



Bang! Let's smash the patriarchy

Hur svenska serietecknare konstruerar och förhandlar feministiska diskurser



GÖTEBORGS UNIVERSITET

Andrea Karlsén
Kandidatprogrammet Kultur
Institutionen för Kulturvetenskaper, Göteborgs Universitet
Kandidatuppsats, VT 2014

Handledare Jeanette Sundhall

ABSTRACT

ÄMNE: Kultur, Kandidatprogram

INSTITUTION: Institutionen för Kulturvetenskaper, Göteborgs Universitet

ADRESS: Box 200, 405 30 Göteborg

TELEFON: 031-786 00 00 (vx)

HANDLEDARE: Jeanette Sundhall

TITEL: Bang! Let's smash the patriarchy – Hur svenska serietecknare konstruerar och förhandlar feministiska diskurser

ADRESS: Omgången 407 lgh 1101, 412 80 Göteborg

E-POST: andrea.karlsen@live.se

TYP AV UPPSATS: Kandidat (C)

VENTILERINGSTERMIN: VT14

BILD PÅ FÖRSÄTTSSBLADET: Opublicerad teckning av Elin Göthe

This essay analyzes three Swedish cartoon artists: Elias Ericson, Lisa Ewald and Amanda Casanellas. The aim is to examine how they construct feminist strategies through their work and how they convey this visually. The issue of whether these Swedish cartoons can be seen as a part of a bigger political platform is central. Through semiotics and post-colonial and queer feminist theory, some answers to these questions are searched for.

The result shows that all three of the artists can be seen in a bigger activist context, even if they work in and through different platforms. Casanellas questions the racism in Sweden and how we should prevent it. Ericson explores the everyday life and difficulties of a transgender person, while Ewald challenges the art-historical idea of the male genius. The common factor is their will to create resistance through the work of art that is comics.

Keywords: Swedish cartoons, feminist theory, queer theory, political art, performativity, post-colonial studies

Innehållsförteckning

| | |
|---|----|
| 1 INLEDNING | |
| 1.1 Bakgrund..... | 1 |
| 1.1.1 Hur ser forskningen ut idag?..... | 2 |
| 1.1.2 I nära anslutning till forskningsfältet..... | 3 |
| 1.1.3 Seriekonsten enligt McClouds definition..... | 3 |
| 1.2 Syfte..... | 5 |
| 1.3 Frågeställningar..... | 5 |
| 1.4 Avgränsningar och material..... | 5 |
| 2 TEORETISKA PERSPEKTIV..... | 7 |
| 2.1 Judith Butler och performativa genus..... | 7 |
| 2.2 Michel Foucaults diskursteori..... | 8 |
| 2.3 Sara Ahmed och affektekonomier..... | 8 |
| 2.4 Pierre Bourdieus tankar om kapitalmetaforer..... | 9 |
| 2.5 Beverley Skeggs och arbetarklassens kvinnor..... | 10 |
| 2.6 Linda Nochlins kritik mot det manliga geniet..... | 11 |
| 2.7 Jenny Gunnarsson Payne och feministiska fanzines..... | 11 |
| 3 METODER..... | 13 |
| 3.1 Charles S. Pierces teckenlära..... | 13 |
| 3.2 Roland Barthes semiotik..... | 13 |
| 3.3 Disposition..... | 14 |
| 4 ANALYS OCH TOLKNING AV TRE SERIEVERK..... | 15 |
| 4.1 Deskription av Elias Ericsons verk <i>Åror</i> | 15 |
| 4.2 Semiotisk och teoretisk analys av verket..... | 17 |
| 4.2.1 Den performativa teaterns reella konsekvenser..... | 17 |
| 4.3 Deskription av Amanda Casanellas verk <i>Blatte Royale</i> | 20 |
| 4.4 Semiotisk och teoretisk analys av verket..... | 23 |
| 4.4.1 Hur vi skapar affektekonomier och konstituerar den Andre..... | 23 |
| 4.5 Deskription av Lisa Ewalds verk <i>Allt kommer bli bra</i> | 26 |
| 4.6 Semiotisk och teoretisk analys av verket..... | 29 |
| 4.6.1 "Det manliga geniet" – att utmana förtryckarens strategier..... | 29 |
| 5 AVSLUTANDE DISKUSSION..... | 33 |
| 5.1 Feministiska förhandlingar..... | 33 |
| 5.2 Visuella narrativ..... | 34 |
| 5.3 Den aktivistiska plattformen..... | 36 |
| KÄLL- OCH LITTERTURFÖRTECKNING..... | 38 |
| Tryckta källor..... | 38 |
| Elektroniska källor..... | 39 |
| Föreläsningar..... | 40 |
| Bildförteckning..... | 41 |

1 INLEDNING

1.1 Bakgrund

När jag var tolv år visade en vän till mig serien *Nemi* av den norska tecknaren Lise Myhre. Jag förundrades över den radikala gothrockaren och hennes frispråkighet – hon var hård mot pälsbärare och sexister men tyckte samtidigt barnsligt mycket om godis och science fiction. *Nemi* var en komplex karaktär som jag definitivt inte såg i varken Bamse eller Kalle Anka. Det var *Nemi* som fick upp mina ögon för att serier kan vara något mer. Sedan den dagen har jag samlat svenska serier där huvudtematiken kretsat kring feminism, anti-rasism, djurrättsfrågor och på senare år HBTQ-frågor. Min samling var till en början lite hemlig – *Nemi* visade jag stolt upp men serier av Nanna Johansson var mer förbjudna. De var inte speciellt snyggt ritade, utan mer slarviga och snabbt sammanställda. När jag var fjorton år gjorde jag ett arbete i skolan om djurrätt och vegetarianism där Johanssons bilder fick illustrera problematiken kring pälsindustrin. En av bilderna visar scen där två människor möts, den ena med en minkpäls i händerna. Denne säger: ”Titta, jag har köpt en äkta minkpäls till min dotter”, varpå den andra replikerar: ”Titta, jag har gjort en tröja av din dotter och satt på min iller”, samtidigt som denne pekar på en iller iklädd en tröja av hud. Johanssons serier var inte längre gömda utan hängde på anslagstavlan utanför mitt klassrum. Flera av min klasskompisar berömde mitt jobb och några skrattade till och med åt serierna. För mig som fjortonåring var detta en stor personlig seger – jag vågade uttrycka min åsikt och gjorde djurrätt lite mer... roligt? För vad är det som gör att en läser en tecknad serie? Måste den vara rolig eller kan den också vara biografisk, surrealistisk, ledsam, politisk eller ful? Jag läser serier för att de är allt detta. I detta medium ligger ett öppet narrativ där en som tecknare kan utnyttja bild och text för att illustrera egna upplevelser, skapa en berättelse eller kommentera en samhällsdebatt. Med fokus på postkolonial feminism och queerfeminism vill jag undersöka hur tre svenska serietecknare framställer feministiska frågor – hur speglas till exempel en våldtäkt? Sexism och rasism? Transpersoners vardag? Är tecknarna medvetna om feministiska teorier och hur omvandlar de dessa i så fall visuellt? I en intervju med serietecknaren Nanna Johansson från 2012 kan vi läsa följande:

Valrörelsen [2006] provocerade mig så fruktansvärt, det fokuserades på helt fel frågor. Jag ville gå i någon sorts svaromål och det låg inte så nära mig att skriva insändare så jag ritade bilder i stället. Sedan lade jag ut dem på nätet och det började hända saker. Men det var först när andra definierade det som serier som jag fick ett ord till det jag höll på med.¹

Kan vi kanske till och med tala om serietecknandet som ett verktyg i en svensk feministisk kamp?

¹ Sundqvist, Alexandra, *Serieskaparen Nanna Johansson: ”Skönt att släppa allt och flamsa”*. Hämtad från DN's webbplats <http://www.dn.se/dnbok/serieskaparen-nanna-johansson-skont-att-slappa-allt-och-flamsa/> den 13 februari 2014. Publicerad 2012-02-27 i Dagens Nyheter.

1.1.1 Hur ser forskningen ut idag?

När jag försöker finna serier som undersökts ur ett kulturvetenskapligt perspektiv i Norden får jag ett tunt resultat. Det är först under den senare delen av 2000-talet som seriemediet på allvar kommit att bli föremål för denna typ av undersökningar. År 2009 utkom till exempel en dansk studie av statsvetaren Christian F. Rostbøll som diskuterar kontroversen kring Muhammedteckningarna och det komplexa förhållandet mellan konstens autonomi och respekten för våra medmänniskor. I *Autonomy, Respect and Arrogance in the Danish cartoon controversy* koncentrerar Rostbøll sig på hur vi värdesätter konsten som någonting utanför moraliska lagar och hur dess användande kan rättfärdiga rasism.² Går vi närmare en svensk kontext finner jag att den första doktorsavhandlingen om tecknade serier kom ut 2005: litteraturvetaren Helena Magnusson skrev *Berättande bilder – Svenska tecknade serier för barn*. Magnusson har en annan ingångsvinkel och beskriver tecknade serier för barn snarare än att analysera dem. Seriernas historia, innehåll, berättarteknik och olika publiceringsformer redovisas och kan ses som en grund att stå på innan man angriper ämnet vidare. Däremot tar konst-och bildvetaren Ylva Sommerland serieforskningen till ett kulturvetenskapligt fält, som i sin avhandling från 2012 *Tecknad Tomboy – Kalejdoskopiskt kön i manga för tonåringar* analyserat japansk manga ut ett queerfeministiskt perspektiv.³ Även etnologen Jenny Gunnarsson Payne har använt sig av feministisk teori i sin avhandling *Systerskapets logiker – En etnologisk studie av feministiska fanzines* från 2006. I avhandlingen har hon analyserat icke-kommersiella publikationer av feministiska tidskrifter i Sverige under sin samtid.⁴ Gunnarsson Payne undersöker den meningsskapande praktiken i att själv skapa serier och hur en kollektiv anda i feministiska fanzines tar sitt uttryck, vilket kommer att komma till användning i min undersökning.

Även om fältet är nytt står det inte still. Den svenska forskningen om serier såg en milstolpe när den första internationella konferensen om serieforskning hölls i Växjö 2009 med temat *Academics Perspectives on Comics, Manga and Graphic Novels, as intercultural and intermedial Phenomenon*. Efter det påbörjades ett samarbete mellan nordiska forskare som resulterat i nätverket *Nordic Network for Comics Research*, samt grundades en nätbaserad tidning om tecknade serier kallad *Scandinavian Journal of Comic Art*.⁵ Ser en på det ur ett internationellt perspektiv dominerar den amerikanska forskningen, där bland annat antologin *Comics and Ideology* (2001) kan ses som

2 Rostbøll F. Christian (2009) *Autonomy, Respect and Arrogance in the Danish cartoon controversy*. Political Theory, volume 37, nr 5. s. 1

3 Sommerland, Ylva (2012) *Tecknad Tomboy – Kalejdoskopiskt kön i manga för tonåringar*. Hämtad från https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/29319/1/gupea_2077_29319_1.pdf den 28 februari 2014.

4 Gunnarsson Payne, Jenny (2006) *Systerskapets logiker – En etnologisk studie av feministiska fanzines*. Etnologiska skrifter 38. Institutionen för kultur och medier. Umeå Universitet

5 Wallin Victorin, Margareta & Arnerud Mejhammar, Kristina (2011) Förord. Valör nr 2/2011, Tema: Serier. Uppsala Universitet. s. 5

ett viktigt verk. Författarna diskuterar bland annat Stålmannen, Wonder Woman och japansk manga med utgångspunkt i kulturvetenskapliga teorier. En artikel med fokus på feministisk teori är *Humor and Gender Politics: a Textual Analysis of the First Feminist Comic in Hong Kong* av bild-och konstvetaren Wendy Siuyi Wong och mediavetaren Lisa M. Cuklanz. De analyserar Kinas första öppett feministiska serie *Mom's Drawer at the Bottom* från 1998. Tecknaren heter Lau Lee-lee och ifrågasätter könsroller och problematiserar till exempel varför kvinnor och män blir olik behandlade för samma beteenden. Varför stämplas kvinnor som ”slampor” om de har ett aktivt sexliv medan män med ett likartat promiskuöst liv uppfattas (i ett mycket mer positivt ordlag) för ”playboys”?⁶

1.1.2 I nära anslutning till forskningsfältet

Studier som inte direkt berör kulturvetenskapliga teorier men som bidragit mycket till en vidare förståelse av serier som medium finns det gott om, både internationellt och nationellt. Dessa utgår bland annat ifrån semiotik, textens meningsskapande praktiker, eller försöker besvara frågan vad serier är. Uppenbarligen är detta en konstform vars existens diskuteras och analyseras, med en utgångspunkt i konsthistoriskt perspektiv. Vad kan egentligen räknas som serier? Hybridformen lägger grunden för denna diskussion, då serier kan bestå av både text och bild, men även förmedla berättande bilder utan textbaserad kommunikation. I *Understanding Comics – The Invisible Art* av serieteoretikern Scott McCloud visar han läsaren hur serier fungerar, genom att rita serier om form, text och betydelsen av ett sekventiellt berättande i seriemediet. McCloud beskriver på ett metafysiskt plan *hur* serier kan förstås, men använder sig inte av kulturvetenskapliga teorier under tiden. Samma typ av inriktning finns i antologin *The Language of Comics – Word and Image* (red. Robin Varnum och Christina T. Gibbons) där forskningen kretsar kring en förståelse av serier i sig och mindre om vad serien vill uttrycka. Fokus ligger här i hur text och bild i kombination skapar mening. Som exempel kan vi ta litteraturvetaren Catherine Khordocs essä *The Comic Book Soundtrack: Visual Sound Effects in Asterix*. Hon börjar med ett citat från McClouds *Understanding Comics*, där McCloud frågar läsaren om de uppfattat vad han sagt. I nästa ruta ser vi McCloud säga att om vi gjort det, borde vi undersöka vår öron, för ingen har sagt någonting. Han menar att när vi läser serier gör vi det inte bara med våra ögon, utan vi uppfattar även ljud effekter med vad han kallar för *the mind's ear*. Det är detta Khordoc undersöker i essän – hur serier med sitt visuella språk även skapar ett illusionistiskt hörbart talspråk.⁷

6 McAllister, Matthew et al. (2001) *Comics and Ideology*. Peter Lang Publishing Inc, New Yorks. s. 80

7 McCloud, Scott (1993) *Understanding Comics – The Invisible Art*. Harper Collins Publishers, New York s. 156

1.1.3 Seriekonsten enligt McClouds definition

Innan jag går vidare med syfte, frågeställningar, avgränsningar och disposition anser jag att det finns ett behov av att förklara hur seriemediet kan tolkas. När jag som fjortonåring skrev det där arbetet kunde jag bifogat ett fotografi, men jag valde en seriebild. Jag tror att jag vid den tiden bara tyckte bilden var rolig, men mitt val fick en större betydelse för mitt syfte än vad jag anade. Att nyttja seriemediet för politiska syften så som jag gjorde är genomgående i de tre konstnärers verk jag kommer att belysa. Vad skiljer då ett serieverk från traditionella konstmedier som till exempel fotografi eller måleri? Den konventionella serieformen beskrivs och analyseras av Scott McCloud i boken *Understanding Comics – The Invisible Art* som jag nämnt ovan. Boken är ritad i serieform där McCloud själv är huvudkaraktären – en ciceron som leder oss genom seriernas olika komponenter, såsom betydelsen av färg för att beskriva en sinnesstämning eller hur serier böjer på tidsramar. McCloud börjar dock från början och menar att serieformen inte är ett nytt påfund då både Bayeuxtapeten och egyptiernas hieroglyfer kan ses som en form av sekventiellt berättande bilder.⁸ Han menar att serier kan ses som: ”Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence.”⁹ Vad betyder då det? McCloud utgår ifrån serietecknarens Will Eisners term *sequential art*, det vill säga sekventiell konst: bilder sedda individuellt är endast bilder medan bilder sedda som en del av en sekvens lägger grunden för vad han kallar *The Art Of Comics*. Oavsett stil, kvalitet eller subjekt är denna definitionen bestående menar McCloud.¹⁰ Han utvecklar Eisners term med att tillföra ordet *visual* för att avgränsa området och kompletterar med *juxtaposed*: till skillnad från film (som också kan ses som visuell sekventiell konst) är seriebilder placerade rumsligt bredvid varandra, där utrymmet definierar tidskillnaden. McCloud fortsätter och ersätter ordet *art* med *images*, för att undvika att skapa ett värderande omdöme. Han menar också att vi borde ändra meningsföljden till *juxtaposed static images in deliberate sequence*, dels för att precisera att det är orörliga bilder placerade i en medveten ordning.¹¹ Men ord är också statiska bilder, så slutmeningen blir *juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequences* – serier är enligt McCloud illustrationer och andra bilder placerade sida vid sida i en medveten ordning.¹² Om Bayeuxtapeten ”läses” från vänster till höger kan man se händelseförloppet i en medveten kronologisk ordning och faller då bra in under McCloud definition av seriekonst.¹³ Men existerar det då en skillnad mellan målningar och seriekonst? McCloud menar att det viktiga i definitionen ligger i ordet sekventiell – seriekonst är bilder i en medveten ordning bredvid varandra. Förutom det finns det oändligt många

8 McCloud (1993) s. 12

9 McCloud (1993) s. 9

10 McCloud (1993) s. 5

11 McCloud (1993) s. 8

12 McCloud (1993) s. 9

13 McCloud (1993) s. 13

sätt att genomföra detta på: hans definition säger ingenting om vilken typ av genre, materialtyp eller verktyg som ska användas. Det öppnar upp för ett experimenterande av seriemediet och McCloud menar att våra försök att förklara begreppet kommer att avvisas av framtida serietecknare som ser seriemediet på ett helt annorlunda sätt än vad vi kan ana.¹⁴

1.2 Syfte

Mitt syfte med denna kulturvetenskapliga studie är att undersöka hur tre svenska serietecknare konstruerar och förhandlar feministiska diskurser. Genom bild och textanalyser av dessa samtida tecknare vill jag försöka ta reda på hur serier som medium fungerar som ett feministiskt verktyg samt hur dessa verktyg tar sitt uttryck. De tre verk jag valt är Lisa Ewalds *Allt kommer bli bra*, Amanda Casanellas *Blatte Royale* och Elias Ericsons *Åror*. Ewald är en konstnär som är med i det kvinno- och transseparatistiska seriekollektivet Dotterbolaget. De två andra, Casanellas och Ericson, agerar utanför ett sådant kollektiv. Det är ett medvetet val att välja olika tecknare som befinner sig inom olika maktordningar – Ewalds är en vita kvinna som skriver om feminism, Casanellas är en rasifierad kvinna som talar om rasism och Elias är en vit queer man som skriver om HBTQ-frågor. På det viset försöker jag bidra till en bredare syn av det svenska seriefältet och förhoppningsvis en mer mångfacetterad analys av detsamma.

1.3 Frågeställningar

- Hur förhandlar serietecknarna ovan feministiska frågor, såsom våldtäktskultur, mäns våld mot kvinnor, könsmaktsordningar och könsidentitet?
- På vilka sätt konstruerar tecknarna sitt visuella narrativ utifrån dessa frågor med hjälp av text/bildkombinationen: skiljer de sig från McClouds definition eller följer de den?
- Vilken betydelse kan verken ha i en bredare politisk kontext – hur kan en förstå deras roll i skapandet av en svensk aktivistisk plattform?

1.4 Avgränsningar och material

Tanken är att analysera tre serieskapares verk, en del ur deras vardera seriealbum. Det positiva med att välja utgivna album över nätbaserade serier eller serier skapade för ett fanzine är tillgängligheten. De böcker jag valt kan en få tag på i varje större bokhandel och verken har

¹⁴ McCloud (1993) s. 23

möjlighet att nå ut till en bredare publik. Det negativa med denna avgränsning ligger i att flera tecknare utesluts då de inte fått möjlighet att trycka sina alster. Ytterligare en avgränsning är valet att analysera en kvinna ur det feministiska kvinno- och transseparatistiska nätverket Dotterbolaget och två utanför nätverket.

För att konkretisera undersökningen kommer jag inte genomföra en analys av varje bildruta i albumet, utan välja ut en berättelse som får representera bokens genomgående narrativ. En viktig aspekt när en talar om narrativ är att välja tre serieskapare vars individuella stil skiljer sig åt, för att få en bredare betydelse av den traditionella serieformen utifrån McCloud definition. De utvalda serieverken för respektive konstnär är hos Ewald serien *Hur känns det egentligen?* på s. 124-127. I Ericsons album står ingen sida för sig själv, som hos Ewald, då albumet ska läsas som en fullständig serieroman. Därför kommer s. 7-8 analyseras som jag anser kan ses representativt för bokens övriga narrativ. Till slut kommer jag analysera s. 1-3 ur Casanellas album efter samma premisser som hos Ericson.

2 TEORETISKA PERSPEKTIV

I min uppsats ska jag analysera Ericssons verk utifrån Judith Butlers queerfeminism och Michel Foucaults teori om diskurs. I Casanellas verk står Sara Ahmeds postkoloniala feminism som grund för min analys, medan Ewalds serie tolkas ur både Bourdieus tankar om kapitalmetaforer, Beverley Skeggs teorier om klass och feminism, Linda Nochlins formuleringar om ”det manliga geniet” samt Jenny Gunnarsson Paynes forskning om svenska feministiska fanzines.

2.1 Judith Butler och performativa genus

Judith Butler skriver 1990 i boken *Genustrubbel – Feminism och identitetens subversion* att en feministisk kritik bör förstå hur kategorin ”kvinnor”, dess främsta subjekt, i definitionen både skapas och avgränsas av de maktstrukturer som omger begreppet.¹⁵ Hon menar att de förtryckande premisser som hindrar oss från att formulera ett alternativt genus skapar stora problem. Ser en termen ”kvinnor” som en gemensam identitet exkluderas stora grupper som inte passar in i den termen och den politiska feminismen understödjer indirekt de system de vill förgöra. Butler ställer vidare frågan: ”Har 'kvinnor' någonting gemensamt före förtrycket av dem, eller är det enbart detta förtryck som skapar ett band mellan dem?”¹⁶ Butler har även myntat begreppet performativitet: våra handlingar och gester ger ett sken av ett fysiskt betecknande – ”kvinnor” talar/gör/är på detta viset, ”män” talar/gör/är på ett annat. Gesterna, denna performativa teater, ger oss intrycket av att en inre kärna manifesteras i vårt yttre. Butlers tes ligger i att denna kärna är fabricerad, skapad av diskursiva medel och inte av biologiska lagar. Hon förespråkar för ett nytt sätt att se genus på, ett sätt icke baserat på yttre attribut utan på det faktum att våra handlingar konstituerar en konstgjord verklighet. ”Det finns ingen genusidentitet bakom uttrycken för genus: denna identitet är performativt skapad genom just de 'uttryck' som sägs vara dess effekter.”¹⁷ Denna kärna hålls då kontrollerad diskursivt, speciellt för att tvinga den in i heterosexualitetens reproduktiva ramar menar Butler.¹⁸ Butler utgår också ifrån Simone de Beauvoirs tes Man föds inte till kvinna – man blir det, men menar att den besitter fler radikala tankar än vad den existentialistiska särartsfeministen Beauvoir själv såg. Om kön och genus är skilda (eftersom citatet implicerar att en måste göra genus för att bli ett kön) behöver det inte betyda att en måste bli ett visst genus för att en är ett visst kön. Butler menar att om kön då inte bestämmer genus, kanske det finns fler genus än det binära könssystemet man *eller* kvinna.¹⁹

15 Butler, Judith (1990) *Genustrubbel – Feminism och identitetens subversion*. Bokförlaget Daidalos, Göteborg s. 51

16 Butler (1990) s. 53

17 Butler (1990) s. 78

18 Butler (1990) s. 214

19 Butler (1990) s. 184

2.2 Michel Foucaults diskursteori

Då Butler talar om diskursiva medel behövs även diskurs som teoretiskt begrepp. Jag kommer att utgå ifrån filosofen Michel Foucaults definition som rättar sig efter ett socialkonstruktivistiskt synsätt att se på världen. Kunskap kan inte ses som en avspegling av verkligheten, utan vad som är sant respektive falskt inom en diskurs är en diskursivt formad konstruktion.²⁰ Hur en talar om och med varandra lägger grunden för hur diskurser skapas då kunskap (som även omfattar språk) är strukturerat i olika mönster där betydelseerna skiftar från diskurs till diskurs. Mönsterna ändras och befästs i diskursiva praktiker, så för att finna en viss diskurs mönster är det i de kontexter där språket (kunskapen) utövas en ska leta.²¹ Foucault menar också att den mänskliga kroppen ser och har setts som en moralisk bärare, så att begränsa och styra den spelar en stor roll för disciplin – inte bara i fängelser utan andra även institutionella platser som kyrkan och skolan.²² Det hela handlar om makt, menar Foucault: kroppen är inlemmad i i ett politiskt kraftfält där olika maktförhållanden äger den. Kroppen behöver inte bli utsatt för fysiskt våld, då även ideologiska eller ceremoniella strukturer är ett sätt att konstituera makt.²³ Men makt är enligt Foucault inte något som alltid utövas av specifika agenter gentemot ett passivt subjekt – makten är spridd genom olika sociala praktiker och kan ses som både förtryckande och produktiv. Makten producerar diskurser, kunskap och njutning, vilket gör att en måste se makten som ett aktivt nätverk som genomsyrar hela samhällskroppen. Makt och kunskap hör samman, till exempel kan en inte tänka sig ett modernt fängelsesystem utan psykiatri och kriminologi.²⁴ Att det inte rör sig om ett fysiskt maktutövande i seriekonsten kanske är uppenbart, men det ideologiska blir här betydelsefullt: vem som får tolkningsföreträde, vem som beskriver vad och hur saker berättas kan också skapa olika maktordningar. Kroppen existerar i seriekonsten men endast som representation av en diskurs.

2.3 Sara Ahmed och affektekonomier

Även genus-och kulturvetaren Sara Ahmeds teorier om affektekonomier kommer att diskuteras i denna uppsats. Hon menar att känslor har en avgörande roll när det kommer till att förstå varför vissa subjekt allierar sig med vissa och stöter bort andra. Enskilda personer och ”kollektiva” kroppar får yta genom vissa känslors sätt att spela mellan mellan kroppar och symboler.²⁵ Som exempel tar hon främlingsfientliga grupperns sätt att skapa en antagonistisk ”Andre” genom vad hon

20 Phillips, Louise & Winther Jørgensen, Marianne (2002) *Diskursanalys som teori och metod*. Studentlitteratur AB, Lund. s. 19

21 Phillips & Winther Jørgensen (2002) s. 18

22 Sundhall, Jeanette. Föreläsning *Foucault* från 2013-09-24.

23 Foucault, Michel (1975) *Övervakning och straff*. Arkiv Förlag, 2003, Lund. s.31

24 Phillips & Winther Jørgensen (2002) s. 20

25 Ahmed, Sara (2011) *Vithetens hegemoni*. Tankekraft Förlag, Hägersten. s. 65

kallar hatekonomier: det vita subjektet ses som hotat av föreställda andra, som med sin närhet hotar både subjektets plats och ställning. Den andres närvaro blir ett tänkt hot mot vad subjektet älskar. Kärleken till det vita skapar ett kollektivt hat gentemot det tänkta mörka hotet.²⁶ Ahmed utgår från en text på Aryan Nations webbplats, en antisemitisk extremhögerorganisation från USA. Texten argumenterar för en nationalistisk kärlek som står över alla former av hat: det inte är hat som skapar den vite mannens avsky över rasblandade par, flyktingar eller judar utan nationalistens kärlek till sitt land.²⁷ Ahmed menar att denna text och likande fenomen grundar sig i hur ”det ordinära” inbillas. Det vita subjektet är en fantasi som skapas av att hat frigörs, om det vanliga framställs som krisdrabbat. Det normativa subjektet ser sig själv som skadat i förhållande till den Andres invasion på det normativa – de andras kroppar bli ”de hatade”. Ahmed skriver att Aryan Nations text ser parbildning mellan personer av olika raser och invandring som ett kränkande angrepp mot nationens kropp. Hatet finns inte i en enskild individ utan i kulturella föreställningar om en enskild grupp, vilket förstärker dem som ett kollektivt hot. Hatet är därmed ekonomiskt grundat då det rör sig mellan olika symboler som bygger på förskjutning och olikhet.²⁸

2.4 Pierre Bourdieus tankar om kapitalmetaforer

Vidare kommer jag att använda mig av sociologen och kulturanthropologen Pierre Bourdieus tankar om kapitalmetaforer. I *Distinktionen – En social kritik av omdömet* skriver han om hur klass, smak och identitet skapas.²⁹ Bourdieu menar att alla individer har ett *habitus*, det vill säga nedärvda och inlärd förmågor som tillsammans definierar din identitet. Ditt habitus blir först förståeligt i samspel med andra individer, så Bourdieu pratar även om kapital: främst hur det *sociala kapitalet* bidrar till att förstärka vårt habitus. Det sociala kapitalet liknar inte ett ekonomiskt kapital – det är inte mängden av pengar som är viktigt, utan mängden av eller tillgången till symboliskt laddade kunskaper som räknas. Etnologen Mats Nilsson beskriver det som att vi alla besitter ett habitus, men att det är ”marknaden” som avgör vilka ingredienser som fungerar som kapital.³⁰ Bourdieu kallar denna marknad för ett *fält*. I fältet finns allt detta som utspelar sig. Ett fält innebär att en avgränsad grupp människor och institutioner strider om något som är gemensamt för dem. Kapital kan ses som länken mellan habitus och fält – det är i fältet som vårt habitus i mötet med andra värderas i olika typer av kapital. Viktigt att poängtera är att fält ofta stödjer sig på varandra, då det

26 Ahmed (2011) s. 66

27 Ahmed (2011) s. 65

28 Ahmed (2011) s. 67

29 Bourdieu, Pierre (1986) *Distinktionen – en social kritik av omdömet*. I: Kultursociologiska Texter. I urval av Broady, Donald & Palme, Mikael

30 Nilsson, Mats. Föreläsning *Kulturanalys med Bourdieu* från 2013-09-23

som händer utanför fältet spelar roll inom fältet. Ett nytt fält kan också skapas på grund av en motsättning för ett annat fält. Ett bra exempel på detta är den svenska punkscenen på 1980-talet, som mer eller mindre definierade sig själv genom ett avståndstagande från den etablerade medelklassens normer och värderingar.³¹ Samtidigt menar Bourdieu att dessa sociala positioner är både föränderliga och systematiska. Han skriver i *Distinktionen* att individerna eller familjerna omedvetet strävar efter att införskaffa eller bibehålla sitt kapital och därmed behålla eller förbättra sin plats i den struktur som klassförhållanden utgör.³² Det sociala rummet är öppet, men endast för dem som har de rätta varorna att bidra med på marknaden.³³

2.5 Beverley Skeggs och arbetarklassens kvinnor

Sociologen Beverley Skeggs genomförde mellan 1983 och 1995 en etnologisk studie över brittiska arbetarklasskvinnor och deras förhållande till klasstillhörighet och genusidentiteter.³⁴ Skeggs utgår från Bourdieus kapitalmetaforer när hon problematiserar kön och klass, där vita arbetarklassmän kan ha sin fysiska ”machohårdhet” som en kulturell kapitalform. Detta kapital är svårt att omsätta i ett värde i en tjänstestyrd ekonomisk sektor. Männen maskulinitet är däremot användbar för att få makt (men inte kapital) i sina relationer med kvinnor. De vita arbetarklasskvinnor hon intervjuade använde sig i sin tur sig av femininitet som ett kulturellt kapital: denna kunde endast omsättas på en krympande arbetsmarknad eller till en obetald arbetskraft inom familjen. När kvinnorna däremot nyttjade sin femininitet på en ”äktenskapsmarknad” kunde de köpslå sig till mer makt. Problemet Skeggs finner är att kvinnorna i sitt förhandlande själva blev föremål för byteshandeln, samt att makten de vann aldrig gav en större institutionell makt. Kvinnorna hade mycket begränsade tillgångar att handla med, delvis på grund av att de inte handlade under lika villkor. Skeggs menar att en stor del av kvinnorna i hennes undersökning (28 procent) hade hanterat våldsamma fäder, fosterföräldrar, skilda föräldrar och barnhemsvistelse vilket hindrade deras förmåga att samla på sig kapital.³⁵ Skeggs gör även en kritik mot feminismen som hon anser saknar ett liknande klassperspektiv. I Skeggs studie har arbetarklasskvinnorna ett begränsat kulturellt kapital, det vill säga deras femininitet. De investerade i femininiteter som en kulturell vara, för att kunna erhålla ekonomiskt, socialt och symboliskt kapital. Taktiken skulle däremot fungera bättre i en borgerlig kontext – det är problematiskt för en arbetarklasskvinna att underkasta sig kroppsliga ideal

31 Nilsson, Mats. Föreläsning *Kulturanalys med Bourdieu* från 2013-09-23

32 Bourdieu (1986) s. 286

33 Jag har skrivit större delen av detta stycket om Bourdieu i uppsatsen *Planekonomi, kinesiskämt och svältande barn – Hur politiska diskurser konstrueras och diskuteras i samtida svensk seriekonst*. Göteborgs Universitet s. 4-5

34 Skeggs, Beverley (1997) *Att bli respektabel – konstruktioner av klass och kön*. Bokförlaget Daidalos, Göteborg, 2011. s. 91

35 Skeggs, Beverley (1997). 22-23

tillhörande en annan klass. Deras femininitet har fel ”passform”, då den är sydd enligt medel- och överklassens mått, menar Skeggs.³⁶ Kvinnorna hon talar med känner sig främmande inför begreppet och majoriteten ser inte vad de skulle vinna på att vara feminist. Feminismen är pretentiös, tråkig och sträng, men framförallt för medelklassen, något kvinnorna verkligen inte ville vara. Att vara feminist, ansåg de intervjuade kvinnorna, kunde till och med äventyra deras privata relationer och ställning inom sin kulturkrets.³⁷

2.6 Linda Nochlins kritik mot det manliga geniet

I studien kommer även konsthistorikern Linda Nochlins teorier om det ”konstnärliga geniet” att behandlas. Nochlin problematiserar frågan *Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer?* och menar att frågan saknar relevans. Vi borde istället fråga oss hur tanken om ett ”geni” uppstått inom konsten. Nochlin skriver att vi stirrat oss blinda på hur mycket av konstnärens personlighet som kan återfinnas i tavlan istället för att se på vilken kontext tavlan skapats i. Vad som kvalificeras som ”stor konst” regleras av sociala institutioner och strukturer såsom konstakademier eller mentorskap.³⁸ Hon menar att vi måste se den vita mannens dominans inom konsten som en produkt av intellektuella förvrängningar: dessa måste rättas till innan vi kan få en korrekt och adekvat beskrivning av konsthistorien.³⁹ Nochlin argumenterar för att kvinnor måste se på sin historia och samtid utan att ursäkta sig – även om en fötts med ogynnsamma förutsättningar (såsom i en lägre samhällsklass eller med ett förtycktt kön) kan kvinnor avslöja de praktiker som så länge avfärdat deras storhet.⁴⁰

2.7 Jenny Gunnarsson Payne och feministiska fanzines

Jag tar också hjälp av etnologen Jenny Gunnarsson Paynes forskning om svenska feministiska fanzines i min studie. Gunnarsson Payne studerade 13 svenska fanzines som var aktiva under det tidiga 2000-talet, där främst *Bleck*, *Radarka*, *Amazon*, *Killed by Beauty*, *Tigerskott i brallan* och *Lilith* fick en framträdande roll. Hon menar att feministiska fanzines har fått sin form efter 1990-talets Riot Girrrl: en utbrytarrörelse från punken i USA som motsatte sig machoideal och uppmanade kvinnor att aktivera sig inom scenen. Det kunde ske på flera sätt, till exempel genom att

36 Skeggs (1997) s. 160

37 Skeggs (1997) s. 250

38 Nochlin, Linda (1971) *Why have there been no great woman artist?*[PDF] Först publicerad i ArtNews 1971. Hämtad från <http://faculty.rcc.edu/skiba/docs/art7/Why%20Have%20There%20Been%20No%20Great%20Women%20Artists.pdf> den 7 mars 2014. s. 11

39 Nochlin (1971) s. 1-2

40 Nochlin (1971) s. 23

spela musik, starta egna magasin eller anordna konserter. Så länge som de gjorde det själva – en aktiv kommunikation och ett aktivt motstånd mot den traditionella passiva kvinnorollen var ledord i Riot Grrrl-rörelsen.⁴¹ Däremot är DIY-kulturen ännu äldre, då punkscenen under 1970 aktivt tog ställning för feminism och emot kommersialism, elitism och hierarkier i samhället. Gunnarson Payne menar att ”göra det själv” även kan ses som konstruering av ett eget rum. I en feministisk kontext fungerar rummen som en plats för att göra motstånd mot både patriarkatet och kapitalismen.⁴²

41 Gunnarsson Payne (2006) s. 12

42 Gunnarsson Payne (2006) s. 59-60

3 METODER

Till denna uppsats ska jag göra en analys av tre serietecknars verk utifrån Roland Barthes bildsemiotik och Charles Sanders Peirce teckenlära. För att förstå vilka typer av värdeladdade symboler en bild kan innehålla och kunna sätta in dem i en större samhällelig kontext passar dessa två metoder väl ihop. Semiotik har sin grund i språkforskning och lingvistik, där Ferdinand de Saussure och Charles S. Peirce kan ses som en förgrundsgestalter.⁴³

3.1 Charles S. Pierces teckenlära

Peirce var en amerikansk filosof som menade att det finns tre olika typer av tecken: *symboler*, *ikoner* och *index*. Den första typen kan utläsas som beroende av konventioner, där symboler kan vara alfabetiska bokstäver eller siffror. Ikoner är däremot ett tecken som liknar det den ska representera, som en porträttbild. Den sista teckentypen kallar Peirce för index, där tecknen är direkt sammankopplat med (fysiskt eller kausalt) det de ska representera. Till exempel kan symptomen hosta och rinnsnuva ses som index på att vi har ett förkylningsvirus i kroppen.⁴⁴ Peirce understyrker att när en letar efter tecken skapar vi fler tecken i processen. Det finns inget automatiskt samband mellan tecken utan det måste konstrueras ett förhållande mellan dem.⁴⁵

3.2 Roland Barthes semiotik

Att även använda Barthes metod kan hjälpa en att förstå hur serierna fungerar. Barthes arbetade med semiotiska verktyg i analysen av exempelvis reklambilder, som ofta innehåller både text och bild. Hans metod anser jag fungera i min undersökning då han inte separerade text och bild från varandra utan såg dem samverka. I *The rhetoric of the image* menar Barthes att bilder i sig själva kommunicerar språk, att det går att ”läsa av” en bild. Barthes vill däremot veta *hur* meningen har kommit till i bilden och hur en kan avkoda den.⁴⁶ Med Barthes terminologi delas bilden upp i två nivåer av mening – det som syns och det som syns betydelser. *Denotation* är hans ord för det en ser, medan *konnotation* är den betydelse en ser i bilden. Konnotationer kan till exempel vara de värderingar bilden ger uttryck för eller de kopplingar som görs till bilden. Denna nivå är därför

43 Eriksson, Yvonne & Göthlund, Anette (2010) *Möten med bilder*. Studentlitteratur AB, Polen. s. 35

44 D'Alleva, Anne (2012) *Methods and Theories of Art History*. Laurence King Publishing Ltd, Storbritannien, s. 29

45 D'Alleva (2012) s. 28

46 Barthes, Roland (1964) *The rhetoric of the image*. [PDF] Publicerad i *Eléments de sémiologie*, Communications 4, 1964. Hämtad 7 februari 2014 från <http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/Barthes-Rhetoric-of-the-Image.pdf>, s 32

starkt knuten till kulturella konventioner och personliga upplevelser.⁴⁷ *The function of relay* (grovt översatt kopplingsfunktionen) är essentiell i seriestrippar menar Barthes. Han skriver att text och bild står i ett kompletterande förhållande till varandra: de är båda fragment av en större syntagm. Förståelsen av helheten sker genom berättandet, i detta fall dialogen mellan karaktärerna.⁴⁸ (Syntagm är en term Barthes hämtat av Ferdinand de Saussure, som innebär en kombination av paradig. Till exempel är enskilda bokstäver ett paradig medan ett sammansatt ord bildar en syntagm.⁴⁹) Barthes skriver att hur betraktaren senare kommer att förstå helheten beror på dennes kulturella bakgrund. Hur en läsare bilden botten sig i den kunskap en placerar i den.⁵⁰ Pierce kan i detta läge hjälpa en identifiera tecken, medan Barthes metod kan sätta dem i kontext till betraktaren.

Varför dessa metoder kan fungera grundar sig inte bara på min bakgrund inom konstvetenskapen utan också för att McCloud i *Understanding Comics* skriver: "[...] the word icon can mean many things. [...] I'm using the word 'icon' to mean any image used to represent a person, place, thing or idea."⁵¹ McCloud menar att det finns tre typer av ikoner: bilder som representerar en idé/koncept/filosofi, såsom en nazistsymbol eller varumärke. Andra typen är ikoner av språk, vetenskap och kommunikation såsom bokstäver eller siffror. Den sista typen är de ikonerna som kallas avbilder: bilder som är designade att likna sina efterbilder. De icke-bildliga ikonerna i första och andra typen är fixerade i sin betydelse menar McCloud. De kan ritas i vilken färg eller form som helst, siffran 5 är fortfarande siffran 5. Avbilder har däremot en flytande och föränderlig mening beroende på dess utseende.⁵²

3.3 Disposition

Dispositionen i denna uppsats består av två delar, där kapitel 4 behandlar seriernas utformning som följs av analys och tolkning av verken. Varje delkapitel tar upp ett enskilt verk, där en deskription, en metodisk analys samt en teoretisk diskussion finns samlad. Sista delen, kapitel 5, utgår ifrån de samlade tolkningarna för att vidare kunna besvara frågeställningarna.

Observera att när jag i den teoretiska analysen skrivit meningar eller ord i kursiv stil är det sådana jag citerat från min deskription av verken, varför jag ej skriver de som direkta citat med tillhörande notation. I deskriptionen av verken lägger jag in så få värderingar så möjligt angående kön, miljö eller figurer. Detta för att få en neutraliserad bild av verket.

47 Eriksson & Göthlund (2010) s. 38

48 Barthes (1964) s. 40-41

49 Holmberg, Kim & Sandqvist, Katja (2002) *Grundkurs i medier och kommunikation*. Hämtad 23 februari 2014 från <http://viesverk.uta.fi/grundkurs/fore2/forelasning2.2.html>

50 Barthes (1964) s. 46

51 McCloud (1993) s. 27

52 McCloud (1993) s. 27-28

4 ANALYS OCH TOLKNING AV TRE SERIEVERK

4.1 Deskription av Elias Ericsons verk *Åror*

Första sidan är indelad i 14 rutor vilka är avgränsade med svarta tjocka streck. I den första rutan syns en figur med kort ljust hår, rund näsa och stora uppspärade ögon. Ögonen har flera mörka fält under sig och figurens mungipor är böjda lätt neråt. Hen ses i profil med huvudet riktat åt vänster. Flera svarta streck omger figuren, men slutar i en cirkel runt dennes hjässa. En vit cirkel med ordet *Frida!* syns i översta vänstra hörnet. Under den finns en mindre vit rektangel som det står *Nej* i. Under den ännu en vit cirkel, nu med ordet *Steffe* i sig. Under den syns en likadan vit rektangel som ovan. Alla ord är skrivna i versaler. I nästa ruta ses figuren sedd ovanifrån, sittandes vid ett bord. De svarta strecken omger hen men omfattar nu även en stor men långsmal rektangel med böjda former. Längst ut på den syns det en oval form, med ett kluvet streck utstickande från dess sida. På ovalen syns även två liggande streck ovanför varandra. Tre mindre vita cirklar syns i rutan, med orden *Kalle*, *Peter* och *Emma*. Under varje cirkel syns en kvadrat med ordet *Nej* i. Skrivet i svart direkt på rutan står det: *Klasslistan ringlar sig genom klassrummet som en stor, elak orm...* All text i rutan är skriven med versaler. I den tredje rutan är bilden uppdelad i ett vitt liggande fält och ett svart. I det svarta ses fler cirklar med namn i och fler vita rektanglar med ordet *nej* i. Texten *Jag kvävs, jag dör; jag dör jag dör jag dör* står skrivet i det vita fältet. Nästa ruta visar figuren igen och nu är betraktaren placerad snett bakom den. Till vänster ses den långsmala figuren resa sig högt ovanför figuren vid bordet och ordet *VÄSSSSS* står skrivet i bakgrunden. I rutan direkt därefter finns en närbild av figuren vid bordet och bara dennes huvud är synligt. Ögonen är mycket stora och går utanför huvudformen. Under ögonen syns ett tydligt mörkt fält. Munnen är en tunn linje och är lätt böjt neråt. I nästa ruta syns tre figurer som böjer sig bakåt mot betraktaren. De sitter alla i varsin stol och ler stort med öppna ögon. I den efterföljande rutan syns dessa figurer igen, men tar bara upp en fjärdedel av bildens yta. Fler figurer utan speciella ansiktsdrag har samlats runt figuren med kort hår. De tittar mot hen och runt dennes huvud är tunna streck ritade i en oval ovanför hans huvud, med flera streck ritade ut mot rutans väggar. Den åttonde rutan visar en figur sittandes på ett bord, med långt, mörkt hår och mörka kläder. Hen har ett stort leende och tittar rakt mot betraktaren. I rutan därefter syns figuren med kort hår igen och i en vit oval ovanför denne står det: *Vad heter du då?* Under figuren ses samma kvadrat med ett *Nej* i och ackompanjeras av en till kvadrat med orden *...Jag menar:*. Nästa ruta visar en närbild av figurens näsa och mun, där läpparna är lätt krökta inåt. I en vit cirkel står bokstaven *M*, och under den en kvadrat med texten: *Sakta. Ta det lugnt.* Rutan efter visar samma bild, men munnen har öppnats och tänder syns i den lätt uppåt

böjda formen. Cirkeln ovanför visar bokstaven *I* och i kvadraten under den står det *Bokstav för bokstav*. Nästa ruta visar samma närbild av figurens mun och näsa, men nu förflyttad till vänster del av rutan. I den högra delen är bakgrunden flera hårda streck i ett oregelbundet mönster. Två cirklar med vågiga kanter som överlappar varandra fyller upp rutan och i dem står det skrivet: *Vi hööör inte här bak! Prata högre!* Ordet *hööör* är understryket. Det finns även en liten vit cirkel med bokstaven *K* i bilden. Följande ruta visar figuren med kort hår och nu syns axlar samt en bit av torson. Figuren har stora ögon med hårda svarta streck under och bakom hen ses flera parallella linjer som strålar ut från dennes kropp. I en vit cirkel med mjuka linjer står det skrivet *Mi-mi-mi-Mika!* med kursiv stil. Det syns även flera blommor inuti cirkeln och utropstecknet är format som ett hjärta. Sista rutan i bilden visar figuren med kort hår som håller för sin min med båda händer. I en liten vit rektangel står det *Skit*. Alla ord i bilden utom *Mika* är skrivet i versaler.

Andra sidan är indelad i 15 mindre rutor. En ny figur med kort mörkt hår syns i första rutan där hen håller upp en dörr. Ovanför denne finns en oval med taggiga former och med texten: *Pust! Heeej klassen! – flås – Förlåt att jag är sen!* Under figuren står det i en rundad oval: *Åh, det är ingen fara! Slå dig ner!* Nästa ruta visar figuren som satt på bordet på föregående sida samt figuren med mörkt kort hår. Den senare håller höger hand mot pannan och ovanför hen står det *Nåeeehh, var sätter man sig?* i en vit oval. Under figuren i samma form står det: *Asså gu va jag sprang, ni förstår inte...* Nästa ruta visar en närbild på figuren som satt på bordet, där hen ler stort med öppen mun och tittar snett bakåt mot betraktaren. I en oval ovanför hen står den *Åh*. I fjärde rutan syns figuren med kort hår, där axlar och torso är synliga. Bakgrunden är helt svart och två stora ovaler är placerade till vänster om figuren. I dem står det: *Men du, sätt dig brevid Mika som sitter där i mitten! Platsen brevid HENNE är ledig.* Slutet av *E.et* i *henne* dras ut till en hård linje som går rakt igenom figurens en öra och ut genom den andra. De tre nästkommande rutorna visar samma figur med kort hår där vi först ser en närbild av dennes ansikte. De senare två visar samma ansikte men längre och längre ifrån, där de svarta strecken i bakgrunden blir hårdare och tätare för varje ruta. Den åttonde rutan är däremot helt vit, där endast texten *Nej. Tre år till som HENNE? Den där Mikaela* syns. Rutan efter är också helt vit så när som på en figur sedd bakifrån: hen har långt ljust hår, linne och en vid kjol. Texten i bakgrunden lyder: *Mikaela. Hon som lät sitt röda hår växa. Mikaela. Äntligen älskad av sin mor. Mikaela. Äntligen vacker. Mikaela.* Figuren har vänt sig mot betraktaren i rutan därefter och tittar med stora ögon rakt emot en. Små svarta linjer anas under ögonen. Två vita fält syns i rutan, den ena överst i bilden och den andra nederst. I dem står det *Äntligen vanlig, Mikaela.* I följande ruta är figurens ögon i närbild, där ögonbrynet innersta del är hårt riktad uppåt. Ögonen är vidöppna och nu syns hårda mörka linjer runt ögonen. I ett vitt fält ovanför figuren kan läsas: *Hon log med söndergråtna ögon.* Den trettonde rutan är helt vit så när

som på orden *Mikaela. Hon dog*. De två nästkommande rutorna visar figuren med långt hår i den ena och figuren med kort hår i den andra. De har samma ansiktsdrag men figuren med kort hår har en munkjacka och figuren med långt hår har ett linne på sig. Texten i dem lyder: *Faktum är att hon aldrig fanns*. Sista rutan i bilden visar figuren med kort i en extrem närbild, där endast lite av håret, ögonen och del av en hand syns. Framför ansiktet håller hen ett ovalformat objekt med ett hål i. I texten som är skrivet direkt på den vita bakgrunden står det *Det är en påtvingad maskerad jag önskar att jag kunde avsluta direkt. Nu. Med en gång. Men just nu kikar jag mest fram bakom masken då och då*.

4.2 Semiotisk och teoretisk analys av verket

4.2.1 Den performativa teaterns reella konsekvenser

Jag börjar med att formulera vilka tecken enligt Pierces teckenlära som kan finnas i verket, där Barthes semiotiska metod hjälper mig att förstå dess betydelse. Därefter följer en teoretisk del om performativitet och avvikande normalitet med avstamp i Butlers *Genustrubbel*. Även Foucaults diskursteori kommer att nyttjas i texten.

De ikoner som ses på första bilden är främst personporträtten av både huvudpersonen Mika, Mikas klasskamrater samt deras lärare. Det syns även en orm i flera rutor, som kan tolkas som både en ikon (det liknar det avbildade) men också en symbol: ormen har genom historien haft en mångtydig symbolisk karaktär för flera varierande trosbekännelser. I kristen mytologi ses ormen som en svekfull varelse när den får Eva att äta av kunskapens träd, medan ormen i antikens Egypten representerade både kunglig och gudomlig visdom.⁵³ I Ericsons berättelse slingrar sig den imaginära ormen mot Mika, när klasskamraterna säger sina namn. Den väser och visar sin huggtänder, vilket i detta fallet ger ett intryck av en hotfull karaktär. Ormen i Ericsons serie kan därför vara en illavarslande symbol, där handlingen att säga sitt namn högt kan ses som svårt eller påfrestande för Mika. Fler symboler som återfinns på första sidan är till exempel de blommor som syns i trettonde rutan – när Mika säger sitt namn. Vad innebär dessa blommor? Genom att placera blommor i juxtaposition till namnet, samt att pratbubblan har mjuka linjer, kan indikera att namnet sägs på ett visst sätt. Om vi ser till Barthes begrepp konnotation ger detta mig som betraktare associationer till ”kvinnlighet”. De mjuka linjerna, blommorna och hjärtan kan tillsammans ses som symboler för en stereotyp bild av kvinnor – de är mjuka, fragila och behagliga. Mika säger troligtvis sitt namn med en kvinnlig röst, som han sedan skäms över: I rutan efter syns Mika hålla för munnen, med

53 Dennis-Bryan, Kim & Hodgson, Nicola, red. (2008) *Signs and symbols – an illustrated guide to their origins and meanings*. Dorling Kindersley Limited, London s. 67

ögonbryns innersta hörn förflyttade uppåt. I en tankebubbla bredvid står det *Skit*. Ett viktigt index i den andra bilden finns i rutorna 10 och 11. Där ses en figur med mörka ringar under ögonen. Figuren som vi får reda på heter Mikaela tittar rakt mot betraktaren med dessa ögon. Hennes mörka ringar kan betyda flera saker – hon kan vara förkyld, vara trött eller ha någon slags ögonsjukdom. Men i samband med att texten ger en orden *Hon log med söndergråtna ögon* kan det i detta fallet indikera att hon gråtit.

Ännu en symbol finner en i andra bilden (i ruta fyra) där orden från pratbubblan ser ut att fysiskt penetrera sig rakt igenom Mikas huvud. Ericson har dragit ut slutet av *henne* och strecket gör till och med hål i Mikas öra. Bilden kan ses som ett sätt att beskriva hur Mika känner när det kvinnliga pronomet *henne* riktas mot hans person – det gör nästan fysiskt ont även om smärtan sitter i psyket. För vem är Mika? I rutorna 13 och 14 ser vi två figurer i samma position, sittandes framför en bänk. Till höger sitter figuren Mika och till vänster figuren Mikaela. De två delar samma ansiktsdrag och den enda skillnaden är håret och kläderna. Är det samma figur, ritade med olika attribut? Om vi tittar på vad texten säger står det: *Mikaela. Hon dog. Faktum är att hon aldrig fanns*. Detta insinuerar att Mikaela både har funnits, men samtidigt inte funnits på riktigt. Att hon dog, men egentligen aldrig fötts. I sista rutan ses Mika hålla en teatermask framför ansiktet. Masken kan ha flera olika symboliska betydelser beroende på miljö, tid eller materialtyp. Gemensamt för alla masker är dock dess symboliska funktion av att gömma och avslöja personligheter eller känslor.⁵⁴ Ericson placerar masken som en förstärkande symbol, då han i rutan även skriver: *Det är en påtvingad maskerad [...] men just nu kikar jag mest fram bakom masken då och då*. Men vad är det i Mikas personlighet som han skäms över, som han döljer bakom masken? Att här ge plats åt Butlers performativitetsteori kan hjälpa en att vidare undersöka vad Ericson vill förmedla.

Butler menar att någons genusidentitet inte per automatik borde ses som ens biologiska könsidentitet: om genusbegreppets utgångspunkt är att könet är orsaken till ens genus, uppstår ett antagande att individen inte kan agera utanför sin könsidentitet. ”Kvinnor” ses ha ett essentiellt vara som gör att de beter sig som ”kvinnor” och vice versa hos ”män”, samt att för att ses som endera genus måste ens tänkta könsbegär stämma överens med ens motsatspar. För att ses som kvinna ska du vara sexuellt attraherad av en man. Butler menar att effekten av genus är performativt skapad av en reglerande genuskoherens. Införandet av denna tvingande (normaliserade) heterosexualitet bestäms genus som en binär relation: en måste alltid vara kvinna *eller* man.⁵⁵

54 KMOP's webbplats, History of Masks. Hämtad från http://www.kmop.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=6&lang=en den 3 mars 2014. senast uppdaterad 2014

55 Butler (1990) s. 75

Butler ställer även frågor om begreppet identitet och dess betydelse för genus och subjektets självreflektion. Hon skriver: ”Om 'identitet' är ett *resultat* av diskursiva praktiker, i vilken utsträckning är då genusidentiteten, konstruerad som en relation mellan kön, genus, sexuella handlingar och begär, resultatet av en reglerande praxis som kan definieras som tvingande heterosexualitet?”⁵⁶ Identitetsbegreppet som tas för givet är något skapat genom erfarenhet och kan enligt Butler vara en del av ett normativt ideal. De som uppenbarligen avviker från ”sitt köns” identitet (som exempelvis drag/queer/trans) är förbjudna då de upphäver ”begripliga genus”. Maskulina identiteter – manligt kön och feminina identiteter – kvinnligt kön. Denna ekvation ingår enligt Butler i en ”kulturell matris” där andra identiteter (såsom en biologiskt könad man med en kulturell feminin identitet) lider i detta system av en ”genusstörning”. Vidare skriver Butler att dessa identiteter som befinner sig utanför den kulturella matrisen bevisar genom sin blotta existens att matrisen går att tänjas på.⁵⁷ Tittar en på Mika i Ericsons serie kan han ses som en person i processen av att komma ut som trans: Han har performativa uttryck som passar genusidentiteten ”man” och blir förtvivlad när omgivningen ser honom som ”henne”. Ericson ger betraktaren en bild av denna kvinnliga identitet: Mikaela har långt hår, vida kjolar och sminkade ögon. Mika har i motsats till Mikaela kort hår, munkjacka och osminkat ansikte. Ericson följer ramen för de kulturella genus Butler menar har skapats av diskursiva medel, även om Ericson i sitt berättande tänjer på dess ramar. Mikaela är typiskt ”kvinnlig” medan Mika är typiskt ”manlig”. Mika kan dock trots sina manliga attribut inte ses av omgivningen som en riktig ”man”: hans biologiska kön befäster hans kulturella genus vare sig han iklär sig en annan identitet eller ej. Ordet henne blir i Mikas huvud en direkt attack gentemot hans person. Även om omgivningen inte vet om hans transidentitet förutsätter de att hans genus följer hans kön. Foucault menar att språket har stor betydelse för människans sätt att formulera mening av världen. Kunskap sker inte bara genom att vi som subjekt lär oss om världen utan sanning är en diskursiv konstruktion där olika kunskapsnormer bestämmer vad som är sant respektive falskt.⁵⁸ Subjektet skapas i diskurser, där individen inte talar genom språket för att uttrycka sig själv utan blir snarare ett medel för kulturen att uttrycka sig igenom.⁵⁹ Om vi godtar Foucaults teorier spelar det ingen roll hur mycket Mika anstränger sig för att bryta den kulturella matrisen. Så länge samhället ser det binära könssystemet som normativt kommer Mika ha svårt att få sin personliga identitet accepterad. Detta innebär att Mika kan gå utanför ramarna, men att hans normavvikelse kommer att möta ett motstånd.

För när Mika talar om Mikaela som älskad, vacker och normal (trots att hon mådde uppenbart

56 Butler (1990) s. 69

57 Butler (1990) s. 68-69

58 Phillips & Winther Jørgensen (2002) s. 19

59 Phillips & Winther Jørgensen (2002) s. 21

dåligt av att upprätthålla dessa attribut) ses normen fortfarande som positiv. Som ”kvinna” var Mikaela omtyckt och hennes existens bekräftades av omgivningen. Mika ser sig själv som en person i limbo mellan två världar: inte riktigt en ”man” men inte heller riktigt en ”kvinna”. Exempelvis kan en titta på när Mika säger sitt namn inför klassen: han blir upprörd, då han fortfarande har en ”kvinnlig” röst han inte ser som sin. För att återvända till Butler menar hon att genus inte borde ses som en fast identitet: det är snarare en ömtålig identitet som med tiden har skapats av en ”stiliserad upprepning av handlingar.”⁶⁰ Genus blir en effekt av kroppens uttryck vilket innebär att den måste upprätthållas genom handlingar och gester, vilka i sin tur skapar illusionen av *en* bestämd självbild. Men om genus uppstår genom subjektets handlingar, är föreställningen om en inre biologisk kärna lika mycket en konstruerad identitet. Denna konstruerade identitet är ett verk som både aktören och dess publik kommer att se som sann, menar Butler.⁶¹ Att Mika upprörs av sin ”kvinnliga” röst kan bero på att han genom att befinna sig utanför det binära könssystemet vet vilken roll hans handlingar har för hur omgivningen ska tolka hans identitet. Att läraren tillskrev Mika pronomet ”henne” efter att Mika sagt sitt namn kan ses som en konsekvens av hans ”misslyckade” genushandling.

För att sammanfatta har Ericson berättat om en av queerfeminismens viktigaste aktörer: de personer som tar skada av en binär könsstruktur för att de inte kan följa den. Mikaela var ett begripligt genus som Mika anpassade sig till, då han har ett kvinnligt biologiskt kön som inte är koherent med hans genusidentitet. Mikaela som identitet existerade, men hon tillhörde aldrig Mikas personliga självbild. Hon fanns inte på riktigt då ”Mikaela” var Mikas skyddande mask i verklighetens teater. Mika kikar ibland fram bakom sin mask där hans egentliga identitet ligger och han har påbörjat en slags ”komma ut som transperson”-process: han är väldigt medveten om sina genushandlingar och hur han vill forma sin identitet. Ericson tar upp problematiken som kan uppstå i en oförstående omgivning samt vad denna okunnighet har för påverkan på subjektet utanför en binär könsmodell.

4.3 Deskription av Amanda Casanellas verk *Blatte Royale*

På titelbladet är ett mönster placerat centralt i bilden. Det är vitt till färgen, där två bokstäver, B och R, står i mitten av det. Över de stora bokstäverna står det *Blatte Royale* och under dem står det *Survival program*, allt i versaler. Runt textmassan går en cirkel med små mindre ovaler placerade med symmetriskt avstånd från varandra – ovalerna ”sitter fast” i den vita cirkeln. Genom hela symbolen går det tunna och oregelbundna svarta streck. Längst ner på titelbladet kan en läsa:

60 Butler (1990) s. 219

61 Butler (1990) s. 220

Because you can't spell battle without blatte.

Första bilden omges av svarta breda fält, där en horisontell linje delar bilden i två skikt. I den översta rutan kan man se en rektangulär byggnad sedd från kortsidan. Byggnaden består av tre våningar och omges av tre svarta spretiga träd. Byggnaden står på en höjd och en figur står nedanför höjden. Figuren har mörkt hår uppsatt i en tofs, en liten näsa, stor mun och ögon utan pupiller. I rutans högra hörn finns ytterligare en rektangel, med texten: *Fuck din "lagom" mentalitet. Jag vill inte ha lagom, jag vill ha ALLT! Jag vill ha dina möjligheter, din framtid, dina privilegier*, skrivet i versaler. Den understa rutan visar en figur med ett svart tygstycke runt huvudet och hals. Hen har liten mun och stora ögon med pupiller. Figuren står i högra förgrunden och tittar rakt mot betraktaren. Bakom figuren syns det tre byggnader med träd, rabatter och gräsmattor runt om. I denna ruta finns det tre mindre rektangulära rutor med text i varav den första lyder: *Det är vi som "tar era jobb". Dom där jobben som inte finns. Varken för oss eller för er.* I rektangeln under, som är placerad mitt i rutan står det *Varför finns det inga jobb?* I sista rutan som syns längst ner i vänstra hörnet står det: *Har du frågat dig det?*

Nästa sida är indelad i tre rutor, två mindre över en större. Första rutan från vänster visar tre figurer sittandes vid var sitt bord. Figuren längst till höger är närmast i bild och har lagt en huvudbonad med skärm på bordet snett framför sig. Figuren har kort och spretigt svart hår, utstående öron, kort men bred näsa och ögon utan pupiller. Figuren håller ett långsmal objekt i vänster hand. Till vänster om hen sitter den andra figuren med kort svart hår, stora ögonbryn, stor näsa och ögon utan pupiller. Längst bak i rutan sitter den sista figuren och lutar sin haka mot sina händer. Armarna är placerade med armbågarna mot bordet och tätt ihop. Figuren har långt svart hår, liten och bred näsa samt ögon med svarta pupiller. Högst upp i rutan finns det en vit rektangel med texten: *I skolan får vi höra att vi inte kommer åstadkomma någonting.* Under rutan längst till vänster finns en vit kvadrat med en liten triangelform utstickande från dess vänstra hörn. I den står det: *Ni kan lika gärna lära er skriva CV nu, så ni kan söka jobb på McDonalds.* I andra rutan till höger ser vi en vit bil med texten POLIS på motorhuven och med registreringsnummer BLÄ123. Bredvid bilen står två figurer – den ena vänd mot bilen och den andra vänd mot betraktaren. Figuren vänd mot bilden håller upp sitt långfinger mot den. Figuren vänd mot oss tittar snett ner mot marken. I bakgrunden syns mörka siluetteter av höga byggnader. I en vit rektangel med en triangelform i, placerad ovanför bilen står det: *Håll dig i skinnet, vi håller koll på dig. Förr eller senare kommer du ändå bara hamna hos oss.* Bredvid figuren i förgrunden finner vi ytterligare en rektangel med en mindre triangelform i. I den står det *Whatever.* Sista vita rektangeln saknar en triangelform och är placerad i nedre vänstra hörnet av rutan: *På gatan får höra hur vi aldrig kommer någonbart...* Den understa rutan tar upp halva sidan och det syns två figurer i förgrunden,

båda med ögon utan pupiller. Figuren till höger har mörkt långt hår, stora cirkulära öronhängen och en tröja med nerdragen huva. Till höger om hen syns hörnet av en byggnad. Figuren till vänster har ljust hår i en tofs, en långärmad tröja och små runda öronhängen. I bakgrunden ser man tre mindre figurer, alla i ljusa t-tröjor och kort hår. Figuren längst till höger i gruppen har en rund boll vid fötterna. Bakom gruppen ser vi fler silhuetter av höga byggnader. Centrerat i överkanten av rutan finner vi en vit rektangel med texten: *Vi har inte råd att bo i era områden så undra inte varför vi inte är integrerade.* Under figurerna finner vi en liknande rektangel som lyder: *Men det här är vårt hem...*

På tredje sidan finns det tre rutor – två mindre ovanför en större. Första rutan är nästan helt vit, sånär som på svarta silhuetter i nedre kanten och text i övre kanten. Formerna i nederkanten ser ut att vara sex stycken träd samt en stor byggnad formad som en liggande rektangel med en vertikal rektangel på dess högra kortsida. Från den vertikala rektangelns hörn syns två vågiga streck som slutar i rutans högra kant. Texten lyder: *Ni har multinationella företag i våra länder som skövlar våra naturresurser, utnyttjar vår billiga arbetskraft, och skapar krig och fattigdom.* Nästa ruta till vänster har en helt vit bakgrund och svart text som fyller ut hela rutan: *Det finns ett skäl till att vissa länder är rika och andra fattiga.* Mellan ruta två och tre, placerat direkt på den svarta grunden står det med tjocka versaler – *NI HAR TAGIT ALLT FRÅN O\$\$*, där s:en är ritade som dollartecken. I den större rutan nedanför är bilden avdelad med ett stort stängsel och taggtråd. På högra sidan är marken ljus och platt, med stadssilhuetter – som det är ritat flera vågiga linjer från. Närmast stängslet står det två figurer med samma klädnad: svarta huvudbonader med skärm, en tjock svart väst över en långärmad dräkt med mörkare oregelbundna former över ljusare grund. Båda bär ett stort skjutvapen, som de riktar mot tre andra figurer. En av de figurerna har kort hår, mörk hy och långärmad tröja med huva. Bredvid hen står en till figur med ett tygstycke som täcker hår och hals med en mindre figur i sin famn. På vänstra sidan av stängslet syns en liten stuga, omgiven av träd och gräsmatta samt ett smalt men högt objekt med ett flerfärgat tyg längst upp. Tre figurer står i förgrunden: en av dem har kort hår och ljus hy, med en mindre figur i famnen, inlindad i ett tygstycke. Bredvid hen står en figur som håller armen om hen, också med ljust hår och hy. Alla tre av figurerna ler. En vit rektangel syns i överkanten av rutan: *Men när vi kommer hit för att ta del av vad vi också har rätt till så blir vi utslängda.*

4.4 Semiotisk och teoretisk analys av verket

4.4.1 Hur vi skapar affektekonomier och konstituerar den Andre

Ovan har jag beskrivit de tre första sidorna ur *Blatte Royale*. I de tre sista sidorna av berättelsen för Casanellas ett argument om hyckleriet i att svenska företag säljer vapendelar i utvecklingsländer eller krigsdrabbade områden samtidigt som media skyller allt våld på invandring. Hon menar att en vit människas liv är lika mycket värt som elva svarta människor då kolonialismens idéer fortfarande sitter kvar i det kollektiva medvetandet. Hon avslutar med att läsaren är sexist, homofob och rasist men att läsaren nu vet om det och kan göra något åt det. Jag börjar med att försöka utkristallisera vilka tecken enligt Pierces teckenlära som kan finnas i verket, för att senare kunna bygga vidare utifrån Barthes semiotiska metod. Därefter följer en teoretisk del om affektekonomier utifrån Ahmeds begreppsapparat.

När en börjar inspektera de tydliga ikonerna som finns i bilden, syns alla personporträtt som cirkulerar i nästan varje ruta. En avbildning av en människa ses som en ikon, då den liknar subjektet men inte är personen i fråga. Nu vet en ingenting om figurerna i serien, men utifrån Pierce kan de ses som ikoniska bilder av människor som bor i ett visst område från en viss samhällsklass. Det syns bilder av höghus, poliser som patrullerar gatorna och människor som bär slöja. Dessa indexikala tecken leder mig att tro att Casanellas ritat upp en bild av en svensk förort med ett högre invandrarantal än en genomsnittlig svensk ort. De indexikala tecknen är även symboliska – polisbilen kan fysiskt representera det svenska rättsväsendet och slöjan kan ses som en symbol för islam. Det Casanellas skriver är också symboler, där språket indikerar olika fenomen. Hon skriver till exempel i första rutan: *Fuck din "lagom" mentalitet*, där ordet lagom kan ses symbolisera ett svenskt sätt att vara – landet Lagom. Inte för mycket, inte för litet. Casanellas vill inte ha lagom, hon vill ha allt som hon menar det innebär att tillhöra en svensk position: *Jag vill ha dina möjligheter, din framtid, dina privilegier*. Barthes skriver till exempel i *The Rhetoric of the Image* att genom att placera ljus pasta, röda tomater och grön paprika bredvid varandra i en reklambild skapas en symbol av "italienskhet" – *italianicity*.⁶² De konnotationer betraktaren (i detta fallet Barthes) gör grundar sig i en kulturell stereotyp av Italien, där Barthes som fransman gör andra konnotationer där en italienare inte skulle reagera.⁶³ Jag som svensk förstår innebörden av ordet lagom och att ordet kan stå för en slags "svenskhet". Finns det fler symboler i Casanellas serie som kan stå för "svenskhet"? Ett tydligt exempel är den svenska flaggan, som återfinns på två ställen på den sista bilden: i rutan där Casanellas talar om hur multinationella företag utnyttjar naturresurser och i rutan där vi ser två miljöer avstängda från varandra genom ett högt stängsel. Den rektangulära byggnaden

62 Barthes (1964) s. 33

63 Barthes (1964) s. 34

kan ses som en symbol för en fabrik, då den inte liknar en fabrik med den stämmer överens med *bilden* av en fabrik – en långsmal byggnad med en hög skorsten. På fabriken har Casanellas ritat en flagga med ett kors mot fyra mörka fält. Hela serien är i svartvitt och jag kan därför inte med säkerhet veta att det ska representera en svensk flagga. Däremot kan jag med hjälp av den andra bilden med relativ säkerhet säga att det är den svenska flaggan. När en tittar närmare på den sista rutan, så fylls den vänstra sidan upp av ett idyllisk landskap: Det är sommar vid en liten stuga och en familj bestående av mamma, pappa och barn syns i förgrunden. Bakom dem står en flaggstång där svenska flaggan vajar i vinden. En kärnfamilj, flaggan och den idylliska stugan skapar tillsammans symbolen för svenskhet.

Det Casanellas ritat är representationer av ”svensk” respektive ”icke-svensk”: hon ställer hela tiden de två i jämförelse. Lagom – svenskt, slöja – icke-svenskt. Att bo en i stuga på landet – svenskt, att bo i ett krigsdrabbat land – icke-svenskt. För att vidare förstå hur Casanellas förhandlar denna fråga vänder jag mig till Sara Ahmeds teorier om affektekonomier. Som nämnts menar Ahmed att olikhet skapas med hjälp av hatekonomier – genom att föreställa sig ett kollektivt hot gentemot sin ställning i samhället kan det vita subjektet genom sina känslor skapa ett antagonistisk ”Andre”. Ahmed lånar sitt synsätt från Freuds psykoanalys och menar att en affektiv impuls (en häftig sinnesrörelse) registreras men kan feluppfattas och kopplas till en annan tanke. Känslan finns kvar i vårt medvetande men inte tanken som orsakade den. Olika känslor gör att en förflyttar sig mellan olika betydelsenivåer där inte alla kan hanteras samtidigt. Ahmed kallar detta för känslornas spridningseffekt: de rör sig både sidledes och klibbar sig fast i symboler och figurer, samt bakåt där de fastnar i historien. Texten från Aryan Nations webbplats visar hur hatet ”glider” mellan nuets figurer och historiens symboler vilket skapar deras hat gentemot vissa ”andra” kroppar.⁶⁴ För att förtydliga Ahmeds argument menar hon att ”hat” uppstår på tre olika sätt: För det första måste subjektet skapa sig en illusion om en historia – det var bättre förr, när endast vi vita befolkade denna nation och när vi fick leva ifred utan en ”annans” inblandning. För det andra måste en skapa sig symboler vilka kan representera denna historia – till exempel flaggor som står för nationen eller miljöer som skapar nostalgi (till exempelvis en stuga på landet). För det tredje måste en sätta symbolerna och kropparna i rörelse och förhålla dem till varandra: ”andra” människor som inte delar samma symboler ses som direkta motståndare av symbolerna och i förlängningen som ett hot mot den enskilda vita subjektet. Casanellas skriver till exempelvis på första sidan att: *”Det är vi som 'tar era jobb.' Dom där jobben som inte finns. Varken för oss eller er.”* Hon talar direkt till en vit betraktare och menar att i en föreställning om ett annalkande hot (i detta fallet ”invandrare som tar våra arbeten”) målas den Andre upp som det enda problemet. Casanellas menar att betraktaren

64 Ahmed (2011) s. 68-69

istället borde fråga sig varför det inte finns arbete till varken ”svenskar” eller ”icke-svenskar”.

Menar jag då att Sveriges politik är lika extrem som Aryan Nations ideologier? Svaret är nej, men utifrån Ahmeds teoribegrepp kan en försöka förstå hur främlingsgörandet av ”den Andre” uppstår ur subjektet. Vilka känslor som rörs upp när en ser den svenska flaggan, hur det skapas nostalgiska känslor för en liten röd stuga och hur dessa symboler används när svenska traditioner ska ”skyddas” emot en föreställd ”Andre”. Casanellas förkroppsligar våra föreställningar om svenskhet och utmanar oss på en politisk debatt när hon speglar stereotypen ”svensk” gentemot stereotypen ”invandrare”. Men vem är det som ”hatas” i en hatekonomi? I Casanellas serie är det i princip alla icke etniskt svenska som formuleras som objekt för hat. Hon tar som exempel upp hur invandrare anses mer kriminella, där polisen förutsätter att de kommer genomföra en brottslig handling – det är bara frågan om när. Ahmed skriver om en liknande händelse hon upplevde vid fjorton års ålder: två poliser stannade henne i närheten av hennes hem i Adelaide. De frågade om hon var aborigin, varpå hon replikerade nej. (Ahmed föddes i England och har en pakistansk far och en brittisk mor.) Då säger poliserna: det är väl bara en solbränna, eller hur? Och blinkar åt Ahmed. Hon menar först att det är mycket problematiskt att polisen i sitt antagande om hennes ras hade rättighet att stanna henne. Är du aborigin, menar Ahmed, finns det en politiskt föreställning om att aboriginer kan kopplas samman med kriminalitet. Därefter skriver Ahmed att hennes förnekelse gjorde henne delaktig i denna föreställning – är det ”bara” en solbränna står numera under rättssystemets skyddande blickar. Ifrågasättandet av Ahmeds etniska tillhörighet ifrågasatte även henne som subjekt, där hennes hudfärg istället för att ses som något essentiellt nu blev en mask för att ”passera som vit”.⁶⁵ Händelsen skedde 1983 men Ahmed menar att det är viktigt att arbeta med minnen i kritiska analyser, som en form av intellektuellt och politiskt arbete.⁶⁶

Det Casanellas argumenterar för är en förståelse av en rasism som inte syns genom vad som exponeras, utan som definieras av det som göms undan. Invandrare integreras mindre lätt om vi fortsätter att bygga gränser mellan nationer, förorter eller enskilda individer. Casanellas menar att om vi konstant ser ”den Andre” som ett *osynligt hot* kan vi aldrig synliggöra de verkliga problemen såsom en instabil arbetsmarknad, orättvis fördelning av naturresurser eller en absurd flyktingpolitik. Att erkänna att en är ”sexist, homofob och rasist”, som Casanellas skriver på sista sidan av serien, innebär också att insikten ska leda till handling. Casanellas gör genom sin serie ett politiskt ställningstagande och distributionen av serien blir en slags politisk aktivism. Hon insinuerar innan serien ens börjat att följande sidor omfattar en rasifierad kamp – *you can't spell battle without blatte*, där ordet kamp får en betydande ställning i form av hennes parafras av en japansk

65 Ahmed (2011) s. 55

66 Ahmed (2011) s. 63

skräckthriller. Filmen *Battle Royale* (2000) har samma typ av symbol som Casanellas placerat på titelbladet.⁶⁷ Casanellas skapar ett anagram av *Battle Royale* och leker med ordets betydelse där hon skapar ett kausalt förhållande mellan invandring och kamp. Även orden *Survival program* i mönstret på titelbladet kan antyda en kamp där striden inte skapats med vilje utan motvilligt måste genomlevas för framtida överlevnad. Runt om bokstäverna går en cirkel med små ovaler fast runt den, vilket kan ses som en ikonisk bild av en lagerkrans. Kransen är en segersymbol med anor från antiken.⁶⁸ Casanellas ger betraktaren en bild av en politisk kamp där ras står som grundfråga och där kampen mot rasism kommer att vinnas. Det faktum att hon är en rasifierad kvinna som agerar inom ett ”vitt” serieklimat skapar en tydlig feministisk agenda: Casanellas förutsätter att läsaren är en vit svensk och att läsaren inte tagit tillräckligt med ställning mot en svensk rasism. Denna kritik riktar sig både till män och kvinnor, vilket även gör serien till en feministisk inomkritik: en vit och västerländsk feminism saknar ett omfattande intersektionellt arbete där rasism, homofobi och sexism anses höra samman.

4.5 Deskription av Lisa Ewalds verk *Allt kommer bli bra*

Första rutan fyller upp hela pappret utan att lämna några vita partier i marginalen. Bilden omges av svarta tjocka linjer. Överst i rutan står det skrivet *Hur känns det egentligen? Av Lisa Ewald* i rosa och svarta versaler. Bakgrunden delas in i två horisontella fält, där det nedersta fältet är rostbrunt och översta turkost. I bakgrunden, till vänster snett under seriens titel syns en figur med ljusblå hy, långt brunt hår med lugg och en mörkare oval som näsa mitt i ansiktet. Ögonbrynen är svarta, tjocka och lätt böjda uppåt. Ögonen är långsmala och ovala med en brun ögonfärg. Munnen är lätt öppen och visar på rundade framtänder. Från figuren går det ett långsmalt streck fram till en vit oval. I den står det: *Hej! Jag har valt ut just Dig att figurera som huvudperson i den här serien. Jag har också döpt alla i den efter karaktärer i min favoritfilm, Kill Bill 2. Erkänn coolt. Hur känns det? I förgrunden syns en till figur med mörkbrun hy, brunt hår i tofs med handen uppsträckt mot ansiktet. Handen har fyra fingrar som rör vid en svart rektangel med rundade kanter. I sig har den vit rektangel med texten: *Beatrix Kiddo: Ute på en skön promenad. (en hjärtformad symbol) Singing in the rain. :-)* 3 minutes ago. Like. Comment. Figuren har en gul tröja på sig, en ljusgul likbent triangel som näsa och tjocka svarta ögonbryn lätt vända uppåt. Från figuren går ett långsmalt svart streck till en vit oval: *Ehh okej hej. Jo det känns kul att få lite uppmärksamhet, men samtidigt funderar jag på hur du som serietecknare kommer att framställa mig.* Direkt under följer tre vita*

67 International Movie Database (IMDb) webbplats, *Battle Royale*. Hämtad från <http://www.imdb.com/title/tt0266308/> den 3 mars 2014. Senast uppdaterad 2014.

68 *Lagerkrans*, hämtad från Nationalencyklopedins webbupplaga: <http://www.ne.se/lagerkrans>, 2 mars 2014. Senast uppdaterad 2014.

ovaler med textmassa i, den fjärde har ett svart streck som leder fram till figuren i förgrunden medan den tredje och femte leder till figuren i bakgrunden. I tredje ovalen finner en texten: *”Känns kul”? Jag tycker inte att du ser speciellt glad ut. Känslor, eller emotioner, tar sig ofta fysiska uttryck som exempelvis människors tendens att le när de är glada. Och kalla mig helst inte för serietecknare! Det låter fjantigt. Jag föredrar serieskapare. Men du, kan du berätta lite om dig själv?* Fjärde ovalen lyder: *Ja... jag vet inte vad jag ska berätta bara. Jag heter Beatrix och bor tillsammans med min flickvän i en tvåa i Karlstad. Jobbar på ett äldreboende. Det värsta jag vet är ljudet från nån som äter banan.* Sista ovalen lyder: *Tack! Det räcker. Vi ska få följa med dig på en liten promenad idag. Jag ser att du redan statusuppdaterat om det hela.*

Nästa sida är uppdelad i tre rutor, där två mindre är placerade över en större tredje. I första rutan från vänster syns figuren i gul tröja, nu med ögonbrynen och ögonen böjda neråt. Bakgrunden är mörkt blågrå med ett flertal små svarta vertikala streck. På varje streck syns även ett kort horisontellt streck. Placerad vid figurens högra kind syns en vit droppform liggande på sidan. I den står det: *Aaaoojääjooiiiij!* I rutan bredvid ser vi samma figur, nu med ögonbrynen höjda och blicken riktad till höger. Samma vertikala svarta streck syns i bakgrunden och färgerna har fått en ljusare ton av grönt. Överst i rutan ser vi en halv oval med vågiga kanter och två mindre cirklar under sig. I den står det: *Är inte det där...* Samma liggande droppform syns igen, nu med texten *Vernita?* skrivet i sig. I sista rutan har bakgrunden ändrat ton, till en ljust lila och mossgrön färg. Figuren med gul tröja (vars tröja nu är mer vit än gul) lägger sin arm om en annan figur med kort svart hår, lila hy och orange tröja. Denne har även smalare lila ögonbryn samt en böjd lila oval som näsa. I rutan syns tre vita ovaler med text, där första och tredje ovalens svarta streck böjs ner mot figuren med orange tröja. Andra ovalens streck böjs ner mot figuren i gul tröja. Första lyder: *Nejmen hallå din gamle skojare! Gud va kul att se dig!* Andra lyder: *Detsamma hörru. Det var ju jättelängesen. Hur är det?* I sista ovalen står det: *Jodå, jag och Budd har förlovat oss. Bostadsrätt har vi köpt också.*

På tredje sidan är bilden uppdelad i två lika stora rutor, avgränsade med ett svart vertikalt streck. I första rutan ser vi de två figurerna igen, men nu bara deras huvuden – Figuren med brunt hår längst upp till vänster och figuren med svart hår längst ner till höger. Bakgrunden har kvar de små svarta strecken och färgtonen har skiftat till en beige och roströd ton. I en vit oval, placerad till höger om figuren med brunt hår, står det: *Men det är ju helt otroligt! Hur känns det?* Till höger om figuren med svart hår syns en större vit oval med texten: *Det känns ungefär som att jag har samlat allt fett från alla världens fettsugningar som någonsin gjorts i en stor pool och blandat ut med läkarsprit och att resten av mitt liv kommer att gå ut på att kaka upp den blandningen med träslev ståendes på alla fyra. Som att det inte finns något annat alternativ än det eller att falla ner i en*

avgrund utan slut. Hur är det själv? Jobbar du fortfarande kvar på...? Nästa ruta har en mörkare bakgrund av djupt grå och mörkt lila färgtoner. De svarta strecken syns mindre.

Figureerna är placerade på samma plats som förra rutan och till höger om figuren med brunt hår syns en stor rektangel med rundade kanter. I den står: *Ja precis, på äldreboendet. Jag trivs med arbetskamraterna och gamlingarna med det känns så jävla orättvist att jag har 16000 i månadslön innan skatt samtidigt som entreprenörer sitter i sina ergonomiska stolar och gör reklam och får ut det dubbla. Ibland efter jobbet känns det som att jag har gett så mycket av mig själv att det inte finns nåt kvar men att jag ändå är helt värdelös. Jag ligger ner och bara gråter av trötthet, tänker ÄR DET HÄR ALLT? Ska livet va så här?* Under figuren syns en avlång vit oval med texten: *Håhåjaja. Men du, vi måste hitta på något snart! Ni kan väl komma på parmiddag hos mig och Budd, jag kan laga tacopaj. Nu måste jag kila men vi hörs om det. Kram på dig!*

Fjärde och sista sidan har en mörkt lila bakgrund, som i nederkanten har ett mörkt brunt fält. Figuren med mörkt hår syns i översta vänstra hörnet och ögonbrynen har böjt sig hårt neråt, samtidigt som blicken är riktad ner mot figuren vi såg på första sidan. Bredvid figuren med mörkt hår syns en vit oval där det står: *Jaha, hur ska du avsluta det här nu då? Hur känns det egentligen att ha ritat, förlåt, SKAPAT den här serien?* Figuren längst ner i bilden är placerad bakom den bruna fältet så endast en överkropp syns. Hen har en zebamönstrad tröja och håller ett gult avlångt objekt i högerhanden. Från objektet går det ett grått fält med oregelbundna former. Framför figuren på det mörkbruna fältet ligger en kopia av första sidan av serien, riktad mot figuren. Ovanför hen syns det två vita ovaler, där det i den översta står: *Känns och känns. Även om det är gött för oss att vi kvinnor tilldelats könsrollen där det är tillåtet att känna överhuvudtaget så skulle jag vilja tänka lite mer såhär istället för att känna så jävla mycket:* [Här syns nu ett urklipp med en beskrivning av hur en bygger ett snöhus av en fallskärm.] *Men iallafall. Serien. På ett sätt känner jag ba VAD FAN HAR JAG GJORT? Ska folk läsa den här skiten? Men om alla skulle tänka så skulle det inte finnas några kriminalromaner av Leif GW Persson, och inte heller några Pondus- eller Elvisserier.* I den mindre vita ovalen under lyder texten: *Jag säger som i den där låten: Öhouh, sometimes I get a good feeling, yeah. I get a feeling that I never never never knew I had before, no no, I get a good feeling, yeah.* Längst ner i högra hörnet på bilden syns en svart rektangel med rundade kanter, samma form som sågs på första sidan. I den står det *Lisa Ewald* med ljust lila bokstäver och under dem i svart: *Slängt ihop en liten serie. Hur lätt som helst. Det känns helt UNDERBART!!! :-),* följt av orden *Right now. Like. Comment.* i ljust lila bokstäver.

4.6 Semiotisk och teoretisk analys av verket

4.6.1 "Det manliga geniet" – att utmana förtryckarens strategier

I detta avsnitt ska jag med hjälp av Barthes semiotik och Pierces teckenlära finna de olika tecken som bilden kan bestå av. Därefter följer en teoretisk analys utifrån Linda Nochlins teorier om det manliga geniet, Jenny Gunnarson Paynes forskning om feministiska fanzines samt Pierre Bourdieus teorier om kapitalmetaforer.

I första bilden ser en två figurer – den ena med blå hy och den andra med brun. De kan ses som ikoniska framställningar av människor. Även om de har ett något abstrakt utseende har de både ögon, näsa mun och andra drag som passar in i den mänskliga varelsens utseende. Vidare kan en se figuren med blå hy som en ikonisk framställning av serieskaparen, Lisa Ewald. Även om det inte är en direkt avbildning har bilden några av Ewalds egenskaper, såsom brunt hår och arbetstiteln serieskapare. Huvudpersonen i Ewalds serie, figuren med brun hy, kallar hon för Beatrix Kiddo efter en karaktär i sin favoritfilm *Kill Bill 2*. Figuren har däremot inga likheter med sin filmiska namne, en vit och heterosexuell lönnmördare från USA medan Ewalds figur är en rasifierad lesbisk som jobbar inom äldreomsorgen. Även den svarta rutan med en vit ruta i som Beatrix håller i handen kan ses som en ikon, i detta fallet av en mobiltelefon. De index som ses i serien återfinns på flera sidor som de svarta strecken i bakgrunden. I och med att det står *Singing in the rain* i Beatrixs mobil och att strecken ser ut att "falla" neråt kan de ses som index för att det regnar. Ett annat index, som även kan ses som en symbol, är blyertspennan som Ewalds alter ego håller i på sista bilden. Pennan hålls i en vågrätt position, något vinklat neråt. Ur dess spets syns ett rökmoln, ritat med flera tunna blyertsstreck. Det här är en komplex bild Ewald skapar: vad betyder det att det ryker från pennan och varför håller hon den i en sådan position? Jag tolkar det som att pennan är ett substitut för en cigarett eller cigarr, då röken indikerar eld och pennans form är likartad cigarettens. De viktigaste symbolerna i Ewalds verk är däremot texten – både bokstäverna och orden de formar talar om att det som skrivs inte nödvändigtvis är det som sägs. Om jag vänder mig till Barthes semiotik kan jag förklara innebörden av detta lite närmare.

Barthes menar även att bildens denotativa betydelser (dess grundläggande mening, det en ser i bilden) inte alltid kan ses som naturliga betydelser. Även denotationer skapas av konnotationer, då denotation endast utger sig för att vara först. Någon gång måste texten eller bilden tagit sin "naturliga" form genom en tolkning: det vill säga en konnotation så träffsäker att den etablerar en mening och stänger bilden för vidare läsning.⁶⁹ När texten ses som grundläggande – det som står är verkligen det som sägs – stängs bilden för betraktaren. I detta fallet innebär figurernas dialoger mer

⁶⁹ Barthes, Roland (1974) *S/Z*. [PDF] Blackwell Publishing, London, 2002. Hämtad från <http://vogmae.net.au/intmedia/pubs/BarthesExtract.pdf> den 4 mars 2014. s. 9

än vad de pratar om. När Beatrix träffar Vernita hälsar de först hjärtligt på varandra. Allt eftersom konversationen fortgår upprätthålls den hjärtliga tonen men orden berättar om hur det känns: [...] *jag har samlat allt fett från alla världens fettsugningar som någonsin gjorts i en stor pool och blandat ut med läkarsprit och att resten av mitt liv kommer att gå ut på att kaka upp den blandningen med träslev ståendes på alla fyra.* Dessa avskyvärda scenarion är Vernita och Beatrixs versioner av deras liv. Deras berättelser är fyllda av en illa dold ångest över vardagslivet som de berättar med en glad ton. Vad är det som står bakom dessa motsägelsefulla ord? Barthes skriver att det viktiga med bildanalys inte är att befästa en enda mening, utan det intressanta är att försöka få glimtar av betydelser: de uppkommer och återfaller in i bilden med ett provaktivt leende. När de närmar sig ytan igen kan de ha utvecklats, så varje blick (det vill säga tolkning) av tecknet räknas som lika intressant i en bild.⁷⁰ Att jag ser en viss mening i Ewalds verk betyder inte att någon annan behöver se samma sak då vi har olika bakgrund och förförståelse. Det essentiella i Barthes semiotik ligger därför mycket i hur läsaren tar emot och tolkar bilden lika mycket som vad konstnären vill förmedla. Att jag i detta verk får uppfattningen att Vernita och Beatrix står för något större än deras person är min tolkning – men jag ska använda mig av Judith Butler, Beverley Skeggs och Pierre Bourdieu för att förklara varför.

Beatrix som ikonisk bild representerar minst tre olika maktordnande principer: en rasifierad, lesbisk kvinna från arbetarklassen. Hon har en flickvän, jobbar på ett äldreboende med en låg lön och hennes hy är mörk. Därför lägger jag fokus på en av dem – klassperspektivet. Bourdieu talar om kapitalmetaforer och deras roll för hur klassavgränsningar uppstår. Han menar att vilka kapital som passar in på vilken marknad beror delvis på smak och stil. Vilken bil en har, vilka böcker en läser och vilka kläder en har på dig är en del av en systematik där habitus är den gemensamma nämnaren. Smaken – vare sig det gäller kläder eller andra kulturella nöjen – är viljan och förmågan att kunna lära sig en viss klass av ordnade praktiker.⁷¹ Smaken definierar objektens omvandling till tecken, där tecknen i sig bildar symbolisk kapital. Det är inte bara att ha en viss typ av skor, utan en måste även ha en viss typ av böcker i bokhyllan och en viss typ av konst på väggarna.⁷² Bourdieu menar att: ”Smaken gör att man har det man tycker om eftersom man tycker om det man har – nämligen de egenskaper och de tillgångar man de facto blivit tilldelad i fördelningarna och de jure anvisad i klassificeringarna.”⁷³ Han hävdar även att ”smaken” kan leda till en slags *klassrasism*. Smaken i sig hänvisar till ett antagande om att det existerar en valfrihet. Arbetarklassen är böjd att förverkliga vissa praktiker, precis som överklassen är böjd att förverkliga andra praktiker. Det är när

70 D'Alleva (2012) s. 111

71 Bourdieu (1986) s. 303

72 Bourdieu (1986) s. 305

73 Bourdieu (1986) s. 306

en viss smak ses som *inneboende* hos subjektet det blir problematiskt – en väljer inte att bli en förtyckt grupp, det finns bara inga andra vägar att ta.⁷⁴

Beatrix har fötts in i en klass där flera faktorer spelar emot henne: hon är både rasifierad och lesbisk, vilket ger henne en lägre position inom det hegemoniska klasssystemet. Beverley Skeggs grundar sin teori i Bourdieus kapitalmetaforer, när hon i boken *Att bli respektabel – konstruktioner av klass och kön* talar om arbetarklassen och feminism. Skeggs menar att genus och ras inte är kapital i sig, men att de förser oss med de relationer genom vilka kapital värderas. Vithet och maskulinitet är två högt värderade kulturella kapitalformer i det sociala rummet.⁷⁵ Skeggs hävdar vidare att arbetarklassens perspektiv saknas i en medelklassens feminism som hon såg i sin närhet 1997. Ewald har genom sina figurer problematiserat detta och en klassanalys är högst närvarande i hennes verk: när Beatrix beskriver sin vardag som orättvis säger hon även att tillvaron försämras när hon vet att en vit man på en reklambyrå har ett mindre fysiskt betungade jobb men dubbel så mycket betalt. Den vita mannens kulturella kapital (möjligheten att utforma reklambilder) värderas högre än Beatrix kulturella kapital.

När Vernita däremot talar om sitt liv är det hennes förhållande med Budd som är påfrestande. Hon känner att det står mellan den heterosexuella normen eller att hoppa ner i en avgrund utan slut: att vara tillsammans med en man är lika vådligt som att inte vara det. Butler talar om en tvingade heterosexuell matris där Ewald gett Vernita rollen som en kvinna fast i denna matrisen. Jag tänker inte tala så mycket mer om Butlers tankar om detta, utan koncentrera mig på hur Ewalds karaktär kan tolkas. Om en antar att det är Ewald som återfinns i serieskaparen har hon vänt på tanken om ”det manliga geniet”: ett historisk och kulturellt koncept där mannens skapande värderats högre än kvinnans skapande.⁷⁶ Ewald för in sig själv som aktivt meningsskapande objekt, där serien mer kretsar runt hennes roll som feministisk serieskapare än berättelsens andra narrativ. Hennes penna blir en rykande cigarr, när hon anser sig färdig med sitt verk. Hon lutar sig bakåt och tänker först att hennes serie kanske inte är så bra men ändrar sig snabbt: Ewald nämner att varken Leif GW Perssons kriminalromaner eller Elvisserier hade kommit till då. Här blir budskapet mångbottnat, då hon å ena sidan intar en aktiv position men insinuerar att hennes manliga liknar borde intagit en mer passiv position. ”Det manliga geniet” är resultatet av en process, formad av sociala institutioner. Män är inte bättre på konst: de har endast fått bättre förutsättningar att genomföra det som krävs av ett ”konstnärligt geni” menar Nochlin.⁷⁷

Det blir viktigt för kontexten att nämna att Ewald är med i Dotterbolaget, ett feministiskt

74 Bourdieu (1986) s. 310

75 Skeggs (1997) s. 22

76 D'alleva (2012) s. 61

77 D'alleva (2012) s. 61

kvinn- och transseparatistiskt serieskaparnätverk med bas i Malmö. Dotterbolagets syfte är att arbeta mot de patriarkala strukturer som de anser genomsyrar seriebranschen, men även stödja de kvinnor och transpersoners skapande inom branschen. De fungerar som ett nätverk samt social arena där medlemmarna stöttar varandra istället för att konkurrera mot varandra.⁷⁸ Här ser vi en miljö där serieskapandet värderas högt i kombination med en kollektivistisk agenda. Gunnarsson Payne undersöker vilken betydelse föreställningen om systerskap har i en sådan gemenskap.⁷⁹ Likheter med Dotterbolaget och Gunnarsson Paynes material finns, då nätverket också ger ut sitt eget fanzine *Dotterbolaget* med teman som *Chicks Eats Comics* och *Den personliga politiken*.⁸⁰ Gunnarsson Payne menar att fanzines ingår för att skapa ett nätverk över större ytor än den egna personliga umgängeskretsen. Vare sig det gäller distribution genom Internet eller från hand till hand fungerar utgivningen som ett exempel på hur feministiska ideal kan omsättas i praktiken. De skapar ”egna rum” och de gör det utan män.⁸¹ Det som skiljer Ewalds album från Riot Grrrl-rörelsens etos är det faktum att albumet är en del av ett kapitalistiskt system (albumet är inte gratis). Likheterna i idealfrågor men även genomförandet ger dock tydliga konnotationer till feministiska fanzines: Ewalds collageform är ett arv från Riot Grrrl fanzines, en stilkod som Gunnarsson Payne menar var en del av det kommersiella avståndstagandet. Även om förhållandena har skiftat sedan 1990-talet talet vad gäller bildbehandling i och med Internets ökade roll, är stilen fortfarande populär. Själva stilen har blivit en feministisk prototyp.⁸²

Sammanfattningsvis problematiserar Ewald klasstrukturer, den heterosexuella normen och idén om det manliga geniet. Ewald ställer helt enkelt frågan *Hur känns det?* och alla karaktärer säger sin o censurerade sanning. Hon utmanar konsthistoriens ideal genom att i en feministisk DIY-anda placera sig själv som meningsskapande subjekt i serien, samtidigt som karaktärerna får representera flera olika diskurser och dess problematik. Att se Ewald i kontext till serieskaparnätverket Dotterbolaget kan vara betydelsefullt, då vetskapen att det finns en stöttande grupp som står bakom en kan göra en modigare: Ewald kan lättare skapa ett rum utan patriarkala strukturer.

78 Dotterbolaget *Om oss*, hämtad 23 februari 2014 från <http://www.dotterbolaget.com/omoss.htm>. Senast uppdaterad 4 mars 2013

79 Gunnarsson Payne (2006) s. 9

80 Dotterbolaget *Fanzines*, hämtad 23 februari 2014 från <http://www.dotterbolaget.com/fanzines.htm>. Senast uppdateras 4 mars 2013

81 Gunnarsson Payne (2006) s. 62

82 Gunnarsson Payne (2006) s. 158

5 AVSLUTANDE DISKUSSION

Den 8 mars närmar sig. Min stad fullkomligt sjuder av förväntningar – vädret ska bli bra och det är så många evenemang att det är svårt att gå på allt en vill göra. Jag har gjort ett plakat där det står *I have a hammer – let's smash the patriarchy* på, att ackompanjera mig på demonstrationen. Jag och förhoppningsvis tusentals kvinnor, transpersoner, queers, män, barn och husdjur ska gå upp för Kungsporsavenyn på den internationella kvinnodagen. Vi är alla olika men har en sak gemensamt – vår motståndskraft. Serietecknarnas verk jag analyserat visar olika frågor men det är deras vilja att förändra något som är närvarande i varje bild. Men hur förhandlar de sina frågor? På vilket sätt gör de det? Och vad har det för betydelse?

5.1 Feministiska förhandlingar

Studien visar hur tre svenska serietecknares verk kan förstås i relation till en feministisk agenda. I Elias Ericsons seriealbum *Åror* berättas en fiktiv historia om verkliga händelser: transpersoners vardag och hur omgivningen ibland saknar (för)förståelse. Han skapar trovärdiga scenarion där de personer som tar skada av en binär könsstruktur får komma till tals. I queerfeministisk teori är det essentiellt att förstå hur en betraktar vissa identiteter som avvikande eller konstiga (därav ordet queer) och ännu viktigare att flytta fokus till det ”normala”. Vad är egentligen normalt? Hur skapas normer och hur bibehålls de? I *Åror* är huvudpersonen Mika en av de ”onormala”: han har ett biologiskt kön som inte är koherent med hans genusidentitet. När betraktaren introduceras i Mikas liv har han precis börjat gymnasiet och bävar för de nästkommande tre åren. Hur ska kompisarna i hans nya klass se honom; som Mika eller som Mikaela? Vi får se bakåtblickar av en ung tjej med långt hår, Mikaela, Mikas biologiska könsidentitet. Hon var aldrig riktigt rätt och passade inte in i Mikas identitet. Mikaela var ett begripligt genus som Mika anpassade sig till men hon tillhörde aldrig Mikas personliga självbild. Hon fanns inte på riktigt då ”Mikaela” var Mikas skyddande mask i verklighetens teater. När betraktaren får se Mika för första gången har han påbörjat en slags ”komma ut som transperson”-process: han är medveten om sina genushandlingar och hur han vill forma sin identitet. Ericson tar upp problematiken som kan uppstå i en oförstående omgivning samt vad denna okunnighet har för påverkan för subjektet utanför en binär könsmodell. En frågeställning som hade varit intressant för vidare forskning är hur liknande material mottas hos serieläsare – hur ser människor på berättelsen och dess problematik? I Amanda Casanellas verk *Blatte Royale* ligger det också en tanke om vad ignorans kan ge för konsekvenser, där ett postkolonialt perspektiv står i fokus. Genom Sara Ahmeds teorier om affektekonomier diskuteras hur ”den Andre” skapas i en svensk kontext. Casanellas argumenterar för en förståelse av en rasism som inte syns genom vad

som exponeras, utan som definieras av det som göms undan – ett öppet samhälle går aldrig att nå om en fortsätter att bygga gränser mellan nationer, förorter eller enskilda individer. Om ”den Andre” ses som ett osynligt hot kan det bli svårt att uppmärksamma vad Casanellas menar är de verkliga problemen: en instabil arbetsmarknad, orättvis fördelning av naturresurser eller en problematisk flyktingpolitik. Att Casanellas är en rasifierad kvinna som agerar inom ett ”vitt” serieklimat skapar en tydlig feministisk agenda: Casanellas menar att läsaren är en vit svensk som inte tagit tillräcklig ställning mot svensk rasism. Denna kritik riktar sig till både män *och* kvinnor, vilket även gör serien till en feministisk inomkritik: västerländsk (och framför allt vit) feminism saknar ett intersektionellt arbete där rasism, homofobi och sexism anses höra samman. I en framtida studie kan det vara intressant att undersöka hur mycket plats dessa frågor får i ett svensk serieklimat: hur talas det om rasism i svenska serier? Hur många som ritas serier är rasifierade? Och agerar de på lika villkor? Att organisera sig och försöka att skapa lika villkor gör Lisa Ewald. I hennes seriealbum *Allt kommer bli bra* syns det tydliga influenser från 1990-talets Riot Grrrl-rörelse, både i utförande och idealfrågor. Med hjälp av bland annat Jenny Gunnarsson Paynes forskning om svenska feministiska fanzines diskuteras hur Ewald kan ha funnit en stöttande gemenskap i serietecknarnätverket Dotterbolaget. Payne undersöker vilken betydelse föreställningen om systerskap har i en sådan gemenskap och likheter mellan Dotterbolaget och Gunnarsson Paynes material finns, då nätverket bland annat ger ut sitt egna fanzine *Dotterbolaget*. Ewald problematiserar klasstrukturer, den heterosexuella normen men främst idén om det manliga geniet – hon utmanar den manliga normen genom att i en feministisk DIY-anda placera sig själv som meningsskapande subjekt i serien. Detta samtidigt som karaktärerna får representera flera olika diskurser och dess problematik samt låter sina figurer tala om bekymren totalt ocensurerat. Genom att medvetet konstruera ett scenario där alla dessa frågor förhandlas gör Ewald en mångbottnad serie och hennes politiska budskap skiner igenom bladets färgglada tryck. För att vidare förstå betydelsen av ett ”systerskap” inom svensk seriekonst kan en framtida forskningsuppgift vara att lägga fokus på hur Dotterbolaget fungerar som ett feministiskt nätverk.

5.2 Visuella narrativ

McClouds definition av seriekonst grundar sig i den sekventiella formen: bilder medvetet placerade bredvid varandra skapar en serie. Alla serieverk som är analyserade här följer McClouds definition, även om de gör det i varierande grad. Casanellas är den som tydligast håller sig ”inom ramarna”: hon har ritat slutna rutor som berättelsen utspelar sig i. Casanellas (likt Ericson och Ewald) nyttjar det McCloud kallar för *closure* – fenomenet att kunna observera delarna men uppfatta en helhet.

Världen uppfattas som en helhet genom upplevelser, även om sinnen endast avslöjar en värld som är fragmenterad och ofärdig. Serier använder sig av denna typ av kommunikation och uttryck, där läsaren med hjälp av *closure* förstår förändring, tid och rörelse i serier.⁸³ Rutorna bryter både tid och rum samt erbjuder en ojämn rytm av omedvetna ögonblick – det är detta ”avslut” som tillåter oss att mentalt konstruera denna enhetliga verklighet. Hos Casanellas ser en hur varje bild följer efter den andra: läsaren vandrar mentalt mellan olika platser i ett visst område. Även fast platsen är okänd eller figurerna oidentifierade konstruerar sinnet en plats den känner till: till exempel en invandrartät förort i Sverige. Vilken specifik plats en konstruerar beror på ens upplevelser: jag har en bild och andra läsare har en egen bild. Hos Ericson ser en också detta visuella narrativ, men han nyttjar pratbubblor på ett annorlunda sätt. Casanellas talar mer mot läsaren: hon skriver meningar som *Har du frågat dig det?* Eller *Ni har tagit allt ifrån oss*. Ericsons karaktär talar för sig själv – han skriver *det är en påtvingad maskerad jag önskar att jag kunde avsluta direkt*. McCloud pratar *the picture plane* – en nivå av medvetenhet där realitet och språk konvergerar. Han formulerar en modell i form av en triangel, där benen står för språk (orden öga, mun och ansikte) respektive realitet (direkta avbilder av ögon, munnar eller ansiktet) där toppen kan ses som bildplanet – former, linjer och färg är sig själva utan föreställning. Formen representerar det totala bildliga ordförrådet för all visuell konst.⁸⁴ Han talar om abstraktion och hur bilder och text kan ses: bilder är *mottagen information*, då en inte behöver en formell utbildning för att förstå vad de föreställer. Text är *uppfattad information* – det kräver tid och speciellt kunskap för att avkoda språkets abstrakta symboler.⁸⁵ När bilder blir mer abstraherade från ”verkligheten” kräver de en större förståelse av uppfattningsförmågan, likt ord. I motsats kräver ord som är mer direkta en mindre förförståelse, liknande bilder. McCloud menar att det behövs ett enhetligt språk för seriekonsten, där bilder och ord borde ses som två sidor av samma mynt. I Ericsons serie nyttjas de tre delarna i McClouds modell, där både språket och bilden agerar inom varandra. Ordet *henne* består av flera lager av mening och ordet lever nästan ett eget liv. Det penetrerar Mikas öron, det är hans påtvingande identitet och även ett begripligt genus inom en binär könsmodell. Ordet *henne* följer både språket och realiteten (bilden av Mikaela och det skrivna ordet) men linjerna och formerna hjälper till att skapa en uppfattning om de båda. McCloud är intresserad av vad som händer mellan rutorna, hur avslut kan skapas inom dem. Han menar att serier kräver av läsarens sinne att fylla i luckorna mellan rutorna – som en slags animatör. Men hur kan en uppfatta ljud, känsel eller lukter? Serier är ett enda sinnes medium, det vill säga synen. Men det som händer mellan rutorna kan hjälpa till att sätta samman högt komplexa bildfragment till en komplett scen. Sinnet konstruerar ljud, lukt osv med hjälp av fragmenten. Till

83 McCloud (1993) s. 65

84 McCloud (1993) s. 50-51

85 McCloud (1993) s. 49

exempel konstruerar en ljud genom pratbubblor. Det är egentligen endast en visuell representation, men luften mellan rutorna kräver av läsaren att sätta igång sin fantasi.⁸⁶ Det är inte bara ordet *henne* som ses penetrera Mikas öron, utan en förstår även att det är när läraren högt säger ordet som det får sin kraft. Hos Ewald måste läsaren anstränga sig litet mer för att följa in berättelsen. Figurerna ligger nära bildplanet, då en extrem abstraktion av mänskliga drag skapar hennes karaktärer. Tecknade serier fungerar redan som ett koncept för läsaren. De flyter lätt mellan ramarna, mellan ett konceptuellt territorium. Realistiska bilder har det svårare: deras primära visuella funktioner passar inte lika bra in i idéernas sfär. Även om de ställs bredvid varandra, i en medveten ordning, ser de lite mer ut som en serie stillbilder än som en sammanhängande berättelse. Däremot får det inte bli för abstrakt – bilder som ligger närmare bildplanet kan vara lika svåra att få ett avslut på. Här blir det de sammanhängande egenskaperna i designen som ger oss en helhet istället för de individuella panelerna.⁸⁷ En kan titta på Ewalds serie och anta att hennes figurer ska representera människor men det är inte lika självklart. Det i samband med helheten (hennes ord, vad hon väljer att tala om exempelvis) som vi konstruerar en verklighet. McCloud menar att endast seriekonsten kräver så mycket av läsarens fantasi, förförståelse och abstrakt tänkande. Vi måste inte bara tolka det synliga men även det osynliga: vad som händer mellan rutorna. Han menar därför att serien inte borde ses som en hybridform mellan grafisk konst och litterär fiktion, utan som egen konst.⁸⁸ En intressant fråga att ställa i en framtida undersökning kan då vara om serieformen kan ses som en egen konst i Sverige och hur de behandlas därefter av till exempelvis museum, gallerier och andra konstnärliga institutioner.

5.3 Den aktivistiska plattformen

Serierna som behandlas i denna studie kan ses som en del av en svensk aktivism. Om en tittar tillbaka på vad Jenny Gunnarsson Payne skrivit i sin avhandling, fungerade fanzines som ett exempel på hur feministiska ideal kan omsättas i praktiken. Även om serierna som analyserats inte är fanzines, lånar Ewald och Casanellas inslag av en sådan tradition. Casanellas serie ingår inte i ett eget album, utan syns i en samlingsantologi mot rasism och i ett samarbete mellan henne och serieskaparen Rocco Lombardi.⁸⁹ Den förstnämnda, *Serier mot rasism*, gavs ut 2011 där intentionen var att genom serier utmana den svenska rasismen som utgivarna menar frodas i vårt samhälle. Efter valet 2010 ville de med hjälp av sina alster visa att rasism inte är acceptabelt och för att stärka värderingarna om alla människors lika värde. Hela intäkten som försäljningen gav gick direkt till

86 McCloud (1993) s. 88-89

87 McCloud (1993) s. 90-91

88 McCloud (1993) s. 92

89 Dystopia nr 6: Rocco Lombardi *War Peace* & Amanda Casanellas *Blatte Royale* (2010) Seriefrämjandet, Malmö

organisationen *Ingen människa är illegal*, ett nätverk som jobbar för att förbättra livsvillkoren för papperslösa i Sverige. Redaktionen avslutar förordet med att säga: ”Vi hoppas att de följande sidorna talar till dig, helst inte enbart som underhållande läsning, utan på ett sätt som leder till vidare engagemang för ett rättvisare och mer solidariskt samhälle.”⁹⁰ Casanellas är tydligt politisk även utanför seriens ramar, då hon medverkar i denna antologi – som dessutom är ett arbete från Serieskolan i Malmö där Casanellas gick 2010.⁹¹ Hon har genom att låta sin serie figurera i antologin bidragit till ett aktivt ställningstagande där plattformen för detta engagemang går genom serien som medium och distributionen skapar ett rum för motstånd.

Ewald jobbar också med politisk aktivism utanför sitt serieskapande: hon är medlem i det feministiska och transseparatistiska nätverket Dotterbolaget. Nätverket ger inte bara ut egna fanzines utan ordnar även fester och andra mötesplatser för feministiska aktivister. Dotterbolaget finns i flera städer, bland annat i Malmö och Göteborg. I denna kollektivistiska anda arbetar Ewald både med frågor typiska för de feministiska fanzines som Gunnarsson Payne undersökt, och även i liknande Riot Grrrl-stil. Ewald är tydligast influerad av denna rörelse, även om hon i försäljningen av sitt album ingår i ett kapitalistiskt system. Ericson håller sig mer till ett traditionellt seriealbum, utan direkta kopplingar till en DIY-kultur liknande feministiska fanzines. Även om Ericson inte har samma kopplingar som Ewald och Casanellas har till Dotterbolaget och Serieskolan i Malmö så agerar han på andra politiska arenor. Han ställer till exempel ut teckningar under West Pride 2014: *En konstig utställning* som har vernissage den 28 maj på Stadsbiblioteket i Göteborg.⁹² Ericson agerar alltså som en frilansare men deltar i politiska evenemang – vilket kan bli spännande i en fortsatt studie om denna typ av serier. Vilken betydelse har till exempel Dotterbolaget för seriekonstnärers utveckling och politiska perspektiv?

Sammanfattningsvis kan alla tre serietecknare i studien ses som en del av ett större aktivistiskt sammanhang, även om de deltar i olika plattformar. I Sverige verkar det finnas många olika utgångspunkter för hur ett politiskt engagemang kan ta sitt uttryck men gemensamt för konstnärerna är deras förmåga att framföra politiska idéer genom seriekonsten. Trots olika stilar, sakfrågor och visuella narrativ har de samma vilja att förändra världen, men främst av allt: att göra motstånd mot de orättvisor som de menar frodas i det svenska samhället.

90 Gylander, Henri & Lindh, Sofia et al. (2011) *Serier mot rasism*. Optimal Press, Göteborg.

91 Casanellas, Amanda. Bloggen punkonpaper.blogg.se, hämtad från <http://publishme.se/profile/punkonpaper.blogg.se/> den 10 mars 2014. senast uppdaterad 2010.

92 *En konstig blogg*, West Prides hemsida. Hämtad den 10 mars från <http://westpride.se/blogg/en-konstig-utstallning>. Senast uppdaterad 23 februari 2014

KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING

Tryckta källor

Ahmed, Sara (2011) *Vithetens hegemoni*. Tankekraft Förlag, Hägersten.

Bourdieu, Pierre (1986) *Distinktionen – en social kritik av omdömet*. I: Kultursociologiska Texter. I urval av Broady, Donald & Palme, Mikael. Brutus Östlings Bokförlag, Stockholm, 1993.

Butler, Judith (1990) *Genustrubbel – Feminism och identitetens subversion*. Bokförlaget Daidalos, Göteborg

D'Alleva, Anne (2012) *Methods and Theories of Art History*. Laurence King Publishing Ltd, Storbritannien

Dennis-Bryan, Kim & Hodgson, Nicola, red. (2008) *Signs and symbols – an Illustrated Guide to Their Origins and Meanings*. Dorling Kindersley Limited, London s. 67

Dystopia nr 6: Amanda Casanellas (2010) *Blatte Royale*. Seriefrämjandet, Malmö

Dystopia nr 6: Rocco Lombardi (2010) *War Peace*. Seriefrämjandet, Malmö

Eriksson, Yvonne & Göthlund, Anette (2010) *Möten med bilder*. Studentlitteratur AB, Polen.

Foucault, Michel (1975) *Övervakning och straff*. Arkiv Förlag, 2003, Lund.

Gunnarsson Payne, Jenny (2006) *Systemskapets logiker – En etnologisk studie av feministiska fanzines*. Etnologiska skrifter 38. Institutionen för kultur och medier. Umeå Universitet

Gylander, Henri & Lindh, Sofia et al. (2011) *Serier mot rasism*. Optimal Press, Göteborg.

McCloud, Scott (1993) *Understanding Comics – The Invisable Art*. HarperCollins Publishers, New York

Phillips, Louise & Winther Jørgensen, Marianne (2002) *Diskursanalys som teori och metod*. Studentlitteratur AB, Lund.

Rostbøll F. Christian (2009) *Autonomy, Respect and arrogance in the Danish cartoon controversy*. Political Theory, volume 37, nr 5.

Skeggs, Beverley (1997) *Att bli respektabel – konstruktioner av klass och kön*. Bokförlaget Daidalos, Göteborg, 2011.

Wallin Wictorin, Margareta & Arnerud Mejhammar, Kristina (2011) *Förord*. Valör nr 2/2011, Tema: Serier. Uppsala Universitet.

Elektroniska källor

Barthes, Roland (1974) *S/Z*. [PDF] Blackwell Publishing, London, 2002. Hämtad från <http://vogmae.net.au/intmedia/pubs/BarthesExtract.pdf> den 4 mars 2014.

Barthes, Roland (1964) *The rhetoric of the image*. [PDF] Publicerad i *Eléments de sémiologie, Communications* 4, 1964. Hämtad 7 februari 2014 från <http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/Barthes-Rhetoric-of-the-Image.pdf>

Casanellas, Amanda. Bloggen punkonpaper.blogg.se. Hämtad från <http://publishme.se/profile/punkonpaper.blogg.se/> den 10 mars 2014. Senast uppdaterad 2010.

Dotterbolaget *Om oss*, hämtad 23 februari 2014 från <http://www.dotterbolaget.com/omoss.htm>. Senast uppdaterad 4 mars 2013

Dotterbolaget *Fanzines*, hämtad 23 februari 2014 från <http://www.dotterbolaget.com/fanzines.htm>. Senast uppdateras 4 mars 2013

En konstig blogg, West Prides hemsida. Hämtad den 10 mars från <http://westpride.se/blogg/en-konstig-utställning>. Senast uppdaterad 23 februari 2014

Holmberg, Kim & Sandqvist, Katja (2002) *Grundkurs i medier och kommunikation*. Hämtad 23 februari 2014 från <http://viesverk.uta.fi/grundkurs/fore2/forelasning2.2.html>

International Movie Database (IMDb) webbplats, *Battle Royale*. Hämtad från <http://www.imdb.com/title/tt0266308/> den 3 mars 2014. Senast uppdaterad 2014.

Karlsén, Andrea (2013) Hela stycket om Bourdieu är hämtat från uppsatsen *Planekonomi, kinesskämt och svältande barn – Hur politiska diskurser konstrueras och diskuteras i samtida svensk seriekonst*. [PDF] Göteborgs Universitet

KMOP's webbplats, History of Masks. Hämtad från http://www.kmop.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=6&lang=en den 3 mars 2014. senast uppdaterad 2014

Lagerkrans, hämtad från Nationalencyklopedins webbplats: <http://www.ne.se/lagerkrans>, 2 mars 2014. Senast uppdaterad 2014.

Nochlin, Linda (1971) *Why have there been no great woman artist?* [PDF] Först publicerad i *ArtNews* 1971. Hämtad från <http://faculty.rcc.edu/skiba/docs/art7/Why%20Have%20There%20Been%20No%20Great%20Women%20Artists.pdf> den 7 mars 2014.

Sundqvist, Alexandra, *Serieskaparen Nanna Johansson: "Skönt att släppa allt och flamsa"*. Hämtad från DN's webbplats <http://www.dn.se/dnbok/serieskaparen-nanna-johansson-skont-att-slappla-allt-och-flamsa/> den 13 februari 2014. Publicerad 2012-02-27 i Dagens Nyheter.

Föreläsningar

Nilsson, Mats. Föreläsning *Kulturanalys med Bourdieu* från 2013-09-23

Sundhall, Jeanette. Föreläsning *Foucault* från 2013-09-24.

Bildförteckning

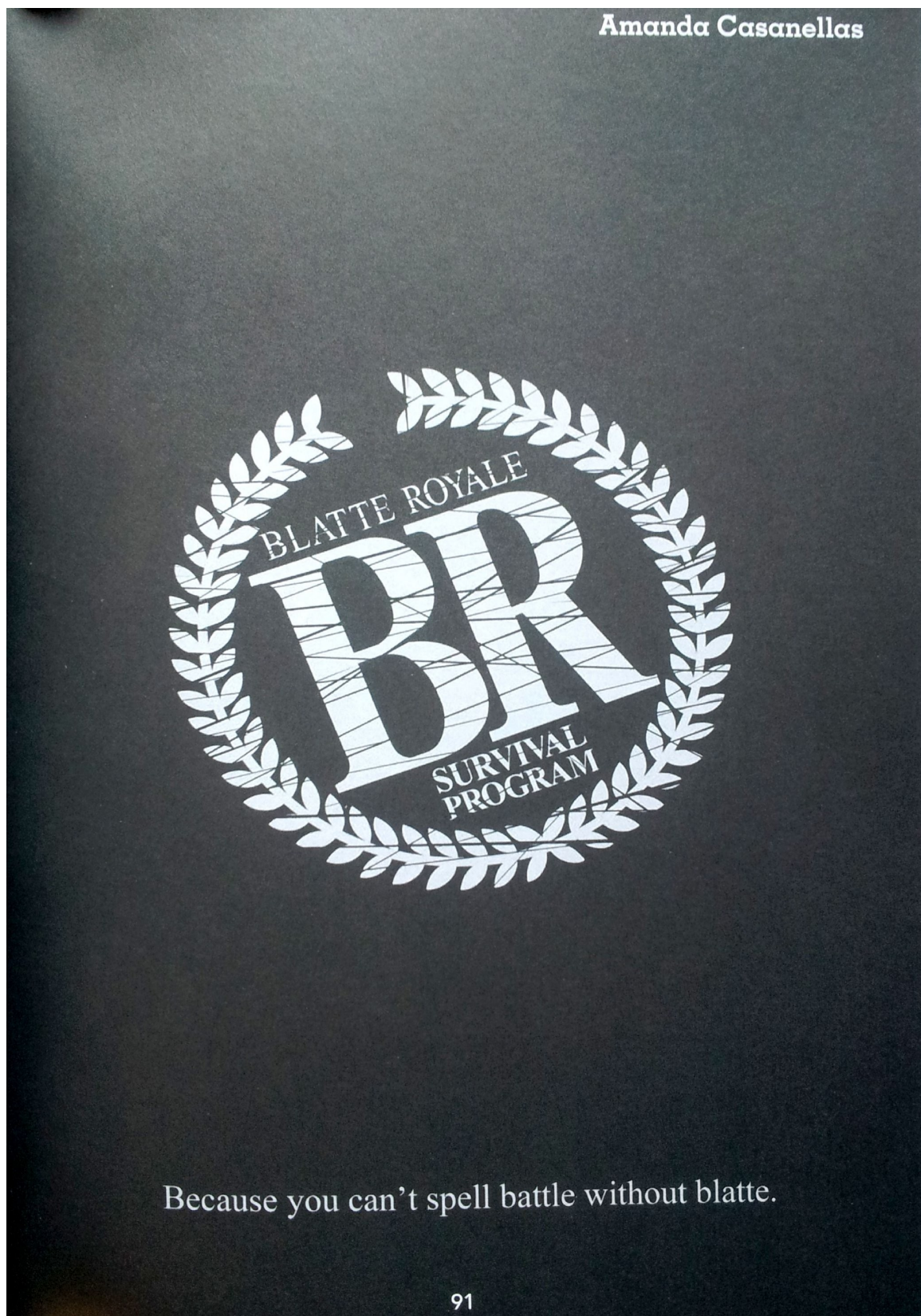


Illustration 1: s. 91 ur boken Serier mot rasism (2011), Amanda Casanellas serie Blatte Royale.

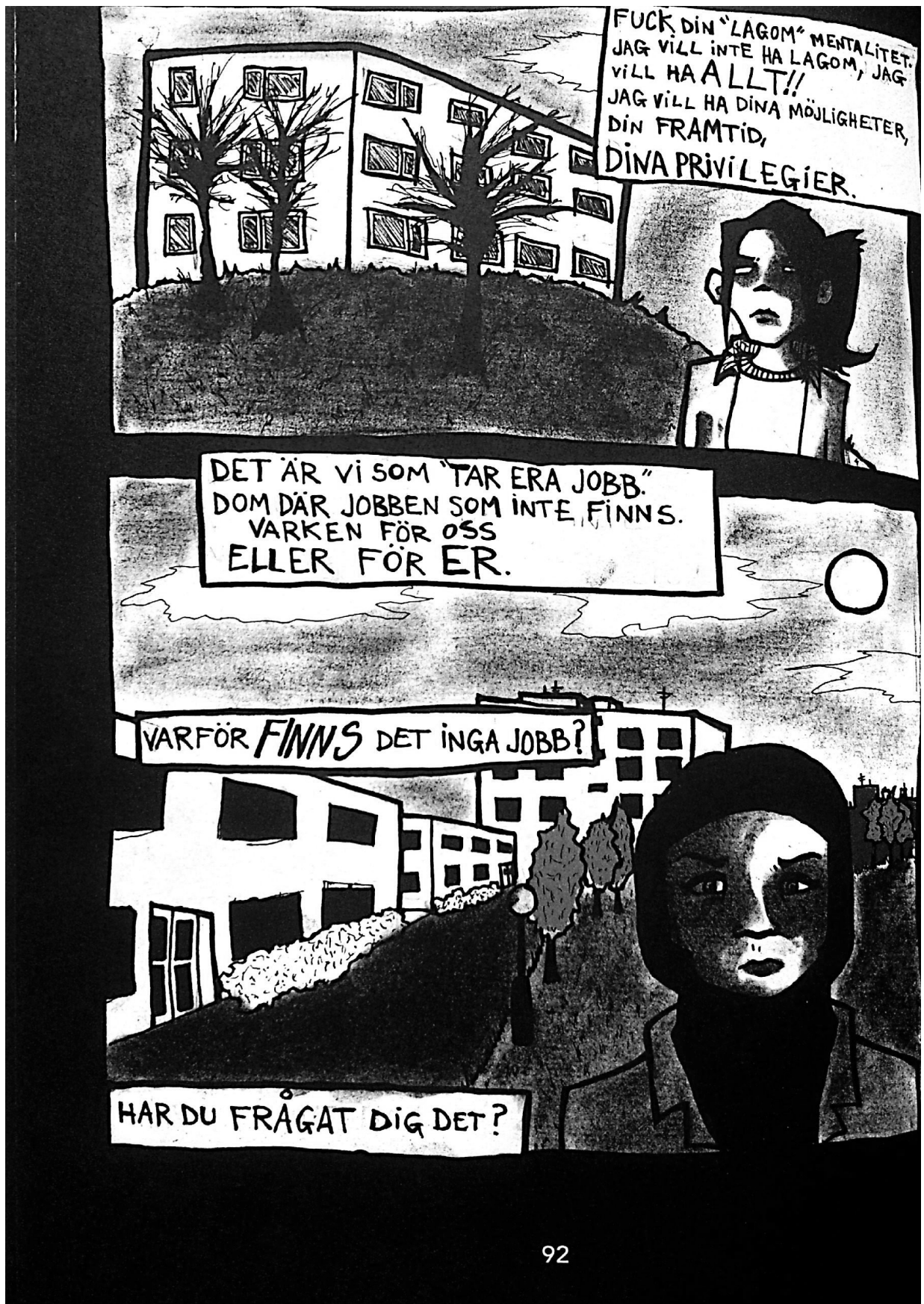


Illustration 2: s. 92 ur boken *Serier mot rasism* (2011), Amanda Casanellas serie *Blatte Royale*.

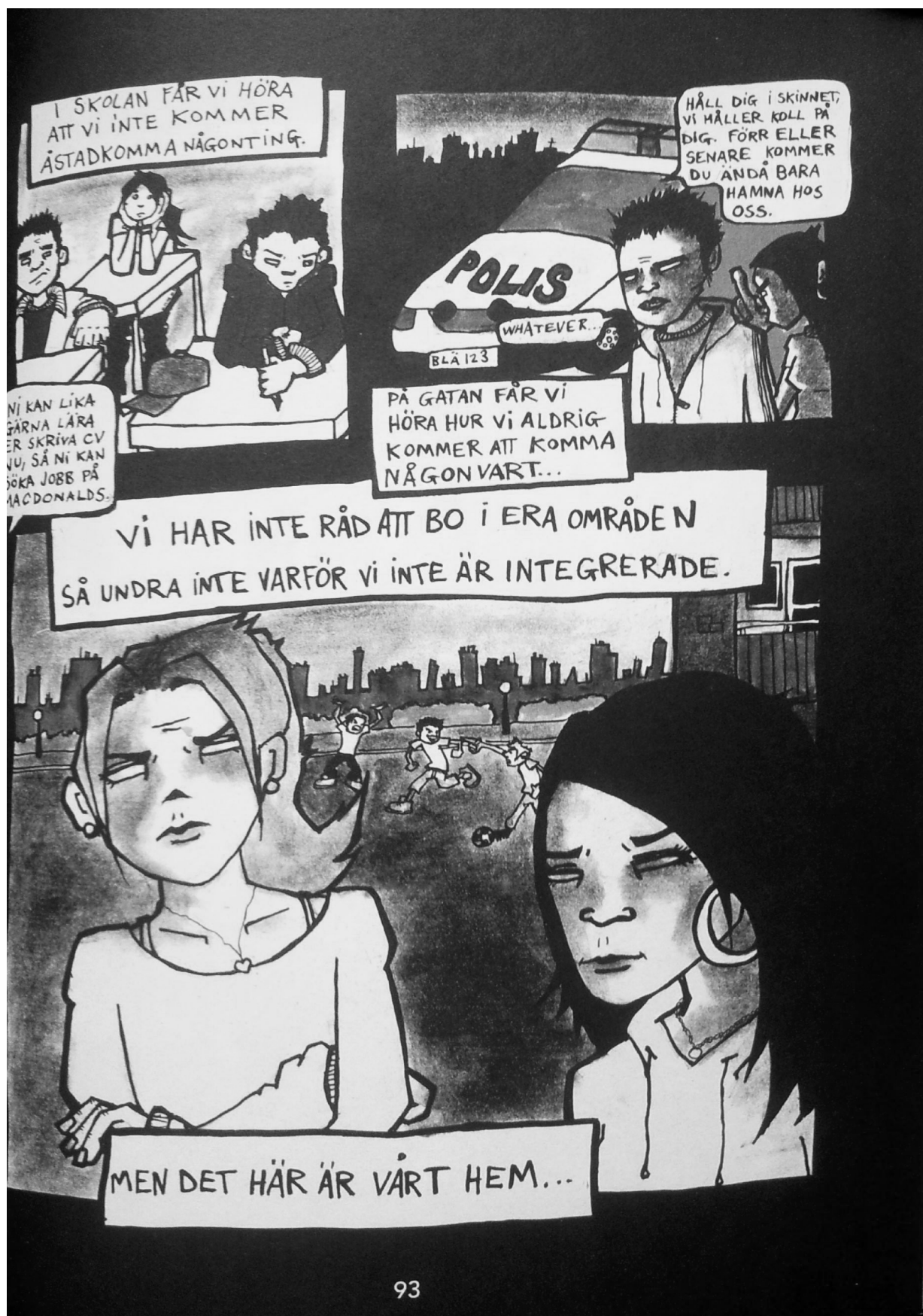


Illustration 3: s. 93 ur boken *Serier mot rasism* (2011), Amanda Casanellas serie *Blatte Royale*.

NI HAR MULTINATIONELLA FÖRETAG
I VÅRA LÄNDER SOM SKÖVLAR VÅRA
NATUR RESURSER, UTNYTTJAR VÅR
BILLIGA ARBETSKRAFT, OCH
SKAPAR KRIG OCH FATIGDOM.



DET FINNS
ETT SKÄL
TILL ATT
VISSA LÄNDER
ÄR RIKA OCH
ANDRA FATTIGA.

NI HAR TAGIT ALLT FRÅN
O\$\$\$.

MEN NÄR VI KOMMER HIT FÖR ATT TA
DEL AV VAD VI OCKSÅ HAR RÄTT TILL
SÅ BLIR VI UTSLÄNGDA.



Illustration 4: s. 94 ur boken *Serier mot rasism* (2011), Amanda Casanellas serie *Blatte Royale*.



Illustration 5: s. 7 ur boken Åror (2013) av Elias Ericson



Illustration 6: s. 8 ur boken Åror (2013) av Elias Ericson

HUR KÄNNIS DET

EGENTLIGEN? AV LISA EWALD



Hej! Jag har valt ut just Dig att figurera som huvudperson i den här serien. Jag har också döpt alla i den efter karaktärer i min favoritfilm, Kill Bill 2. Erkänn coolt. Hur känns det?

Ehh okej hej. Jo det känns kul att få lite uppmärksamhet, men samtidigt funderar jag på hur du som serietecknare kommer att framställa mig.

"Känns kul"? Jag tycker inte att du ser speciellt glad ut. Känslor, eller emotioner, tdr sig ofta fysiska uttryck som exempelvis människors tendens att le när de är glada. Och kalla mig helst inte för serietecknare! Det låter fjantigt. Jag föredrar serieskapare. Men du, kan du berätta lite om dig själv?

Ja... jag vet inte vad jag ska berätta riktigt bara. Jag heter Beatrix och bor tillsammans med min flickvän i en tvåa i Karlstad. Jobbar på ett äldreboende. Det värsta jag vet är ljudet från nån som åter banan.

Tack! Det räcker. Vi ska få följa med dig på en liten promenad idag. Jag ser att du redan har statusuppdaterat om det hela.

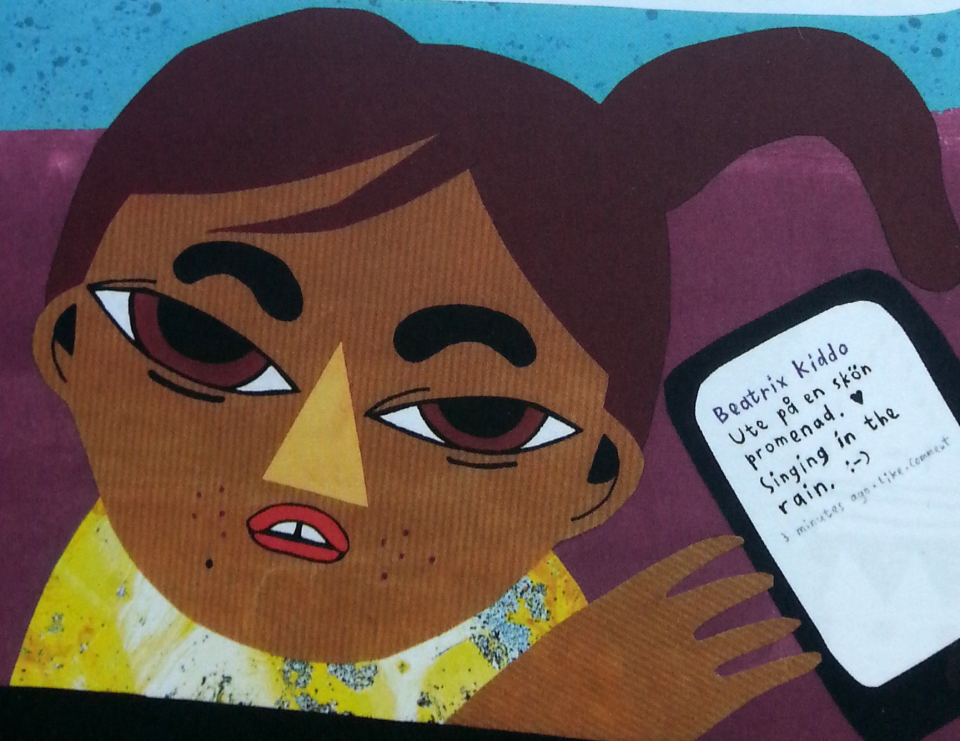


Illustration 7: s. 124 ur boken *Allt kommer bli bra* (2013) av Lisa Ewald, serien *Hur känns det egentligen?*



Illustration 8: s. 125 ur boken *Allt kommer bli bra* (2013) av Lisa Ewald, serien *Hur känns det egentligen?*



Illustration 9: s. 126 ur boken *Allt kommer bli bra* (2013) av Lisa Ewald, serien *Hur känns det egentligen?*



Jaha, hur ska du avsluta det här nu då?
Hur känns det egentligen att ha ritat,
förlåt, SKAPAT den här serien?

Känns och känns. Även om det är gött för oss att vi kvinnor tilldelats könsrollen där det är tillåtet att känna överhuvudtaget så skulle jag vilja tänka lite mer så här istället för att känna så jävla mycket:
Men iallafall. Serien. På ett sätt känner jag ba
VAD FAN HAR JAG GJORT? Ska folk läsa den här skiten? Men om alla skulle tänka så skulle det inte finnas några kriminalromaner av Leif GW Persson, och inte heller några Pondus- eller Elvisserserier.

Snöhus av en fallskärm
Detta är en bra lösning om man hamnar på havs is eller något liknande ställe där det inte finns tillräckligt med snö för att bygga en igloo (eller flera) för ett större sällskap. I packisvallarna kan man hitta lämpliga stycken av snö eller is. Märk ut en cirkel och bygg upp en meterhög vägg av snö. Lämna en ingångsöppning om underlaget är is, då går det ju inte att bygga en tunnel. Gräv en fördjupning i mitten där den kalla luften kan sjunka ned.

Jag säger som i den där låten:
Ohouh, sometimes I get a good feeling, yeah. I get a feeling that I never never never knew I had before, no no. I get a good feeling, yeah.

Lisa Ewald
Slängt ihop en liten serie.
Hur lätt som helst.
Det känns helt UNDERBART!!! :-)
Right now Like + Comment

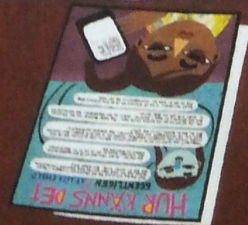


Illustration 10: s. 127 ur boken *Allt kommer bli bra* (2013) av Lisa Ewald, serien *Hur känns det egentligen?*