för och emot vitmålningen av väggen. Däremot tillåts de röster som står bakom vitmålningen tillskriva dessa ”klottrare” en kollektiv identitet som hotfulla och drogmissbrukande tjuvar, utan att denna identitet på något sätt ifrågasätts, problematiseras eller beläggs med konkreta fall. Denna stereotypifiering används också mycket tydligt för att legitimera vitmålningen av väggen.

Bild 30

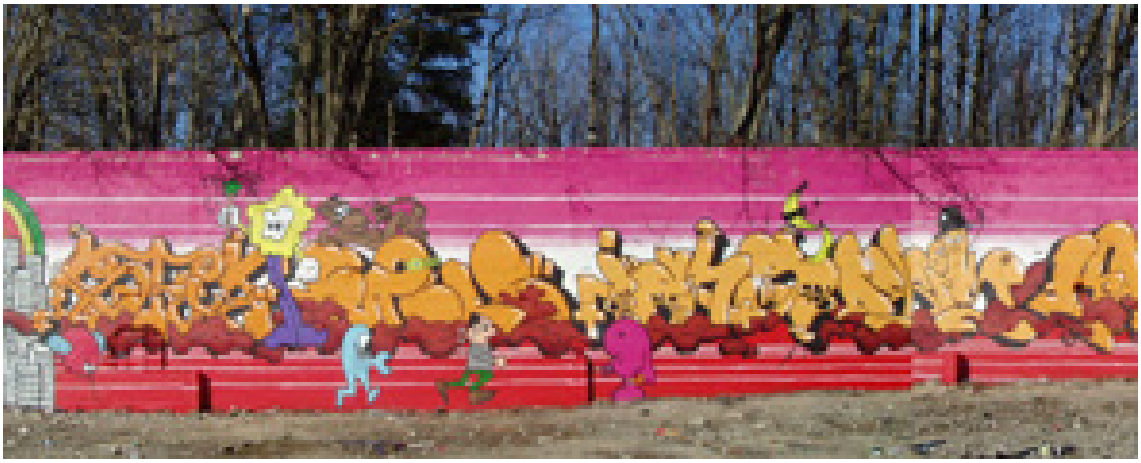
Tomten där Bromma hall of fame låg, fotograferad i december 2005

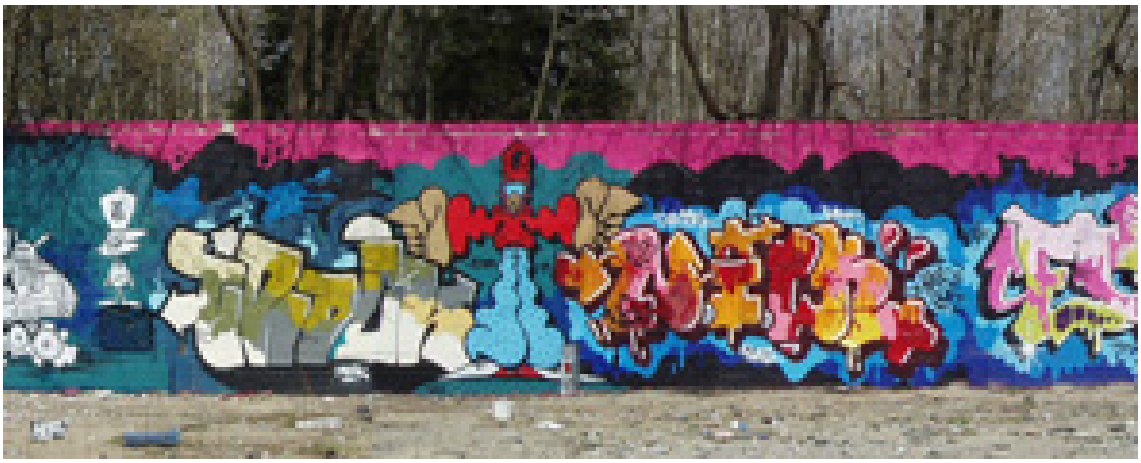
Bild 31

Baksidan av väggen fotograferad i december 2005. Hålet syns också från framsidan till vänster i bild 30

Jag besökte tomten två gånger under december 2005. De tidigare under året ständigt nymålade väggarna var nu vitmålade. Flera stora skyltar utfärdade av renhållningsförvaltningen meddelade att ”skadegörelse, klotter och nedskräpning” var förbjuden och skulle polisanmälas, samt att skadestånd skulle utkrävas. Väggarna var dock endast vitmålade på framsidan, in mot tomten och gränden. Baksidan, vänd ut mot skogen, var fortfarande helt täckt med graffiti. Om man ser hall of famet som en scen så är detta en ruin efter ett hall of fame. Man kan bara konstatera att förvaltningen valt att till punkt och pricka följa beslutet fattat av *Brommas brottsförebyggande råd.*

Att man valt att inte vitmåla baksidan tolkar jag främst som att man inte tyckt att det har varit värt det. Skogen på baksidan är tät och snårig och den har av graffitimålarna mest använts för att testa färger och dra tags. Men med det rådande dikotoma värderingssystem med vilken graffitiborttagningen motiveras så blir effekten också symbolisk: Den rena, behärskade och kontrollerade framsidan, står mot den smutsiga, obehärskade och okontrollerade baksidan. Civilisation kontra barbari. Den symboliska likheten mellan vitmålningen av det skräpiga och smutsiga famet med vitfärgsattacken mot det ”smutsiga” Wallenbergmonumentet är slående.





Samma sektion av väggen fotograferad i april, mars och till sist december 2005. Hålet i väggen är igenbyggt av tomma kartonger på första bilden och av tomma sprayburkar på den andra. För att se hela målningarna se Kilroy #12.

Foto Alexander Mata (april och maj) och Jacob Kimvall (december).

3. SAMMANFATTNING

Syftet med denna uppsats har varit dubbelt. Dels att visa att graffiti är ett mångfacetterat, betydelsebärande fenomen samt att det kan vara meningsfullt uttryck i stadsbilden. Dels att visa att borttagningen av graffiti kan ses som en samtida ikonoklasm och att borttagningen motiveras utifrån kriterier om utseende och vidare hur detta visuella intryck värderas.

I kapitel 2.1 har jag utifrån David Freedberg beskrivit ikonoklasm som ett till synes ständigt aktuellt fenomen med kopplingar till såväl privata som allmänna föreställningar samt även till maktutövning. I kapitel 2.2 diskuteras olika aspekter av graffiti som begrepp. Jag gör en grunddefinition av graffiti som jag valt att kalla *praxisdefinitionen*, och som utgår från nationalencyklopediens beskrivning av graffiti, samt presenterar och problematiserar ttp-graffiti.

I kapitel 2.3 några olika konkreta exempel på graffiti och graffitirelaterade verk och handlingar i stadsrummet som visar på graffitins heterogenitet och att graffiti kan fylla samma funktion som traditionella minnesmonument. Vi har också sett exempel på ikonoklasm och att även graffiti utsätts för ikonoklasm, samt hur man inom graffitin valt att hantera detta.

I nästa kapitel (2.4) som jag valt att kalla *antigraffitidiskursen* kommer beskrivs och analyseras kortfattat hur borttagningen av graffiti motiveras. Graffiti beskrivs i denna diskurs konsekvent som olika former av smuts och förstörelse. Man använder främst ordet klotter för att beteckna graffiti som fenomen. Klotter beskrivs som fult och anses representera förslumning. Det är främst från dessa kriterier som borttagningen motiveras. Diskursen präglas av ett dikotomt tänkande som resulterar i en polarisering där *graffiti* ställs mot *samhället*. Detta är den dominerande diskursen och den tycks genomsyra alla offentliga institutioner. I kapitel 2.5 visar jag slutligen hur diskursen får sin praktiska tillämpning i en konkret och materiell verklighet, och hur detta resulterar i vad man kan betrakta som ikonoklasm.

SLUTDISKUSSION

Jag har i denna uppsats i möjligaste mån undvikit att diskutera graffiti ur ett rent estetiskt perspektiv, jag kort sagt har låtit bli att värdera vad som är snyggt och fult. Detta kan säkert kan te sig aningen provocerande för läsaren, särskilt då graffiti oftast diskuteras i dessa termer. Det beror inte på att jag på något sätt anser att det är en ointressant utgångspunkt, särskilt inte för en uppsats inom den konstvetenskapliga disciplinen, utan bara att diskussionen snyggt och fult måste vara en helt annan än lagligt och olagligt.

Jag är som säkert märkts motståndare till graffitimotståndarna. Jag finner antigraffitidiskursen på många sätt både vulgär och osaklig. Med detta sagt, så hoppas jag att det också framgått att jag inte anser att graffiti som fenomen är någonting oproblematiskt. Tvärtom. Om det är något jag hoppats uppnå med denna uppsats så är det att komplicera och problematisera bilden. Jag vill påstå att det är främst inom antigraffitidiskursen som graffiti behandlas som oproblematiskt. Med detta menar jag att det i diskursens dikotoma uppbyggnad saknas möjligheter att diskutera många av de frågeställningar och problem som ämnet ger upphov till och istället reduceras samtalet till att handla om *för eller emot klotter*. Jag menar att detta leder till ett förljuget samtal och ett begränsat debattklimat. Jag tycker personligen att graffiti i många fall är fult och på många platser helt förkastligt. Men i den polariserade diskursen saknas möjligheten att uttrycka åsikten att graffiti generellt är ett intressant fenomen såväl som ibland fantastisk konst samt i många fall fult. Detta är ett uttryck för det begränsade debattklimatet. I konkreta politiska termer rör sig graffitifrågan (såsom den har materialiserat sig i Stockholm) på skalan mellan ståndpunkterna repressiv tolerans och repressiv intolerans.

Det offentliga samtalet blir förljuget när vi saknar verktyg för att diskutera olika samhällsfrågor. Vad gäller graffiti specifikt så resulterar detta i att polisen som i fallet med minnesmålningen över brandoffren i Göteborg tvingas att offentligt hävda att den är skadegörelse, men samtidigt underlåta att beivra brott; det möjliggör också för Birgitta Rydell att i debatten om en graffitiutställning dra in ikonoklasmen mot Wallenberg-monumentet som exempel på graffiti.

Om vi tar i beaktande hur känsligt det är att förstöra eller ta bort minnesmålningar så blir det begripligt hur viktigt det är för de uttalade graffitimotståndarna att konsekvent reducera graffiti till brottslighet och stereotypifiera graffitimålarna till kriminella och missbrukare. Det vore att inta en ytterst naiv position om man påstod att det inte spelar någon roll om en bildgenre representerar sociala problem eller om den är ett uttryck för kreativitet och ett sätt för olika samhällsgrupper att synas i det offentliga rummet.

Ett angränsande ämne som jag flera gånger kommit in på under arbetets gång och som jag finner intressant är hur graffitiestetiken påverkas av att graffitin hela tiden tas bort. Det förefaller mig som att graffiti kan betraktas som en form av temporärt och föränderligt måleri, och estetiskt ligga närmare teatern eller preformancen än den västerländska måleritraditionen. Exempelvis när man valt att förändra målningar istället för att reparera dem efter att de utsatts för ikonoklasm. Detta ämne är något som skulle vara intressant att återkomma till.

KÄLLOR

Tryckta källor

Arnstad, Katarina, ”Klottrarnas Mecka målas över”, *Metro 051125*
Bergius, Harald, *”Ett hån mot staden”,* DN 020111
Bergman, Peter, *Hiphopgraffitin i Stockholm 1984-94*, c-uppsats VT 1997, konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.
Boldemann, Marcus och Olofsson, Petter, ”Omstridd graffitikonst visas igen”, *DN 020112*
Castleman, Craig, *Getting UP*, (MIT Press, Cambrigde, Massachusetts, 1982)
Chalfant, Henry och Cooper, Martha*, Subway Art* (Thames & Hudson, London, 1984)
Chalfant, Henry och Prigoff, James, *Spraycan Art* (Thames & Hudson, London, 1987)
Cooper, Martha och Sciorra, Joseph, *R.I.P. Memorial Wall Art* (Henry Holt and Company, New York, New York, 1994)
Eriksson, Thord, ”’Det är en fientlig handling”’, *DN 980723*
Freedberg, David, *The Power of Images*, (The University of Chicago Press, Chicago, 1989)
Hamilton Carl, ”Konstclowner slår till mitt i stan med tolv klickar bajs”, *Aftonbladet 011129*
Hollari, Solveig, *Klotterförebyggande åtgärder, Idéskrift nr 13* (Brottsförebyggande rådet, Stockholm, 2005)
Jacobson, Staffan, *Den Spraymålade Bilden* (Aerosol Art Archives, Lund, 1996)
Kimvall, Jacob, ”Looking for scapegoats”, *UP#13, 1999*
Lindahl, Charlotte, ”- Klottret är helt vansinnigt”, *Aftonbladet 010826*
Mansbach, Adam, *Phase 2*, Wax Poetics #12, 2005
Maupoix, Niklas, ”Minnesmålning”, *GP 981203*
Mosander, Jan, *Berlin – krutrök, murbruk och delikatessdiskar*, (Bokförlaget DN, Stockholm, 2002)
Nilsson, Håkan, ”Konst på fel plats hotar ordningen”, *DN 050402*
Nilsson, Kjell, ”Anhängare till graffitin demonstrerar”, *DN 020318*
Olofsson Petter, ”Graffiti hotar konsten i tunnelbanan”, *DN 020221*
Rydell, Brigitta, ”Debatt/Graffiti och kriminalitet: Inga graffitiskolor till Stockholm”, *DN 011031*
Rydell, Birgitta, ”genmäle. Expressen försvarar de högljuddas rätt”, *Expressen 020112*
Sandmark, Björn, ”Utan sprickor i brandmuren”, *GT 031131*
Stewart, Susan, ”Den här dödar den där. Graffiti som konst och som brott.” *Tidskriften 90-tal #4, 1991*
Saleh, Tarik, ”Förbjuden lust. Konst”, *Expressen 020110*
Width, Henrik, ”Kunstverk eller hundebæsj?”, *Aftenposten 010809*
Väisänen, Laila (Red), *Nordisk konferens om klotter den 15-16 oktober 1998*, Sammanfattning utgiven av Stockholms Stad och Storstockholms Lokaltrafik, november 1998

Annons Metro 050406
Brommas brottsförebyggande råd. Protokoll från möte tisdag den 20 september
Dom meddelad i Stockholm 1999-04-14. Mål nr B 708-99
Ledare, Expressen 020110
Nationalencyklopedin, ”Graffiti”, s. 590, (Bokförlaget Bra Böcker AB, Höganäs, 1992)
Operation Trygghet
Pressinbjudan från Håll Sverige Rent daterad 051219

Övriga källor

Samtal med Alexander Mata , Stockholm, 051230
Samtal med Anna Ekholm, Stockholm, 050524
Samtal med Lady Pink, Örebro 050116
Samtal med Spy och Shoice från SHOF, Stockholm, 051117.
Chalfant, Henry och Silver, Tony, *Stylewars*, film från 1983, utgiven på DVD 2003