

6. Gatumonument: Minne, politik och social mobilisering

Jacob Kimvall

På Aftonbladets Instagram-konto publicerades i oktober 2021 (2021-10-25) två fotografier av den plats där rapmusikern Einár (Nils Grönberg) några dagar tidigare skjutits till döds. Det ena fotot är en översiktsbild över en stor samling mindre objekt: blommor, tända ljus, klädesplagg och andra föremål. På bilden syns två personer som knäböjandes tänder ytterligare ett ljus och på så sätt fortsätter att bygga på samlingen av objekt. Det andra fotografiet är en närbild med kraftigt skärpedjup och fokus på en burk Coca-Cola, ett brinnande gravljus samt ett tecknat svartvitt porträtt av rapparen – med en för både personen och hans musikgenre karakteristisk Gucci-keps.

Under de senaste decennierna har stadsrummet kommit att användas som en plats för offentliga visuella manifestationer i samband med allvarliga våldsbrott, olyckor och dödsfall. Det handlar om manifestationer där grupper av människor samlas på en specifik plats – ofta platsen där brottet eller olyckan inträffat – för att tända ljus och lägga ner blommor, skriva och måla budskap. Både individuella

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Kimvall, Jacob, "Gatumonument: Minne, politik och social mobilisering", *Visuella kulturstudier: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 5, Stockholm, Stockholm University Press, 2024, s. 113–138. DOI: <https://doi.org/10.16993/bck.f>.
Licens: CC-BY-NC

och kollektiva insatser gör att manifestationerna inte sällan växer ut till informella installationer – till vad jag vill benämna som *gatumonument*. Aftonbladets Instagram-bilder pekar på hur dessa manifestationer används som bildmaterial i olika nyhetsmedier och sociala medier. De visuella manifestationerna handlar alltså om ett *bildbruk* på specifika platser i stadsrummen, men de ger också upphov till ett bildmaterial för en massmedial *bildcirkulation*. Det är dessa till synes spontant skapade gatumonument som står i centrum för denna artikel.

Som konstvetare med inriktning på graffiti- och gatukonst har gatumonumenten länge funnits i mitt synfält, men mer i utkanten än i dess centrum. Mitt intresse för fenomenet förändrades våren 2008 då jag lade märke till en liten installation av blommor, stenar och ljus intill staketet på en av Stockholms broar. På själva staketet fanns skrivna budskap och enklare bilder. Bron var känd som en plats där människor begick självmord genom att hoppa från bron, och jag antog att det handlade om detta. En närmare undersökning bekräftade saken det handlade om en musiker från ett känt svenskt rockband som tagit sitt liv, och installationen tyckes skapat av fans till gruppen. Under några veckor såg jag installationen sakta växa, hur textmeddelanden tillkom och hur nya blommor lades till de uttorkade.

Under denna tid hade Stockholm stad en skarp nolltolerans mot klotter, som bland annat stipulerade att all graffiti och gatukonst skulle tas bort så snart som möjligt – helst inom 24 timmar.¹ Men den lilla installationen fick inte bara vara kvar, den tilläts också att växa trots att den påminde om ett gatukonstverk: den hade uppförts utan tillstånd

och innehöll dessutom en inte oansenlig andel 'klotter'. Uppenbarligen valde stadens myndigheter att behandla den på ett annat sätt än andra likartade objekt. Kort sagt tycktes den uppfattas som ett objekt som – om än tillfälligt – skulle vördas och värnas. I stället för rigorös nolltolerans visade sig plötsligt en pragmatisk tolerans.

Denna skillnad i kommunalt förhållningssätt fick mig att närma mig gatumonumenten som ett eget fenomen, och jag började samla på fler exempel genom att dokumentera gatumonument i olika städer och exempel när de dyker upp i olika medier. Jag har också sökt efter exempel i graffiti- och gatukonstlitteraturen. Det är detta material, som kommit att rymma såväl kollektivt uppbyggda blomsterarrangemang som graffitimålningar och andra verk med en mer uttänkt konstnärlig gestaltning och tydliga avsändare, som utgör grunden för detta kapitel. Vissa av objekten som diskuteras har jag alltså upplevt på plats i det offentliga rummet, andra har jag tagit del av via medieringar och representationer av olika slag.

Jag är förstas inte ensam om att ha intresserat mig för detta fenomen. Redan 1994 publicerades *R.I.P: Memorial Wall Art* av folkloristen Joseph Sciorra och fotografen Martha Cooper.² Den rikligt illustrerade boken dokumenterar framväxten av gatumonument i form av väggmålningar i New York under sent 1980-tal och tidigt 90-tal; väggmålningar som ofta skapades till minne av offren för droger och drogrelaterat våld. Enligt Joseph Sciorra gav minnesväggarna en möjlighet för främst graffiti-konstnärer att försörja sig på sin konst, och målningarna är ofta beställningsverk från överlevande vänner och släktingar.

I en av de första läroböckerna i visuella kulturstudier – *An Introduction to Visual Culture* från 1999 – beskriver medieforskaren Nicholas Mirzoeff hur den brittiska prinsessan Dianas död leder till folkliga blomsterarrangemang på offentliga platser över hela England, och han definierar detta fenomen som ett slags gatuaktivism. För honom representerar den offentliga sorgeprocessen ”slutet för fotografi och startpunkten för en global visuell kultur”.³ En central detalj i detta skifte är vad Mirzoeff beskriver som monarkins ovilja att avvika från sitt formella protokoll: monarkin vägrade att flagga på halv stång, varpå sorgen i stället manifesterades genom gatuaktivism – i form av folkliga blomsterarrangemang på offentliga platser över hela England.⁴ Mirzoeff går inte närmare in på dessa ’gatuaktivistiskt’ skapade blomsterarrangemang, men att han beskriver dem som en ritual som växt fram i Storbritannien i samband med tragiska händelser under sent 1980- och tidigt 90-tal.⁵

Till skillnad från Mirzoeff väljer jag dock att benämna denna gatuaktivism som ett slags objekt, och dessutom en typ av objekt med tung konsthistorisk förankring: som en form av *monument*, närmare bestämt vill jag kalla det för *gatumonument*. Prefixet gatu- använder jag dels metaforiskt för att betona att dessa monument befinner sig utanför de formella processer som annars reglerar stadsrummens utformning (utifrån polariteten gata-etablissemang, såsom i uttryck som ’gatans parlament’ eller för den delen gatukonst), dels konkret, eftersom det handlar om objekt som placeras på stadsrummens gator och torg.

Vänder vi oss till Nationalencyklopedin definieras monument som ”skulptur eller byggnadsverk

uppfört till minne av en person eller en händelse”, och härleder begreppet till latinets ”*mo'neo* ’erin-ra’, ’påminna””.⁶ Denna definition fungerar väl i relation till det jag benämner gatumonument: det är objekt som har det gemensamt att de handlar om minnas och offentligt sörja en specifik person eller en händelse.

Monument beskrivs emellertid också ofta som en länk mellan dåtid och framtid. Konsthistorikern Alois Riegl gav i början av 1900-talet exempelvis en inflytelserik definition av monumentet som “a work of man erected for the specific purpose of keeping particular human deeds or destinies (or a complex accumulation thereof) alive and present in the consciousness of future generations”.⁷ Konstvetaren Dan Karlholm har i på ett liknande sätt beskrivit monumentet som ”historiens budbärare med uppdrag att leverera post till framtiden”.⁸ Denna beskrivning av monumentet passar förstås inte på gatumonumenten. De är oftast temporära skapelser, främst riktade mot samtiden, och det är endast undantagsvis som de bevaras.

Karlholm har vidare pekat på vad han ser som en fundamental skillnad mellan konstverk och monument. Konstverket förstås generellt som ett uttryck för en individuell upphovsperson och en ”hermeneutisk öppenhet” medan monumenten tjänar ”en kollektiv uppdragsgivare; folket eller en större offentlighet”.⁹ Denna skiljelinje mellan konstverkets individuella konstnärliga frihet och öppenhet i tolkning å ena sidan och å andra sidan monumentets koppling till en kollektiv offentlighet och en relativ slutenhet i möjliga tolkningar kan också vara en skiljelinje mellan till exempel ett mer konventionellt gatukonstverk och ett gatumonument.

I antologin *Omförhandlingar: Den offentliga konstens roll efter millennieskiftet* (2021) undersöks såväl offentlig permanent som tillfällig konst, och flera av texterna är av relevans för detta kapitel. Konstvetaren Oscar Svanelid beskriver till exempel i sitt kapitel om 'trygghetskonst' hur de betonglejon som står utställda som väghinder på Drottninggatan i Stockholm, efter terrorattacken 2017 "ikläddes rollen som spontant minnesmärke" och smyckades med blommor och nallebjörnar.¹⁰

Den svenska bild- och medieforskaren Karin Becker har dock betonat att denna typ av "tillfälliga minnesmärken" inte bör tolkas som spontana skapelser. I en text i en av Statens konstråds årsböcker understryker hon att de bör förstås som manifestationer av rituell karaktär: "de följer ett tydligt mönster eller manuskript som har utspelat sig förut, som svar på tidigare tragedier", och där just upprepningens rituella karaktär ger dem kraft och djup.¹¹

Rituella och känslomässiga aspekter i vårt förhållande till bilder har diskuterats av konstvetaren och medieteoretikern W.J.T Mitchell i sin bok *What Do Pictures Want? The Loves and Lives of Images* (2005) där han parafraserar Bruno Latour och konstaterar att vi i relation till bilder "aldrig har varit, och sannolikt aldrig kommer att bli moderna".¹² Mitchell menar att vår relation till bilder präglas av magiskt och till synes irrationellt tänkande, men som det icke desto mindre går att resonera rationellt kring. Utifrån Mitchell betonar föreliggande kapitel dessutom att förhållandet mellan bild och betraktare inte bör förstås som passiv utan som en aktiv relation, därtill dubbelriktad: i sociala situationer upplevs många bilder ha ett slags egen

dragningskraft, och ett 'mervärde' bortom deras materiella beståndsdelar och betydelser.

Genom att diskutera ett antal exempel på gatumonument kommer jag i det följande undersöka funktionen och användningen av dem, genom att diskutera hur de uppfattas i relation till olika sociala grupper och diskurser. Det handlar alltså inte främst vad gatumonumenten *är* utan – med den amerikanske forskaren W.J.T Mitchells formulering – om vad de *gör*. Jag är intresserad av hur de får besökare att röra sig i rummet, och hur de behandlas och brukas av olika aktörer, såsom förbipasserande, besökare, renhållningsarbetare eller för den delen graffitimålare. Vad gör gatumonumenten med platsen? Hur används gatumonumenten? Hur är gatumonumenten konstruerade och vilken betydelse har denna konstruktion?

Gatumonumentet som kollektiv minnesinstallation

Jag står framför det gatumonument som växt fram i Hammarby Sjöstad, på platsen där rapmusikern Einár tidigare i veckan skjutits till döds. Det är en tidig helgförmiddag och inte speciellt många människor på den lilla torgliknande platsen. Det går att röra sig fritt runt den samling av föremål som utgör monumentet, och som vuxit fram under de dagar som gått sedan han mördades: främst blommor och ljus, men också en lång rad andra föremål som lagts på platsen, föremål som på olika sätt går att förstå som aspekter av Einárs identitet. Här finns cigaretter och tändare, personliga brev, klädesplagg för idrottsföreningen Hammarby liksom några från lyxvarumärkena Gucci och Louis Vuitton. De

senare anspelar på en livsstil med tillgång till mycket pengar. Ett par flaskor och burkar med läsk och påsar med smågodis bryter av mot detta, för tanken mot barndomen och påminner om att han också var en tonåring, och alldeles nyligen ett barn.

Vi som samlas denna förmiddag är lugna och samlade, ingen visar starka känslor av sorg. De flesta verkar vara beundrare eller fans. Men det är ändå en slags minnesceremoni och besökarna betar sig därefter: pratar lågmält, rör sig lugnt och försiktigt. Flera fotograferar gatumonumentet. Några kanske mest är intresserade av att se den nu beryktade platsen, där en av Sveriges mest kända rappare mördats i en stadsdel som beskrivits som annars lugn och trygg, och främst är bebos av en resursstark medelklass.

Några av de mer kritiska rösterna som kommenterar massmediernas behandling av mordet på Einár lyfter också frågor om ras och klass. Detta handlar trots allt om ännu ett i raden av mord på mycket unga män med kopplingar till gängkriminalitet, och de flesta får inte tillnärmelsevis så mycket medial uppmärksamhet (även om gatumonument även annars är vanliga). Som journalisten Kicki Sehlstedt påpekar är skillnaden inte bara är kvantitativ, utan också kvalitativ. I den mediala diskursen gestaltas Einár som ett offer, vilket inte alltid är fallet i mord som kopplas till gängkriminalitet: "Identifikation och närhet, etnisk, social och geografisk, spelar roll i journalisters nyhetsvärdering, inte minst kring brott och brottsoffer".¹³

I stadsdelen Dalen, några kilometer längre söderut, skapas ett annat gatumonument över Einár. Området förekommer i flera av rapparens låtar och

musikvideos, och om det förra monumentet märker ut platsen där han mördades kan detta i stället sägas peka ut platsen där han levde. Monumentet ligger i områdets centrum, vid ett slags torg som övergår i en bred allé som löper genom området i nordöstlig riktning. Själva monumentet är likartat, om än mindre, med blommor, tända ljus, porträtt och klädesplagg. Även här rör sig besökarna försiktigt, även vi är färre och flertalet människor mest tycks passera förbi och mer ägna monumentet förströdd uppmärksamhet.

I Dalen stöter jag på en ung man som tydligt och öppet bryter minnesceremonins koreografi. Han passerar på några meters håll och uttrycker högljudd irritation över oss som står framför monumentet. Innan han försvinner ner mot tunnelbanan låter han oss förstå att vi till skillnad från honom minsann inte vet någonting om Einár. Jag tolkar det som att han störde sig på den massmediala diskussionen om mordet på Einár, och att gatumonumentet liksom vi som aktivt besöker det, uppfattas som ställföreträdare för denna mediala uppmärksamhet.

En kommunal minnesmålning i Botkyrka

Einárs relativt entydiga status som offer i medierna, skiljer sig från en minnesmålning över tre unga män i Botkyrka som fick stor uppmärksamhet 2017. Två av de porträtterade männen hade i likhet med Einár skjutits ihjäl, en av dem av polis i samband med ett rån av en guldsmedsbutik i Södertälje, och kritiker uppfattade målningen som direkt en hyllning av kriminella och kriminalitet.¹⁴ Verket hade installerats i stadsdelen Fittja, och för ovanlighetens skull i ett

direkt samarbete med en kommunal aktör (stiftelsen Mångkulturellt centrum). I debatten är det tydligt att den kommunala kopplingen uppfattas som central, och att kritiken delvis väcks av att en kommunal aktör varit inblandad. Södertäljes socialdemokratiska ordförande protesterade hos Botkyrka kommun och menade att verket "glorifierar kriminella unga".¹⁵ En krönikör undrade retoriskt om det borde resas "en staty av gangstern Clark Olofsson på Norrmalmstorg?".¹⁶

Minnesmålningen i Fittja kan räknas till den tradition som dokumenteras i Martha Coopers och Joseph Sciorras *R.I.P: Memorial Wall Art*, och som delvis utvecklats ur det subkulturella graffitimåleriet, och som utnyttjar ofta material som sprayfärg och element ur graffitins formspråk. Det finns dock vissa skillnader. Eftersom minnesmålningarna ofta är eller åtminstone ses som beställningsverk, så måste konstnären som gör en minnesmålning ta hänsyn till såväl beställarens som lokalsamhällets åsikter, inte minst sociokulturella och religiösa känslor. Cooper Sciorra skriver att skisser ofta presenteras för godkännande, och att konstnären ibland måste justera verket under arbetes gång. Sciorra beskriver hur en avliden persons föräldrar kände sig kränkta av ett gyllene krucifix, som för föräldrarna representerade girighet. Problemet löstes genom att det ursprungliga krucifixet målades över med ett mer ödmjukt träkors.¹⁷ Här är det alltså möjligt att se hur skiljelinjen mellan konstverk (med individuellt uttryck och tolkningsmässig öppenhet) och monument (som relativt entydigt och styrt av kollektiva processer) som Karlholm pekat ut, även kommer till uttryck genom gatumonumenten.

En annan slående skillnad mellan en konventionell graffitimålning och en minnesmålning återfinns i representationen av individuell identitet. I graffitin finns en figur kallad b-boy- eller b-girl, ofta en tydlig linjeteckning, inte sällan i profil.¹⁸ Ofta går att dessa läsa som en självrepresentation av konstnären, eller någon av hans vänner – och den individuella identiteten kan understrykas med att namnet syns i bältets spänne.

Minnesmålningarna som dokumenteras av Cooper och Sciorra utnyttjar ofta en bredare och mer konventionell representation för individuell identitet: porträttet, inte sällan svartvita och påminnande om passfotografier (ibland i kombination med symboler som representerar bredare sociala identiteter som etnicitet eller nationalitet).

Denna porträttkonvention utnyttjas i minnesmålningen i Botkyrka, och liksom i Botkyrka pekar Cooper och Sciorra på att det finns kopplingar mellan målningarna och kriminalitet, och att detta väcker debatt och olika ställningstaganden: vissa graffitimålare vägrar av moraliska skäl att göra målningar av mördade knarklangare. Samtidigt menar författarna att det delvis är narkotikabrottslighetens pengar som finansierat många av målningarna, och därmed delvis etablerade dessa målningar som en genre under sent 1980-tal.¹⁹

Gatumonumentet som protest och social aktivism

I den subkulturella graffitins visuella kultur finns dock en längre tradition av minnesmålningar. I boken *Spraycan Art* (1987) presenteras Chicos

väggmålning *Tribute to Michael Stewart* (1985).²⁰ Stewart (1958–1983) var en ung afroamerikansk man som dog av de svåra skador som han fick i samband med att han greps för att just ha målat graffiti. Stewarts död har också behandlats i Jean-Michel Basquiats målning *Defacement (The Death of Michael Stewart)* (1983) och Spike Lees film *Do the Right Thing* (1989) tillägnas hans minne. Det går alltså att se hur Michael Stewarts död behandlas i olika sammanhang – förenklat inom subkulturell graffiti, samtidskonst och spelfilm – på ett sätt som är lättare att få syn på utifrån visuella kulturstudier än mer specifika discipliner som sociologi, konst- eller filmvetenskap.

Det går att se paralleller mellan Chicos väggmålning från 1985 och de samtida gatumonumenten över George Floyd, den afro-amerikanske mannen som mördades under ett ingripande av en vit polis i Minneapolis 2020. Databasen *George Floyd and Anti-Racist Street Art* dokumenterar gatumonument som handlar om George Floyd, men också till minne av Breonna Taylor, Eric Garner, Trayvon Martin och andra män och kvinnor som fallit offer för rasistisk polisbrutalitet och andra former av rasistiskt våld.²¹ I databasen går det att hitta såväl minnesmålningar som kollektivt skapade installationer med blommor, ljus och andra objekt. I flera fall finns kombinationer, till exempel där blommor lagts nedanför en porträttmålning, och tända ljus ställts framför.

Om de hittills diskuterade gatumonumenten främst fyllt minnesmässiga funktioner, så har de senare också fungerat som en del i mobiliseringen av protester mot rasistisk diskriminering och polisvåld.²² I de senaste årens Black Lives



Bild 6.1. Exempel på en Ghost Bike, 2009, Houston Street, New York. Foto: Jacob Kimvall. Ghost Bikes kallas de vitamålade cyklar dekorerade med blommor och tända ljus som markerar platser där cyklister dödats i trafikolyckor. De fungerar dels som åminnelser över de som specifika personer som dödats, dels för att manifesterar ökade rättigheter för cyklister i trafiken. Copyright: Jacob Kimvall. Licens: CC BY-NC-ND 4.0 DEED.

Matter-protester har alltså gatumonumenten, i likhet med andra populärkulturella bilder, kommit att anta en tydligt politisk och socialt aktivistisk funktion.²³

Ett äldre likartat exempel, är de så kallade *Ghost Bikes* – spökvita cyklar dekorerade med blommor och ofta tända ljus – som bland annat installerades på olika platser i New York under mitten av 90-talet. De markerade platser där cyklister dödats i trafikolyckor, och förutom att de fungerar som specifika åminnelser över de som omkommit, så utnyttjas för att artikulera konkreta politiska krav på ökad säkerhet och rättigheter för stadens cyklister.²⁴

I gatukonstlitteraturen finns även ett exempel där gatumonumentets form utnyttjas för att skapa politiska gatukonstverk. I boken *Playground*



Bild 6.2. Prao: *Monument över förmögenhetsskatten*, 2006, på Södermalm, Stockholm. Detta verk av ingick i en serie verk där gatukonstnären Prao behandlade den ekonomiska politik som den då nytilträdde borgerliga regeringen genomförde. Här imiterar Prao gatumonumentets för att skapa ett gatukonstverk som också kan ses som en tydlig politisk protest. För konstnären innebar även den förda politiken en slags våld som gynnade rika på bekostnad av redan utsatta grupper. Foto: Ivar Andersen. Copyright: Ivar Andersen. Licens: CC BY-NC-ND 4.0 DEED.

Sweden (2007) dokumenteras verket *Monument över Förmögenhetsskatten* (2006) av Prao. Det ingick i en serie konceptuella installationer som uppmärksammade den ekonomiska omfördelnings- och nedskärningspolitik som den dåvarande regeringen genomförde. Genom att imitera gatumonumentets skapar Prao ett verk som både är ett konceptuellt konstverk och en politisk protest, och där själva minnesvårdandet får en dubbelkodad satirisk udd.

Uppförandet och invigningen av en minnesmålning

I augusti 2020 avled musikern Daddy Boastin', en viktig artist inom svensk reggae och hiphop,

och efter hans bortgång började vänner och aktörer på Stockholms hiphopscen planera för en minnesmålning. En kort tid blev jag involverad i arbetet då jag hjälpte till att etablera kontakt mellan initiativtagarna till målningen och den grupp graffitimålare som uppförde själva verket.

Det beslutades att målningen skulle göras i Snösätra Hall of Fame, ett upplageområde i södra Stockholm som fungerar som konsthall för graffiti och gatukonst.²⁵ Här kunde målningen kunde göras utan att det krävdes tillstånd från myndigheter, samtidigt som platsen erbjöd en viss permanens (till skillnad från de öppna graffitiväggar som inte heller kräver tillstånd, men där målningarna ofta målas över inom några timmar).²⁶

Verket domineras av ett målat porträtt av Daddy Boastin', som sannolikt bygger på ett fotografi, samt en text med hans namn i gult och blått, och i en stil kan sägas vara en hybrid av graffiti och frakturstil. Typsnittet påminner också om grafiken som användes av The Latin Kings – en grupp som Daddy Boastin' länge samarbetade med. Bakom porträttet strålar ett ljus ut i bakgrunden, som är blå och bildar ett antytt rum, med moln, och silhuetter av flygande fåglar, några palmer och en stad. Under namnet återfinns årtalen 1959–2020 som anger födelseår och dödsår.

Den gul-blå texten för tankarna till den svenska flaggan. Ovanför texten finns en kungakrona, som kan tolkas som en del av hiphopens och reggaens appropriering av feodala titlar i ett subkulturellt sammanhang – till exempel med ett gruppnamn som just The Latin Kings.²⁷ Kronans gestaltning bär också tydliga likheter med kronorna i riksvapnet Tre kronor.



Bild 6.3. Apa, Felix och Seksie: minnesmålning över Daddy Boastin', 2020, i Snösåtra, Stockholm. Fotografiet är taget vid invigningen av målningen den 14 september 2020, en invigning som också fungerade som en minnesceremoni över Daddy Boastin' (Winston Errol Barbour) (1959–2020). Framför målningen har familj och vänner tänt ljus och lagt ner blommor. Foto: Jacob Kimvall. Copyright: Jacob Kimvall. Licens: CC BY-NC-ND 4.0 DEED.

Genom dessa visuella tecken betonar verket Daddy Boastins identitet som svensk musiker samtidigt som den inte förnekar hans hemvist i en afro-karibisk diaspora. Denna blir relevant i en samtid som dels präglas av globalisering och migration, dels av politiska diskurser där svenskhet uppfattas som något homogent och enhetligt, och som synonymt med vithet.²⁸ Målningen kan i kontrast till det sistnämnda sägas gestalta en svensk identitet som inte står i kontrast till eller utesluter olika etniska, subkulturella och nationella identiteter.

Verket invigdes på kvällen den 14 september 2020, och det hade då gått drygt två veckor sedan Daddy Boastin' gått bort. Jämfört med blomstermonumenten så handlar det om en relativt lång tid, men i jämförelse med ett mer konventionellt

monument, framtaget inom den kommunala eller statliga sektorn så är det mycket snabbt.²⁹

När jag kommer till Snösätra är det redan ett tjugotal personer på platsen. Jag träffar arrangörerna och en handfull vänner och bekanta. Flertalet är dock personer som jag inte känner, men som framstår som nära vänner till Daddy Boastin'. Många har med sig marschaller och stearinlyktor som de tänder framför målningen, och några lägger ner blommor. Här får jag alltså uppleva den blandning av minnesmålning och kollektiv installation som jag tidigare sett dokumenterad i *George Floyd and Anti-Racist Street Art*.

Vid invigningen av minnesmålningen blir det dock snabbt tydligt att min relation till Daddy Boastin', och därmed till verket, skiljer sig från många av personerna på plats. Målningens funktion i relation till många av människorna på platsen gör att vi är inte enbart besökare vid invigningen av en målning, utan precis som vid gatumonumentet över Einár, deltagare vid en minnesceremoni. Visst har jag en viss legitimitet i situationen – inte minst eftersom jag ju varit engagerad i tillkomsten av minnesmålningen. Och som minnesceremoni skiljer sig situationen inte i sak från andra gatumonument som jag besökt. Men den mer privata karaktären gör att jag upplever att min närvaro som forskare skaver, och kanske skulle kunna uppfattas som störande. Diskret fotograferar jag målningen och ser till att inte dröja kvar för länge.

Gatumonumentet som totem och avgud

Med denna upplevelse i bakhuvudet vill jag nu återvända till W.J.T Mitchells diskussion om bilders

aktiva roll i sociala praktiker och kulturella processer, liksom till argumentet att de i dessa sammanhang ofta besitter en form av *mervärde*.³⁰ Alla tre begrepp som Mitchell använder sig av i detta sammanhang – avgudadyrkan, fetischism och totemism – är väletablerade inom olika kunskapsfält, men Mitchell använder dem som en begreppslogisk triad. Förenklat handlar avgudadyrkan om dyrkan av ett visuellt objekt, fetischism en relation byggd på begär, och totemism på förhållande till bilden som en anförvant eller förtrogen, och något som vi vördar. Den aspekt som intresserar mig här är just totemism, som Mitchell menar ”tillåter bilden att anta en social, konversationsmässig och dialektisk relation med betraktaren”.³¹

En och samma bild kan både vara avgudadyrkad, fetischerad eller totemistisk beroende på betraktarens sociala position och relation till verket. Minnesmålningen över Daddy Boastin’ tydliggör också detta. Samtidigt som jag upplever situationen vid minnesmålningen över Daddy Boastin’ som privat, är det en offentlig invigning som annonserats i sociala medier. En del av besökarna är nog, i likhet med mig, där för att se målningen, och på avstånd hedra artisten som de ser som en viktig aktör i sin subkultur – snarare än personen som de kände. Utifrån oss som deltar vid invigningen, förenklat definierade som vänner och familj respektive subkulturella kollegor och fans, så skulle våra relationer till verket kunna beskrivas i totemistiska termer, men från olika positioner och därmed av olika slag.

Att en och samma bild öppnar för olika relationer beroende på betraktarens position, innebär förstås att samma objekt som är ett totem för en grupp framstår som en avgud för en annan grupp.

När det gäller minnesmålningen i Botkyrka handlade det för verkets kritiker om att det är fel personer som representeras och att gatumonumentet är en entydig hyllning av de avbildade männens liv och gärning. Kort sagt uppfattar de bildens närvaro i det offentliga rummet som orättfärdigt. Med Mitchells begreppsapparat skulle de kunna sägas uppfatta bildens närvaro som en form av avgudadyrkan.

Begreppet kan för en samtida svensk läsare framstå som lite apart, men det bygger på de mono-teistiska religionernas *avgud* varifrån verbet skapas. Mitchell menar att avguden (engelska *idol*) utifrån ett monoteistiskt perspektiv alltid är den andres – felaktiga – gud. Avgudadyrkan (engelska *idolatry*) är därmed enligt Mitchell också den av de tre aspekterna av bilders mervärde som har längst historia.³² Mitchell beskriver avgudadyrkan som en typ av objektsrelation som nästan uteslutande tillskrivs den andre. Det är alltså inte pronomen som 'jag' eller 'vi' som ägnar sig åt avgudadyrkan, utan 'dom'.³³

I ett inlägg i debatten i Botkyrka som försöker förklara och delvis försvara minnesmålningen i Botkyrka, beskrivs verket som komplext, och det påpekas att "yngre Fittjabor som såg målningen som viktig i sorgearbetet efter tre avlidna kamrater".³⁴ Genom att lyfta sorgearbetet kan texten sägas försöka aktualisera eller i varje fall peka verkets totemistiska relationer, och bryta uppdelningen mellan å ena sidan vi och å andra sidan dom.

Den totemistiska relationen är sannolikt en aspekt som kan aktualiseras i samtliga gatumonument. Trots de i vissa avseenden likartade förutsättningarna vad gäller gatumonumentet i Botkyrka, hördes få kritiska röster i offentligheten vad gäller gatumonumentet över Einár. Där handlade det förvisso

inte någon kommunal institution som i Botkyrka, men de stora massmedierna har publicerat många bilder på gatumonumentet, och detta bruk av bilder kan ses som en liknande institutionalisering. Både den omfattande uppmärksamheten (som jag med denna text i viss mån bidrar till) och den relativa avsaknaden av kritik, kan vid sidan av hans kändisskap ses som ett utslag för samma typ av rasistiska diskurs som kortfattat diskuterats i analysen av minnesmålningen över Daddy Boastin’.



Bild 6.4. Gatumonument över Einar, 2021, Hammarby Sjöstad, Stockholm. När rapparen Einár (Nils Grönberg) mördades i Hammarby Sjöstad skapades ett gatumonument på platsen. Det bestod av för gatumonumentet typiska föremål såsom blommor och ljus, men också föremål som pekar Einárs specifika identitet: porträtt av och brev riktade till rapparen, supporterkläder från Hammarby, liksom produkter från Gucci och Louis Vuitton. Detta var ett av minst två gatumonument över Einár. Ett mycket likartat skapades i stadsdelen Dalen strax söder om Stockholms innerstad. Foto: Jacob Kimvall. Copyright: Jacob Kimvall. Licens: CC BY-NC-ND 4.0 DEED.

Denna skillnad i den mediala och institutionella behandlingen av gatumonumenten kan också ses som ett argument för behovet av visuella kulturstudier. Det är genom att studera visuella objekt, inte för deras underförstådda konstnärliga eller kulturhistoriska värde, utan som aktiva meningsskapare som vi kan få syn på oss själva.

Avslutning

Genom ett antal exempel har jag i detta kapitel beskrivit vad jag valt att kalla gatumonument. Jag har undersökt hur de fungerar i stadsrummet, hur de kan användas, liksom hur de kan vara konstruerade, och vad detta har för betydelse.

Både konceptuellt och praktiskt intar gatumonumenten en plats mellan officiella monument och den icke-sanktionerade gatukonst som också utförs i stadsrummen. I likhet med gatukonsten är de offentliga skapelser, och de befinner sig oftast, om än inte alltid, utanför de officiella monumentens representativt demokratiska och byråkratiska processer. Det sistnämnda gör också att de skapas jämförelsevis snabbt. I likhet med gatukonsten handlar det oftast om tillfälliga och efemära manifestationer som snart försvinner, om än inte alltid lika snabbt. Till skillnad från gatukonsten har dessa gatumonument i myndigheternas ögon ofta en legitimitet som gör att de ofta behandlas med en viss försiktighet i stadens renhållningsprogram. I likhet med de officiella monumenten, och till skillnad från delar av gatukonsten krävs inte kunskaper i något subkulturellt kodsysteem för att avläsa deras syfte, funktion eller budskap.³⁵ Och i likhet med de officiella monumenten är de i olika grad kollektivt skapade och förankrade objekt, som

vänder sig till en större kollektiv offentlighet.³⁶ Deras utom-institutionella status och snabba tillkomstprocesser gör, i kombination med att de samtidigt möter viss acceptans i offentligheten, att gatumonumenten också kan utnyttjas för social mobilisering, såsom inom Black Lives Matter-rörelsen.

Som Becker påpekar bygger gatumonumentet, oavsett om det är en stor minnesmålning av en mindre grupp upphovspersoner eller en kollektivt skapad installation, på ett stort inslag av upprepning, en upprepning som inte förtar deras potentiella mervärde utan tvärtom bidrar till att ge dem kraft och djup. Samtidigt är det uppenbart att betydelsen uppstår i relation till specifika aspekter och variationer – gatumonumentet över Einár är sammansatt av objekt som refererar både till hans individuella och sociokulturella identitet, liksom till besökarnas och monumentskaparnas relation till honom.

Det är uppenbart att gatumonumentens uttryck och betydelser varierar över tid, men också att de har fått ökad aktualitet. De används av olika grupper, med olika syften: vissa fungerar som politisk mobilisering, andra som mer traditionellt minnesvårdande. Ibland sammanfaller dessa syften. För forskningsfältet visuella kulturstudier menar jag att gatumonumenten utgör ett värdefullt empiriskt material, både som exempel på hur viktig roll visuella aspekter har tagit i bruket av de offentliga rummen, och på hur just visuella kulturstudier kan hjälpa till att förstå detta bruk.

Slutnoter

1. Kolbjörn Guwallius, *Sätta färg på staden: Obeställd kreativitet i det offentliga rummet*, Årsta, Dokument Press, 2010. s. 188–192; Jacob Kimvall,

Noll tolerans: Kampen mot graffiti, Stockholm, Verbal, 2012, s. 89–94; Tindra Thor, *Painting the City: Performative Cosmopolitanism and the Politics of Space and Art*, Stockholm, Stockholm University Press, 2018, s. 13.

2. Martha Cooper & Joseph Sciorra, *R.I.P.: Memorial Wall Art*, New York, Henry Holt and Company, 1994.

3. Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London, Routledge, 1999, s. 232.

4. Mirzoeff, s. 247.

5. Mirzoeff, s. 247.

6. Nationalencyklopedin, *monument*, <http://www.ne.se/konstfack.idm.oclc.org/uppslagsverk/encyklopedi/lång/monument> (2023-08-16).

7. Alois Riegl, "The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin", *Oppositions*, nr 25, 1982, s. 21–51 (ursprungligen publicerad på tyska 1903, översatt till engelska av Kurt W. Forster & Diane Ghirardo).

8. Dan Karlholm, "Det tomma monumentet", *Vad betyder verket? Konstvetenskapliga studier kring måleri, skulptur, stadsplanering, och arkitektur*, red. Thomas Hall, Ewa Kron & Lempí Borg Wik, Stockholm, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, 2001, s. 44.

9. Karlholm, s. 44.

10. Oscar Svanelid, "Trygghetskonst: Om konst som trygghetsåtgärd för offentliga rum", *Omförhandlingar: Den offentliga konstens roll efter millennieskiftet*, red. Håkan Nilsson, Huddinge: Södertörns högskola, 2021, s. 124.

11. Karin Becker, "Att ta plats och skapa rum", *Statens konstråds årskatalog 2004*, red. Susanne Eriksson, Stockholm, Statens konstråd, 2005, s. 175.

12. W. J. T. Mitchell, *What do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press Mitchell, 2005, s. 106 (författarens översättning).
13. Kicki Sehlstedt, "Därför får Einár vara ett offer", *Aftonbladet*, 2021-11-02.
14. Petter Beckman, "R.I.P-målning lockar kultureliten", *BotkyrkaDirekt*, 2017-09-23.
15. Stina Lagerkvist, "Man glorifierar kriminella unga", *Länstidningen Södertälje*, 2017-03-11.
16. Peter Kadhammar, "Här är rånaren hjälte och hyllas på kommunens vägg", *Aftonbladet*, 2017-03-08.
17. Cooper & Sciorra, s.12.
18. Chris Ganter, *Graffiti School: A Student Guide with Teacher's Manual*, London, Thames & Hudson, 2013, s. 84.
19. Cooper & Sciorra, s.11.
20. Henry Chalfant and James Prigoff, *Spraycan Art*. London, Thames and Hudson, 1987, s. 16.
21. Heather Shirey, Todd Lawrence, & Paul Lorah, *George Floyd and Anti-Racist Street Art database*, <https://georgefloydstreetart.omeka.net> (2021-03-27).
22. Marita Sturken & Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Third edition New York, Oxford University Press, 2018, s. 170 och s. 246–247.
23. Shirey & Lorah, passim.
24. Jacob Kimvall, "Gatukonst: Estetisk politik och politisk estetik", *Plats, poetik och politik: Samtida konst i det offentliga rummet*, red. Linda Fagerström & Elisabet Haglund, Malmö, Arena, 2010.
25. Jacob Kimvall, "Den suburbana konsthallen Snösätra Hall of Fame", *Utställningskritik*, nr 5, 2019.

26. Erik Hannerz & Jacob Kimvall, "Keep Fighting Malmö": Graffiti and the Negotiations of Interests and Control at Open Walls", *Creating the City: Identity, Memory and Participation. Conference proceedings*, red. Pål Brunnström, Malmö, Malmö University Publications in Urban Studies, 2019.

27. Här kan det vara värt att påpeka att användningen av denna typ titlar (liksom utnyttjandet av olika symboler för lyx och rikedom), ofta har gjorts utifrån en ekonomiskt, socialt och statusmässigt prekär livssituation. De bör närmast förstås som ett subversivt bruk. Se till exempel Jeffrey Ogbar, *Hip-hop Revolution: The Culture and Politics of Rap*. Lawrence, University Press of Kansas, 2007.

28. Jeff Werner & Tomas Björk (2016). *Blond och blåögd: Vithet, svenskhet och visuell kultur*, Göteborg, Göteborgs konstmuseum, 2014, s. 48.

29. I en text om Camilla Akrakas verk *Listen!* som behandlar Metoo-rörelsen, konstaterar författaren Anna Rådström att det knappa år, som processen från beslut om upphandling till att Akraka fick uppdraget, är en relativt snabb hantering. Då skulle det ändå ta ytterligare cirka ett år tills skulpturen placerades som ett monument i Umeå. Se Anna Rådström, "Listen! En skulptur på torget och ett metoo-monument", *Omförhandlingar: Den offentliga konstens roll efter millennieskiftet*, red. Håkan Nilsson, Huddinge, Södertörns högskola, 2021 s. 88.

30. Mitchell, s. 105.

31. Mitchell, s. 106 (författarens översättning).

32. Mitchell, s. 97.

33. Mitchell, s. 19–20.

34. Beckman.

35. Hannerz & Kimvall, passim.

36. Karlholm, passim.

Vidare läsning

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

Annika Enqvist; Rebecka Katz Thor; Karolina Modig & Joanna Zawieja, Joanna (red.), *Offentligt minne, offentlig konst: Reflektioner om monument och minneskonst i samtiden*, Stockholm, Statens konstråd, 2022.

Jonas Frykman & Billy Ehn, red., *Minnesmärken: Att tolka det förflutna och besvärja framtiden*, Stockholm, Carlsson, 2007.

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

David Villorente & James Todd, *Mascots & Mugs: The Characters and Cartoons of Subway Graffiti*, New York, Testify Books, 2007.

Jeff Werner, *Kritvit?: Kritiska vithetsperspektiv i teori och praktik*, Lund, Studentlitteratur, 2021.