

# Målning, bild och kulturarv: graffitimålningen *Fascinate* som visuell ekologi

Jacob Kimvall

I september 1984 sändes Tony Silvers och Henry Chalfants dokumentärfilm *Style Wars* på kanal 1 i Sveriges television. Filmen brukar idag omnämnas som en av de centrala dokumentärerna om den tidiga hiphopkulturen.<sup>1</sup> Filmens huvudtema är dock konflikten mellan graffitimålarna och staden New Yorks myndigheter. Hiphopkulturens andra delar i form av dans och musik bidrar främst till att bilda en fond till denna konflikt.

*Konst på Stickspår*, som filmen kom att heta i den svenska tevetablån, väckte stor uppmärksamhet. *Expressens* teverecensent var entusiastisk och ansåg att dokumentären borde sändas ”i repris i konkurrens med något sämre program än ’M\*A\*S\*H’”.<sup>2</sup> Även många andra stora dagstidningar skriver artiklar om dokumentären, och den rikstäckande *Röster i Radio och TV* har en stort uppslagen artikel. Uppmärksamheten rörande ett enskilt teveprogram om ett i svenska sammanhang då relativt marginellt fenomen går att förstå i förhållande till det dåvarande massmediala landskapet. Det fanns förstås inget Internet eller några sociala medier, men inte heller privatradio eller några kommersiella

---

**Hur du refererar till det här kapitlet:**

Kimvall, J. 2019. Målning, bild och kulturarv: graffitimålningen *Fascinate* som visuell ekologi. I Hayden, H. (ed.) *Kontextualisering. Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap*: 2. Pp. 83–119. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/baw.d>. License: CC-BY 4.0

tevekanaler. Förutom de tryckta medierna fanns i Sverige tre radiokanaler (samt viss närradio) och två tevekanaler. Den drygt timplånga dokumentären upptog därför en inte oansenlig del av denna fredagskvälls svenska teveutbud om sammanlagt strax under 12 timmar.<sup>3</sup> Som Expressens recensent önskade gick filmen i repris, dock först nästan tio år senare.<sup>4</sup> Men eftersom videobandspelaren 1980-talets första halva etablerats på bred front i Sverige kunde filmen fortsätta att cirkulera under 1980-talet i form av kopior på videokassetter.<sup>5</sup> *Style Wars* har senare getts ut på såväl video som DVD, och idag går filmen att se på digitala plattformar som YouTube.<sup>6</sup>

En central del av *Style Wars* går ut på att tittarna får följa arbetsprocessen när de två graffitimålarna Seen och Duster skapar ett gemensamt verk. I en sekvens diskuterar de hur målningens bakgrund ska konstrueras. Duster vill ha en brun bakgrund, men Seen protesterar, och förklarar samtidigt som han gestikulerar framför väggen:

Seen: I ain't putting no browns there. Ain't no way. Red, orange and yellow. You want it to stand out. Boom. The whole thing. Around the whole works... red, orange, yellow. Remember how I did the "Mad Seen" with the wall and the color went all around the thing? The "Mad Seen", the one on the 5:s? With the walls all falling down. The one I did myself...  
Duster: No.<sup>7</sup>

För den som har grundläggande kunskap om den subkulturella graffitins historia och idag ser filmen uppstår det här sannolikt ett förbryllande ögonblick. Målningen som Seen refererar till är välkänd, och han har dessutom gjort flera andra liknande verk,

med fallande stenmurar och röd, orange och gul bakgrund.<sup>8</sup> Med stor sannolikhet förstår den tittare som har grundläggande graffitikunskap precis vad Seen menar, men det gör inte hans kollega Duster. Saknar Duster verkligen kunskap om dessa välkända målningar? Det enkla svaret är att de inte var välkända då, utan blir det först senare, genom just filmen *Style Wars*, och genom böcker om graffiti såsom Martha Coopers och Henry Chalfants *Subway Art* (en bok som påbörjades flera år innan filmen spelades in men gavs först ut 1984). Den tittare som idag ser filmen befinner sig i en annan kontext, och i tid och rum längre från dessa målningar, men hen har genom graffitilitteraturen, som inte fanns när filmen spelades in, också en möjlighet till överblick av Seens produktion som Duster saknar.<sup>9</sup> Kort sagt, målningarnas status som referenspunkter i graffiti-historien har till största delen uppstått i efterhand.

Det här pekar på att Seens verk, liksom merparten av alla graffitimålningar som blivit kanoniserade, egentligen inte främst är kända som målningar i en rent materiell mening, utan som fotografiska bilder av målningar. De är referenspunkter i en graffiti-kontext genom att de reproducerats i de många publikationer som getts ut om ämnet, samt under de två senaste decennierna cirkulerat på Internetsidor, liksom senare i olika sociala medier.<sup>10</sup> Men de målningar som dokumenteras har i de allra flesta fall sedan länge försvunnit – antingen uttraderade som smuts av sanerare utsända av fastighetsägare, eller övermålade med nya graffitimålningar. Den amerikanska litteraturvetaren och författaren Susan Stewart har i en essä hävdad att graffiti inte handlar om enskilda verk utan om en process, och en ”fortlöpande



STYLE WARS - DUSTER - SEEN'S  
SHOOTING

UNITED ARTISTS - DUST ONE - SEEN mural by SEEN and DUSTER.

**SEEN:** This was one day during the making of the documentary. As we were walking down the street with the paint and ladders, DUSTER, who had been waiting for my arrival, yells out from near the wall, "Late as usual!" Naturally, I answer back, "I may be late, but at least I show up!" After agreeing about what colors to use, how high or low the lettering should be placed, and how much more space DUSTER claimed he needed to paint his name, we basically had a great time painting this mural. It's a shame that we were unable to finish the piece with a character in the middle of the wall. Due to the approaching darkness, the filming stopped. We had been there for hours in the cold so with the film unable to go on, we called it finished by the darkness of the night. As documented in the film, this was truly a classic moment and as I think about this, chills raise up through my spine. This was one of the best times of my life.

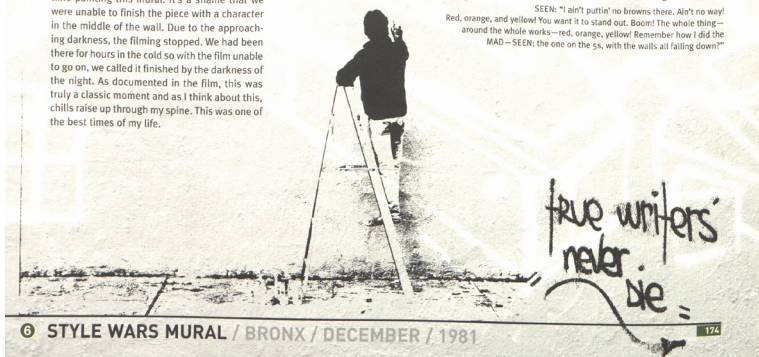


DIALOGUE FROM STYLE WARS

**SEEN:** "Ain't we putting red, yellow, and orange here?"

**DUSTER:** "No, the brown's gotta be brown."

**SEEN:** "I ain't puttin' no browns there. Ain't no way! Red, orange, and yellow! You want it to stand out. Boom! The whole thing—around the whole works—red, orange, yellow! Remember how I did the MAG—SEEN, the one on the 5's, with the walls all falling down!"



6 STYLE WARS MURAL / BRONX / DECEMBER / 1981

174

**Bild 1a-b.** Dusters och Seens målning (till vänster) från *Style Wars* (1983) samt den målning som Seen refererar till som förebild (till höger). Faksimil ur Martha Coopers bok *Hip Hop Files: Photographs 1979-1984* (2004). Copyright: Martha Cooper och From Here To Fame. Licens: CC BY-NC-ND

## 6 STYLE WARS SCREENINGS

**SEEN:** The highlight of STYLE WARS was not watching it on television. It was actually going to the main event, seeing the private screening with all of us that were in it. We were hanging out together, viewing the whole thing, cutting on each other, and that was the coolest thing then. Whenever I hear STYLE WARS, I have to just remember 1982.

*"I saw STYLE WARS for the first time at a screening room. We got there a little after it started. We had to sit on the floor because it was so crowded. The opening scene with the trains was so powerful and eerie. I felt that it really set the mood of the whole thing!"* REVOLT

**HENRY CHALFANT:** When we shot STYLE WARS, we had no idea how much influence this movie would have on the graffiti scene worldwide. At this time, I was working with ROCK STEADY and we were trying to get gigs and trying to get advertising firms to use them so they would get paid. Nothing! Nobody was interested. It was an underground phenomenon and we thought it would always be like that. When we started getting feedback after the movies and the books came out, we realized that it was spreading around the world.

**BATES:** I remember it like it was yesterday. I was sleeping when my mother woke me up and said, "Listen, there is something on TV you should see." So I watched STYLE WARS on Swedish television in 1984 and I was blown away! It had such an impact on me that I wanted to spray immediately. To that point, I had only done marker tags. So my mother went out the next day and brought me and my cousin a spray can each. We went spraying signature tags around the neighborhood that night and my mother went along with us.

**HENRY CHALFANT:** Around 1993, the Anthology Film Archive invited us to show STYLE WARS in their theater twice each weekend for three weeks. It was a great opportunity. We put out the word and on the first evening, the theater was overflowing with people, including many writers that were in the film. Everybody was excited because there hadn't been a theatrical screening of STYLE WARS for years. When the lights finally went down, SEEN took out a spray can and proceeded to do a throw-up on the back wall. When they heard that familiar rattling, hissing sound and smelled that familiar smell, all the writers in the theater immediately whipped out their spray cans and markers and began to bomb the theater, climbing on chairs and radiators to reach high up the walls. The film played on through the pandemonium and misty darkness and when it was over, the theater had been transformed. The genie was out of the bottle. As writers poured out of the theater, old scores were settled. There were a couple of beatdowns and everyone started to bomb the outside of the theater and neighboring buildings, including the Catholic school across the street. When the priest emerged from the rectory to protest, he was met with a hail of empty beer bottles. Through it all, Jonas Mekas, the noted film critic whose theater was on his face and video camera rolling. The manager of the house shouted angrily, "They're all animals. Animals!!!" The next day, LADY PINK and I volunteered to help clean up. Nevertheless, there were no more screenings.



*"I did the MAD-SEEN whole car in Esplanade in early-winter 1981. I think I was in the tunnel with IZ THE WIZ from TMB, THE MASTER BLASTERS that night. Later this design was the inspiration for the background of the STYLE WARS mural."* SEEN

178

### Bild 1a-b. Continued.

reproduktion" där själva graffitiborttagningen är central eftersom den skapar "mer utrymme och nya ytor att skriva på, något som graffitiskrivarna i själva verket är betjänta av".<sup>11</sup> Här bör det invändas att viss graffiti uppenbart behandlas som enskilda verk,

men då handlar det alltså oftast inte om målningar utan om fotografiska reproduktioner av målningar.

Etablerandet av graffitispecifika publikationer börjar under tidigt 1980-tal, dels med breda böcker och filmer riktade till etablerade mediala kanaler, dels med fanzines som spreds inom och genom subkulturella nätverk.<sup>12</sup> Gregory Snyder har beskrivit denna utveckling som en dematerialisering av graffiti då bilderna tas ut ur sin fysiska kontext, vilket för Snyder som är kriminolog också innebär en avkriminalisering av graffitimålningarna.<sup>13</sup> Även om Snyder har en intressant poäng så missar den en aspekt som i ett bildteoretiskt sammanhang är viktig: publicerandet av fotografiska reproduktioner av målningar inte främst innebär dematerialisering utan snarare en rematerialisering av bilderna.<sup>14</sup> På detta sätt befinner sig verken i nya fysiska kontexter, om än inte längre som målningar (i meningen färg applicerad på yta).

Den stora skillnaden ur ett bildteoretiskt perspektiv är inte heller att graffitimålningarna avkriminaliseras, utan att de mångfaldigas och börjar cirkulera i nya rumsliga, tidsmässiga och kulturella sammanhang.<sup>15</sup> För en konstvetare kan det vara lätt att i likhet med Snyder uppfatta denna typ av reproduktion och mångfaldigande av graffitimålningar som en dekontextualisering. Det kan dessutom vara lockande att beskriva den ursprungliga kontexten som mer autentisk, och de fotografiska reproduktionerna som bleka kopior. Men snarare än en dematerialisering och dekontextualisering av bilder som producerats genom appliceringen av färg på en yta, så bör detta förstås som en kraftfull process av rematerialisering och rekontextualisering. I ett vidare



perspektiv har denna process haft stort inflytande på förståelsen av enskilda verk, samt förmodligen varit helt avgörande för att vissa målningar fått status som mästerverk, och blivit referenspunkter i en graffitikontext.

Att enskilda konstverk blir sedda och studerade genom reproduktioner är nu långt ifrån unikt för graffiti. Dan Karlholm har pekat på hur viktig den då nya bildprojiceringstekniken var för konsthistorikerna Adolph Goldschmidt och Heinrich Wölfflin då de verksamma på Humboldtuniversitetet i Berlin under åren kring förra sekelskiftet utvecklade seminarier med konstverksanalys.<sup>16</sup> Genom skiop-tikon-tekniken, dagens digitala bildprojektorers tidiga föregångare, blev det möjligt att förstora och i detalj studera konstverk, liksom genom att använda dubbla projektorer jämföra verk som fanns i olika geografiska kontexter.<sup>17</sup> Att en kanonisering sker först i efterhand är inte heller ovanligt, tvärtom. Ett enskilt konstverks status är ofta ett resultat av långa, komplexa och ibland motsägelsefulla historiska processer, på vilka konstnären och hans ursprungskontext har mycket litet inflytande. Historikern Donald Sassoon har till exempel beskrivit hur Leonardo da Vincis *Mona Lisa* går från ett relativt anonymt konstverk av en bemärkt konstnär på 1500-talet till att bli "världens mest berömda målning" först under 1900-talet. Han pekar också på att delvis verkets status delvis uppstår genom populärkulturell cirkulation.<sup>18</sup> Inte heller da Vincis *Nattvarden*, som står i centrum för Hans Haydens artikel i denna volym, är främst känd genom besökarna av det idag musealiserade refektoriet i Santa Maria delle Grazie i Milano, utan för att så många

människor sett väggmålningen reproducerad i olika medier. Listan på verk som i efterhand erhållit status som mästerverk kan göras lång, och ofta är olika typer av reproduktioner viktiga i dessa processer.

Så varken rekontextualisering genom massmedier eller att ett konstverks status uppstår i efterhand är unikt för graffiti, utan snarare en del av gängse (konst)historiska processer. Skiljer sig då det som inledningsvis har beskrivits kring graffiti inte på något sätt från till exempel traditionellt västerländskt stafflimåleri? Kanske inte så mycket som det intuitivt kan tyckas, men jag tänker mig att det finns två skillnader som inte är nödvändiga men väl konventionella. Den första skillnaden handlar om frånvaron av målningen som objekt, samtidigt som verken ofta diskuteras som just som graffitimålningar. Den andra skillnaden handlar om det relativt begränsade konstinstitutionella engagemanget för graffiti som konst. Jag tänker här på konstinstitutionellt engagemang i vid mening, till exempel i form av samlande och exponering på museer och konsthallar, men också kritik och bedömning i en offentlighet, och konsthandel på gallerier och auktionshus. Det finns och har länge funnits ett intresse från den institutionella konstvärlden för graffiti som konst, men samtidigt saknas mer systematiskt konstinstitutionellt engagemang.<sup>19</sup> Båda dessa aspekter får en central betydelse för graffiti som konstverk i en konstvetenskaplig och historieskrivande kontext.

Trots att samtiden präglas av en hög grad av bildcirkulation, och att många av oss möter kanoniserade konstverk främst som fotografiska reproduktioner i massmedier så är det enskilda verkets materiella närvaro ofta en självklar utgångspunkt för den professionella konsthistorikern. Även en



pionjär inom feministisk konstvetenskap som Linda Nochlin beskriver hur hennes ”hjärta börjar slå snabbare” i mötet med objekt som rörts av konstnärens hand, eller ”allra bäst, när jag kommer över ett verk som jag tidigare endast sett som reproduktion, men nu kan granska ansikte mot ansikte”.<sup>20</sup> Konsthistorikern Michael Ann Holly har beskrivit den konstvetenskapliga disciplinen i termer av en grundläggande melankoli, där själva undersökningens legitimitet vilar på att något gått förlorat. Men till skillnad från för historikern det är inte de fysiska objekten som för konstvetaren gått förlorade utan delar av förståelsen och de kulturella sammanhangen. Holly menar att mötet med ett konstverk i en konsthistorisk kontext därför innebär en tolkningsmässig paradox, där objektet är både närvarande och frånvarande:

The very materiality of objects with which we deal presents historians of art with an interpretive paradox absent in other historical inquiries, for works of art are both lost and found, both present and past, at the same time.<sup>21</sup>

När det kommer till verk inom graffiti och närliggande bildkulturer tycks denna paradox av närvaro och frånvaro dock sällan handla om det enskilda objektets materialitet i sig, utan snarare deras status som konstverk – och att det finns så många materialiseringar och kontextualiseringar av verket. En bild som Seens och Dusters tidigare diskuterade målning är sedan länge försvunnen, och den kontext där den en gång uppfördes har förändrats. Men som rematerialiserat verk fortsätter målningen att ha närvaro, då den återpubliceras i olika medier, samt genom att *Style Wars* hela tiden finner nya tittare.<sup>22</sup> Den

materiella och kulturella kontext där verket återfinns, eller snarare skapas och återskapas, kan beskrivas som ett visuellt ekosystem, eller vad jag i detta sammanhang vill kalla för en visuell ekologi. Vad detta innebär kommer jag strax att återvända till men först också kort om det begränsade konstinstitutionella engagemanget.

I den relativt höga frånvaron av strukturerat samlande, värderande, vårdande och kontextualiserande av graffitikonst har rematerialiseringen i böcker, filmer och sidor på Internet blivit den viktigaste konstinstitutionella kontexten. Det är främst här och inte på museer som verken både exponeras och bevaras, och det är i dessa sammanhang som stora delar av tolkningsramarna skapas. Som konsthistorisk forskare med inriktning på graffiti är jag beroende av arkiv som samlats av privatpersoner, och sedan publicerats i böcker, tidningar och på nätet. I en konstvetenskaplig kontext har Sonya Neef diskuterat idén om ett graffiti-museum, utifrån Mieke Bals display-begrepp, och konstaterar att i den mån ett sådant finns så är det på det Internet som är ”fyllt av graffiti-webbsidor som används av graffitimålare och deras sympatisörer som utställningsplats, med möjlighet att sätta deras arbete i display”.<sup>23</sup> Att Internet har blivit en viktig exponeringsplats, har graffitin förstås gemensamt med många andra bildkonstnärliga sammanhang, bland annat med det delvis överlappande fenomenet gatukonst. Den tyska medievetaren Katja Glaser har i en artikel hävdad att gatukonstens främsta exponeringsplats inte är gatan utan just Internet.<sup>24</sup>

När det gäller graffiti, liksom gatukonst, är det paradoxala att det ofta inte längre finns något

original, samtidigt som detta original ofta framstår som förgivettaget, eftersom det är verket som dokumenterats som diskuteras och ytterst sällan fotograferat. På detta sätt skiljer sig fotografier av graffiti och gatukonst å ena sidan från fotografiets roll inom till exempel performancekonst (där det skillnaden mellan en performance och ett fotografi som dokumenterar detsamma sannolikt är uppenbar), å andra sidan från mer renodlad Internet- eller fotobaserad konst där det så att säga är uppenbart att verket är bilden. Det dokumentära fotografiet inom graffiti och gatukonst kan beskrivas med två av de centrala begreppen i den terminologi som Charles Sanders Peirce etablerat: ikon och index. Ikon bygger på visuell likhetsrelation mellan bild och objekt, och index på en utpekande relation mellan bild och objekt. Den fotografiska reproduktionen inom graffiti är då en materiell bild som både liknar målningen (en ikonisk relation till objektet) och pekar på just denna målning, och uppfattas som ett belägg för att den en gång har existerat (en indexikal relation till objektet). På detta sätt är objektet i fotografiet ett föreställt original, men såsom graffitimålningen förstås och upplevs som konstverk, så menar jag att den inte finns i den ena eller den andra materiella kontexten utan uppstår i ett samspel mellan dessa. Det är detta samspel som jag vill kalla för en visuell ekologi.<sup>25</sup>

Att undersöka ett verk som något som skapas och återskapas i en visuell ekologi innebär då att utföra en analys som är känslig för alla de olika kontextuella och materiella sammanhang där verket existerar och som tillerkänner att det finns olika historiska, kulturella och sociala kontexter med

relevans för en konsthistorisk förståelse av verket, där ursprungskontexten och den enstaka målade bilden erkänns som relevant – men där en också är medveten om att det är långt ifrån det enda sammanhang där verket skapas.

För att konkretisera vad jag menar med en visuell ekologi vill jag nu diskutera på ett enskilt verk, vilket har den för graffitisammanhang ovanliga egenheten att den faktiskt existerar som en enskild materiell målning – trots att verket när detta skrivs är nästan 30 år gammalt. Det handlar om den idag i Sverige relativt kända graffitimålningen *Fascinate* som skapades 1989 av de två då tonåriga graffitimålarna Circle och Wierd. Målningen uppfördes på sidan av en verkstadsbyggnad i stadsdelen Bromsten. Sedan tidigt 00-tal har Bromsten varit föremål för en omfattande stadsomvandlingsprocess där större delen av områdets arbetsbyggnader kommer att få ge vika för bostäder. Den geografiska kontexten där verket finns står alltså under kraftig omvandling, vilket är av relevans i detta sammanhang, och något som jag kommer att återkomma till.

### ***Fascinate* som målad bild**

Fasaden som målningen täcker är ungefär tretton meter bred, vid sin högsta punkt närmare åtta meter hög och något lägre mot sidorna. Graffitimålningar är ofta avlånga i sina kompositioner, vilket förmodligen både är ett arv från graffitin på New Yorks tunnelbana (där formen anpassades till tunnelbanevagnarnas format) och en effekt av att ordet har en så central position inom graffitimåleriet. Eftersom målningen utnyttjar hela fasadens yta så ligger



**Bild 2.** *Facinate* (1989) av Circle och Weird. Foto: Patrik Malbeck/Circle. Copyright: Patrik Malbeck/Circle. Licens: CC BY-NC-ND

*Fascinate* närmare konventionerna för stafflimåleri inom västerländsk konst.

Bildens nedre halva präglas av ett föreställande motiv – ett stadslandskap med tre figurer. Aningen till vänster om mitten sitter en figur som med ett förvridet ansikte sticker en spruta i sin arm. Bakom honom skjuter en klotliknande arm upp som för att säga att han plågas av demoner – och får oss att förstå att han är offer för ett drogmissbruk. På vardera kortsidan finns två figurer, båda stående framför rester av en stenmur och blickande inåt mot stadslandskapet som tecknar sig på fasadens yta. Intrycket är att muren har rämnat och att det centrala motivet återfinns bakom den. De två figurerna hamnar på detta sätt i förgrunden och blir också med sin placering och sina blickar inåt i bilden ställföreträdande åskådare, gestalter som befinner sig mellan oss som tittar på målningen och motivet.<sup>26</sup> Såsom visuella representationer för åskådare och åskådande kan

de ses som grepp för att styra betraktarens blick inåt mitten av bilden, men också tolkas som ett erbjudande om att imaginärt stiga in i verket.

Som representationer för åskådare går det också att förstå de två figurerna som förslag möjliga reaktioner på verket. Gestalten till höger är en ung man, sannolikt en tonåring, med kläder som för tiden tydligt signalerar hiphop: sneakers, löst snörda tjocka skosnören och hängande jeans på underkroppen, luvtröja och bombarjacka på överkroppen, och keps på huvudet. Hans ansiktsuttryck är svåravläst men jag skulle säga att blicken är lite avmätt och samtidigt intresserad. Hans förankring i en lekfull ungdomstid understryks av den leksak som han håller i sin vänstra hand – en stor korkpistol där den omgivande staden och himlen återspeglas i dess kromade glans. Den vänstra gestalten framstår som betydligt äldre, en arbetare klädd i blåställ och arbetsskjorta. Hans ansiktsuttryck är lättare att avläsa, där han med ena handen försöker torka sina tårar. Kanske representerar han en föräldrageneration, och en förälder som förlorat sin son eller dotter i drogmissbruk. Han tycks samtidigt också vara en representant för upphovspersonerna – från bältet, eller om det är hans ficka, hänger en lapp med bokstäverna AIO. Det är en förkortning för All In One, en dansk-norsk-svensk målargrupp som Circle och Weird ingår i. På väggen intill hänger också en efterlysning på just detta crew, en tydlig blinkning till graffiti som en olaglig handling (trots att just denna målning är laglig). Målargruppens namn återkommer även i bildens centrum, då gestaltad som en billboard och med en typografi som parafraserar Coca Colas logotyp.



Över hela stadslandscaps scenen svävar den text som gett målningen dess titel: *Fascinate*. Den är gestaltad i olika blå och lila nyanser som kontrasteras mot bakgrunden/himlens gul-orange-röda färgskala. Längst till höger, som ett utropstecken efter ordet, finns också en explosion. Såväl denna explosion som de kontrasterande kalla och varma färgskalorna har en tydlig intertextuell relation till Seens och Dusters ovan diskuterade målning i *Style Wars*.<sup>27</sup> Även det för genren ovanligt kvadratiska formatet påminner om den äldre målningen, liksom greppet att rama in huvudmotivet med en till synes sprängd stenvägg. Det går också att peka ut skillnader, såsom att texten i *Fascinate* inte gestaltar upphovspersonernas artistnamn samt att den är placerad i bildytans övre halva. Seens och Dusters målning saknar också det figurativa sceneri som återfinns i *Fascinate* och som skapar en bild med en illusorisk djupverkan – ett bildrum att se in i. Men på flera punkter ligger de två bilderna så nära varandra att jag vill hävda att *Fascinate* parafraserar delar av Seens och Dusters målning. I det sena 1980-talets subkulturella graffitikontext där *Fascinate* skapas är det rimligt att förstå relationen till Seens och Dusters målning i *Style Wars* som en som både bygger på en öppet redovisad hänvisning, och som ett försök att (i den alldagliga meningen av ordet) modernisera sin föregångare, och på sätt kanske också försöka överträffa detta äldre verk.

En av konstnärerna, Weird (idag mer känd som filmregissör under sitt födelsenamn Tarik Saleh), har berättat att verket syftade till att imponera i på deras kollegor och konkurrenter på den stockholmska hiphops scenen, och att positionera dem i centrum av

denna scen.<sup>28</sup> På detta sätt kan målningens storlek och skarpa detaljrikedom ses som något som syftar till att imponera – eller kanske som målningens text säger: fascinerar.

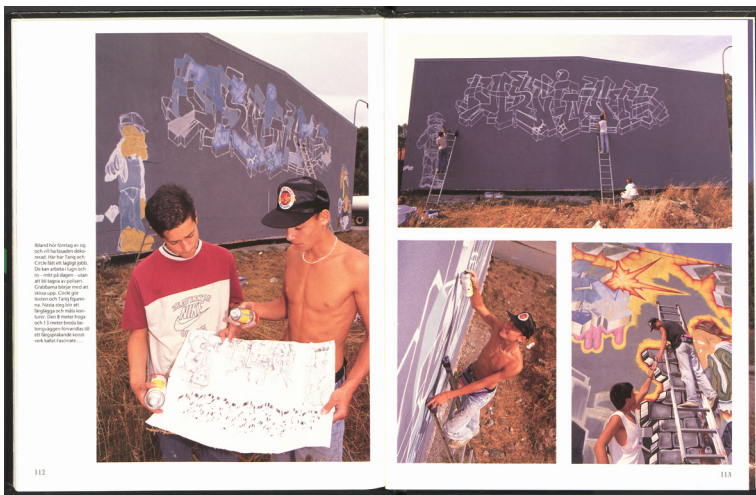
### ***Fascinate* som rematerialiserad och rekontextualiserad bild**

Om ett syfte med *Fascinate* var att positionera Circle och Weird centralt i graffitistockholm så tycks de ha lyckats mycket väl. De lyckades även med att nå utanför en tydligt subkulturell kontext. Målningen diskuteras och reproduceras i en rad olika sammanhang under hela 1990-talet, i så skilda medier som nyhetsprogrammet *ABC-nytt*, fackförbundstidningen *Kommunalarbetaren*, radioprogrammet *Kulturkvarten* i P1.<sup>29</sup> Den viktigaste av dessa publiceringar är dock sannolikt Per-Olof Sännås fotoreportagebok *Graffiti: ett gäng hip hopare och deras konst* från 1993. Det är den andra svenska boken om denna nya typ av graffiti och *Fascinate* är här den enskilda målning som får mest utrymme.<sup>30</sup> Sännås bok tycks också ha rönt relativt stor uppmärksamhet, och flera av de andra massmediala inläggen om *Fascinate* har kopplingar till boken.

*Fascinate* återges i sin helhet över ett helt uppslag i slutet av boken, och på uppslaget innan detta finns en serie om fyra fotografier som skildrar arbetet med verket. På ett fotografi syns de två upphovspersonerna titta på en detaljerad skiss och en annan visar hela väggen under en uppskissningsfas. De övriga två bilderna visar Circle där han arbetar med målningen på en hög stege. Denna visualisering av själva arbetsprocessen – innebär att det även

i remedieringen av verket finns en tydlig parallell till *Style Wars* och Seens och Dusters målning.<sup>31</sup> En annan intermedial relation, och sannolik förebild, återfinns i Henry Chalfants senare bok *Spraycan Art*, där det återfinns ett likartat upplägg där läsaren i slutet av boken kan följa konstruktionen av en målning.<sup>32</sup>

Graffitimålningar har sällan några officiella titlar, utan i de fall dessa finns så brukar namnet ha uppstått i en subkulturell kontext, och då oftast baserat på vad som det står på målningens huvudsakliga text. I bildtexten på uppslaget med bilder på arbetet med *Fascinate* står det: "Den 8 meter höga och 13 meter breda betongväggen förvandlas till ett färgsprakande konstverk kallat Fascinate...".<sup>33</sup> Det är alltså rimligt att tolka att det är här, och genom *Graffiti: ett gäng hip hopare och deras konst*



**Bild 3.** Faksimil ur Per-Olof Sännås bok *Graffiti: ett gäng hip hopare och deras konst* (1993). Copyright: Per-Olof Sännås. Licens: CC BY-NC-ND

som verkets titel etableras. Sammanfattningsvis går det att konstatera att denna bok har fyllt en konstinstitutionell funktion – den exponerar och kontextualiserar det färdiga verket och marknadsför detta för en större offentlighet, dokumenterar arbetsprocessen, och pekar slutligen ut verkets titel. Snarare än en *rekontextualisering* går det att argumentera för att publiceringen av målningen och dess tillkomstprocess utgör en första kontextualisering.

### ***Fascinate* som konstverk i en geografisk kontext**

*Fascinate* är uppförd på sidan av en verkstadsbyggnad i Bromsten, en stadsdel belägen sydöst om Tensta och Rinkeby, väster om Rissne och nordost om järnvägsspåren och villaområdena i Spånga. Det äldsta mediala inlägget som jag hittat och som kopplar ihop platsen med de två graffitimålarna Circle och Weird, är en krönika publicerad i Expressen. Skribenten uppmanar läsaren att sätta sig ”på pendeltåget i Stockholm och åka på konstutställning från T-Centralen mot Spånga” (den pendeltågstation som ligger alldeles norr om Bromsten).<sup>34</sup> Varken *Fascinate* eller Bromsten omnämns i artikeln, men både Circle och Weird beskrivs som förebildliga målare, och den aningen vidare geografiska kontexten Spånga framstår i artikeln som ett centrum för graffitikonst. Platsen förefaller vara en nod i ett stråk som löper från centrum (T-centralen) till Spånga. Här kan det vara värt att påpeka att själva riktningen sannolikt är beroende av skribentens sociokulturella position (resan går från innerstad till förort), och att riktningen för många samtida

unga graffitiutövare sannolikt gick år andra hållet (förort till innerstad). Med det sistnämnda i åtanke så kan det vara rimligare att tänka sig Spånga och Bromsten som en nod mellan Kungsängen och Nynäshamn i pendeltågslinjens andra ände. Oavsett detta är formuleringen om att läsaren ska ”åka på konstutställning” intressant då den pekar på att den geografiska kontexten här inte främst definieras som en fast plats, utan snarare som ett stråk – och alltså en rumslighet byggd på mobilitet.<sup>35</sup> Det kan alltså sägas att de finns två aktuella geografiska kontexter där målningen *Fascinate* skapas, dels det stråk som definieras av pendeltågens rörelse mellan Nynäshamn och Kungsängen, dels den plats där målningen återfinns: Bromsten.

Björn Engbergs bok *Bromsten: 25 år av bombing & burners* (2012) skildrar graffiti i Bromsten från 1980-tal fram till tidigt 00-tal. *Fascinate* framstår här som ett viktigt verk, men samtidigt som en av många målningar. På samma sätt framstår Circle och Weird som centrala aktörer, men också som två av en rad graffiti målare i området.<sup>36</sup> I Bromsten fanns också under 1990-talet en av regionens första öppna graffiti vägar.<sup>37</sup>

Sedan *Fascinate* gjordes har Stockholmregionen genomgått en kraftig befolkningstillväxt, och många småskaliga arbetsområden med lagerlokaler, verkstäder och mindre industrier har rivits för att ge plats för nya bostadsområden. Ett av de mest uppmärksammade exemplen är Lugnets industriområde, där Hammarby sjöstad idag ligger.<sup>38</sup> Stadsbyggnadskontoret i Stockholms stad presenterade 2008 ett program för stadsutveckling med syfte att ”undersöka möjligheten att omvandla Bromsten

till en ny stadsdel med bland annat nya bostäder och nya lokaler för företagande”.<sup>39</sup> Programmet lyfter in *Fascinate* under rubriken ”Kulturmiljö”, och nämner att verket gjordes 1989 med ägarens tillstånd, samt att det anses vara ”ett av de bästa exemplen i Stockholmsområdet på graffiti från den tiden”.<sup>40</sup> Betoningen av den tid som har förflutit sedan målningen gjordes, kombinerat med den planerade omvandlingen av området, innebär tillsammans en så pass stor kontextuell förskjutning att såväl målningens status som betydelse nu på ett grundläggande sätt har förändrats. Den har gått från att 1989 beteckna något imponerade och samtida, eller såsom jag argumenterat för ovan, som en moderniserad version av ett äldre konstverk, till att vara en representant för det förflutna, och en del av områdets kulturarv.

Det är också som kulturarv som målningen behandlas i beskrivningen av den kommande bebyggelsen. I planen förordas att den nuvarande byggnaden rivs, men ”att väggen med graffiti målningen sparas och integreras i en nybyggnad med förslagsvis en mindre servering/café”.<sup>41</sup> Det sistnämnda förslaget skulle dock visa sig krocka med den samtida lokalpolitiska kontexten – med nolltolerans mot all form av graffiti – vilket jag i nästa avslutande avsnitt kommer att beskriva närmare.

### ***Fascinate* – en kollision mellan nolltolerans och kulturarv**

Under 1990-talets andra halva sker stora förändringar i förståelsen av de offentliga rummen inom svensk offentlig förvaltning och politik, och med



denna förändring även en förskjutning av synen på graffiti.<sup>42</sup> Den större kontext där detta ingår, och som inte på något sätt är begränsad till Sverige, brukar kallas för platsmarknadsföring eller *City Branding*. Mats Franzén, Nils Hertting och Catharina Thörn har i en studie föreslagit begreppet entreprenörsurbanism för att beskriva hur ”stadens utformning blir allt viktigare och hur olika projekt genomförs för att för att locka turister och få fart på tillväxten” samt hur bedömningen av ”stadens attraktivitet allt mer [blir] en fråga för utifrån kommande investerare än stadens egna invånare”.<sup>43</sup> Denna förändring i synen på de offentliga rummen och stadens utformning är också en av kontexterna i Catharina Nolins text om Kungsträdgården i denna volym.

Inom denna kontext av platsmarknadsföring finns stora geografiska och kulturella skillnader, där städer såsom Lissabon och Berlin delvis omfamnat graffiti och gatukonst och gjort delar av konstformerna till en del av sin marknadsföringsstrategi.<sup>44</sup> Stockholm tog dock tidigt intryck av New York där förändringen fått sitt kanske tydligaste uttryck i den så kallade *zero tolerance*-policy som utvecklades inom polisen, och där olaglig graffiti hade en central position. Mycket kortfattat så går policyn ut på att polisen ska ingripa mot mindre brott och ordningsstörningar som de tidigare inte prioriterat, för att på så sätt höja känslan av lag och ordning i stadens offentliga rum, och dess attraktivitet för besökare.<sup>45</sup>

I Stockholm stads tolkning av nolltoleransen så var det inte enbart lagöverträdelser som kom i fokus, utan även graffiti som ett kulturellt uttryck, och i denna kontext blir förslaget om att bevara *Fascinate* kontroversiellt.<sup>46</sup> I ett första steg innebar

detta möte mellan kontexterna nolltolerans och kulturarv att det sistnämnda fick stryka på foten. I ett politiskt nämndbeslut avvisade stadsbyggnadsnämnden planprogrammets förslag att bevara *Fascinate*.<sup>47</sup> I en uppföljande nyhetsartikel motiveerade dåvarande stadsbyggnadsborgarrådet Kristina Alvendal beslutet genom att hävda att graffiti ”ska par en osäker boendemiljö och målningen kommer att föra med sig ytterligare klotter”.<sup>48</sup> Inom denna nolltolerans-kontext framstår alltså en lagligt utförd målning en indirekt uppmuntran till skadegörelse.

Jag har tidigare i flera texter diskuterat *Fascinate* i relation till den stockholmska nolltoleranspolitiken mot graffiti.<sup>49</sup> Då har kraven på att ta bort verket ramats in av en nolltoleranskontext, och främst fått fungera som exempel på politikens konsekvenser. Lite självkritiskt kan jag se en tendens att verkets konstnärliga och kulturella värde reducerats till förmån för dess funktion som exempel. I det följande avslutande resonemanget eftersträvar jag att vända perspektivet och istället se nolltoleransen som en produktiv kontext i relation *Fascinate*. Kort sagt diskutera nolltoleransens inverkan på *Fascinate* som ett offentligt konstverk och bevarandevärt kulturarv, liksom dess inverkan på verkets visuella ekologi.

Beslutet i stadsbyggnadsnämnden var inte det sista, utan snarare ett av de första stegen i en kontextförskjutning som omvandlar verket från en graffiti-målning till en officiell och erkänd del av det lokala kulturarvet. En sökning i svensk storstadspress i databasen Mediearkivet på orden *Fascinate* graffiti Bromsten ger totalt 14 träffar.

Flertalet är artiklar i de större dagstidningarna i Stockholmsregionen publicerade mellan 2008 och 2015, och de behandlar alla *Fascinate* som ett möjligt bevarandevärt objekt.<sup>50</sup> Det tycks alltså vara så att det är först med det politiska avslaget att bevara *Fascinate* som målningen framträder i en bredare offentlighet som ett namngivet verk på en specifik plats.<sup>51</sup> Flertalet artiklar återpublicerar också bilder på målningen. Ofta handlar det om nya fotografier av *Fascinate*, sliten av väder och vind, och även delvis vandaliserad. Detta innebär alltså nya rematerialiseringar av *Fascinate*, men nu inte som en slående färgstark graffitimålning utan snarare som en kraftigt patinerad klenod.

Den första av artiklarna, publicerad i *Dagens Nyheter* november 2008, berättar om stadens beslut att inte bevara målningen, vilket behandlas som ett kontroversiellt beslut.<sup>52</sup> En anslutande notis berättar också att området är känt för sin graffiti, vilket gör att målningen än tydligare framstår som ett kulturarv.<sup>53</sup> Målningen representerar då ett (närtdids) historiskt Bromsten med en levande graffitiscen, vilket i en nolltoleranskontext gör mer den än mer problematisk att bevara. Alla de följande artiklarna behandlar den politiska kontrovers som uppstår när *Fascinate* behandlas inom en nolltolerans- respektive kulturarvskontext. Intresset för målningen i detta bredare sammanhang verkar också ebba ut i samband med att staden hösten 2015 slutligen beslutar att målningen ska vara kvar genom att rita in den i stadsplanen.<sup>54</sup>

För att sammanfatta så tycks det motsägelsefullt nog vara nolltoleranskontextens motstånd att bevara målningen som på allvar aktualiserar verket

inom en kulturarvskontext, och synliggör den i en bredare offentlighet som ett namngivet verk på en specifik plats. Det leder också till en rad nya rematerialiseringar av verket, som nu inte främst kontextualiseras som målning utan som en sliten antik klenod. När målningen väl får ett officiellt skydd minskar åter intresset i bredare medier.

## Sammanfattning

Jag har i denna text argumenterat för att graffitimålningar som (konst)verk skapas och återskapas i en bred intermedial och materiell kontext som jag valt att kalla visuell ekologi, som återfinns inom flera olika mediala och kulturella kontexter, samt att den materiella målningen ofta endast är en av flera materialiseringar av verket. Jag har exemplifierat konceptet visuell ekologi, och fenomenet med den graffitimålningen *Fascinate* från 1989. Det centrala är för mig att den konsthistoriska forskaren erkänner den enstaka målade bilden och dess ursprungliga geografiska och materiella sammanhang som en relevant kontext – men där hen också är medveten om att det är en av flera kontexter där verket skapas.

I den visuella ekologi där *Fascinate* skapas och återskapas finns andra graffitimålningar – till exempel uppenbara förebilder såsom Seens och Dusters målning som främst exponerats genom filmen *Style Wars*, men också en hel rad andra mindre bemärkta målningar i samma geografiska kontext, av samma, men också av andra upphovspersoner. Geografiskt finns också flera kontexter – för det första platsen Bromsten där det förutom *Fascinate* och andra mer eller mindre permanenta målningar under en

period fanns en öppen graffitivägg, för det andra ett stråk som utgörs av pendellinjen. *Fascinates* visuella ekologi innehåller också intermediala relationer, dels en relation till det ovan nämnda verket i *Style Wars* genom exponeringen av tillkomstprocessen i boken *Graffiti: ett gäng hip hopare och deras konst*, dels (genom samma exponering) en relation till boken *Spraycan Art*. Det sistnämnda är också exempel på några av de många olika mediala rematerialiseringar av målningen. I frånvaro av systematiskt konstinstitutionellt engagemang kan dessa rematerialiseringar sägas fylla en museal funktion – *Fascinate* förmedlas till en bredare offentlighet, exponeras, bevaras, kontextualiseras och betitlas som verk genom boken *Graffiti: ett gäng hip hopare och deras konst*.

Slutligen har jag konstaterat att samma objekt, i detta fall *Fascinate*, i en kontext kan vara otrygghetsskapande vandalisering och i ett annat vara ett bevarandevärt kulturarv, och verkets friktion inom och mellan dessa två kontexter på nytt återskapade verket – denna gång som en patinerad antikvit.

## Noter

1. Staffan Jacobson, *Den spraymålade bilden: graffiti-måleriet som bildform, konströrelse och läroprocess*, Aerosol Art Archives, Diss. Lund : Lunds Universitet, 1996, s. 169. Filmen omnämns bland annat på Wikipedias beskrivning av hiphop. För en intressant återblick på arbetet med filmen se Robbie Busch, "Yarns of Yard and the Movie that Must Be Stopped", publicerad i *Wax Poetics Anthology Volume 1*, Wax Poetics Books, Brooklyn, 2007. Idag är den också en referenspunkt i många samtal om graffiti, liksom i berättelser om hur det postmoderna och subkulturella

fenomen som idag kallas graffiti går från att vara en lokal företeelse i New York till en internationell subkultur med fäste i stora delar av världen.

2. Björn Holm, ”Gärna repris om graffiti”, *Expressen*, 1984-09-22

3. TV1 sände denna dag mellan 16.30 och 22.20, och TV2 17.20 och 23.20

4. *Style Wars* gick i repris den 31 januari 1994, kl. 22.00. Repriseringen tycks inte ha gett upphov till några artiklar, och filmen tycks överlag ha en betydligt mindre central position i teve-utbudet. Filmen visades också dagligen på Liljevalchs konsthall under en utställning med graffitimåleri som pågick hösten 1985. Se Louise Robbert & Pia Sundqvist (red.), *Amerikanskt 80-tal: måleri, skulptur, textil*, Liljevalchs konsthall, Stockholm, 1985 (utställningen pågick 15 november 1985 till 6 januari 1986).

5. Enligt Nationalencyklopedin hade 5% av svenska hushåll videobandspelare 1980 för att 1986 ha ökat till 25%. Att spela in program på teve för att senare kunna spela upp dessa kallas ”time shifting” och var enligt Nationalencyklopedin videobandspelarens huvudsakliga användning. Se *Nationalencyklopedin*, video. <http://www.ne.se.ezp.sub.su.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/video> (hämtad 2017-08-13).

6. 2003 gjordes en uppföljande film med namnet *Style Wars Revisited*, där filmskaparna återbesöker vissa av de medverkande, tjugo år efteråt. *Style Wars* och *Style Wars Revisited* har bland annat visats på Stockholms filmfestival 2003. Se Jacob Kimvall, ”Konst på stickspår”, *Cinema*, 2003 års programtidning för Stockholms Filmfestival.

7. Henry Chalfant & Tony Silver, *Style Wars*, 1983. Transkribering av filmens textning (17:59-18:18) från DVD släppt cirka 2013

8. Jag tänker här på främst på målningarna ”Seen Mitch” (1980) och ”Mad Seen” (1980) båda publicerade i Martha



Cooper & Henry Chalfant, *Subway art*. Thames & Hudson, London, 1984, s. 75-75 samt s. 78-79. Se även Martha Cooper *Hip Hop Files: Photographs 1979-1984*. From Here To Fame, Köln, 2004

9. En sökning på graffiti på de två nätbokhandlarna Adlibris och Bokus ger idag (2017-08-26) 630 respektive 760 träffar. I den nationella svenska bibliotekskatalogen ger samma sökord 800 träffar. Ingen av dessa sökträffar bör anses komplett och den internationella utgivningen av böcker och tidskrifter om graffiti är sannolikt betydligt mer omfattande. De ger dock en fingervisning om hur pass omfattande denna utgivning är. Bland de mest spridda böckerna återfinns sannolikt ovan nämnda *Subway Art*, som redan 2009 uppgavs ha sålts i över en halv miljon exemplar. Se Niko Koppel, "Showcase: 'Subway Art'", *New York Times*. 2009-06-12 [http://lens.blogs.nytimes.com/2009/06/12/showcase-5/?\\_r=0](http://lens.blogs.nytimes.com/2009/06/12/showcase-5/?_r=0) [hämtad 2016-05-26]

10. Jag har tidigare i ett par artiklar diskuterat denna utveckling lite mer ingående, se till exempel Jacob Kimvall, "La Vita ( E Oltre ) Dei Graffiti / The Lives and Afterlives of street and graffiti art", 1984. *Evoluzione e rigenerazione del writing*, Modena, 2016 (katalogtext till utställning på Galleria civica di Modena alla Palazzina dei Giardini)

11. Susan Stewart, "Den här dödar den där. Graffiti som konst och som brott", *Tidskriften 90-tal* #4, 1991, s.128

12. Jacobson, 1996, s. 51. Se även Austin, Joe, *Taking the train: how graffiti art became an urban crisis in New York city*, Columbia University Press, New York, 2001, s. 249-266 samt Jacob Kimvall, *The G-Word: Virtuosity and Violation, Negotiating and Transforming Graffiti*, Dokument Press, Diss. Stockholm : Stockholms universitet, 2014, s. 37-40

13. Gregory J. Snyder, *Graffiti Lives: Beyond the Tag in New York's Urban Underground*, New York University Press, New York, 2009 s. 153

14. W. J. T Mitchell definierar visuell materialitet på ett koncist och samtidigt brett sätt i sin studie *What do Pictures Want?: the Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, Chicago, 2005, s.108: "[Images] are always embodied in material objects, in things, whether stone, or metal, or canvas, or celluloid, or in the labyrinth of the lived body and its memories, fantasies, and experiences." Intressanta diskussioner om hur "bilder får fötter" och rör sig mellan olika material och medier finns även i samma verk på sidorna 31-32 samt i hans analys av Spike Lees film *Bamboozled* på sidorna 294-308. Bia Mankell diskuterar också medial och visuell materialitet (delvis utifrån Mitchell). Se Bia Mankell, *Bild och materialitet: om föreställningar, synsätt, material och uttryck i måleri, teckning och fotografi*, Studentlitteratur, Lund, 2013 s. 39-44

15. Det bör också påpekas att denna cirkulering ofta också bygger på flera lager av materialiseringar. När det gäller en bok som *Subway Art* så har målningarna först fotograferats med analog film, och sedan genomgått en likaledes analog layout och repro-process, där de bland annat försetts med bildtexter, och sedan tryckts på papper och bundits till böcker, som sedan distribuerats via bokhandel och bibliotek ut till läsare.

16. Dan Karlholm, "Vetenskapens vardag", s. 99. Publicerad i Peter Gillgren, Britt-Inger Johansson, Hans Hayden & Eva Hessman (red.). *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*. Raster, Stockholm, 2000

17. Karlholm, 2000, s. 97

18. Donald Sassoon (2001). *Mona Lisa: the History of the World's Most Famous Painting*. London: HarperCollins. Se särskilt kapitlet "The Cult of Leonardo" (där författaren påpekar att Mona Lisa saknas i en bild som visar ett urval av Louvrens målningar) och "Lisa Goes Pop". Boken finns även

på svenska (2005). *Mona Lisa: den fängslande historien om världens mest berömda målning*. Stockholm: Forum

19. Kimvall, 2014, s. 55-65. Det går att peka på enskilda stora utställningar och ifrågasätta påståendet att det konstinstitutionella engagemanget för graffiti (och gatukonst) är bristfälligt. Jag har själv argumenterat för att graffiti har en lång konstinstitutionell historia, och denna ofta underskattas. Samtidigt så bör det påpekas att det i alla fall inte ännu tycks finnas några konstinstitutioner som just på ett systematiskt sätt samlar verk och bygger upp kunskap om fenomenen.

20. Linda Nochlin, *Representing women*, Thames & Hudson, London, 1999, s. 8 (författarens översättning).

21. Michael Ann Holly, "Of Origins Known and Unknown", *Subjectivity and Methodology in Art History* (red. Dan Karlholm och Margareta Rossholm Lagerlöf), Stockholm 2003, s. 20

22. Se till exempel Snyder, 2009, s. 149. Snyder beskriver också hur tittandet på filmerna *Style Wars* och *Wild Style* liksom läsandet av böckerna *The Faith of Graffiti*, *Subway Art* och *Spraycan Art* är en del av hans bildningsgång för att bli graffitikännare. Se Snyder, 2009, s. 1. Se även Elisa Bordin, "Graffiti Goes to Italy: Weaving Transnational Threads of All Sizes and Colors", i Sina A. Nietzsche och Walter Grünzweig (ed.), *Hip-Hop in Europe: Cultural Identities and Transnational Flows*. LIT Verlag, Münster, 2013.

23. Sonja Neef, "Killing Kool: The Graffiti Museum", i *Art History* 30:3, 2007 (författarens översättning)

24. Katja Glaser, "The 'Place to Be' for Street Art Nowadays is no Longer the Street, it's the Internet", i Pedro Soares Neves & Daniela V. de Freitas Simões, *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal, Places and non Places Vol. 1 / N° 2*, 2016

25. Jag har fått påpekat att detta koncept både till uttryck och innehåll påminner om bildekologi (Ecology of Images), ett begrepp som Sunil Manghani lånat av Susan Sontag och sedan utvecklat vidare. Jag tänker dock att själva föreställningen om en ursprunglig materiell målning, och de kommande bildernas indexikala relation till denna skiljer koncepten åt. Det är dock möjligt att det jag beskrivit ovan i framtiden skulle gå att utveckla i relation till Manghanis begrepp. Se Sunil Manghani, *Image Studies: Theory and Practice*, Routledge, Abingdon, Oxon, 2013, s. 35. Se även Anna Dahlgren, *Travelling Images: Looking Across the Borderlands of Art, Media and Visual Culture*, Manchester, 2018, s. 5-6

26. Denna idé om figurer som leder åskådaren in i målningen är för min del hämtad från Margaretha Rossholm Lagerlöf, "The Implied Viewer", *Subjectivity and Methodology in Art History* (red. Dan Karlholm och Margareta Rossholm Lagerlöf), Stockholm 2003, s. 157 samt 168-171

27. Circle har också nämnt Style Wars och specifikt Seen som hans och Weirds viktigaste förebilder. Se Björn Engberg, Bromsten: 25 år av bombing & burners, Moon Space Books, Stockholm, 2012, s. 19.

28. Olle Niklasson "Uppåt väggarna", *Filter* Nr. 18, februari & mars, 2011

29. Johanna Sundin, "Konst på burk", *Kommunalarbetaren* Nr. 8/1993, *Kulturkvarten* i P1, 1993-03-04, *ABC-nytt* i SVT 2, 1993-05-28. Det sistnämnda inslaget finns tillgängligt på YouTube (där det har över 100000 visningar): <<https://www.youtube.com/watch?v=qTpVnVY71rM>> [hämtad 2017-10-14]

30. Per-Olof Sännås, *Graffiti: ett gäng hip hopare och deras konst*. Action bild, Enskede, 1993, s. 112-115. Denna bok kom efter konstvetaren Staffan Jacobsons *Spraykonst – graffiti från tecken till bild* (1990)

31. I Sännås bok finns också en bild när några av de ungdomar som författaren följt sitter och tittar på *Style Wars*, och intressant nog då just från stycket med Seen och Dust. Se Sännås, 1993, s. 31
32. Henry Chalfant & James Prigoff, *Spraycan art*, Thames and Hudson, London, 1987, s. 94-95
33. Sännås, 1993, s. 112
34. Jöran Stridbeck, "Om 20 år kanske publiken betalar miljoner för klotter", *Expressen* 1990-01-15.
35. Tomas Wikström & Lina Olsson, *Stadens möjligheter: platser och stråk*, Tita-projektet, Region Skåne, Malmö, 2012. I reportaget i *ABC-nytt* beskrivs också Circle och Tarik som "kungarna på Kungsängen-linjen". Se ABC-nytt, 1993
36. Björn Engberg, *Bromsten: 25 år av bombing & burners*, Moon Space Books, Stockholm, 2012
37. Engberg, 2012, s. 179. Med öppen graffitivägg menas här en vägg som det är tillåtet att måla graffiti på. Ibland används begreppen fame, eller laglig graffitivägg för att beteckna denna typ av plats och verksamhet. För en mer omfattande diskussion om öppna väggar generellt se Erik Hannerz & Jacob Kimvall, 2018, "Keep Fighting Malmö'- Graffiti and the negotiations of interests and control at Open walls", i Pål Brunnström (red), *Creating the city – Identity, memory and participation. Conference proceedings*, Malmö universitet, Malmö University Publications in Urban Studies (MAPIUS), 2019
38. Maja Willén, *Berättelser om den öppna planlösningens arkitektur [Elektronisk resurs] : en studie av bostäder, boende och livsstil i det tidiga 2000-talets Sverige*, Sekel, Diss. Stockholm : Stockholms universitet, 2012
39. Stadsbyggnadskontoret, "Bromstens industriområde – program för stadsutveckling" (Dnr 2006-07203-53), Stockholms stad, Stockholm, 2008

40. Stadsbyggnadskontoret, 2008
41. Stadsbyggnadskontoret, 2008
42. Kimvall, 2014
43. Mats Franzén, Nils Hertting & Catharina Thörn, *Stad till salu: entreprenörsurbanismen och det offentliga rummets värde*, Daidalos, Göteborg, 2016, s. 9
44. Två tydliga och mer närliggande exempel på det sistnämnda är Stavangers *NuArt* och Borås *NoLimit*, där det skett massiva satsningar på laglig gatukonst i form av återkommande festivaler med offentligt stöd. Franzén, Hertting och Thörn diskuterar även Stockholms från 2014 förändrade syn på graffiti i denna kontext. Se Franzén, Hertting & Thörn, 2016, s. 362-363
45. Kimvall, 2014, s. 105-106
46. Kimvall, 2014, s. 122-133
47. Protokoll från Stadsbyggnadsnämnden, Stockholms stad, 2008-11-20 (justerat den 2 december 2008, och anslaget den 3 december 2008)
48. Natalie Roos Holmborg, "Politiker går emot skydd av graffiti", *Dagens Nyheter*, 2008-11-05
49. Se till exempel Jacob Kimvall, "The Scandinavian Zero Tolerance on Graffiti", i Bertuzzo, Eliza (red.), *Kontrolle öffentlicher Räume: Unterstützen Unterdrücken Unterhalten Unterwandern*, LIT, Berlin, 2013
50. Sökning i Mediearkivet från Retriever (2017-08-09). Med mindre begränsade sökningar blir antalet träffar förstås betydligt fler, men inte så mycket tidigare. Med sökorden *Fascinate* graffiti (utan Bromsten) och urvalet utökat till alla svenska källor så ökar antalet träffar till 145. Den äldsta träffen är dock i januari 2007
51. I det tidigare nämnda inslaget i ABC-nytt så omnämns till exempel *Fascinate* endast som en målad vägg i Bromsten. Se ABC-nytt, 1993



52. Roos Holmborg, 2008
53. UU, "Bromsten är känt för sin graffiti", *Dagens Nyheter*, 2008-11-05
54. Mia Tottmar, "Frisläppt å lyfter ny stadsdel - Spångaån. Nu släpps vattendraget upp ur sin kulvert", *Dagens Nyheter*, 2015-11-02

## Referenser

- ABC-nytt (1993). <<https://www.youtube.com/watch?v=qTpVnVY7IrM>> [hämtad 2017-10-14]
- Austin, Joe, *Taking the train: how graffiti art became an urban crisis in New York city*, Columbia University Press, New York, 2001
- Bordin, Elisa, "Graffiti Goes to Italy: Weaving Transnational Threads of All Sizes and Colors", i Nitzsche, Sina A. och Grünzweig, Walter (ed.), *Hip-Hop in Europe: Cultural Identities and Transnational Flows*. LIT Verlag, Münster, 2013
- Bravo, Vee, "Henry Chalfant – Granddaddy of the Graff Flick", *Stress*, Nr. 13, 1998
- Busch, Robbie "Yarns of Yard and the Movie that Must Be Stopped", publicerad i *Wax Poetics Anthology Volume 1*, WaxPoeticsBooks, Brooklyn, 2007
- Chalfant, Henry & Silver, Tony, *Style Wars*, 1983. Transkribering av filmens textning (17:59-18:18) från DVD släppt cirka 2013
- Chalfant, Henry & Prigoff, James, *Spraycan Art*, Thames and Hudson, London, 1987
- Cooper, Martha & Chalfant, Henry, *Subway Art*, Thames & Hudson, London, 1984
- Cooper, Martha, *Hip Hop Files: Photographs 1979-1984*. From Here To Fame, Köln, 2004

Dahlgren, Anna, *Travelling Images: Looking Across the Borderlands of Art, Media and Visual Culture*, Manchester, 2018

Engberg, Björn, *Bromsten: 25 år av bombing & burners*, Moon Space Books, Stockholm, 2012

Franzén, Mats, Hertting, Nils & Thörn, Catharina, *Stad till salu: entreprenörsurbanismen och det of-fentliga rummets värde*, Daidalos, Göteborg, 2016

Glaser, Katja, "The 'Place to Be' for Street Art Nowadays is no Longer the Street, it's the Internet", i Soares Neves, Pedro & de Freitas Simões, Daniela V., *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal, Places and non Places Vol. 1 / N° 2*, 2016

Hannerz, Erik & Kimvall, Jacob, "Keep Fighting Malmö'- Graffiti and the negotiations of interests and control at Open walls", i Brunnström, Pål (red.), *Creating the city – Identity, memory and participation. Conference proceedings*, Malmö universitet, Malmö University Publications in Urban Studies (MAPIUS)

Holm, Björn, "Gärna repris om graffiti, *Expressen*, 1984-09-22

Jacobson, Staffan, *Spraykonst: graffiti från tecken till bild*, Kalejdoskop, Åhus, 1990

Jacobson, Staffan, *Den spraymålade bilden: graffiti-måleriet som bildform, konströrelse och läro-process*, Aerosol Art Archives, Diss. Lund : Lunds Universitet, 1996

Karlholm, Dan & Rossholm Lagerlöf, Margareta, *Subjectivity and Methodology in Art History*, Stockholm, 2003

Karlholm, Dan, "Vetenskapens vardag", kapitel i Gillgren, Peter, Johansson, Britt-Inger, Hayden, Hans & Hessman, Eva (red.), *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, Raster, Stockholm, 2000

- Kimvall, Jacob, "Konst på stickspår", *Cinema*, 2003 års programtidning för Stockholms Filmfestival, 2003
- Kimvall, Jacob, "Graffitiarven – verdt å verne?", *Fortidsvern* Nr. 4, 2008
- Kimvall, Jacob, *Noll tolerans: kampen mot graffiti*, Verbal, Stockholm, 2012
- Kimvall, Jacob, "The Scandinavian Zero Tolerance on Graffiti", i Bertuzzo, Eliza (red.), *Kontrolle öffentlicher Räume: Unterstützen Unterdrücken Unterhalten Unterwandern*, LIT, Berlin, 2013
- Kimvall, Jacob, *The G-Word: Virtuosity and Violation, Negotiating and Transforming Graffiti*, Dokument Press, Diss. Stockholm : Stockholms universitet, 2014
- Kimvall, Jacob, "La Vita ( E Oltre ) Dei Graffiti / The Lives and Afterlives of street and graffiti art", katalogtext till utställning på Galleria civica di Modena alla Palazzina dei Giardini 1984. *Evoluzione e rigenerazione del writing*, Modena, 2016
- Koppel, Niko "Showcase: 'Subway Art'", *New York Times*, 2009-06-12 <[http://lens.blogs.nytimes.com/2009/06/12/showcase-5/?\\_r=0](http://lens.blogs.nytimes.com/2009/06/12/showcase-5/?_r=0)> [hämtad 2016-05-26]
- Manghani, Sunil, *Image Studies: Theory and Practice*, Routledge, Abingdon, Oxon, 2013
- Mankell, Bia, *Bild och materialitet: om föreställningar, synsätt, material och uttryck i måleri, teckning och fotografi*, Studentlitteratur, Lund, 2013
- Mitchell, W. J. T., *What do Pictures Want?: the Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, Chicago, 2005
- Nationalencyklopedin, "video". <<http://www.ne.se.ezp.sub.su.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/video>> (hämtad 2017-08-13).

Neef, Sonja, "Killing Kool: The Graffiti Museum", i *Art History* 30:3, 2007

Niklasson, Olle, "Uppåt väggarna", *Filter* Nr. 18, februari & mars, 2011

Nochlin, Linda, *Representing women*, Thames & Hudson, London, 1999

Robbert, Louise & Sundqvist, Pia (red.), *Amerikanskt 80-tal: måleri, skulptur, textil : [från] Neue Galerie, Sammlung Ludwig Aachen : [15 november 1985-6 januari 1986]*, Liljevalchs konsthall, Stockholm, 1985

Roos Holmborg, Natalie, "Politiker går emot skydd av graffiti", *Dagens Nyheter*, 2008-11-05.

Sassoon, Donald, *Mona Lisa: den fängslande historien om världens mest berömda målning*. Forum, Stockholm, 2005.

Sassoon, Donald, *Mona Lisa: the history of the world's most famous painting*, HarperCollins London, 2001.

Snyder, Gregory J., *Graffiti Lives: Beyond the Tag in New York's Urban Underground*, New York University Press, New York, 2009

Stadsbyggnadskontoret, "Bromstens industriområde – program för stadsutveckling" (Dnr 2006-07203-53), Stockholms stad, Stockholm, 2008.

Stadsbyggnadsnämnden, Protokoll från Stadsbyggnadsnämnden, Stockholms stad, 2008-11-20 (justerat den 2 december 2008, och anslaget den 3 december 2008).

Stewart, Susan, "Den här dödar den där. Graffiti som konst och som brott", *Tidskriften 90-tal* Nr. 4, 1991

Stridbeck, Jöran, "Om 20 år kanske publiken betalar miljoner för klotter", *Expressen* 1990-01-15.

Sundin, Johanna, "Konstpåburk", *Kommunalarbetaren* Nr. 8/1993

Sännås, Per-Olof, *Graffiti: ett gäng hip hopare och deras konst*, Action bild, Enskede, 1993.

Wikström, Tomas & Olsson, Lina, *Stadens möjligheter: platser och stråk*, Tita-projektet, Region Skåne, Malmö, 2012

Willén, Maja, *Berättelser om den öppna planlösningens arkitektur [Elektronisk resurs] : en studie av bostäder, boende och livsstil i det tidiga 2000-talets Sverige*, Sekel, Diss. Stockholm : Stockholms universitet, 2012

Tottmar, Mia, "Frisläppt å lyfter ny stadsdel - Spångaån. Nu släpps vattendraget upp ur sin kulvert", *Dagens Nyheter*, 2015-11-02.

UU, *Kulturkvarten* i P1, 1993-03-04

UU, "När tunnelbanan blir konstgalleri", *Svenska Dagbladet*, 1984-09-21

UU, "Bromsten är känt för sin graffiti", *Dagens Nyheter*, 2008-11-05

