



Jacob Kimvall

Gränsbefästningen som frihetssymbol

Under tjuogoårsjubileet av murens fall välts en symbolisk mur bestående av dominobrickor. Dessa är målade på båda sidorna, något som endast kunnat göras med ett stort mått av glömska, skriver Jacob Kimvall. I verkligheten fanns det bara graffiti på Berlinmurens västsida, och då olovligt uppförd, men under jubileet tycks enighet vara viktigare än historisk korrekthet.

Den 9 november 2009 riktade världens nyhetsmedier blicken mot Berlin. Där hade politiska ledare från samtliga andra världskrigets segrarmakter — premiärminister Gordon Brown från Storbritannien, den franske presidenten Nicolas Sarkozy, den ryske presidenten Dmitrij Medvedev och utrikesminister Hillary Clinton från usa — samlats för att tillsammans med Tysklands förbundskansler Angela Merkel och tusentals åskådare på stadens gator bevittna det symboliska vältandet av Berlinmuren. Det var på dagen tjuugo år efter att gränsen mellan Öst- och Västberlin öppnades — som en del av den politiska process som med en stelnad metafor brukar kallas för *Murens Fall*.

2009 års mur bestod dock av 1000 gigantiska dominobrickor, målade av professionella konstnärer men också av barn och ungdomar från olika delar av världen, och uppställda på en lång rad från Potsdamer Platz via Brandenburger Tor fram till det tyska riksdagshuset. I en bildlig, för att inte säga övertydlig, iscensättning vältes så den första brickan i muren av Lech Walensa, den tidigare ledaren för fackföreningen Solidaritet och senare under nittioalet polsk president.

Hela inramningen andades enighet — representanter för olika länder och olika politiska kulturer och partier i gemensam samvaro. Kanske var detta den verkliga slutpunkten för andra världskriget, med högsta politiska representation från såväl segrande länder som det besegrade Tyskland. En happy end. Fast säkert finns det några som på olika sätt och av olika anledningar känner sig obekväma inför åsynen av hur en komplicerad politisk och historisk process iscensätts genom en så till synes entydig slutpunkt.

Jag vill dock ta fasta på vad som kan uppfattas som en ganska obetydlig detalj i sammanhanget, nämligen varför de brickor som vältes först målats. Orsaken är förstås att även den ursprungliga muren var bemålad. Men den verkliga Berlinmurens graffiti satt på västsidan och den var utförd utan tillstånd. Det kan vara svårt att komma ihåg när den enda större del målad Berlinmur som idag finns kvar är den så kallade East Side Gallery, en cirka kilometerlång målning längs floden Spree i närheten av Ostbahnhof. Den skapades, med tillstånd, på östsidan först efter att muren förlorat sin avgränsande funktion, av främst östeuropeiska konstnärer och som ett slags svar på västsidans graffiti. Men före november 1989 inte bara muren utan mer specifikt den graffiti fyllda

västberlinska sidan en av de mest tydliga politiska symbolerna för det kalla kriget. Av tanklöshet eller som eftergift för den politiska endråkten är 2009 års "mur" utsmyckad på alla sidor. Oavsett anledning hade detta inte varit möjligt utan ett stort mått av glömska.

Även om det för de allra flesta kan framstå som alldeles uppenbart så tror jag att man för att förstå den symboliska betydelsen av graffitin på Berlinmuren behöver påminna sig om det kalla krigets politiska polarisering och hur denna grep in i alla delar av samhällslivet världen över. Flertalet Europeiska länder hörde till ena eller andra blocket. Även kulturlivet och konsten påverkades såväl direkt som indirekt. Den brittiska historikern Frances Stonor Saunders har i boken *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters* (1999) visat att den amerikanska underrättelseorganisationen cia genom ombud som Congress for Cultural Freedom finansierade ett omfattande kulturellt utbyte på en lång rad områden.

I Tyskland och Berlin gick gränsen mellan de två blocken inte mellan länder utan tvärs genom en stad. Att västsidan av Berlinmuren fylldes av graffiti beror sannolikt på en rad sammanfallande faktorer, men en viktig aspekt är att muren tillhörde Östtyskland och att marken den stod på samt några meter in på västsidan var östtyskt territorium. Västtyska poliser kunde därmed inte ingripa mot den som målade på muren, utan det kunde bara ddr:s gränspolis göra, som dock inte tycks ha visat något större intresse för saken.

Många bilder och texter skapades spontant på muren, av tillfälliga besökare och boende i staden. Men det fanns också ett par grupper som arbetade mer regelbundet och uttänkt, och med större konstnärliga ambitioner. En av dessa var ungdomar som genom den expanderande hiphopkulturen, under tidigt åttiotal, inspirerades av New Yorks tunnelbanegraffiti och använde sprayfärg när de målade pieces och characters. Dessa var främst verksamma ute i förorter som Märkisches Viertel, Frohnau och Schönholz i norr samt Marienfelde i söder. Deras namn och verk är dock inte lika kända som dem från den grupp lite äldre konstnärer, ofta födda på sent femtiotal och tidigt sextiotal och knutna till den västberlinska alternativrörelsen, med namn som Thierry Noir, Kiddy Citny, Nora Aurienne och Christophe Bouchet. Dessa målade i centrala Berlin, ofta i Kreuzberg eller vid laddade platser som Brandenburger Tor, Potsdamer Platz eller vid Checkpoint Charlie — övergången mellan de tidigare amerikanska och sovjetiska zonerna. Thierry Noir och hans verk är bland annat med i Wim Wenders film *Himmel över Berlin* från 1987.

Resultatet blev en vägg som hela tiden bytte skepnad, och där olika bilder och texter kommenterade och ersatte varandra i lager på lager, där den som målade inte kunde räkna med att bilden skulle vara kvar dagen efter. Vissa målare, som ovan nämnde Thierry Noir, valde att hela tiden underhålla och reparera sina målningar medan andra istället målade nya. Mot mitten av åttiotalet hade målningen på muren förvandlats till en turistattraktion, vilket provocerade en grupp landsförvisade östtyska dissidenter till en protestaktion. För att markera att muren var en gränsbefästning målade de en vit rand längs med muren. Sammantaget handlade graffitin på Berlinmuren om en process mer än om enskilda verk, och jag tror att denna påverkade synen på det offentliga rummet och hur det skulle användas, inte bara i Berlin utan i stora delar av västvärlden.

En av de många tevekanaler som sände från Berlin den 9 november 2009 var Voice of America, en statligt finansierad amerikansk radio- och tevestation för sändningar utanför usa. Stationens uttalade syfte har sedan starten varit att främja förståelsen för usa och dess utrikespolitik. Ett av Voice of Americas

mest profilerade program under det kalla kriget var Willis Conovers jazzprogram "Music usa" som sändes en timme om dagen, sex dagar i veckan, 52 veckor om året och som nådde stora delar av Östeuropa samt vissa delar av Sovjetunionen. När Conover gick bort 1996 skrev New York Times:

I den utdragna kampen mellan kommunism och demokrati, visade sig Mr Conover, som började sända 1955 och fortsatte med det fram till för några månader sedan, vara mer effektiv än en flotta B-29:or.¹

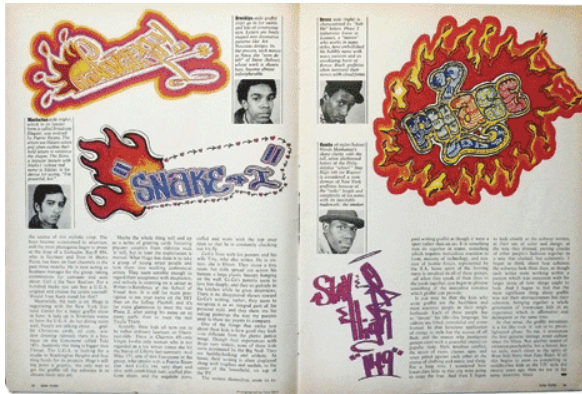
På slutet av femtiotalet sjösatte usa:s utrikesdepartement också ett konstärligt ambitiöst turnéprogram med namnet Jazz Ambassadors. Det finns här alltså en direkt koppling mellan ett visst kulturellt uttryck och kalla krigets politik.

Men varför just jazz? Den amerikanska historikern Penny M von Eschen har i sin bok *Satchmo blows up the world: Jazz Ambassadors play the Cold War* (2004) beskrivit de inrikespolitiska omständigheter och strider samt den komplicerade logik som låg till grund för jazzens roll i usa:s utrikespolitik. Där kan man läsa att Willis Conover delvis såg sin show som ett politiskt projekt, samtidigt som han vägrade att låta den utnyttjas som ren propaganda, utan istället menade att jazz per definition var en demokratiskt individualistisk musikform. Dessutom var jazzen populär i stora delar av världen och den uppfattades som genuint amerikansk musik — medan Sovjetunionen och de östeuropiska staterna kunde briljera med opera, balett och folkmusik hade usa jazz. Och dess popularitet hade enligt Conover just med frihet att göra:

Jazz är en blandning mellan fullkomlig disciplin och total anarki. Musikerna kommer överens om tempo, tonart och ackordstruktur men förutom det är var och en fri att uttrycka sig själv. Det är vad jazz är. Och det är vad Amerika är. Det är det som ger musiken dess giltighet. Jazz är musikaliska reflektioner över hur saker går till i Amerika. Vi har inte så lätt för att känna igen det här men människor i andra länder uppfattar inslaget av frihet. De älskar jazz eftersom de älskar frihet.²

von Eschen påpekar att många av jazzmusikerna inte delade Conovers synsätt utan uppfattade demokrati, medborgerliga rättigheter och frihet som något värt att kämpa för, snarare än redan uppnådda mål. Hon menar också att utrikesdepartementets turnéer för de deltagande musikerna innebar ett officiellt konstnärligt erkännande som de länge förnekats.

I den amerikanska mainstreampressen var jazz under femtiotalet fortfarande starkt förknippad med droger och kriminalitet. I usa fanns länge en dubbel bild av jazz där den å ena sidan uppfattades som en högkulturell modern konstform som överskred ras- och klassbarriärer och å andra sidan kopplades till lågt värderad underhållning och masskultur samt etniskt och socialt till afroamerikansk arbetarklass. Just den etniska kopplingen blev dock en politisk tillgång för usa:s utrikesdepartement — afroamerikanska musikerns närvaro kunde användas som motargument mot de socialistiska ländernas anklagelser om institutionell rasism. von Eschen konstaterar att argumentationen kring jazzens frihet och individualitet har tydliga likheter med beskrivningen av abstrakt expressionism, men fortsätter "jazz angrep Amerikas akilleshäla av rasism på ett sätt en målning av Mark Rothko eller Jackson Pollock inte förmådde."³



Ur New York Magazine 26 mars 1973

Steget mellan jazz och graffiti kan tyckas långt, men om man placerar graffiti i ett aningen bredare sammanhang, nämligen i hiphopkulturen, så kan man se tydliga likheter. Hiphop-kulturen som vid sidan av graffiti också bygger på rapmusik och

breakdance uppvisar stora likheter med jazz, såväl socialt som kulturellt. Musiken bygger delvis på jazz och den hade ursprungligen sin sociala bas i afro- och latinamerikansk arbetarklass från nordamerikanska industristäder. Även om det aldrig sjösattes några turnéer av utrikesdepartementet så fick även hiphopen representera USA i flera viktiga officiella sammanhang. New York City Breakers bjöds in för att dansa inför president Ronald Reagan, och i samband med OS i Los Angeles 1984, som av politiska skäl bojkottades av Sovjetunionen och många östeuropeiska länder, deltog en stor grupp breakdansare i avslutningsceremonin.

Den moderna graffiti som är en del av hiphopkulturen, och som idag i olika varianter återfinns på alla fem kontinenter, har sina rötter i det sena sextiotalet och tidiga sjuttiotalets New York. Och precis som med jazzen uppstod tidigt två olika, totalt motstridiga berättelser om hur denna graffiti ska betraktas och behandlas. Det är berättelser som under graffitiens internationalisering under åttio- och nittital fortsatt påverka bildens betydelse.

Å ena sidan handlar det om en *förkastande* berättelse, en som behandlar graffiti som smuts, otrygghet och kriminalitet. Den 21 maj 1972 gjorde New Yorks kommunstyrelseordförande Sanford Garelik ett uppmärksammat utspel där han förklarade att graffiti på tunnelbanevagnarna var en visuell och mental förorening:

Graffiti förorenar synen och tanken och är kanske en av de värsta formerna av förorening som vi har att bekämpa.

Denna berättelse aktualiseras också i filmen *Death Wish* med Charles Bronson vilket har uppmärksamats av den amerikanska kulturhistorikern Joe Austin. Han påpekar att denna berättelse bottnar i en bild av graffiti målaren med tydliga etniska och sociala förtecken — byggd på stereotypen av "the boogie man" en färgad man från ett fattigt bostadsområde. Samtidigt är denna graffiti målare helt anonymiserad, i media konstruerad som ett objekt som aldrig kommer till tals som självständig individ. Det som betonas i den förkastande berättelsen är gruppen, eller gänget, som skapar problem och otrygghet.

Å andra sidan finns en *bejakande* berättelse som behandlar graffiti som ett spännande konstnärligt uttryck skapat av kreativa ungdomar. Denna berättelse fick ett av sina tidigaste och mest spridda uttryck i mars 1973 genom en artikel av Richard Goldstein i New York Magazine. I ett citat som får betraktas som extra belysande i kontrast till Garelicks, menar Goldstein att graffiti är hälsosam och ett genuint uttryck för en ungdomskultur:

Graffiti är den första genuina gatukulturen för tonåringar sedan femtioalet [...] det kan helt enkelt vara så att de ungdomar som målar graffiti är de friskaste och mest självsäkra personerna i grannskapet⁴

I denna artikel återfinns också ett ofta citerat uttalande av konstnären Claes Oldenburg, där han liknar tunnelbanans graffiti vid färgstarka blombuketter från Sydamerika.⁵ Även i denna bejakande berättelse finns tydliga etniska och sociala föreställningar, likartade de i den förkastande berättelsen om än inte lika stereotypa. Men här är utövarna naturligtvis inte några anonyma vandaler utan får framträda som tydliga subjekt. I samma nummer av New York Magazine intervjuas fyra graffitimålare försedda med porträtt, namn och artistnamn samt geografisk hemhörighet. Det som understryks i den bejakande diskursen är den friska individen som gör ett individuellt avtryck i ett hårt anonymt stadsliv.

Jag menar att den symboliska betydelsen av graffitin på Berlinmuren uppstår i spänningen mellan dessa två berättelser, där den inordnas i den nordamerikanska och västeuropeiska identiteten — med ideologiskt laddade nyckelord som frihet och individualism.

I Berlinmuren tar såväl den förkastande som den bejakande berättelsen fäste, och ges båda ett positivt värde. Inom den bejakande berättelsen framstår graffitin på muren som resultatet av fria individers kreativitet, individer vilka sätter sig upp mot ett kontrollsamhälle. Inom den förkastande berättelsen, blir graffitin däremot ett symboliskt förstörande av något som både är en förhatlig symbol och politisk realitet.



En bit av Berlinmuren som donerades till Reagan "för hans orubbliga hängivenhet till humanism och frihet från kommunism"

Inte bara spontan graffiti målades på muren. Redan 1982 utlyste Museum Haus am Checkpoint Charlie en internationell tävling under parollen "Overcoming the Wall through Art". I samband med den uppmärksammade utställningen Zeitgeist på Martin-Gropius-Bau målade Jonathan

Borofsky en springande vit gestalt på muren utanför museet. Men den enskilt mest berömda målningen gjordes 1986 av den amerikanske konstnären Keith Haring, officiellt inbjuden av Museum Haus am Checkpoint Charlie och skyddad av amerikansk militär. Mötet mellan den symboliskt laddade muren och den berömda konstnären fick ett enormt medialt genomslag, vilket Haring själv kommenterade:

För min del var nog Berlinmuren det medialt mest lyckade jag någonsin gjort. Hela anledningen till att göra muren var mer för själva tanken att göra det, nästan som en gest, mer än vad det var att faktiskt måla en mur. Jag menar den där muren representerar delningen mellan öst och väst, och dess avsaknad

av frihet — och konflikten som finns över hela världen⁶



Keith Haring 1986. Bilden är tagen av Heinz J Kuzdas ©

Haring betonade att hans målning inte var nedsättande mot ddr, och att han såg det som en politisk gest, som han hoppades skulle nå bortom det politiska — för honom representerade muren splittringen och bristen på frihet i hela världen. Som öppet homosexuell med sexuella och etniska minoriteters rättigheter på agendan var också Haring, precis som många av de jazzmusiker som von Eschen skriver om, betydligt mer politiskt radikal än sitt hemlands politiska ledning. Han deltog i act-up (aids Coalition to Unleash Power) och var en de mest uppmärksammade kritikerna av den dåvarande Reagan-administrationens ovilja att ta sjukdomen på allvar.

Samtidigt var placeringen vid gränsövergången Checkpoint Charlie en av de symboliskt mest laddade övergångarna mellan de kalla krigets två geopolitiska zoner. Så oavsett Harings konkreta budskap skrivs målningen in i en metaberättelse som tar föga hänsyn till nyanserna. I själva verket framstår hans avvikande politiska hållning som en förstärkning av begrepp som frihet och individualism. Resultatet blir att graffitin på Berlinmuren förknippas inte bara med kreativitet utan också med frihet. Bilderna av den graffitimålade Berlinmuren sprider denna berättelse över hela västvärlden, vilket även påverkar debatten om graffiti i Sverige.

Berlinmuren har sedan 1989 genomgått stora förändringar, fysiskt och juridiskt naturligtvis, men också mentalt och symboliskt. I staden Berlin är den nästan helt borta — bevarad endast på några få ställen och då som minnesmonument. Vid Berliner Mauer — Gedenkstätte und Dokumentationszentrum på Bernauer Strasse finns den mest välbevarade sektionen, men där är all graffiti borttagen. East Side Gallery, den östra sidan av muren som målades direkt efter att gränsen öppnats är numera kulturskyddad, men här handlar det främst om traditionella väggmålningar. Det processuella drag som präglade den västra sidans bildkultur, med ständiga kommentarer, tillägg, ommålningar och övermålningar betraktas som ett problem. Den västra sidan av East Side Gallery, vänd ut mot floden Spree, var länge en av de få delarna som förblev fri att utnyttja och där processen fortsatte. Idag är även större delen av denna yta sanerad, och den forna gränzonen förvandlad till en välansad park belägen mellan Spree och en stor idrottsarena.

Stora delar av Berlinmuren har bytt ägare. Dels såldes små fragment av muren uthackade av de så kallade Mauerspechte som månaderna efter gränsens öppnande demolerade stora delar av muren försedda med spett och hammare. Större delar av muren såldes också på en auktion i Monte Carlo 1990 och spreds sedan över världen. I Vatikanen står till exempel en del av muren med en målning av den iranska målaren Yadiga Azizy som avbildar Sankt-Michael-Kirche, vilken när målningen gjordes låg precis på andra sidan muren.

Hur kan man förstå dessa större och mindre fragment av Berlinmuren spridda över jorden? Konstnären Thierry Noir menar att de helt enkelt ska ses som fredssymboler. I vissa fall är det väl ingen orimlig läsning. Men när de till

exempel landar på Ronald W. Reagan Presidential Library & Museum så framstår de snarare som en segertrof  for kalla krigets vinnare. Särskilt när muren förses med en förklarade skylt:

En autentisk sektion av Berlinmuren, donerad i april 1990 av Berlin Wall Commemorative Group till president Reagan för hans orubbliga hängivenhet till humanism och frihet från kommunism genom hela sitt presidentskap. Den här delen m ter 10,6 meter och väger omkring 3600 kilo.

Helt klart  r att olika bitar av muren används för att skapa olika berättelser i olika sammanhang.

1992 presenterade Francis Fukuyama i boken *The End of History and the Last Man* en mycket uppmärksam idé som i korthet gick ut på att den liberala demokratiska ideologin segrat genom det kalla krigets slut och att historien därmed i viss mening var slut.

Det h r är en skrämmande tes om man ser konflikten och brytandet av synsätt och åsikter som själva drivkraften för politiska processer. Oavsett den eventuella rimligheten i tesen så väckte den stark genklang i dominerande politiska kretsar i såväl Europa som usa. Därför är det inte konstigt att rivningen av Berlinmuren sammanfaller med två tydliga tendenser i nittioalets västerländska kultur. Dels med en ökad privatisering och kommersialisering av de offentliga rummen, där medborgaren allt mer omdefinieras till konsument. Dels med en ökad kontroll och övervakning av samma rum, där avvikande beteenden stigmatiseras och kriminaliseras.

Det  r också i skenet av dessa tendenser man b r förstå att New Yorks borgmästare Rudy Giuliani under tidigt nittioal lanserar den så kallade nolltoleransen, eller *zero tolerance* som den ofta även kallas på svenska, en politik som i korthet går ut på att polisen prioriterar småbrott och ordningst rningar i de offentliga rummen. Med denna politik hamnade graffitin på allvar i skottgluggen, f r nu hade den till stor del tjänat ut sin roll som frihetssymbol. Men sannolikt var det också tvärtom --- att graffitin på Berlinmuren innan 1989 var ett till synes litet men ideologiskt och visuellt viktigt bidrag till de offentliga rummens identitet, en identitet som rymde något bortom en möjlig plats för konsumtion.

Vid målandet av den symboliska mur som revs i Berlin den 9 november 2009 fick inga idag aktiva graffitimålare delta. Däremot fick Thierry Noir och Kiddy Citny måla en av delarna. Men oavsett om målningarna skapades av barn eller av professionella konstnärer så hade de ingen politisk kraft att nå utanför sina direkta produktionsomst ndigheter. Istället för murens politiska historia lyfte evenemanget upp och befäste den målade murens betydelse som turistattraktion --- men 2009 fanns inte längre några protesterande dissidenter som markerade avsmak med en målad vit linje.



Måningarna är skapade av Thierry Noir, Kiddy Cityn och Christophe Bouchet.
Bilden är tagen av Thierry Noir.

-
- ¹ Robert McG. Thomas Jr "Willis Conover Is Dead at 75; Aired Jazz at the Soviet Bloc", *New York Times*, 19 maj 1996.
 - ² Penny M von Eschen, "Satchmo blows up the world: Jazz Ambassadors play the Cold War" (2004) sid 16.
 - ³ Ibid sid 17.
 - ⁴ *The New York Magazine*, mars 1973.
 - ⁵ Claes Oldenburg i *The New York Magazine*, mars 1973. Citatet användes bland annat i svensk teve redan den 15 december 1974 i programmet Kulturmagasinet (inslaget återutgivet på dvd:n *Metagraffiti* av Dokument Press 2009).
 - ⁶ Citat ur "Keith Haring — rebellkonstnär" visad den 22 mars 1990 i SVT 2.

Published 2010-07-16

Original in Swedish

Contribution by Ord&Bild

First published in *Ord&Bildamp*; 1-2/2010 (Swedish version)

© Jacob Kimvall / Ord&Bild

© Eurozine