



INSTITUTIONEN FÖR KULTURVETENSKAPER

# MED EN SCHYSST SERIESTAD KAN MAN SLÅ HELA VÄRLDEN MED HÄPNAD

OM SERIESTADEN MALMÖ, DESS AKTÖRER  
OCH SERIENÄTVERK

**Lars Nilsson**

---

Uppsats/Examensarbete:	30 hp
Program och/eller kurs:	Masterexamensarbete i etnologi
Nivå:	Avancerad nivå
Termin/år:	Vt 2017
Handledare:	Åsa Andersson
Examinator:	Mats Nilsson

## INNEHÅLLSFÖRTECKNING:

<b>1. INLEDNING</b> .....	4
1.1. BAKGRUND.....	4
1.1.1. PERSONLIG BAKGRUNDSHISTORIA.....	4
1.1.2. SERIESTADENS BAKGRUNDSHISTORIA.....	6
1.1.3. STÖRRE NÄTVERK OCH AKTÖRER I SERIESTADEN MALMÖ.....	8
1.1.4. NÅGRA VIKTIGA BEGREPP.....	11
1.2. SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNINGAR.....	12
1.3. TEORETISKA UTGÅNGSPUNKTER.....	13
1.3.1. BOURDIEUS FÄLTTEORI.....	13
1.3.2. DEN KREATIVA STADEN OCH DESS SYMOBLISKA EKONOMI.....	16
1.4. TIDIGARE FORSKNING.....	18
1.4.1. SERIEFORSKNING.....	19
1.4.2. ETNOLOGISK STADSFORSKNING.....	20
1.5. METOD OCH MATERIAL.....	22
1.5.1. RELATIONEN TILL FÄLTET OCH INFORMANTERNA.....	22
1.5.2. INTERVJUERNA OCH FÄLTDAGBOKEN.....	24
1.5.3. INFORMANTERNA.....	26
1.6. DISPOSITION.....	27
<b>2. FÖRESTÄLLNINGAR OM SERIER SOM KONSTFORM</b> .....	29
2.1.1. SVENSK SERIEHISTORIA .....	30
2.1.2. SVENSK SERIEDEBATT.....	31
2.1.3. SAMTIDA STRÖMNINGAR I SVENSK SERIEKONST.....	33

2.2. INFORMANTERNAS FÖRHÅLLANDE TILL SERIEMEDIET.....	36
2.3. NARRATIVITET OCH/ELLER VISUALITET.....	41
<b>3. FÖRESTÄLLNINGAR KRING SERIESTADEN.....</b>	<b>47</b>
3.1. DET KREATIVA MALMÖ.....	48
3.2. MALMÖ - MÖLLAN OCH BORTOM.....	53
3.2.1. BOBOS, YUPPIES OCH HIPSTERS.....	56
3.3. FRÅN "NOLLAD" TILL "WAGE SLAVES".....	60
3.3.1. POLITISKA SERIER VARA OCH ICKE-VARA.....	65
<b>4. FÖRESTÄLLNINGAR KRING SERIETECKNARE SOM PROFESSION.....</b>	<b>69</b>
4.1. PROFESSIONALISERING OCH FANZINEKULTUR.....	69
4.2. SAMHÖRIGHET I ETT ENSAMT YRKE.....	75
4.3. DET KREATIVA YRKET .....	83
<b>5.SLUTDISKUSSION.....</b>	<b>88</b>
5.1. INFORMANTERNA OCH SERIESTADEN MALMÖS SYMBOLISKA EKONOMI.....	90
5.2. GENRER, TRADITIONER OCH KAPITAL.....	92
<b>SUMMARY.....</b>	<b>94</b>

# 1. INLEDNING

## 1.1. BAKGRUND

### 1.1.1. PERSONLIG BAKGRUNDSHISTORIA

Efter en uppväxt på den gotländska landsbygden flyttade jag vid hösten 2002 till vad som kändes som storstaden: Visby. Efter att alla nyårsraketer hade smällt och 2002 övergått till 2003, gick jag och en vän runt på stan. Hen var hemma på Gotland över lovet. Hen hade kommit in på någon relativt ny serieskola i Malmö. Jag minns hur hen berättade att hen aldrig hade tänkt på att serier skulle bli henoms liv. Vi var födda samma år – 1984 – och sålunda inte fyllt 20 år ännu. Jag kände nästan avund i den stunden. Att min vän förstått vad hen ville, medan jag gick på allsköns arbetsmarknadsåtgärder eller socialbidrag. Och Malmö? Var det verkligen något att ha? Exakt när begreppet *Seriestaden Malmö* blev ett självklart begrepp för mig kan jag inte exakt säga, men någonstans här planterades troligtvis fröet. Under mitt arbete med denna text har jag vid olika tillfällen beskrivit vad jag arbetar med. Beroende på hur pass intresserad av samtida seriekultur den personen jag pratat med är, desto mindre har jag behövt förklara kring begreppet seriestaden Malmö. För folk med någorlunda stort intresse för den samtida svenska seriekonsten verkar begreppet ”Seriestaden Malmö” vara något av en självklarhet. För folk med lite eller inget intresse av samtida svensk seriekultur är det som att de ställs inför ett helt nytt begrepp när jag pratar om ”Seriestaden Malmö.”

På det nybyggda Almedalsbiblioteket i Visby började jag under det tidiga 2000-talet låna och läsa de senaste seriealbumen från svenska Optimal eller läsa antologier med serier från amerikanska undergroundtidskriften *Raw*, som publicerade en mängd av 70- och 80-talets främsta amerikanska alternativa serietecknare. Det kändes, utifrån min horisont, självklart att stadsbiblioteken skulle ha ett gediget utbud av serier. Och inte enbart de mest kommersiella serierna, som superhjälteserierna eller barnserierna.

Seriehörnan på Almedalsbiblioteket var viktig för mig och mina vänner. En av mina vänner lånade alla självbiografiska serier hen kom över och i kompiskretsen börjades det göras egna

serier som byggde på interna skämt eller självupplevda historier om till exempel jobb och att snatta.

När det gäller min egen roll är det viktigt att poängtera att jag har en större kärlek till fanzineformen än jag har till seriekonsten, om jag prompt måste värdera mina känslor. Jag har till och från läst serier. Under min barndom läste jag mest de frankobelgiska serierna: *Spirou*, *Tintin*, *Marsupilami*, *Asterix* etc. Jag och mina två syskon (en äldre bror och en äldre syster) prenumererade på *Kalle Anka* och jag läste även *Bamse* med stor behållning. Min mor brukade ha högläsning från *Kalle Anka*-pocketar för mig och min bror. Jag växte upp på landsbygden, med föräldrar som delvis jobbade i olika former av vårdirken och delvis jobbade på vår lantgård. Det fanns inte många böcker hemmavid, men det var samtidigt inte ett kulturellt ökenlandskap. När det gäller seriekonsumtionen hade jag nog en rätt vanlig barndom för någon som är född den första halvan av 1980-talet.

Genom mitt intresse för musik och att skriva tog mig till att göra egna musikfanzine. 1996 köpte jag serietidningen *Galago* och som tolvåring förstod jag ingenting av det vuxna innehållet. Mats Jonssons serier om ha svårt att få en flickvän eller Joakim Pirinens märkliga surrealism fyllde mig med mest med antingen leda eller förvirring. Samma år gick jag hårt in för att lyssna på punkmusik och göra mitt första fanzine, som efter många turer kom ut 1998. Galagoinköpet innebar en paus från serier som höll sig fram till att jag köpte Dan Clowes seriebok *Ghost World* 2003. Nu började jag intressera mig litet halvt för serier. Jag gjorde vid denna tiden fanzinet *Ni kan fan dra åt helvete*, som var något som tidstypiskt som ett fanzine som handlade om mitt liv och mina känslor. Samma trend som gällde inom vuxenserierna vid denna tid - självbiografi - gällde inom stora delar av fanzinevärlden. 2004 började jag umgås med serietecknarna Pontus Lundkvist och Tom Karlsson, som inte enbart radikaliserade mig när det gällde politiska och kulturella frågor, utan också fick mig komma i kontakt med seriefanzinevärlden. Detta parat med att låna serieböcker på biblioteket fick mig att få upp ögonen för serier på allvar. Jag är dock ingen stor seriesamlare eller serievetare. Viktigt att påpeka är att jag varit aktiv, i olika grader, med fanzinemakandet sedan 1996 fram till dagens dato. Jag har bytt namn några gånger och gör numera ett fanzine vid namn *Sällsamheter i Munchkinland*, som blandar allt jag finner intressant att skriva om, däribland serier.

### 1.1.2. SERIESTADENS BAKGRUNDSHISTORIA

När en historieskrivning skall skrivas fram gäller det att bestämma när den skall börja och när den eventuellt ska sluta. I mitt fall är det dock enbart det förstnämnda som är av vikt, då begreppet "Seriestaden Malmö" fortfarande är vid liv och har god hälsa. Mannen som brukas pekats ut som den som först kallade Malmö för "seriestad" är serietecknaren, konstnären och serieforskaren Gunnar Krantz. När han i slutet av 1980-talet flyttade från Stockholm ner till Malmö var han relativt ensam om att teckna serier i denna stad. Den enda andra malmöitiska serietecknaren "folk kände till" var Tony Manieri. Krantz minns:

Han tecknade 'Ståkkolms-Ringo' i Kvällsposten. En enkel tecknad serie som gick ut på att driva med korkade stockholmare. Konkurrens var med andra ord inte så stor, men inte heller marknaden. Jag fick en fast sida i gratistidningen Reflektion/.../...efterhand gav redaktionen mig fria händer att göra vad jag ville. Jag började experimentera både med innehåll och form/.../Malmö var en vit fläck på seriekartan (Krantz 2011:282).

Begreppet "Seriestaden" myntades enligt Krantz av honom själv 1998 och visar inga tecken på att försvinna eller minska i kraft. Malmö stad har på senare år lanserat en hemsida för Seriestaden Malmö: [seriestaden.se](http://seriestaden.se) Begreppet lanserades först i och med en utställning på Inkonst i Malmö. Under tre timmar, mellan klockan 15-18, den 17 november 1998 skulle den nya "Seriestaden" visas upp. Under utställningen gav Optimal Press, som är sprungen ur seriefanzinevärlden, ut sin första bok: antologin *Allt för konsten*, som av bokens tio tecknare innehöll sju tecknare som bodde i Malmö. Gunnar Krantz, som låg bakom utställningen, säger sig ha fått idén till "Seriestaden" efter att Lund blivit *Popstad* (Krantz 2012:412f). *Popstad* var ett årligt förekommande fenomen några år mellan 1996 och fram till en bit in på 2000-talet. Det var P3 som låg bakom detta och varje år blev en ny stad utnämnd till *Popstad*. Stadens band fick chans att visa upp sig i en direktsänd sändning i radion. Den första popstaden var Lund och året var alltså 1996, två år efter Krantz formulerade tanken om Malmö som varande seriestaden (P3 1996). Och likt *Popstad* var seriestaden från början också enbart ett kortare festival-liknade evenemang, i form av tidigare nämnda utställning på Inkonst.

Utställningen *Seriestaden* uppstod givetvis inte ur ett vakuum. Under slutet av 1990-talet börjar det hända saker som leder fram till några viktiga händelser för formulerandet av Malmö som varande en "seriestad." Bibliotekarien Barbro Stenflo på Malmö stadsbibliotek leder vid denna tid ett projekt för att få in icke-barnserier på hennes arbetsplats. Fokuset lades på 15-26-åringar och det handlade därmed om så kallade "vuxenserier." Till en början fick serierna en plats i ett hörn av bibliotekets skönlitterära avdelning (Stenflo 1999:12).

Stadsbiblioteket i Stockholm inrättade 1996 ett bibliotek enkom vikt åt serierna, Serieteket (Magnusson 2005:263). Kristiina Kolehmainen var en av de drivande krafterna bakom att Serieteket instiftades. Efter att ha varit på seriefestivalen i Angoulême i Frankrike och bevittnat hur de arbetade med serier på biblioteken där, tog hon initiativ till Serieteket i Stockholm (Krantz 2012:421).

Serierna fasades till stora delar sålunda in på biblioteken under 1990-talet. I en radiointervju minns förre detta Galagoredaktörn och förläggaren Rolf Classon hur Joakim Pirinens seriebok *Socker-Conny* (1985) satte myror i huvudet på bibliotekarierna när den gavs ut. *Socker-Conny* fick bra recensioner av biblioteksbladet och togs därmed in på biblioteken. Den lades in under barnavdelningen, men detta var "högst olämpligt", då *Socker-Conny* innehöll mycket våld, sexuella skildringar och annat som inte var anpassat för barnaögon. Classon säger att i samma veva kom dock några fler serier för vuxna, såsom *Älgen är lös* (1977) av Ulf Frödin. Classon minns att Stockholms stadsbibliotek hade en ölback med vuxenseriealbum, som "åkte runt lite" i lokalen (Snedtänkt 2017). Det går givetvis att ifrågasätta hur sann Classons historia är. Han verkar till exempel minnas att *Socker-Conny* och *Älgen är lös* gavs ut någorlunda samtidigt, och inte med åtta års mellanrum. Oavsett så finns det mängder med liknande berättelser och som en av serieskolans grundare Gunnar Krantz skriver var biblioteken vid mitten av 1990-talet "en av de sista bastionerna. Att öppna upp den och släppa in, inte bara serierna, utan även serietecknarna, måste ha krävt stora resurser av både mod och viljestyrka" (Krantz 2012:421).

Malmö stadsbiblioteks arbete med serier har fortsatt och har numera en egen avdelning med serieböcker. Bibliotekets arbete med serier visar på en allmän skiftning när det gäller synen på serier, från kulturinstitutionernas sida. 1999 startades serieskolan i Malmö. Vid denna tid gavs två av de största serietidningarna i detta land, *Kalle Anka* och *Bamse*, ut av Malmöbaserade förlaget Egmont. Dessutom hade Seriefrämjandet flyttat från Stockholm till Malmö (Krantz 1999). Detta är även något Malmö stad aktivt för fram. I ett remissvar om sin filmpolitik skriver de:

Malmö är Sveriges Seriestad med flera nationellt viktiga serieaktörer: Seriefrämjandet och Serieskolan samt Egmont förlag. Seriefrämjandet driver sedan flera år projektet *– Tusen serier* – för att få fler röster av olika bakgrund in i seriesverige. I Malmö finns flera produktionsbolag inriktade på animerad film. En vidareutveckling av dessa spår kopplat till spelindustri och transmedia är ett intressant möjligt framtidsscenario. (Lundgren 2015)

### 1.1.3. STÖRRE NÄTVERK OCH AKTÖRER I SERIESTADEN MALMÖ

För denna undersökning av Seriestaden Malmö spelar givetvis stadens enstaka aktörer, enskilda serietecknare, en stor roll. Men utöver enstaka aktörer är även vissa nätverk i det närmaste omöjliga att ignorera. De har, i olika grad, stor makt som på olika sätt manifesteras inom Malmös serievärld. En stor del av nätverken nämns i Elisabeth Lundgrens remissvar om Malmös filmpolitik: Seriefrämjandet, Serieskolan, Egmont. En kortare beskrivning av dessa nätverk och institutioner är alltså på sin plats. Jag kommer att börja med Seriefrämjandet och sedan beskriva de andra större nätverken, kollektiven och institutionerna som kommer avhandlas i detta masterexamensarbete.

Seriefrämjandet grundades 1968. I sin avhandling om barnserier betecknar Helena Magnusson 1960- och 1970-talen som en epok då det fanns ett stort intresse för folklig och populär kultur. I denna vurm för sådana kulturformer fanns även tecknade serier med. Det är i denna tid och miljö som Seriefrämjandet bildas (Magnusson 2005:200). Seriefrämjandet har syftet att "sprida kunskap om tecknade serier, seriernas historia samt dess kulturella och sociala sammanhang" (Seriefrämjandet 2016:6). Deras tidskrift *Bild & Bubbla*, som skriver brett om alla former av serier, hade varit i en kris och generellt hade Seriefrämjandet i Stockholm inte



fungerat lika bra som lokalavdelningen i Malmö. För att få i ordning på organisationen flyttades dess huvudsäte från Stockholm till Malmö. Seriefrämjandet befinner sig i Mazettihuset på Möllevången i Malmö. Det är även här som självaste Seriecentret ligger.

Seriecentret är namnet på de lokaler som ligger på tre olika adresser på Friisgatan vid Möllevången. På Friisgatan 15 B finns Kulturhuset Mazetti, där finns inte enbart serieutbildningarna på Serieskolan på Kvarnby folkhögskola och kulturskolan med seriekurser för barn och ungdomar, utan även Seriefrämjandets kansli och deras ateljéplatser som hyrs ut till en handfull serietecknare. På Friisgatan 19 finns Svenskt seriearkiv, som är ett arkiv som aktivt arbetar med att samla på sig olika artefakter som kan kopplas till serievärlden. Det arbetas även med seriedatabasen Yggdrasil, som skall fungera som ett register över samtliga svenska seriepublikationer samt serier i dags-, vecko- och skämtpress. Denna databas skall vara öppen för allmänheten. På Friisgatan 12 återfinns Rum för serier, som är en butik och utställningslokal (ibid:10ff).

Seriefrämjandet var viktiga för skapandet av Serieskolan. Enligt Gunnar Krantz skapade han och den dåvarande ordförande i Seriefrämjandet - Fredrik Strömberg - Serieskolan. Strömberg hade ringt upp Krantz och värvat honom som lärare till en serieskola som skulle ligga på Industrigatan i en gammal skofabrik. Ansökningarna strömmade in och de tjugo platserna hade fyllts på bara några dagar. Den 23 augusti 1999 öppnade den sina portar (Krantz 2016:413ff). Skolans nuvarande rektor Henning Süssner skriver själv i inledning till serieskolans senaste antologi att anledningen till att Serieskolan lyckats så väl under sina arton år är att de "till skillnad från andra utbildningssamordnare som lyder under mer eller mindre byråkratiska regelverk, har vi möjligheten och också viljan att experimentera ganska fritt med våra arbetsformer." Skolan blandar "teori och praktik, konsthantverk och branschkunskap, trivsel och professionalitet" och slår vakt om sin "förankring i Malmös kreativa, aktivistiska och ideellt arbetande nätverk" (Süssner 2016:6).

Historien om skolan är givetvis längre och mer komplicerad än så, men självaste Seriecentret spelar en central roll i skapandet av Seriestaden och för att kunna få in nya serietecknare till staden. Det skapas både tillfälliga och mer långvariga samarbeten, kollektiv och allianser på

skolan. Människor som skapar nya förutsättningar och möjligheter för serietecknare att utvecklas och nå ut. Två av dessa kollektiv och sammanslutningar är *C'est Bon Kultur*, förkortat *CBK*, och *Dotterbolaget*.

*CBK* arbetar för en mer varierad seriekultur och fokuserar främst på konstnärliga vuxenserier. De har funnits sedan 2001 och har gett ut enskilda tecknares romaner, antologier och hållit i utställningar, föreläsningar, seriefestivaler såsom *AltCom* och andra kulturella evenemang. Tillsammans med *Tusen Serier*, ett projekt för att föra fram icke-svenskfödda tecknares berättelser, delar de utställnings/workshop/bokaffären/ateljéplatsen *Hybriden* i köpcentret *Mitt Möllan* på Claesgatan i Malmö (*CBK*).

*Dotterbolaget* presenterar sig på sin hemsida som ett:

feministiskt kvinno- och transseparatistiskt serieskaparnätverk. Vårt syfte är att motarbeta de patriarkala strukturer som idag fortfarande genomsyrar seriebranschen, samt att stödja kvinnors och transpersoners verksamheter inom densamma. *Dotterbolaget* fungerar både som en social arena och som ett professionellt nätverk där medlemmarna istället för att konkurrera om uppdrag, samarbetar och stöttar varandra. Vi ger dessutom ut fanzines, har utställningar och arrangerar workshops i serieteckning. För närvarande finns det *Dotterbolagsgrupperingar* i Malmö, Göteborg, Stockholm, Gästrikland (sic!) och Umeå. (*Dotterbolaget*).

*Egmont* beskriver sig själv som "en marknadsledande mediekoncern i Norden" och ger ut större serietitlar som *91:an*, *Uti i vår hage*, *Bamse*, *Kalle Anka*, *Min Häst*, *Pets*, *Fantomen* och *LEGO* (*Egmont*)

Det finns även andra kollektiv, som uppstår i varje ny årskull på Serieskolan. Bland annat de alternativa vuxenseriekollektiven *Sad Kickin Girl Gang*, *Ritualen* och *Folk från branschen* samt mangakollektivet *Nosebleed Studios*.

#### 1.1.4. NÅGRA VIKTIGA BEGREPP

En till synes enkel fråga som tidigt i denna undersökning av aktiva serieaktörer i Seriestaden Mamlö behöver besvaras är: "Vad är en serie?" Som Douglas Wolk mycket riktigt påpekar är serier inte en genre, utan ett medium. Wolk nämner serier i samma mening som prosa, skulpturkonst och video. Dessa är alla medium - "forms of expression that have few or no rules regarding their content other than the very broad ones imposed on them by their form" (Wolk 2007:11).

Serieskolans grundare Fredrik Strömberg beskriver att det finns två olika sätt att definiera vad som är en tecknad serie. Dels en massmedial definition, dels en estetisk. De som anlägger en massmediala definition på "serier" menar att en serie är en massmediala produkt. En serie är till sin natur alltså gjord för att tryckas i olika former av publikationer. Den estetiska definition lägger fokus på de estetiska komponenterna som utgör en serie. Att en serie är sekventiellt berättande, med eller utan text. Strömberg menar att de två olika definitionsskolorna har två olika hemvister: Den massmediala är till största delen en amerikansk definitionskola, medan de estetiska är hemmahörande i ett europeiskt tänkande (Strömberg 2003b:68ff).

Den definition som denna uppsats kommer att arbeta utifrån är samma estetiska definition som Helena Magnusson har i sin exposé över svenska barnserier, *Berättande bilder*: "en överblickbar sekvens av orörliga berättande bilder" (Magnusson 2005:27). Samtliga av mina informanter har, i olika mån, blivit publicerade. Fokus under intervjuerna och på detta masterexamensarbete ligger just på att de skapat flera serier. Flera överblickbara sekvenser av orörliga berättande bilder. Även om kommersialism, och dess motpart, kommer att avhandlas i detta masterexamensarbete vill jag dock här arbeta utifrån en estetisk definition. En serietecknare som inte blivit publicerad i ett massmedium är lika mycket en serietecknare som någon som blivit publicerad i en mängd publikationer i ett flertal år. Massmedialitet och kommersialism är något som nästan alla serietecknare i olika mån förhåller sig till, men serien är inte ett i första hand ett kommersiellt medium, utan är först och främst ett estetiskt medium.

Likt Magnusson slås jag av hur "osystematisk och ofullständig" den svenska serieterminologin är (ibid:19). Det görs inom serievärlden fortfarande en tydlig åldersgruppering av serierna: Vuxenserier, barnserier, allåldersserier (ibid:19).

Att diskutera fanzinebegreppet är något jag kan ägna en alltför stor del av denna uppsats till. Och jag kommer att gå djupare in en diskussion kring fanzinekulturen längre fram i detta masterexamensarbete. En enkel och tämligen grovhuggen beskrivning av "fanzine" skulle kunna vara den som Amy Spencer ger i sin avhandling om lo-fi-kulturen. Nämligen att fanzines är icke-kommersiella publikationer som skapas och främst distribueras av dess skapare. De som skapar fanzines är också sällan formellt utbildade, utan autodidakta (Spencer 2015:13).

Skrivningen av "fanzine" skiljer sig också mellan olika individer. "Fanzines", "fanzin" och "fansin." Personligen tycker jag "fansin" är mest estetiskt tilltalande och mer anpassat för ett svenskt vokabulär. Dock är skrivningen "fanzine" den mest etablerad och sålunda den jag kommer att använda mig av i detta masterexamensarbete.

## 1.2. SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNINGAR

Detta är ett etnologiskt masterexamensarbete om Seriestaden Malmö, som fokuserar på serietecknarnas perspektiv. Jag har valt att undersöka Seriestadens mer aktiva serieaktörer och nätverk. Det vill säga dem som i sin vardag arbetar med serier. Frågor rörande stadsbilder, stadsplanering och city branding är viktiga komponenter i min analys och studie, men fokuset ligger inte på dem som arbetar inom Malmö stad med att planera och marknadsföra Malmö som Seriestad, utan på de "små" aktörer som dagligen och/eller på sin fritid arbetar med serier. En form av gräsrotsperspektiv, även om jag i min studie också fokuserar på större aktörer inom Seriestaden. Samtliga är dock drivna av en passion för seriekonsten och fokus kan således sägas ligga i första hand på serietecknarnas upplevelse av seriestaden.

Städer börjar i större utsträckning att marknadsföra sig med hjälp av kultur, och då lyfts oftast vissa delar av staden fram som speciellt inriktade på kulturella evenemang eller som en

kreativ plats i staden. Framförallt har det blivit viktigare att sälja staden (Franzén, Hertting & Thörn 2016:29). En stor del av litteraturen, speciellt inom sociologin, handlar om dessa olika sätt att marknadsföra och sälja staden. Jag kan sägas ha valt ett mer traditionellt etnologiskt perspektiv: På mindre aktörer, på det mer vardagliga arbetet med serier och med att vara en kreativ människa i en stad som marknadsför sig som en plats för kreativitet och kultur.

Seriestaden intresserar mig, då den visar på ett antal större skeenden: Dels detta med att sälja staden, men även på en statushöjning för serierna i Sverige. Att sätta marknadsföringen av städer i en seriekontext erbjuder flera fördelar. Dels är det en marknadsföring som är sanktionerad från högre ort (Malmö Stad), men som påverkar och till viss del även drivs fram av de aktiva konstnärerna. Dels är det även en möjlighet att undersöka den från akademiskt håll sällan uppmärksammade seriekonsten.

Syftet med denna studie blir med andra ord att undersöka hur olika former av serieaktörer och nätverk samverkar med Malmös stads marknadsföring av Seriestaden Malmö. Detta kommer främst göras utifrån serieaktörernas perspektiv. För vem existerar Seriestaden? Hur påverkar denna fokus på serier staden och de aktiva serieaktörer (tecknarna, lärarna på Serieskolan, Seriefrämjandet etc.)? Vilken roll spelar det för synen på serier i Sverige? Upplevs det, av de aktiva tecknarna, att Seriestaden Malmö har någon inverkan alls för serier som konstform? Vem (och möjligen även vad) är det som gagnas av Seriestaden Malmö? Detta är de huvudsakliga frågeställningarna jag har arbetat utifrån under fältarbetet och skrivandet av detta masterexamensarbete.

### 1.3. TEORETISKA UTGÅNGSPUNKTER

#### 1.3.1. BOURDIEUS FÄLTTEORI

Den kreativa scen som undersöks i detta masterexamensarbete kommer att undersökas utifrån Pierre Bourdieus fältteori. Ett *fält* utmärks, enligt Bourdieu, utav en för fältet särskild form av *symboliskt kapital* som ett antal i fältet aktiva *agenter* kämpar kring. Bourdieu beskriver fältet som en form av kamp mellan olika specialiserade agenter, som ”strider om något för dem

gemensamt” (Broady 1990:270). I detta fall blir detta gemensamma seriekonsten och begreppet seriestaden Malmö. Som varje kreativ plats utgörs Malmös serievärld utav en mängd aktörer och nätverk, som i varierande grad är aktiva inom seriestaden och den vidare seriesfären. Olika sociala fält kan överlappa varandra och, som Bourdieuforskaren Donald Broady, beskriver är det upp till forskaren att försäkra sig om att samtliga, för undersökningen, relevanta positioner och aktörer som agerar inom fältet, finns representerade (ibid:273ff). Detta har jag vinnlagt mig om att göra, och försökt få ett så brett urval av grupperingar, genreindelningar och aktörer/agenter som möjligt.

Detta masterexamensarbets teoretiska grund kommer till stor del handla om olika former av *kapital*. Det symboliska kapitalet är det som det strids kring. Det är ett relationellt begrepp, som bestäms av de aktörer/agenter/nätverk som strider om legitimitet och tolkningsföreträde. Det symboliska är en fråga om mellanmännsliga relationer, eller relationer mellan grupper eller institutioners tillgångar eller egenskaper (ibid:172). Det som det i grund och botten handlar är alltså om makt att bestämma vad som ska värderas och hur det ska värderas. En del av detta kan sägas vara det som Bourdieu kallar *den karismatiska ideologin*. Detta är en ideologi kring skapandet av ”skaparen.” Att blicken fokuseras främst på den verksamma konstnären som ”skapare” av ett verk, och ”döljer det förhållandet att den som gör affär med konstverk (tavelförsäljaren, förläggaren o.s.v.) både är den som exploaterar 'skaparens' arbete genom att göra affär”, men även ”den som genom att skicka ut den på marknaden (ställa ut, publicera, uppföra på scenen)” upphöjer verket och för fram konstnären. Bourdieu menar att alltså att den karismatiska ideologin inte gör att vi ser de som står bakom ”skaparen”, ”vad det är som auktoriserar upphovsmannen, vad som skapar den auktoritet som upphovsmannen auktoriserar sig med” (Bourdieu 1994:158). I detta arbete skulle alltså skolor och förläggare kunna vara exempel på de som skapar ”skaparen.”

En viktig aspekt inom Bourdieus fältteori är det relationella. Även om den karismatiska ideologin inte kan sägas fungera på exakt samma sätt inom serievärlden, som den gör i det Bourdieu undersöker – den borgerliga konstvärlden – så pekar den på en del saker som är viktiga för hur detta masterexamensarbete kommer att använda Bourdieus fältteori. Lisa Wiklund poängterar i sin studie över konstnärer, som är födda i Japan, men nu verksamma i

Williamsburg, New York, att: ”En kvalitativ undersökning har svårigheter att återge ett Bourdieuskt fält i dess mest strikta mening” (Wiklund 2013:30f). Detta då Bourdieus modeller är byggda på en stor mängd statistisk data, insamlad av hundratals forskare genom ett stort antal undersökningar. Att definiera ett fält låter sig, som Wiklund mycket riktigt skriver, ”inte göras med empirin från en enskild kvalitativ undersökning” (ibid:30f). Dock kan fältbegreppet vara givande som utgångspunkt.

Etnologen Lars Kaijser använder i sin avhandling *Lanthatlare* begreppet *fältligt* istället för fält. Detta mer pragmatiska förhållningssätt till fältbegreppet är även något detta masterexamensarbete kommer att delvis arbeta utifrån. Det är ett sätt att både öppna upp och zooma in på det speciella område som undersöks, istället för att så snävt behöva göra de avgränsningar kring ett fält som en strikt Bourdieusk fältstudie kräver. Kaijser skriver att genom att se något som fältligt kan frågor som tydligare behandlar vardagligheten och de frågor som kan uppstå i en mer vardaglig kontext. Det möjliggör även en större sortering av påståenden, debatter och kommenterar kring vad som är ”rätt och riktigt” inom det fältlika sammanhang som studeras (Kaijser 1999:17ff). Genom att använda detta pragmatiska förhållningssätt till Bourdieus fältteori kan jag enklare förklara vilka former av symboliskt kapital som det eventuellt strids om eller är i rörelse inom de nätverk som undersöks. Vilket symboliskt kapital som bygger upp nätverken i Seriestaden Malmö. Det kulturella kapitalet är en form av symboliskt kapital, och kan sägas, utifrån den kontext som jag arbetar med i detta masterexamensarbete, vara sådant som till viss del står i motsättning till ekonomiska tillgångar (Broady 1990:173). Att äga rätt förståelse, rätt kulturella kapital, ger tillgång till en viss gruppering. En tänkt svensk översättning, som Donald Broady för fram, skulle vara ”bildningskapital” (ibid:176). Istället för att enkom se detta utifrån en utbildningskontext, kan det också ses som ett sätt att ta plats i valfritt nätverk. Det sociala kapitlet är också av vikt för denna undersökning av Seriestaden Malmö. Det skiljer sig från övrigt kapital och ingår inte i det symboliska kapitlet, enligt Bourdieu, då det inte kan knytas till materiella tillgångar, utan handlar istället om affekter, känslor och åsikter. Det sociala kapitalet är en form av vänskapsband som delvis grundas i ett kulturellt kapital, att de äger samma sorts förståelse. Det sociala kapitalet är helt enkelt ”förbindelser”. Inom en gruppering intar individer olika positioner och på så vis ackumuleras ekonomiskt och kulturellt kapital inom gruppen. Detta

skapar en form av tillgång, ett socialt kapital, som de aktiva i gruppen kan dra fördelar av (ibid:179).

Något som uppkommer, delvis i en mer allmän seriediskussion, men också i en större stadsdiskussion, är frågan om kommersialisering. Speciellt när det gäller att undersöka de aktiva serieaktörerna och nätverken kan Bourdieus tankar kring kommersialism och icke-kommersialism vara av stort intresse. Som Bourdieu själv skriver så präglas de ”kulturella tillgångarna” och den ”marknad” de förs ut på, utifrån skillnaden mellan kommersiell och icke-kommersiell kultur (Bourdieu 1993:199). Speciellt dessa tankegångar, om det fältlika sammanhanget, som en strid mellan kommersialism och icke-kommersialism kommer att genomsyra de teoretiska utgångspunkter som denna studie vilar på.

### 1.3.2. DEN KREATIVA STADEN OCH DESS SYMOBLISKA EKONOMI

Bourdieu kan sägas beskriva de konstnärligt verksamma individerna och nätverken, men Seriestaden är just en stad. För att bättre förstå denna aspekt kommer jag att använda mig främst av urbansociologen Sharon Zukins teorier kring kulturer i städer, autenticitet och den symboliska ekonomin. Även när det gäller den symboliska ekonomin återkommer en diskussion kring kommersialism och icke-kommersialism. I *The Cultures of the Cities* (1995) beskriver Zukin hur städer riktar fokus mot kulturen, ”culture is more and more the business of the cities” (Zukin 1995:2). Den symboliska ekonomin är av stor betydelse för denna fokusering, från städerna sida, på kultur. Hon skriver att den symboliska smälter samman finanssektorn, arbetsmarknaden, konstvärlden och design och arkitekturvärlden. Städer och mer specifikt stadsdelar väljer att marknadsföra sig med hjälp av speciella kulturella teman (ibid:9f).

Socialpsykologen Thomas Johansson beskriver, utifrån Zukins teorier, hur kultur har blivit en vara, som används för att sälja staden. De som ”inte har råd att konsumera utgör ett hot mot den kommersiella staden.” Det ekonomiska kapitalet och det kulturella kapitalet blir därmed enhetligt (Johansson 2003:169). På samma sätt som hos Bourdieu handlar det alltså om



tolkningsföreträdare och makt. Olika former av kapital fördelas på olika sätt beroende på vilken gruppering du tillhör. De som är de drivande i den symboliska ekonomin, enligt Zukin, är mediala stjärnor och de som profiterar på bostäder, finans- och kultursektorn (Zukin 1995:260). Zukin beskriver också de kreativa individernas levnadsförhållande, men gör det utifrån en mer samtida urbankontext än Bourdieu.

Dalia Mukhtar-Landgren har även skrivit om detta, utifrån ett malmöitiskt perspektiv. Mukhtar-Landgren utgår från Malmös stads officiella dokument om stadsplaneringen för att berätta en liknande historia. Hur staden har gått från industrialism till att bli en kultur- och kunskapsstad. De processer som ska förändra staden till en kultur- och kunskapsstad kan upplevas inte enbart som en omvandling i samhället, utan utav hela samhället. Och det är även en utveckling som också upplevs som oundviklig (Mukhtar-Landgren 2012:91ff). Denna process kan beskrivas som en *gentriferingsprocess*. Detta är när ett område i en stad höjer sin status och sålunda går även hyrorna upp och de som har råd att bo där är inte de mer fattiga kreativa och kulturella människorna, utan från individer med högre inkomst och säkrare social ställning (Zukin 1982:5f). Zukin beskriver att i en sådan process kan konstnärer och andra kreativa individer bli ”’bridge’ gentrifiers.” De är välkomna i ett inledningsskede, då de till viss del ger staden en mer autentisk och kulturell prägel. Kultur kan vara en användbar utvecklingsstrategi för en stad. Zukin skriver: ”Culture is both a commodity and a public good, a base – though a troubling one – of economic growth, and a means of framing the city” (Zukin 1995:111ff).

Den, för gentriferingsprocessen, nödvändiga höjningen av status kan ske genom att stadsdelen marknadsför sig som en kreativ och kulturell plats. Ett led i detta kan vara att staden arbetar med att skapa en bild av sig själv som en *autentisk plats*. Detta kan göras genom att återropa sin historia och föra fram något som upplevs vara specifikt kulturellt värdefullt och autentiskt för platsen (Zukin 2010:3). Frågan om vad som är autentiskt och icke-autentiskt kan även röra sig kring de kreativa verksamheterna i städerna och nätverken. Detta då autenticitet är ett socialt begrepp och kan förstås relationellt. Autenticitet är en process, snarare en fast egenskap (Hyltén-Cavallius 2014:141).

Frågor som rör den kreativa verksamheten i Seriestaden kan utöver autenticitet även handla om, som tidigare visats, olika symboliska kapital. Om kommersialism och icke-kommersialism. Men det kan det också handla om om professionalisering och att vara en kulturell entreprenör. På det övergripande stadsperspektivet menar Mukhtar-Landgren att Malmö stad utmärks av en ”entreprenöriell urbanpolitik.” Det vill säga; den har utvecklats från att tillhandahålla välfärdstjänster, till att ”uttryckligen försöka främja lokal ekonomisk tillväxt, inte sällan i samarbete med näringslivet och andra privata (eller offentliga) aktörer” (Mukhtar-Landgren 2008:223). Ett annat begrepp som används om hur städerna går mot att främja entreprenörskap är *entreprenörsurbanism*. Detta är just ett sätt att sälja staden. Städerna anses stå i direkt konkurrens med varandra och det unika, särskilda måste framhållas för att främja tillväxt och ett bra företagsklimat. Detta är vad som kan kallas för *city branding*. Att helt enkelt slipa och föra fram stadens varumärke, bland annat genom denna fokusering på kultur som tidigare har beskrivits (Franzén, Hertting & Thörn 2016:23ff).

Då detta masterexamensarbete fokuserar på enskilda kreativa individer, enskilda serietecknare och vidare serienätverk i Seriestaden Malmö kommer alltså studien ske i skärningspunkten mellan det lilla, vardagliga och det stora, som handlar om globala stadsomvandlingar. Då serietecknarna och nätverken bor och verkar i Malmö, är det omöjligt att se dem som isolerade öar som inte påverkas av det som sker inom Malmö stad. Speciellt då Kulturförvaltningen aktivt för fram serierna som just något som är kulturellt unikt för Malmö.

#### 1.4. TIDIGARE FORSKNING

Detta masterexamensarbete kan placeras i två forskningstraditioner: serieforskning samt stadsforskning. Detta då jag undersöker bägge leden i seriestaden Malmö. Både ”serie” och ”staden.” Dessa två ämnen har, inom akademien, behandlats och avhandlats på två helt vitt skilda sätt.

#### 1.4.1. SERIEFORSKNING

Den seriösa svenska serieforskningen har länge varit mer eller mindre eftersatt. I Sverige var Sture Hegerfors tidigt ute och gjorde seriösa och populärvetenskapliga böcker om serier och seriekultur. 1966 gavs boken *SVISCH! POW! SOCK! Seriernas fantastiska värld* ut. Andra viktiga böcker från Hegerfors är *Serier och serietecknare* (1969) och antologin *Seriöst om serier* (1973). Sistnämnda var Sture Hegerfors redaktör för, tillsammans med Stellan Nehlmark. Hegerfors och Nehlmark var kopplade till Seriefrämjandet, precis som en senare aktiv serieforskare som Fredrik Strömberg. Strömberg har bland annat skrivit en historik över svenska serier – *Swedish Comic History* (2003) samt *100 outhärliga seriealbum* (1999). Bägge titlarna beskriver exakt vad böckerna innehåller. Han har också undersökt vad begreppet serier i *Vad är en tecknad serie?* (2003). Bortsett från vissa studentuppsatser och tidigare nämnda böcker, är det enda större svenska akademiska arbetet om serier Helena Magnussons *Berättande bilder. Svenska tecknade serier för barn* (2005). Seriefrämjandet och Svenskt seriearkiv har gett ut två volymer av *Svensk seriehistoria*. Volymer ett gavs ut 2005 och hade Thomas Storn som redaktör. Volymer två gavs ut 2016 och hade Ulf Granberg som redaktör.

Vissa nutida forskare, såsom litteraturvetaren Magnus Nilsson och ekonomihistorikern Klara Arnberg skrivit om serier i vissa antologier. Nilsson har skrivit om Hanna Petersons självbiografiska skildring av sitt arbete inom städsektorn i serie *Pigan* (2011). Nilssons text finns publicerad i en antologi som avhandlar arbetarlitteratur: *Inte kan jag berätta allas historia? Föreställningar om nordisk arbetarlitteratur* (2016. Agrell, Arping, Ekholm, Christer & Gustafson [red.]). Arnberg har, tillsammans med Tommy Gustafsson, skrivit om så kallade ”moralpaniker” i deras bok *Moralpanik och lågkultur. Genus- och mediehistoriska analyser 1900-2012* (2013). Till den har Arnberg författat en text om 1950-talets svenska seriedebatt. Litteraturvetarna Anna Nordenstam och Ylva Lindberg har skrivit texter om de samtida svenska feministiska serietecknarna. Nordenstam avhandlar den svenska satiriska serietecknaren Liv Strömquist och dennes serietechnik i ”Feminism och serier” i antologin *Liv, lust & litteratur. Festskrift till Lisbeth Larsson* (Hermansson, Lenemark & Pettersson [red.]). Lindberg skriver om både Strömquist och Nina Hemmingsson i artikeln ”Satiriska feministiska serier”, som publicerades i *Tidskrift för litteraturvetenskap*. Bägge fokuserar på

två av de mest framträdande svenska feministiska satirtecknarna sätt att föra fram sitt budskap och sin politik.

Förutom de svenska böckerna och analyser av seriekonsten, kan även vissa amerikanska arbeten nämnas. Ett viktigt pionjärverk är *Comics and Sequential Art* (1985) av amerikanska serietecknaren Will Eisner. En annan amerikansk serietecknare som gjort ofta citerade arbeten kring seriekonsten är Scott McCloud. I sina böcker *Understanding Comics – The Invisible Art* (1993), *Reinventing Comics* (2000) samt *Making Comics: Storytelling Secrets of Comics, Manga and Graphic Novels* (2006) undersöker han seriekonsten från en mängd olika aspekter, men oftast utifrån en tecknares perspektiv. Både McCloud och Eisners texter utgår alltså från deras egna perspektiv som utövande serietecknare. Utöver McCloud och Eisner kan även nämnas Roger Sabins *Comics, Comix & Graphic Novels* (1996), Gene Kannenberg Jr.s *500 Essential Graphic Novels; The Ultimate Guide* (2008) samt Douglas Wolks *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean* (2007). Samtliga titlar försöker skildra valda delar av seriekonsten och gör analyser utifrån serier som en kulturell artefakt. Dessa har varit givande för denna studie av seriestaden Malmö då de givit en internationell översikt över den moderna seriehistorien och sålunda varit till gagn för mig att sätta de serier som skapas i Malmö i en vidare internationell, historisk kontext. Eftersom även fanzinekulturen och frågor rörande kollektivism och systerskap har varit viktiga för detta masterexamensarbete bör även Jenny Gunnarsson Paynes avhandling om feministiska fanzines *Systerskapets logiker. En etnologisk studie av feministiska fanzines* (2006) nämnas. Gunnarsson Payne nämner inte seriekultur i sin avhandling, men undersöker fanzinekultur och kollektivistiska strömningar i kreativa miljöer. Något även denna undersökning av Seriestaden Malmö kommer att göra.

#### 1.4.2. ETNOLOGISK STADSFORSKNING

Till skillnad från serieforskningen finns det en rik tradition av svensk etnologisk stadsforskning. Sven B. Eks *Nöden i Lund* (1971) introducerade stadsforskning i svensk etnologi. Ek studerade sociala skillnader i en arbetsstadsdel. Ett speciellt intresse, för det jag kommer att analysera, lägger jag på stadsforskning om Malmö i synnerhet och/eller om kreativt, kulturellt liv i storstäder i allmänhet. I antologin *Mellanrummens möjligheter* (2009), med Katarina Saltzmann som redaktör, kartläggs olika omvandlingar av stadsrummen. Joakim

Forsemalms avhandling *Bodies, Bricks and Black Boxes. Power Practises in City Conversion*, undersöker bland annat hur Andra Långgatan i Göteborg förändras genom en gentrifieringsprocess. Per-Markku Ristilampi undersöker hur diskursen kring stadsdelen Rosengård i Malmö skapas, i *Rosengård och den svarta poesin. En studie av modern annorlundahet* (1994). Elisabeth Högdahls *Göra gata. Om gränser och kryphål på Möllevången och i Kapstaden* (2003) undersöker – främst via promenader och intervjuer - de boendes berättelser och upplevelser av stadsdelen de bor i, samt vilka reglerna för interaktion är i områdena som finns och hur de boende förhåller sig till dessa. Hennes studie är anlagd till Woodstock i Kapstaden och Möllevången i Malmö. Lisa Wiklunds avhandling *Kreativa liv. Konstnärligt arbete och kosmopolitisk vardag i Williamsburg, Brooklyn, New York* (2013) följer och undersöker under vilka förhållanden några konstnärer, av japansk börd och födda på 1970- eller 1980-talet, bor och verkar i Williamsburg, Brooklyn, New York. Den tar upp frågor rörande kreativ verksamhet i stadsmiljö och hur gentrifieringsprocesser kan förändra spelreglerna för de kreativa, och vilken roll de spelar i sådana processer. Detta masterexamensarbete kommer även använda delvis samma teoretiska utgångspunkter som Wiklund. Wiklunds och mina informanter har en del gemensamt. De är ungefär i samma ålder (20-35 år), lever och verkar i en storstad, samt försöker försörja sig på sin kreativa verksamhet. Skillnaden är möjligen att den fokus på nationalitet och etnicitet som Wiklund anlägger i sin avhandling inte har kommit att undersökas i detta masterexamensarbete. En annan viktig skillnad är att frågor rörande kommersialism och professionalism ser annorlunda ut i den konstnärliga värld som Wiklund undersöker, än hur det är i Seriestaden Malmö. Det ekonomiska kapital som finns inom högkulturen och konstvärlden existerar på samma sätt i serievärlden. Fokuseringen av ekonomiskt kapital är annorlunda, så även strukturer för att föra fram en serietecknare. Förlag, mediakoncerner och seriekollektiv opererar inte på samma sätt som curators, gallerier och konsthandlare.

Denna undersökning av Seriestaden Malmö tar alltså upp frågor som finns i både serieforskning och stadsforskning. Den har ett tydligt verksamhetsperspektiv. Med andra ord: detta masterexamensarbete fokuserar på de aktiva serieaktörerna och serietecknarnas levnadsvillkor i en samtida svensk storstad. Mycket utav både tidigare och den samtida serieforskningen fokuserar på de tecknade serierna och gör analyser kring vad de berättar. I fallen med Eisner och McCloud är det enskilda serietecknare som berättar om sin verksamhet,

men få forskare har tidigare fokuserat på serienätverk och kollektivism. Eller helt enkelt, beskrivit serier och serietecknares betydelse i en samtida kontext. Frågor rörande professionalism och DIY-kultur återfinns sällan i den tidigare forskning som jag har tagit del av. Detta perspektiv ämnar jag belysa med detta masterexamensarbete.

## 1.5. METOD OCH MATERIAL

Det material som detta masterexamensarbete bygger på är främst intervjuer utförda nästan uteslutande i Malmö mellan februari och mars 2017. En intervju utfördes i Göteborg i mars 2017. Resorna till Malmö har jag sett som fältarbetsresor, där en del har också varit att ta del av staden. Under februari gjorde jag sex intervjuer på sex dagar. En intervju var en gruppintervju med tre personer. Jag gjorde även promenader under denna tid och tog vissa fotografier och iakttog staden. Utöver det fick jag även en guidad tur genom Mazettihuset och Seriefrämjandets lokaler, dels på Mazettihuset, dels på Rum för Serier och Seriearkivet.

Under mars gjorde jag ytterligare två intervjuer på fyra dagar i Malmö. Där fick jag en rundvisning i Egmonts lokaler. Jag bevistade även mässan *SciFiWorld* på Stadionmässan i Malmö. Jag undersökte serierepresentationen där. Senare utfördes även den sista intervjun i Göteborg. Allt som allt kommer mitt främsta empiriska material vara nio intervjuer med sammanlagt elva informanter. Vissa av informanterna har jag även haft kontakt med efter intervjutillfället, då främst via e-post och i något fall via SMS.

Till mitt egna empiriska material tillkommer olika för undersökningen relevanta mediala källor såsom Internetsidor, tidningsartiklar och radioinslag.

### 1.5.1. RELATIONEN TILL FÄLTET OCH INFORMANTERNA

Några av informanterna känner jag till sedan tidigare, men mest till namnet eller via fanzinevärlden. Anna-Klara är en vän till en nära vän och vi har blivit publicerade i samma kulturtidskrift. Stina har jag köpt fanzines av tidigare och vi har båda varit illustratörer i samma tidskrift. Jag har dock inte haft någon djupare kontakt med någon av informanterna

sedan tidigare och när jag är i Malmö, eller ens när jag bodde i Malmö 2007, umgicks jag inte i några utpräglade seriekretsar. Jag är dock aktiv i något vidare svenskt DIY-nätverk, där olika former av konstformer möts: musik, konst, film, olika former av texter och serier.

Det aktualiserar möjligen en debatt kring begreppspar som insider-outsider, inifrån-utifrån och emic-etic. Till skillnad från exempelvis Mats Nilsson som är en dansare och etnolog som studerar dans, är jag inte en serietecknare som studerar serietecknare. Dock rör jag mig i närliggande områden. Men jag är alltså inte en insider i den explicita värld och de nätverk som informanterna rör sig i. Jag är inte en fullt deltagande utövare, utan intar positionen av en medveten observerade deltagare som som pendlar mellan att vara "absolut" deltagande (emic) och inta en analytiska distans (etic). Dock skall jag inte kalla mig en fullständig outsider. Under intervjuerna kan jag känna igen känslor och situationer och dessutom äger jag en viss förförståelse, då jag har läst serier som informanterna har gjort och även vissa av de som har influerats av. Emic-etic handlar om mitt sätt att tänka. Nilsson förklarar att "insider-outsider är närmast ett kontinuum, medan emic-etic är mer antingen eller" och inifrån-utifrån handlar om var jag mentalt befinner mig när jag studerar det jag ska undersöka. Emic-etic sätter det analytiska filter jag väljer i fokus (Nilsson 2009:96ff). Jag har ju ingen direkt kontakt sedan tidigare och är inte med i serienätverken. Men jag äger ju viljan att förstå utövarnas tillvaro och sett att se. Jag har viljan att vara emic.

Som Ann-Charlotte Palmgren skriver är etnografi som metod "mångfacetterad och blir alltmer komplex." Hon skriver att etnografi är ett perspektiv, "ett ramverk, för hur etnografen ser på världen" ((Palmgren 2011:175ff). Palmgren skriver om autoetnografi och detta kan möjligen förtydliga min position. Autoetnografi delar Palmgren in i tre undergrupper: "fullständig gruppmedlem, bekännande autografi samt avhållsam autoetnografi." Jag är inte en fullvärdig gruppmedlem i serienätverken. Jag varken bor i Malmö eller tecknar i någon större utsträckning serier. Inom den bekännande autografen visar forskaren vad som händer under arbetet med studien. Forskaren drar bort skynket och visar upp vad som händer bakom arbetet. Vad som leder fram till slutsatser. Denna ambition äger jag. I den avhållsamma autoetnografen låter forskaren skynket vara kvar och visar ingen avsikt att skriva om sig själv.

Däremot får den nya insikter om sig själv genom forskningsprocessen och i mötet med andra. Men detta tas inte med i den slutgiltiga presentationen (ibid:175ff).

En annan dansare, likt Mats Nilsson, som studerat dans är Karin Högström, som skriver att i sitt arbete om dans vill hon inta ”den radikala tolkarens position, det vill säga sträva efter att främmandegöra mig för det jag studerar” (Högström 201:40). Ett förhållningssätt jag också delvis vill inta till det jag undersöker. Jag vill exempelvis knappt låta min egen subjektiva smak ta någon plats alls i detta masterexamensarbete. Däremot vill jag skriva fram mina egna upplevelser av det som informanterna beskriver. Jag vill vara öppen med när jag är medveten om hur vissa skeenden och tankegångar styr mig och format mina känslor, åsikter och den slutgiltiga texten. Förhoppningsvis leder det inte bara till en vetenskapligt transparent text, utan också en levande text och stilistisk mer intressant text, än om jag hade undvikit att låta mina egna upplevelser genomsyra vissa delar av analysen. Då en stor del av det empiriska materialet uppkommit genom mina intervjuer, upplever jag det vara av stor vikt att visa upp vem jag är och hur jag kommit fram till de frågeställningar jag analyserar. Reflexivitet handlar om att ”se sitt eget seende eller att tänka sitt eget tänkande”, som Erling Bjurström så värtaligt uttrycker det. Bjurström påpekar även att vissa saker är vi medvetna om, och andra förblir omedvetna. En komplett introspektion och känsla för hur varje skeenden, åsikt, tanke och känsla påverkas av min förförståelse och mig som människa är i princip omöjlig (Bjurström 2004:77). Men jag kommer alltså att, när jag är medveten eller görs medveten, om hur jag styrts i mina övervägande och analys föra fram det i texten.

### 1.5.2. INTERVJUERNA OCH FÄLTDAGBOKEN

Samtliga informanter har blivit intervjuade en gång. Då har vi mötts, ansikte-mot-ansiktet, och intervjuerna har varit runt en till två timmar långa. Intervjuerna har varit semistrukturerade till sin form. Jag har haft en frågelista, men har i möjligaste mån varit öppen för följdfrågor och att följa de spår som informanterna viker in på. Om informanterna vill prata om något som jag inte tänkt på, har jag försökt ge utrymme för informanterna att spinna vidare på de trådarna. Generellt har intervjuerna inletts med att informanterna fått redogöra för hur länge de bott i Malmö och sin relation till Malmö och serier. Därefter har jag låtit de svaren vara vägledande för den fortsatta intervjun.



En del av informanterna har jag senare haft kontakt med via e-post eller SMS för att ställa följdfrågor och/eller i största allmänhet haft vidare kontakt. Det är med hjälp av intervjuerna och mina intryck av Malmö som jag ”skapar” mitt material. Det handlar inte om att förlita sig på subjektiva upplevelser eller skriva fiktion. Det handlar snarare om att i samspel med kunskapsmål, teori och omständigheterna som omgärdar ens fält beskriva verkligheten så korrekt det är möjligt (Öhlander 2011:30). Informanterna berättar det som de upplever vara sanningar och det är upp till mig att sammanställa alla dessa sanningar och utröna mönster. Viktigt att poängtera är att i slutändan är texten mina tolkningar, där utövarna enbart i citaten får föra sin egen talan. Citaten är också utvalda av mig som författare, från en längre intervju. (Nilsson 2009:96). Citaten har valts ut då de visar på större tanke- och värdemönster som finns inom serienätverken. Antingen för att bekräfta dessa mönster, eller för att visa på komplexiteten i de ämnen som avhandlas. Jag har försökt att ha med så oredigerade citat som möjligt. Detta för att just visa på en komplex och mångbottnad verklighet. Samt för att jag inte vill låta mitt perspektiv vara helt allenarådande. Denna text är dock till stor del min tolkning av vilka mönster och vilka tankegångar, åsikter och känslor som finns i de nätverk som jag ämnar analysera.

Jag har inte haft möjlighet att vara i Malmö under en längre period, främst på grund av praktiska skäl (jag bor till exempel på annan ort). Det kan vara svårt att överblicka allt som händer i fältet. Här blev det viktigt att föra fältdagbok. Och att tillåtas att hämta andan, och reflektera i stillhet (Kajiser 2011:57f). Jag kommer att använda mig av fältdagboken som en grund för min analys. Min analys kommer till stora delar inte att handla om den fysiska staden, utan snarare det mer abstrakta begreppet ”seriestaden.” Dock är inte stadens fysiska apparition fullständigt utan vikt. Överlag har jag försökt att få ett sådant rikt material som möjligt. Till det tillkommer även att läsa serier och om serier, ta del av medias rapportering kring serier, speciellt då det har en anknytning till Malmö. Att kontrastera mitt material med intervjuer som andra har gjort samt med andras individers text och bild kring de fenomen jag skall undersöka.

### 1.5.3. INFORMANTERNA

De elva informanterna utgör på olika sätt aktörer i serienätverken i Malmö. Majoriteten har serier som sitt främsta intresse och sätt att försöka försörja sig på. Vissa hade vid intervjutillfället stipendiepengar eller anställning som möjliggjorde heltidsarbete med serieskapande, andra har andra jobb vid sidan eller går på olika former av bidrag eller a-kassa. Samtliga informanter är serietecknare i någon mån, med undantag för en – Christian på Seriefrämjandet.

Det är kutym, av forskningsetiska skäl, att anonymisera informanterna. Jag har valt att anonymisera de som explicit uttryckte oro kring att stå med sitt riktiga personnamn i den slutgiltiga texten. De som ville bli anonymiserade, är givetvis anonymiserade. Det kan vara etiskt problematiskt att ange informanternas riktiga personnamn, och samtliga informanter har fått tagit ställning till frågan om anonymitet (Aspers 2011:225). Vissa har dock varit svåra att anonymisera, då det är så tydligt kopplade till vissa nätverk och institutioner. En del av det som sägs av vissa informanter skulle inte bli begripligt om de inte kopplades till de nätverk och/eller institutioner som de är med i/arbetar på. Detta då de till viss del är intervjuade i egenskap som representant för just detta nätverk eller denna institution.

Informanterna är:

Christian, född i Malmö och bosatt där hela sitt liv. Aktiv inom seriefrämjandet. Ej serietecknare.

Mattias, född i Rättvik, men gick i skolan i Varberg. Flyttade till Malmö 2000, för att gå serieskolan. Grundare av *C'est Bon Kultur*, förkortat *CBK*.

Stefan, född i Sandviken. Flyttade till Malmö 2014 för att gå serieskolan. Medlem i *CBK* vid intervjutillfället.

Christina, född i Oxelösund. Flyttade till Malmö 2014 för att gå serieskolan. Medlem i *CBK*.

Oskar, flyttade ner till Malmö för att gå serieskolan 2000. Tillsammans med bl.a. Mattias en av grundarna till *CBK*. Numera inte lika aktiv som Mattias. Arbetar som lärare på Malmö högskola/universitet och bor i Lund.

Natalia, född och bosatt i Lund. Gått serieskolan 2005-2007 och numera arbetar hon som lärare. Aktiv serietecknare.

Anna-Klara, född i Uppsala. Bosatt i Malmö sedan 2010. Gjort en handfull serier, främst publicerade i tidskriften *Det grymma svärdet*, mellan 2005-2017.

Stina, född i norra Sverige. Bosatt i Malmö sedan tidigt 2010-tal. Flyttade för att gå serieskolan.

Lars, född i Falköping. Bott i Malmö sedan mitten av 2000-talet. Likt många andra, flyttade han för att gå serieskolan.

Mikael, född i Stockholm. Bott i Malmö sedan 2008. "Alternativ" serietecknare på sin fritid. Arbetar på Egmont, främst med *Fantomen*. Inte gått serieskolan. Utbildad på Beckmans.

Nina, född i Stockholm. Bodde i Malmö från mitten av 2000-talet fram till mitten av 2010-talet. Flyttade, bland annat, på grund av arbete i annan stad. Tidigare elev på serieskolan. Fortfarande aktiv inom *Dotterbolaget* och som serietecknare.

## 1.6. DISPOSITION

Följande masterexamensarbete avhandlar Seriestaden Malmö och dess aktörer och serienätverk. I andra kapitlet berättas en grundläggande historik kring serier som konstform utifrån en svensk kontext. Delvis utifrån den seriehistoriska forskning som finns att tillgå och delvis utifrån hur informanterna själva ser på historien, nutiden och framtiden för svenska serier. Detta för att kunna skapa en grundläggande förståelse kring vilka föreställningar som finns inom serieforskningen kring seriehistorien och vilken förståelse informanterna har kring serier som konstform.

Tredje kapitlet lägger fokus på Malmö som seriestad och, i en vidare mening, som kulturell stad. Den stad som informanterna bor och verkar i behandlas i detta kapitel. Frågor rörande gentriferingsprocesser och kulturer i Malmö stad avhandlas. Malmö som stad och som seriestad är huvudfokus för dessa kapitel. Detta görs från både informanternas svar, från annat

forskningsmaterial samt också utifrån enstaka exempel från serieutgivning med en tydlig Malmö-koppling.

Fjärde kapitlet har för avsikt att föra samman de urbansociologiska teorierna kring gentrifiering och stadsplanering med Bourdieus teorier om konstnärlig och kreativ verksamhet. Här avhandlas fanzinekulturen som Serieskolan och serienätverken på olika sätt är, eller har varit, involverad i. Detta förs vidare in en bredare diskussion kring kommersialism, icke-kommersialism och professionalisering. Hur seriekonstens status påverkar de ekonomiska förutsättningarna för serietecknarna. Den ekonomiska verkligheten, men också den känslomässiga verkligheten, med bristande självförtroende och estetiska ideal behandlar slutligen detta kapitel.

## 2. FÖRESTÄLLNINGAR OM SERIER SOM KONSTFORM

Seriekonsten och dess förhållande till kommersialism är till viss del inom serienätverken omtvistat. Mycket beror på ens syn på begrepp som "kommersiellt" och "icke-kommersiellt." Och hur seriehistorien förstås. Om du som exempelvis Oskar anser att: "Sekventiellt visuellt berättande har skett så länge människan har funnits", så kan ju konstformen förstås på ett annat sätt än om du anser att konstformen uppkom från ett utpräglat kommersiellt håll. Detta gör exempelvis redaktören och curatören Dan Nadel. Han beskriver serier som ett "impure medium" som uppstår genom ett möte mellan ord, bilder och kommers. "The stories encompass life and death; art and comedy; unknown worlds of the future and the prosaic present" (Nadel 2006:6). Detta kan också visa på skillnaderna mellan ett europeiskt och amerikanskt synsätt på serier. Där européer ofta förknippar serier med ett estetiskt berättande och amerikaner i sin tur ser serier som ett massmedial konstform. Som tidigare beskrivit finns det olika sätt att förstå vad en "serie" är. Dels den massmediala definitionen och dels den estetiska definitionen. Även om det inte explicit berördes under intervjuerna, märks det att majoriteten av informanterna tillhör den sistnämnda skola. Nämligen de som definierar serier som "en överblickbar sekvens av orörliga berättande bilder" (Magnusson 2005:27).

Detta kapitel kommer att skissera upp två förståelser och historier kring seriemediet: Först en större historik om serier i Sverige, som kommer vara ett försök att göra en sorts bild av hur samhället har diskuterat serier, när de väl har diskuterat om det. Som Magnusson mycket riktigt poängterar var hennes doktorsavhandling 2005, den första svenska doktorsavhandling som avhandlade tecknade serier (ibid:15). Som tidigare fastslagits är serier något som det inte ägnats mycket uppmärksamhet åt, från forskarhåll. Detta är ett tecken på att serier är något som har funnits ute i periferin av samhälls- och kulturdebatterna. Jag kommer att diskutera de fall när de har tagits in i den kulturella stugvärmen och/eller upplevts som ett problem. Sedermera kommer jag att avhandla hur mina informanter pratar om serier som ett medium och hur de kom i kontakt med serier. Hur deras relation till serier ter sig. Detta leder senare vidare till en diskussion om serier är ett visuellt eller narrativt medium, eller om det är både och. I detta kapitel skall jag alltså försöka sätta serier i en historisk kontext, och beskriva hur mina informanter och serienätverken i Malmö passar in i denna historiska kontext, samt en samtida kontext. Och hur de ser på sin egna roll i skapandet av dessa kontexter.

### 2.1.1. SVENSK SERIEHISTORIA

Som tidigare fastslagits finns det olika bud om hur gammalt seriemediet är. Fredrik Strömberg inleder sin bok om svensk seriehistoria med att berätta om runor och hållristningar, som varande proto-serier. Han ser till exempel hållristningen som berättar om hjälten Sigurd Fafnesbane dräpande av draken Fafner från 1000-talet som en sorts serie (Strömberg 2003a:7). Denna vilja att ta upp äldre tiders föregångare till serier är inget som samtliga serieforskare gör. Redan under tidigt 1970-tal skriver tyska sociologen Otto Hesse-Quack: ”Jag behöver inte utnämna grottmålningarna i Altamira till föregångare till våra dagars serier för att på så sätt kanske ge serierna ett anseende – något som de inte är i behov av” (Hesse Quack 1973:128). Serier behöver helt enkelt inte hitta föregångare för att vinna legitimitet. Det är en modern konstform, som berättar moderna historier. En konstform i sin egen rätt.

Strömberg tar oss vidare längs dessa icke-moderna föregångare till seriekonsten. Han går via vävnader och målningar i kyrkor till konstnärerna Johan Tobias Sergel (1740-1814) och Carl August Ehrensvärd (1745-1800). De levde ihop under en tid på 1790-talet och gjorde vad Strömberg kallar "jamserier" som trycktes först långt efter deras död (Strömberg 2003a:11ff). "Jamserier" är något jag instinktivt kopplar ihop med fanzinekulturen. Det betyder att två eller fler serietecknare likt improvisationsmusiker jamar ihop en serie under en viss tidsrymd. Mitt första möte med denna form av serie var i fanzinet *Livets ord*#5, där serietecknarna Henrik Bromander och Sandro Müntzing, publicerar en serie om en enarmad man, som de "gjort på Hultsfred 2002" (Bromander & Müntzing 2003:17f). Och även om Bromander och Müntzing troligtvis var mer influerade av och hemmahörande i en samtida amerikansk och europeisk serietradition, är det ju värt att notera att Strömberg så tydligt väljer att koppla Sergels och Ehrensvärds samarbeten till en seriefanzinekontext.

Strömberg nämner att den första distinkta serietecknaren i Sverige är Fritz von Dardel (1817-1901), vilket innebär att Strömberg markerar att födelsen för den moderna seriekonsten i Sverige infinner sig någonstans runt mitten av 1800-talet (Strömberg 2003a:17). Fritz von Dardel är sålunda någorlunda samtida med den som av, bland annat Scott McCloud, men även Strömberg själv, anses vara den första riktiga moderna serietecknaren: Rüdolphe Töpffer.

Töpffer gjorde under mitten av 1800-talet lätt satiriska bildberättelser och enligt McCloud var han varken konstnär eller författare, utan skapade en form som både var en kombination av konst och prosa, och samtidigt ingetdera (McCloud 1993:17).

Det stora massmediala genomslaget för serier kommer, enligt Strömberg, med tidningar såsom *Söndags-Nisse*, *Strix*, *Naggen*, *Kasper* etc. och tecknare som OA (Oskar Andersson 1877-1906) och Albert Engström (1869-1940). Nämnade tidningar var inte enbart vridna åt serier, utan innehöll även bland annat prosatexter och teckningar (Strömberg 2003a:21ff). Även om Strömberg i sin bok om svensk seriehistoria nämner exempelvis hållristningar, vävnader och Sergel och Ehrensvärd, slår han fast i en annan bok från samma år, att termen "serier" är något som uppkommer på 1900-talet. Tidigare hade de bilder som kombinerade text och teckningar kallats för exempelvis "skämtteckningar", som då var en del av den så kallade "skämtpressen", det vill säga tidigare nämnda publikationer som OA och Albert Engström var delaktiga i. Bruno Liljefors kallade sina sekventiella bildberättelser för "karrikatyrer" (Strömberg 2003:44f). Helena Magnusson kopplar ihop framväxten av seriekonsten med fotokonsten. Det märks att under 1890- till 1910-talen försöker tecknare härma olika fotoeffekter, såsom fartstreck, suddighet, rörelser i bild. Bakgrunden i det Liljefors kallade "karrikatyrer", karikatyren, bör inte heller glömmas bort, enligt Magnusson, då denna också är en form av förvrängning: "att förtydliga, framhålla, stilisera." (Magnusson 2005:52f).

### 2.1.2. SVENSK SERIEDEBATT

Barnserierna, såsom *Kalle Anka* och *Bamse*, är en av de mest kommersiellt gångbara serierna i Sverige. När det har väl har blåst kring seriemediet har det också handlat om barnperspektivet. Först och främst under 1950-talet. Denna tid skulle kallas för en guldålder för serietidningen. Varje år introducerades i princip en ny titel. Serietidningarna riktade sig främst till barn, även om det enligt dåtidens läsarundersökningar fanns många vuxna som läste tidningarna (Magnusson 2005:158f). Det uppstod en kraftig debatt om främst de inslag av våld som fanns i dessa tidningar. Motståndet mot detta var inte unikt för Sverige, utan en debatt som fördes internationellt. Ekonomihistorikern Klara Arnberg säger att debatten rörde föreställningar kring kön, generation, klass och sexualitet. Det fanns en oro att barnen, och då

främst pojkarna, skulle antingen bli veklingar eller sadister. En försvagning eller korrupperande av morgondagens män var en fara, då männen skulle behövas kallas in i fall det kalla kriget gick från kallt till ”hett” krig. Till bilden bör det även adderas en allmän kritik mot kommersialism och sensationslystnad, som serietidningarna ansågs stå för (Arnberg 2013:97).

Under genomläsning av dåtidens två stora svenska böcker om serier som en fara för barn och ungdomar: Nils Bejerots *Barn, serier och samhälle* (1954) och Lorenz Larssons *Barn och serier* (1954), samt även Lars Petersons *Seriernas värld* (1974), märks det – och skrivs explicit ut – att de samtliga influerats av amerikanska psykologen Frederic Werthams bok *Seduction of the Innocent* (1954). Petersons bok utgavs tjugo år efter 1950-talets seriedebatt och kan delvis kopplas till framväxten av serietidningar som fokuserade på skräckserier samt även att TV under sommaren 1972 visade ett flertal amerikanska skräckfilmer från 1930-talet (Kristenson 2012:243). Ett runt halvdussin då fyrtio år gamla filmer som upprört Peterson: ”TV breddade då vägen för en typ av serier som frossar i det fasansfulla” (Peterson 1974:174). Peterson har även influerats av det tidiga 1970-talets vänsterpolitiska debattklimat. Seriemotståndarna på 1950-talet återfanns både inom den frikyrkliga högern och på vänsterflanken och de uttryckte samtliga, på olika bevekelsegrunder, en ”allmän oro för en sexualisering och brutalisering av ungdomslivet, något som i högsta grad problematiserades i relation till den allmänna (amerikanskinspirerade) populärkulturen” (Arnberg 2013:115). Arnberg pekar på att det politiska och kulturella klimat som rådde på 1950-talet som en förklaring till hur denna debatt kunde få det genomslag den fick. Hon skriver att 1950-talet kan beskrivas som hemmafruns epok. Även om det är givetvis fanns motrörelser och parallella rörelser, var hemmafruidealet ”framträdande och den starka tillväxten gjorde att allt fler hade råd att förverkliga den” (ibid:97). Kvinnohistorikern Yvonne Hirdman har beskrivit 1950-talet som ”hemmafruarnas epok, ideologiskt om än inte statistiskt” (Hirdman 1992:138). Bejerot, som tillägnar sin bok *Barn – serier – samhälle* till lärofader ”Frederic Wertham, M.D.” anser att serierna sprider ”antiintellektualism” med sin glorifiering av ”de muskulösa supermännen” och förlöjligande av ”kulturen och vetenskapens representanter” (Bejerot 1954:130). Vidare skriver Bejerot att det anses troligt att barn som läser blott ”korta, lösryckta satser i anslutning till ett helt dominerande bildmaterial”, kommer ha svårt att ”stå ut med längre sammanhängande text” (ibid:179f).



Senare debatter och kontroverser kring serierna har också rört barnperspektivet. Det har till största delen handlat om rädslan för barnpornografi och pedofilmotiv i serierna. Ett exempel på detta är det så kallade ”mangamålet” 2012. Serievetaren och översättaren Simon Lundström åtalades för innehav av barnpornografi. Han hade i sina ägor bland annat 39 stycken japanska mangabilder som vissa ansågs vara barnpornografiska. Han fälldes av tingsrätten och hovrätten, men friades av Högsta domstolen i juni 2012 (P1 Studio Ett 2012).

### 2.1.3. SAMTIDA STRÖMNINGAR I SVENSK SERIEKONST

Det kan sägas finnas en form av svensk serietradition. Oskar förklarar när jag intervjuar honom sin syn på hur det går att koppla ihop äldre tecknare som Oskar Andersson med nutida tecknare som Joakim Pirinen:

Sverige har varit väldigt stora inom självbiografiska serier och inom... ja, om vi tar Pirinen och Acebo - det här ganska absurda, mörka *Klas Katt*-serierna, där har vi en tydlig svensk tradition, som man nästan kan härleda tillbaka till Oskar Andersson. Och där fortsätter vi. Jag tycker det är trevligt att vi fortsätter att använda oss av det vi har, som är unikt på det sättet.

Joakim Pirinen har också bedyrat sin beundran för Oskar Andersson och kallat honom en av hans ”stora förebilder” (Pirinen 2002:88) I sin text om svenska tecknaren och allkonstnären Jan Lööfs serier är Isabella Nilsson inne på liknande tankegångar som Oskar. Hon ser tydliga kopplingar mellan tidiga 1900-talsserier såsom Oskar Anderssons *Mannen som gör vad som faller honom in*, Albert Engströms allsköns gubbar, Elov Perssons *Kronblom* med sena 1900-talsserier såsom Ulf Lundkvists figurer, Inger Edfeldts *Hondjuret* och Joakim Pirinens *Socket-Conny*. Det som de har gemensamt är att det har en utpräglad huvudkaraktär:

Outsidern som arbetslös eller arbetsskygg fått iakttä och kommentera sin omgivning och spegla sin annorlundahet mot det föregivet normala för att ifrågasätta normen. Outsideren kan vara en underdogsfigur - oftast den klassiska lille mannen av folket - som utgör ett

identitetsobjekt. Figuren anknyter till en clowntradition genom att gestalta livet via dess förtretligheter (Nilsson 2015:286).

Detta var speciellt en sanning på 1980-talet, då det framförallt arbetades med återkommande figurer. Som kritikern och förläggaren Fredrik Jonsson mycket riktigt konstaterar ses Joakim Pirinen främst som "*Socket-Conny-tecknaren*" än den väldigt mångsidiga tecknare och konstnär han är. 1980-talet var till stor del ett årtionde där tecknare arbetade med återkommande figurer såsom *Arne Anka* (av Charlie Christensen), *Klas Katt* (av Gunnar Lundkvist) och *Åke Jävel* (av Lars Sjunnesson). Och i och med Optimal Press och en del nya tecknare, som kanske tog sina första stapplande steg under 1980-talet, togs en tydlig influens från nordamerikansk realism in i svenska serier och lade grunden för den självbiografiska serietradition många samtida svenska serietecknare arbetar inom (Jonsson 2008:17). En av nutidens mest kända seriefigur - *Rocky* av Martin Kellerman - kan ju sägas vara en blandning mellan dessa två traditioner - outsiderfiguren och den självbiografiska realistiska stilen.

Frågor rörande den unikt kreativt skapande människan, den enskilda skaparen har fått en starkare ställning inom serievärlden, då den har gått ifrån att vara fokuserad på karaktärer, till att bli fokuserad på enskilda serietecknares berättelser. "Skaparen" har med andra ord blivit viktigare inom serievärlden. Bourdieu använder begreppet "karismatiska ideologi" för att förklara vad som ligger till grund för konstverkets värde. Denna karismatiska ideologi fungerar dock inte på samma sätt i serievärlden. Den karismatiska ideologin är, enligt Pierre Bourdieu, själva grunden på tron på konstverkets värde. Konstvärlden vägrar erkänna det kommersiella eller att det ens finns ekonomiska vinstintressen. Det är den karismatiska ideologin som riktar blicken på den som anses vara producent, självaste skaparen och visar sålunda inte upp den som ligger bakom kulturutövaren. Den för fram en unik individuell kreativt skapande person: En författare, en konstnär, en kompositör, och riktar all fokus på denne, och inte på de som auktoriserar upphovsmannen. Den ser inte vem som höjer priserna för kulturutövarens skapelse och ger skapelsen och skaparen dess auktoritet; vem som skapar "skaparen." Inom litteraturen är detta inte lika tydligt. Här, menar Bourdieu, går du snarare in i en exklusiv klubb, där förläggare och kritiker agerar som "prestigefyllda gudfäder" som skapar en marknad där författaren kan bli erkänd (Bourdieu 1994:158ff). Serievärlden

förnekar inte förekomsten av det kommersiella. Under en lång tid var den enskilde serietecknaren inte det viktigaste för serien. Hur många vet exempelvis namnet på mer än två personer som tecknat *Bamse*, *Kalle Anka* eller för den delen – vem som tecknat *Arne Anka*? Skillnaden mellan det kommersiella och icke-kommersiella tangerar Stina när hon berättar vilka hon känner en samhörighet med:

Dom personer som jag känner att jag har nåt gemensamt med när det gäller serier, är dom som jobbar med andra konstformer också. Som ser sina serier som ett uttryck för nåt som man vill berätta. Inte som att "Jag ska bli serietecknare och det spelar ingen roll vad jag gör. Jag kan jobba på *Bamse* eller vad som helst." Eller, det finns jättesympatiska personer som gör det också, men dom som är mina vänner nu är dom som ritar serier som ett sätt att uttrycka nånting - på olika sätt. Sen handlar det väl om politiska åsikter och sånt där.

Stina ger alltså uttryck för det skifte som skett inom vuxenseri världen. Där den enskilde skaparen är viktigare än sin figur. De hon känner samhörighet med är alltså inte de som är i princip anonyma *Bamse*-tecknare, utan personer som är intresserade av en mängd olika kulturuttryck och vill föra unika berättelser, som bär prägel av den individ som skapat verket i fråga. Skapandet av ett kapital av auktoritet och relationer, ett kreativt kulturellt kapital, är till stora delar kopplat till ett namn. En individuell identitet som skapare av kreativa verk. Bourdieu beskriver hur denna identitet och speciellt de kapital en kreativt verksam individ kan ackumulera under sin arbetsbana är av stor vikt i alla fält eller fältlika sammanhang. En kreativt skapande individ som kan kopplas till ett eller flera viktiga verk skyddas "från det radikala fördömande som kätterska djärigheter skulle förtjäna" (ibid:104). Upphöjande av den enskilde kreativt skapande individen, den enskilde konstnären, är viktig för alla kulturella uttryck som vill tas på allvar. Men Stina för inte enbart fram de unika berättelserna och viljan att vara en unik skapande individ. Hon nämner också att en politisk grundsyn är viktig för vilka hon känner samhörighet med. Vilket också är något som har skett inom vuxenserierna: En ökad politisk udd i serierna, kanske främst de som kan kopplas till Galago i Stockholm.

När det gäller vilka serier som de facto skrivs om på kultursidorna så är det till största delen just sådana som getts ut av Galago eller med tecknare som kan kopplas till nämnda förlag/tidskrift. Galago inledde sin bana i slutet av 1970-talet och gavs först ut enbart som

tidskrift. I första numret 1979 kopplar de sig till "undergroundpressen" (Galago#1 1979:2) och i ett av de nyare numren av tidskrift kallar de sig för "Sveriges enda livstilsmagazine om planekonomi" (Galago#125 2017:3). När jag får rundtur på Egmonts kontor i Malmö passar min guide på att förklara för mig att på Galagos kontor i Stockholm finns det enbart två personer. Även om det görs flera tidningar, och långt ifrån alla är serietidningar, är Egmont något helt annat än ett litet kontor för två personer. Folk sitter i indelade i olika arbetsgrupper, i individuella bås. Det är ett mer traditionellt kontorslandskap. Det är alltså anmärkningsvärt att ett sådan litet förlag kan få ett sådant medialt genomslag. Som Mikael på Egmont själv poängterar under min intervju så är en vanlig vanföreställning att Galago är störst inom serievärlden. Så är inte fallet.

## 2.2. INFORMANTERNAS FÖRHÅLLANDE TILL SERIEMEDIET

Så långt historieskrivningen. Informanternas ingångar till serievärlden följer sällan en mall. Och eftersom de till största delen av informanterna är födda mellan mitten av sjuttioalet till slutet av åttiotalet, har de olika bakgrundshistorier hur de började att läsa serier och sedermera påbörjade att teckna serier. Christian, på Seriefrämjandet, som gick i pension i maj, såg vid intervjutillfället i februari fram emot sin pension. I och med pensionen skulle han få tid till att ägna sig åt sin stora hobby: lokalhistoria. Han säger själv:

Jag har varit med här sedan 1973. Serier har varit en stor del av livet också. Men det har blivit mindre och mindre. Jag läser inte så mycket serier som jag gjorde förr.

Många av de manliga informanterna uttrycker en nostalgisk längtan efter serietidningarna de läste i sin barn- och ungdom. Tidningar med europeisk och amerikanska vuxenserier, såsom *Tungmetall* eller *Epix*. Ingen av informanterna nämner 1950- eller 1970-talens debatt om serier. Lars minns dock hur serier debatterades under sin barndom i en liten västsvensk stad på 80-talet och hur det skiljer sig från nutidens seriedebatt:

Nu är det så att serier börjar ses mer som en konstform, än vad det gjorde innan. Men det som är ironiskt, är att nu har det upphöjts till en konstform och vissa serier säljer väldigt bra, men generellt sett, bland folket, säljer serier mycket sämre än vad det

gjorde på 80-talet. På 80-talet sågs serier som skräpkultur. Det var till och med så att man varnade för om ens barn läste serier, så skulle dom bli sämre på att skriva. För man har med såna där: ”Bang! Bom! Paff!” i serierna. Det sågs som lite skadligt, till och med. Då sålde det jättemycket. Medan nu, när det inte säljer så mycket, så används det för att uppmuntra barn till att läsa. Serier anses då vara ett bra sätt att få barn att börja läsa. Nu ses serier som en räddning för unga människor. Att få in dom på skönlitteratur. Att gå via serier till skönlitteratur. Det är rätt synd. För då är ju inte serier i sig ett självändamål. Den finare kulturen är fortfarande skönlitteratur. Det blir som: ”Du får den här introduktionen till litteratur. När du känner dig redo, kan du ta dig an *riktig* litteratur.” Så behöver det inte vara, men på nåt sätt har serierna själv försatt sig i en sådan situation.

Det Lars beskriver är hur debatterna på 1950-talet och 1970-talet levde kvar in på 1980-talet. Under 1950-talets debatt om serier var de mest högljudda kritikerna Frederic Wertham och hans svenska lärjungar Nils Bejerot och Lorenz Larsson. Wertham skriver om att den moderna civilisationen utmärks av skrivandet och sålunda utgör läsandet en livsviktig del i ett barns anpassning till civiliserat liv. Under 1950-talet såg Wertham hur allt fler amerikanska barn inte kunde läsa, eller enbart läste serier. ”They are not really readers, but gaze mostly at the pictures, picking up a word here or there (...) They are bookworms without books”, skriver han (Wertham 1954:121f).

Allt är detta är dock till viss del vatten under bron, som Lars beskriver. Olika skolor, bland annat i Malmö, arbetar med serier som ett pedagogiskt verktyg. En text av den amerikanska serietecknaren och pedagogen Gene Yang förklarar att barn och ungdomar i USA är marinerade i populärkultur. Att då inte använda det i pedagogiska syften anser Yang vara i det närmaste kontraproduktivt. Serier nämns som en bra introduktion till att få in mer populärkultur i pedagogiken, då serier varit en viktig del av den amerikanska populärkulturen de närmaste hundra åren (Yang 2003). En åsikt som också bland annat de två norska forskarna i pedagogik Marie-Lisbet Amundsen och Per E. Garmannslund säger sig stå bakom. Framförallt kan det öka läsmotivationen hos pojkar (Amundsen & Garmannslund 2016:20ff). Ett projekt på Augustenborgskolan i Malmö, hade som syfte att barn skulle lära sig läsa genom att läsa serier. Genom att läsa bland annat *Kalle Anka* skall barn i årskurs tre lära sig

läsa. Projektet är ett samarbete med Egmont, som ger ut *Kalle Anka* i Sverige. Projektansvarige Piroska Bakran beskriver fördelarna med projektet för P4 Malmöhus utsände Anna Falk, med att ”det är många saker som blir tydliga med hjälp av serierna” och ”det är inte alltid man kan få alla att samlas och arbeta tillsammans”, men i serieprojektet verkar det inte ha varit något problem (Falk 2013). Serierna talar till barnen och kan då vara en brygga in till vidare läsande.

Lars är i princip ensam om att rikta en tydlig kritik mot den samtida seriekonsten i Sverige. Han anser att serier ofta fastnar i en mall och är förutsägbara och exemplifierar med att ”av 48 seriesidor ska det vara 2 slagsmål.” Han längtar efter höjda ambitioner hos de svenska serietecknarna. Lars läste i sin barndom de nordamerikanska superhjälteserierna, såsom *Spindelmannen* och *Batman*, eller de lika nordamerikanska crazyhumortidningarna, såsom *Mad* eller *Don Martin*. Under intervjun nämner han inte explicit tidningen och förlaget *Epix*, men det är tydligt att en handfull av de andra informanterna ser förlagets nedläggning av en stor del av sin tidningsproduktion 1993, som slutet på 1980-talets guldepok. Då försvann en handfull tidningar som för en billig peng erbjöd svenskarna översatta vuxna serier från Europa och Nordamerika. Självaste tidningarna som *Epix* gav ut var inte helt okontroversiell. Främst var det de alternativa vuxenserierna i tidningarna *Epix* och *Pox* som rörde upp kontroverser. När jag på måfå plockar ner tre *Epix*-nummer från hyllan hemmavid står det i två av numren försvarstal för tryckfriheten. Försvarstal som har kommit till genom att folk har antingen hotat med åtal eller de facto åtalat *Epix* för att de serier som de har publicerat upplevs som synnerligen råa och våldsamma.

*Epix*, tidningen och förlaget, anses många av informanterna vara viktig för utvecklingen av seriekonsten i Sverige. Tidningarna de gav ut var bland annat *Pox*, *Epix*, *Tungmetall*, *Max*, *Samuari*. Enligt deras egna hemsida hade nedläggningen 1993 att göra med att de blev ”utestängda” av Bonnierägda tidningsdistributören Tidsam, ”som har monopol på massmarknadsdistribution av tidningar” (*Epix*).

*Epix* är oavsett viktig främst då för att den erbjöd serier översatta till svenska från större delen av världen, främst Europa och Nordamerika. Det var en introduktion till en mer alternativ

kultur, bort från de mer utpräglade kommersiella serierna, som *Fantomen*, *Bamse*, *Mulle*, *Kalle Anka* och superhjältarna. Även om dessa kommersiella serier givetvis påtalas som viktiga för en del av informanterna. Oskar säger att inom seriekonsten, liksom i många andra kulturformer, fokuseras det på för stor grad på detta med kommersiellt versus icke-kommersiellt. Han tycker att serievärlden till viss del har synsättet att de som inte har ekonomiska drivkrafter ses som kulturellt högstående. Detta är ett synsätt han inte håller med om. Enligt honom finns det konstnärliga aspekter i de flesta uttryck som serier tar. På en direkt fråga om vad han saknar i dagens serievärld svarar han att han har en nostalgisk förkärlek för serietidningar och önskade att det fanns fler sådana. Han säger sig vara ”barnsligt förtjust” i de frankobelgiska science-fiction-serierna som publicerades i tidningen *Tungmetall*.

Bourdieu beskriver, utifrån en fransk kontext rotad i 1800-talet till mitten av 1950-talet, om hur ”samtliga konstgenrer” har en struktur som upprätthåller en motsättning mellan konst och pengar. Det är i detta spänningsfält som den ”borgerliga” och den ”intellektuella” konsten, den ”traditionella” och ”avantgardekonsten” skapas (Bourdieu 2000:244f). Ett fälts historia utgörs av kampen om vad som ska definieras som god litteratur och konst. Bourdieu beskriver detta främst som en kamp mellan en grupp som ”står i nära förbund med kontinuiteten, reproduktionen” och en annan grupp som Bourdieu kallar för ”nykomlingarna”, som ”har sitt intresse knutet till diskontinuitet, brytning, skiljaktighet, omvälvning” (Bourdieu 1994:234). Denna kamp, denna omförhandling om historien, kan sägas existera på ett plan i serienätverken i Malmö. För varje gruppering och de individer som står utanför tydliga grupperingar, kollektiv och institutioner, gäller dock olika former av kanon. Olika former av preferenser skapar olika sociala och kulturella miljöer där en viss form av kulturellt kapital blir viktigt. Mikael som arbetar på Egmont med att ge ut tidningen *Fantomen* beskriver hur exempelvis dess läsaren värderar kontinuitet. Det är viktigt för läsarna att sagan om *Fantomen* är intakt och många av läsarna vill med varje nytt nummer få återuppleva känslan av att vara tio år igen. Galagos utgivning och liknande alternativa vuxenserierna anses vara skräp av läsare av *Fantomen* och mer kommersiell seriekonst. De alternativa vuxenserierna är utmärks av fula teckningar och tråkiga historier. Mikael framhåller även att folk, speciellt inom kultursektorn, har en bild av att Galago är det största förlaget, ”för dom får mycket medieträffar.” Han fortsätter: ”Men dom har en omsättning på ungefär 6 miljoner per år.” På Egmont, där han arbetar, har de en omsättning på en miljard kronor.

Sett utifrån detta perspektiv finns det fortfarande en kamp om att definiera vad som är god seriekonst. Och denna kamp sker mellan mer traditionalistiskt kommersiellt serietecknade och mer experimentellt icke-kommersiellt serieberättande. Samtidigt är det viktigt att påpeka att, framförallt från skolan och andra institutioners håll, finns en vilja att hålla en sorts ”enad front.” Det Oskar ger uttryck för är inte kamp, utan en form av relativism där varje serieuttryck, genre och tradition kan ses utifrån sin egna unika position. Varje uttryck har för- och nackdelar. Kvalité bestäms inte av de ekonomiska drivkrafterna eller hur mycket – eller hur lite – någonting säljer.

Det säger sig självt att de som vill bli intervjuade av mig till detta masterexamensarbete är eldsjälar som känner starkt för serier som konstform. Flera, speciellt de kvinnliga informanterna, säger sig ha fått serier med modersmjölken. Både Stina och Natalia har minst en föräldrar som läste serier när de var små. Sinsemellan verkar det dock skiljas sig mellan vilka serier som de fick kontakt med. Natalia fick läsa de frankobelgiska serierna, såsom *Tintin* och *Asterix*, för att sedan börja läsa manga. Natalia försökte även, precis som jag, läsa *Galago* i de tidiga tonåren och kände ”Det här är inte mitt liv.” Det är först nu, i vuxenålder, som hon kan uppleva att dessa socialrealistiska och/eller surrealistiska, absurdistiska serier talar till henne. Medan Stina minns hur hennes föräldrar läste *Galago*. Det kan sägas att många av informanterna fick en kulturell skolning tidigt och via dessa serier arbetat upp ett kulturellt kapital som krävs för att ta en plats i serienätverken. Mycket av skolningen kom från tidningar såsom *Epix*, *Tungmetall*, *Mad*, *Spindelmannen* eller *Galago*. Alternativt kom skolningen från böcker med en mer eller mindre kronologisk utgivning såsom de frankobelgiska serieböckerna *Tintin*, *Asterix*, *Spirou* etc. Ytterst få informanter riktar någon reell kritik gentemot andra serieskapare, vare sig ”on” eller ”off the record.” Även om det givetvis säkerligen finns konflikter, som handlar om smak och kommersiellt och icke-kommersiellt, är det inget som informanterna verkar vara intresserade att gå in på. Många av dem har också kommit in i serieläsande och skapande via kommersiella serier, som *Bamse*, *Kalle Anka*, hästserier eller superhjälteserier. Att kritisera de kommersiella serierna blir då att kritisera de serier som ledde dem in på sitt skapande.



Den av informanterna som säger sig inte att alls röra sig i serienätverken i Malmö, Anna-Klara, har en helt annan inställning till serier. När hon var yngre läste hon hästserier, såsom *Wendy*, men de serierna var inget starkt intresse hos henne. Det var i och med att hon läste Henrik Bromanders debutseriebok *Hur vi ser på varandra* (2005) som hon blev gripen och gjorde några egna serier. En av serierna hittade via Bromander vägen till första numret av kulturtidskriften *Det Grymma Svärdet*, som gavs ut 2007. Bromanders serier utmärks av historier om övergrepp, sorg och mörker, något som även Anna-Klaras serier till viss del gör. Trots att hon ritar serier då och då, säger sig Anna-Klara inte vara särskilt intresserad av serier eller seriestaden: ”Malmö är ju seriestad, men det är inget jag märker av. Jag tänker inte så mycket på det, faktiskt. Det är mer av en ensamgrej.”

Anna-Klara visar alltså inget intresse att ta del av serienätverken och har på så vis inget behov av att skaffa sig ett kulturellt kapital när det gäller serienätverken. Hon säger sig istället umgås med musikfolk som är aktiva inom Malmös techno/svartklubbsscen. Ett helt annan scen, där ett annat kunnande, annat kulturellt kapital är i svang.

### 2.3. NARRATIVITET OCH/ELLER VISUALITET

Under tidigt 00-tal var detta med sociala medier inte en lika stor del av våra liv som det numera präglar vara. Det som gällde då var främst allsköns elektroniska gästböcker och forum. I olika grad var jag aktiv på dessa gästböcker och forum. En av gästböckerna, som numera är inaktiverad, var *Seriechocks*. *Seriechock* var till en början ett fanzine som skrev främst om den nordamerikanska och europeiska underjordiska seriekulturen. Men vid denna tid, under de första åren på 00-talet, var det ”bara” en hemsida, som uppdaterades med ojäma mellanrum. I gästboken diskuterade ett fåtal hängivna serieentusiaster om nytgivna böcker, fanzines och det allmänna serieklimatet. Jag minns hur en av dessa hängivna skrev hur Christoffer Röstlund Jonssons recension av Henrik Bromanders 600-sidiga epos *Smålands mörker* (2012) på Aftonbladets kultursidor, utmärktes av något som denne aldrig sett i en stor tidnings recension av ett seriealbum: Konstruktiv kritik. Mot slutet av sin recension kritiserar Röstlund Jonsson vissa delar av Bromanders berättelse, som traditionella litteraturkritiker brukar göra (Röstlund Jonsson 2012). Alltså – de stora medierna sågs då främst vara helt okritiska eller enbart kritiska mot serier. Den hållning som upplevdes finnas i mainstreammedia var antingen pro- eller anti-serier. Det finns säkerligen tidigare exempel på

serieböcker som fått en kritisk genomgång, där vissa delar har lyfts fram som lyckade och andra delar som lyfts fram som mindre bra, men detta är ett exempel på hur det under tidigt 2010-tal sker en statusförändring av serier i Sverige.

Det råder till stor del konsensus bland mina informanter kring att statusen för serierna i Sverige har höjts under de senaste femton åren. Från medialt och akademiskt håll finns numera ett större intresse för serier. Som serieforskaren Gunnar Krantz skriver har det i Sverige från 2000 skett en förskjutning från det traditionella till det alternativa. Sucéer såsom strippserierna *Elvis* (2000-) av Tony Cronstam och *Rocky* (1999-) av Martin Kellerman är sådant som kan kopplas till de alternativa serierna: Den självbiografiska aspekten som till stor del uppkom inom den nordamerikanska serieunderjorden. Även feministiska och politiska tecknare som Malmöbördiga Liv Strömquist, Sara Granér och Nanna Johansson har blivit vitt kända utanför seriesfären (Krantz 2015:180). Personligen kände jag att något radikalt hade skett när jag stötte på Nina Hemmingsons feministiska enruteserier i en av av den uppsjö av Dassböcker som har produceras. Det var samma känsla som att höra Metallicas låt *Battery* (1986) på ett hamburgerhak i Göteborg 2012. Något som var relativt svårtillgängligt när jag först kom i kontakt med det hade nu tagits upp i den bredaste av mittfårar. Granér, Johansson, Hemmingson och kanske främst Strömquist kan sägas ha gått bortom den kamp mellan kommersiell och icke-kommersiell, mellan traditionell och avantgarde som Bourdieu menar utmärker alla kulturella yttringar. De åtnjuter både publika framgångar och anses stå för något icke-kommersiellt och finsmakarvänligt. Detta har de delvis gjort genom att marknadsföra sig själv på olika plattformar. Som Mikael säger i min intervju med honom: ”Jag vet inte om man köper hennes böcker mer för att man gillar henne än att man gillar serier.” De kan också ses som något som seriekritikerna, framförallt, på 1970-talet efterlyste när de gick igenom serieutbudet. Ett utbud som tydligen, enligt deras horisont, begränsade sig till serierna i dags- och kvällstidningar och enstaka kommersiella serietidningar, som innehöll mest översatta amerikanska serier. Margareta Ekström avslutar sin alltigenom kritiska text om serieutbudet i Sverige under tidigt 1970, med följande utrop:

Rolig, intelligent, lättsamt och lättläst propageras dag efter dag för ett konventionellt könsrolls beteende i våra tidningar. Var finns motserierna? Vem gör serien om Rödstrumporna, vem tecknar den populära Yrkeskvinnan, vem vågar rita om män och

kvinnor som varken tyranner eller fjompor? Humor och konst har hittills varit sorgligt negligerade medel i kampen för en ny jämlikhet (Ekström 1973:166).

Magnus Nilsson skriver i sin analys av Hanna Petersons serie *Pigan* (2011) att det skett en väsentlig differentiering av seriemediet under de senaste åren. Han framhåller att vissa serier allt mer tar formen av traditionell skönlitteratur, bland annat genom att serieromanen (graphic novel) blir ett mer utbrett begrepp. Givetvis är inte serieromanen som sådan ett nytt begrepp, vare sig i Sverige eller utomlands. När det gäller den inhemska serieromanen nämner Nilsson exempelvis en tidig titel såsom Claes Juranders *Nilsson* (1974) (Nilsson 2016:138). Andra viktiga titlar är Jan Lööfs *Ville* (1976) och Joakim Pirinens *Socker-Conny* (1985). Det existerar givetvis en distinktion mellan album – som oftast samlar kortare enskilda serier – och en serieroman/grafisk roman – som till stor del är en längre berättelse och i vissa avseenden liknar en traditionell litterär roman. I sin guidebok till grafiska romanen skriver Gene Kannenberg Jr. från ett amerikanskt perspektiv. Han menar att ”graphic novel” myntades i och med Will Eisners *A Contract with God* (1978). Det var en bok, som även om den innehöll tre historier, visade på ett större allvar och ett djup som gick tvärtemot det slit-och-släng-aktiga serietidningskultur som fanns då. Det var kort sagt ett sätt att få upp statusen på serierna och göra verk som stod emot tidens tand (Kannenberg Jr. 2008:6).

Oavsett den grafiska romanens historia, har Nilsson givetvis rätt i att det i dag finns en större och mer mångfacetterad utgivning av serieböcker än vad det fanns för exempelvis tjugo år sedan. Och eftersom Magnus Nilsson främst forskar kring svensk arbetarlitteratur blir de serier som kan kopplas till en sådan tradition intressanta för honom. Överlag verkar dock vissa informanter se en form av likriktning när det gäller de serier som får mest akademiskt och kanske främst, medial uppskattning. Natalia är en av informanterna som pratar om detta:

Dom sakerna som ges ut speglar inte det som faktiskt tecknas. Det är min personliga uppfattning, men jag är inte ensam om den uppfattningen, att det finns en viss "bias", en viss vinkling åt vissa stilar, vissa genrer och vissa uttryck. Det är på bekostnad av andra genrer och uttryck. Så när vi pratar om svenska serier så måste vi först definiera vad som är svenska serier, för det är en väldigt subjektiv åsikt. Om någon hade gått in på bibliotek och tagit ut

alla serieböcker som är av svenska författare, eller svenskboende författare, så hade vi kunnat se en viss strömning och se att vissa genrer och vissa tendenser finns. (...) Om alla ger ut självbiografiska serier som är lite kladdigt ritade, nu säger jag inte att det är fel. Jag läser flera av dom serierna själv, men naivistiska självbiografiska serier, som är väldigt stilistiska, om det blir en norm, då kommer också andra förlag känna att det är det som de måste ge ut. För det är det som läsarna vill ha. Men det behöver inte alls vara sant.

De serier som exempelvis Magnus Nilsson intresserar sig för och även de serier som recenseras på kultursidorna i dag- och kvällspressen är oftast sådana som kan kopplas till förlaget Galago i Stockholm. När det gäller serierna som konstform, där det visuella och seriernas konstnärliga utformning, får lika stor uppmärksamhet har det inte skett en lika stor statushöjning, enligt Stefan och en del andra informanter. Att det är i princip enbart dessa som får uppmärksamhet behöver dock inte vara enbart av ondo:

Men det är just den typen av serier som recenseras på kultursidorna. Och det är för att kultursidornas redaktörer inte är seriefans, utan dom gillar feminism, identitetspolitik och skildringar av att vara underbetald servitris. Det är ämnena som dom gillar och då är det bra att det finns en typ av serier som är relevanta för dom. Och kan då på nån mån hela mediet få lite mer kredibilitet på köpet.

Mikael på Egmont förklarar hur de tänker kring att de med sina mer kommersiella produkter har svårare att få medial uppmärksamhet:

Vi har tufft med att nå ut med våra produkter på kultursidorna, medan en bok om abort på ett alternativt förlag, får den mycket uppmärksamhet. Samtidigt vet jag att dom säljer kanske tusen av den boken, medan Liv Strömquist kanske säljer tjugotusen. Men hon jobbar i så många olika plattformar. Hon är med i poddar, hon är med i radio och hon är med i TV. Jag vet inte om man köper hennes böcker mer för att man gillar henne än att man gillar serier.

Liv Strömquist nämns i princip i alla intervjuer som den som nått utanför en liten krets av serieentusiaster. De som ger sig på att förklara Strömquists framgång gör det i samma termer

som Mikael. Att hon är aktiv på en mängd olika plattformar. De flesta av de jag intervjuat är främst inriktade på att göra serier. Olika aktörer använder dock serier på olika sätt. Att skriva en heltäckande svensk seriehistoria är om inte omöjligt, så åtminstone relativt svårt. Olika genrer har olika förståelse kring historien. Olika kontexter har sin kanon. Det går dock givetvis att skissera upp viktiga händelser för utvecklingen av seriemediet inom landets gränser. Och alla som arbetar med serier arbetar ju med samma formel, oavsett genre. Bild och text. Dock verkar många av informanterna, oavsett vilken genre de rör sig i, tycka att det finns en för stor fokus på texten. Att det är många som inte är serietecknare eller aktiva inom serienätverken som bestämmer vad som är god seriekonst. Serierna lyfts in i en litteraturkontext och/eller politisk kontext, snarare än att vara sitt eget fält. Serier verkar upplevas någorlunda styvmoderligt. Den kamp som Bourdieu beskriver, mellan det ”kommersiella” och ”icke-kommersiella” återkommer här. Bourdieu skriver att även om ”denna motsättning kan ändra sitt faktiska innehåll och ange mycket skiftande verkligheter beroende på hur fältet ser ut, förblir den strukturellt densamma på olika fält och vid olika tillfällen på samma fält” (Bourdieu 1994:168).

Att beskriva kampen mellan alternativa serieskapare, oftast kvinnliga, som gör en seriebok om abort och de andra serietecknarna är inte korrekt. Det som både Stefan och Mikael, och många andra informanter med dem, beskriver är hur seriekonsten som ett fältlikt sammanhang kan definieras av en blick som inte är involverade i serienätverken. Kultursidorna och, i viss mån även akademikerna, kan sägas stå utanför en seriekontext. De för fram berättelser som de känner är intressanta, men blundar, till stor del, för den visuella aspekten. Detta behöver inte vara av ondo, som Stefan poängterar. Dock är det en fråga om makt att definiera. Att beskriva vad de svenska serienätverken gör och vad den svenska seriekonsten är. Och på sätt föra fram och göra vissa tecknare, genrer och berättelser mer synliga och därmed få större chans att bli försäljningsframgångar. På det sättet kanske även detta masterexamensarbete kan falla in i den problematiken: En individ, en akademiker, som inte är explicit med i serienätverket beskriver nätverken och väljer vilka delar som ska föras fram. Vilken historia som ska berättas och hur denna historia ska berättas. Även om jag inte är en särdeles aktiv deltagare i något serienätverk, så är jag en någorlunda entusiastisk passiv läsare av vissa tecknares verk. Det betyder att jag också har tydliga preferenser och även om jag vinnlägger mig om att inte

låta dem spela någon avgörande roll för utförandet av detta masterexamensarbete, är det svårt att helt frigöra mig från mitt eget tyckande och tänkande.

### 3. FÖRESTÄLLNINGAR KRING SERIESTADEN

Det är tydligt att olika aktörer inom Seriestadsnätverket har olika föreställningar kring detta med Seriestaden. Från de som är djupt integrerade, och i vissa fall i princip medskapare av bilden av "Seriestaden Malmö", till de som känner sig långt ifrån det, som inte känner något behov av att skaffa sig en professionell identitet som "serietecknare." Exempelvis Anna-Klara som gör serier, men med långa mellanrum (hon har skapat runt ett halvt dussin serier på åtta år). Istället för att lierar sig med "Seriestadens" aktiva aktörer, rör hon sig i en svartklubbsscenen och känner sig inte sig bekväm i att ha ett konstnärligt arbete, utan håller fast en annan profession: som utbildad och praktiserande undersköterska. Hon förklarar:

Jag skulle inte trivas på serieskolor. (...) Jag skulle inte kunna sitta och göra serier. Det skulle bli lite pressat. Och så ska man visa upp allt man gör. Jag vill ha det mer som att om jag vill visa upp nåt, kan jag göra det. Men inte att jag måste.

Detta kan kontrasteras med Ninas berättelser om hur hon kände kring att komma in i Seriestaden Malmöns nätverk:

Jag hade ingen koll på seriecommunityt i Sverige. Jag gillade att läsa amerikanska serier. Jag hade skrivit lite typ illustrerad poesi under gymnasietiden. Jag hade inte läst *Galago*, till exempel. Jag fick reda på att det fanns en väldigt rik seriekultur först efter jag började på Serieskolan.

Vidare förklarar hon hur hon blev "inkramad" in det feministiska serienätverket *Dotterbolaget* och därmed blev en mer aktiv del av Malmö som seriestad. Hon blev inbjuden att vara med på möten av sin kamrat som var med i *Dotterbolaget*. Kamraten och andra medlemmar i *Dotterbolaget* propsade på att Nina också skulle vara med på utställningar och fanzines. När hon förklarade att hon inte platsade och inte gjorde lika roliga och smarta saker som många av de andra prominenta *Dotterbolag*medlemmarna, som Liv Strömquist eller Sara Granér, fick hon förklarat för sig att det inte fanns några sådana regler. Alla som inte är CIS-män och gör serier är välkomna in i *Dotterbolaget*:

Så det var den där mysbiten av *Dotterbolaget*. Att jag blev inkramad i gänget, på ett väldigt snällt sätt. När jag sen engagerade och blev medlem på riktigt. Började delta i mailkonversationer och Facebookgrupper, då blev jag som en supernyfrälst person som bara ”Alla måste få veta hur roligt det är och hur kravlöst!”

### 3.1. DET KREATIVA MALMÖ

I ljuset av de många dödsskjutningar och de problem som Malmö har dragits med när det gäller den ökande gängkriminaliteten i många av de områden som polisen klassat som ”problemområden”, skriver kommunalrådet i Malmö och miljöpartisten Nils Karlsson en debattartikel där han går emot de två större berättelser som finns kring Malmö:

Malmö beskrivs inte sällan som ett kreativt paradiset, en ekonomisk motor som lyckats vända en industrikras till ett blomstrande paradiset för företag, ungt, vackert, kulturellt, havsnära, och rent allmänt Sveriges roligaste stad. Andra beskriver Malmö som helvetet på jorden. Ett misslyckat mångkulturellt experiment som urartat till ständiga mord, våldtäkter, obligatorisk knarkförsäljning, bilbränder och skjutningar, och en plats där icke-muslimer jagas längs gatorna av sabelbevapnad shariapolis och det enda som lyser upp gatorna är de brinnande bilarna. Som Malmöbo är det helt omöjligt att känna igen sin stad från någon av beskrivningarna. Malmö är såklart vare sig ett paradiset eller helvete (Karlsson 2017)

Karlsson vill med sin debattartikel nyansera bilderna av Malmö. Dalia Mukhtar-Landgren har kartlagt och analyserat hur Malmö från politiskt och företagshåll omskapats till en ny stad. I sin text om entreprenörstaden Malmö inleder hon med att beskriva samma sak som Karlsson gjorde i sin debattartikel. Enligt Mukhtar-Landgren finns det två sidor av Malmö: ”kunskapsstaden och framtidsstaden” samt ”det farliga och otrygga Malmö.” Detta är ”två samtida processer som är karaktäristiska för den postindustriella staden” (Mukhtar-Landgren 2008:223). Seriestaden blir utifrån detta perspektiv en del av kunskapsstaden och framtidsstaden, främst genom utbildningarna på Malmö högskola/universitetet och serieskolan på Kvarnby folkhögskola. Sociologen Sharon Zukin skriver om hur kultur blir en symbolisk ekonomi för städer. Kulturen blir en omskrivning för stadens nya representation som en kreativ kraft i och med att gamla ekonomier minskar i betydelse. Epoken med Malmö som industristad är över. Zukin påvisar att städer ställs inför nya förutsättningar och måste således sälja in sig via att mytologisera staden. Det gäller att kunna visa upp kulturella platser,



institutioner och evenemang för att kunna locka turister och nytt folk som vill bo i staden. Genom kulturen stärks en, imaginär eller verklig, lokal särprägel (Zukin 1995:268).

Mukhtar-Landgren visar, genom att analysera officiella dokument från Malmö stad, hur 1970-talet innebär ett kraftigt skifte för Malmö. 1960 var 35 000 anställda inom olika industrier i Malmö, 1995 var den siffran 18 000. Malmö har tvingats ställa om till att bli en postindustriell stad. Malmö stad beskriver själv hur de utvecklats: ”1700-talets 'Landsortens Malmö' blev 1800-talets 'Handelstaden Malmö', som blev 1900-talets 'Industristaden Malmö.' Nu håller staden att bli 2000-talets 'Tjänste- och utbildningsstaden Malmö' med 350 000 invånare” (Mukhtar-Landgren 2012:82f). Samma anda finns när Bella Qvist på sin reseblogg Visit Sweden LGBT, skriver om Malmö under rubriken *A Queer Girl's Guide to Malmö*: ”Previously an industrial harbour town, Malmö has reinvented itself in recent years, growing into a hip, cosmopolitan capital—and with Copenhagen literally on its doorstep (hello, Öresund bridge!) it is Sweden’s proud gateway to Europe” (Qvist 2016).

Utvecklingen upplevs vara oundviklig, helt utanför politisk kontroll eller mänskliga intressen, skriver Mukhtar-Landgren. Hon benämner också Västra hamnen som ”framtidstaden” och ett led i skapandet av kunskapsstaden och entreprenörstaden Malmö spelar nya bostadsområden, gärna i gamla industriområden en viktig roll. I Västra hamnen fanns tidigare en större del av Malmös industrier. Numera finns Turning Torso, den stora vridna byggnaden som höjer sig över Malmös horisont (Mukhtar-Landgren 2008:235f). Borta vid Västra hamnen finns också Egmont, en av Sveriges största förlagskoncerner. När jag ska gå dit var det länge sedan jag var i Västra hamnområdet. Jag får det förklarat för mig att gå via Kronprisen, som tidigare var en stor och lång byggnad där det anordnats danser och andra nöjesevenemang, men som nu lever lite i skuggan av andra nybyggda arenor. Väl vid Kronprisen var det bara att gå mot Turning Torso, för den höjer sig över Malmö och syns på flera kilometers håll. Väl på Egmont förklarar Mikael utvecklingen av Västra hamnen:

Malmö var en väldigt stor industristad. Man gjorde stora båtar här. Sen försvann det. Det var en arbetarstad, med en industri. När man tappade det, började man satsa mer på kultur. Man byggde Malmö Live, det stora konserthuset. Hela högskolan. Eller universitet, universitet.

Och byggt upp det jättemycket och satsa mer på det. Mer av en identitet som kultur- och kunskapsstad istället. Här i Västra hamnen låg ju hela Kockumsområdet och äldre som jag pratat med: "Och så klockan sexton ringde klockan. Och fyratusen cyklister bara kom ut. Det var som i Kina." Men det jobbar mer människor nu, på olika medelklassjobb. Kontorsjobb.

Malmö har arbetat aktivt att utmärka sig kulturellt under en längre tid. Tjugo år innan tanken om Seriestaden formulerades, 1979, invigdes en laglig vägg för graffiti i staden. Malmö var således först ut av Sveriges tre största städer med att erbjuda en laglig plats för graffiti (Franzén, Hertting & Thörn 2016:354). I ljuset av detta är det intressant hur fysiska representationer av "Seriestaden" i Malmös stadsrum lyser med sin frånvaro. När jag aktivt går på observationsrundor längs Möllevången och ner till Västra hamnen, finner jag i princip inga teckningar eller andra fysiska tecken på att Malmös skall vara "Sveriges seriestad", som kulturdirektör Elisabeth Lundgren på Malmös kulturkansli påstår. Vid P-Huset Anna finner jag dock några figurer målade av serietecknaren Max Solca. En artikel från Sydsvenskan förklarar Max Solca själv hur det knappt syns att Malmö är "Sveriges främsta seriestad":

I Malmö märks det till exempel tydligt att staden är en skateboardstad. En del vet att det också är en seriestad, men det syns inte alls ute på stan. Jag vill göra Malmö till en seriestad även på gatan (...)Men det finns en styrka i att mina väggserier också försvinner (...) Precis som i tidningar vore det tråkigt ifall det var samma serie varje dag. Men det finns outnyttjade väggar i Malmö som skulle kunna bli mer intressanta (Moreno 2014)

Trots sin vilja att vara en seriestad, finns det få serieförlag i Malmö. Egmont ger ut bland annat *Fantomén*, *Bamse och Kalle Anka*. CBK/WormGod ger ut experimentella konstserier. Apart förlag specialiserar sig på främst skräck- och fantasyserier. När jag går runt på Sci-fi-mässan i Malmö i början av mars 2017 finns Apart förlag tydligt representeras, men de övriga större förlagen lyser med sin frånvaro. De återfinns till stor del i Stockholm, men det finns även Göteborgsbaserade förlag (Albumförlaget, Optimal, Ordbilder). Kolik förlag som startades i Malmö av elever på Serieskolan har flyttat största delen av sin verksamhet till Stockholm. När Gunnar Krantz skriver en exposé över seriestaden 2001 nämner han att staden lider av två stora brister: avsaknaden av en ordentlig seriebutik och att det förutom Egmont

saknas serieförlag (Krantz 2001). Sexton år senare har visserligen vissa saker hänt på förlagsfronten - och till viss del även när det gäller seriebutiker.

En generell trend är att bokaffärer går dåligt och att seriebutiker skulle vara något som inte faller in i denna trend förefaller vara en alltför optimistisk tanke. I Malmö går det att köpa en del serier i Sci-fi-bokhandeln, Seriefrämjandets galleri/butik Rum för serier eller på Lilla Torgs seriebutik. Men en butik som helt vigs åt serier finns inte i Malmö eller knappt någon annan stans i Sverige. Ett flertal av mina informanter uttrycker också en längtan efter en renodlad seriebutik, men säger sig också förstå det troligtvis aldrig kommer ske. Det finns knappt välsorterade boklådor, att då hoppas på en bokaffär som är tydligt nischad åt serier är att hoppas på för mycket.

När det gäller förlag finns det numera de tre nämnda förlagen i Malmö. Serietecknaren Sara Granér har sedan hon började på Serieskolan 2004 bott i Malmö. I en intervju framhåller hon dock bristen på förlag som något positivt: "Sedan kan det vara skönt att inte bo där alla arbetsgivare, stora förlag och tidningar, finns. Det finns en autonomi i det som är trevlig" (Wedding 2016). En något förenklad bild av serie-Sverige skulle då vara att till stor del utgörs Malmö av det kulturella/sociala fältet och Stockholm av det politiska/ekonomiska fältet. Men då får en givetvis blunda för att Egmont har funnits i Malmö under en längre tid. I Stockholm finns det givetvis mer folk och sålunda en större möjlighet till karriärmöjligheter för den som vill livnära sig på sitt serieskapande. Vad är det då som lockar med Malmö? Det finns olika svar på den frågan. Christina kallar Malmö för "Sveriges högkvarter för serier" och det informanterna framförallt betonar är den kreativa miljön. Oskar förklarar sin syn på detta med seriestaden Malmö och dess plats i det nationella serienätverket:

Seriestaden är ett lätt begrepp att hantera eftersom vi har en sådan hög koncentration av serieskapare här i Malmö, på grund av en långvarig utbildning som finns här sen 1999, så har det varit väldigt många kullar serietecknare som har tagit sig ut. Förhållandevis många stannar kvar här i stan. (...) Nätverket är större här i stan, även om som jag sa, nätverket i stort inte är så jäkla stort. Vi är en stor del av nätverket härnere.

En verklighetsbeskrivning som Nina också ger uttryck för när hon beskriver hon blev ”förälskad” i Malmö när hon flyttade dit för att gå serieskolan. Det som tjuvade henne var DIY-attityden, den känsla av gör-det-självt-kultur som finns i Malmö. Samt att det är en billig stad att bo i. Hon bodde under sin tid i Malmö i ett flertal kollektiv, oftast med minst en annan serietecknare. Hon fann sig till rätta i de kreativa nätverken i Malmö som enligt Nina hade en utpräglad gör-det-självt-attityd. Att det bara var att göra något själv ifall du ville att något skulle hända. Att det var en öppen och tillåtande känsla gentemot att skapa kultur. Så småningom fyllde dock Nina 30 år och började tänka på sin framtid, på pensionssparande och dylikt och flyttade från Malmö för ett heltidsjobb i en annan stad.

Ett flertal informanter tvivlar på att seriestaden Malmö är något som få utom en liten cirkel av serieentusiaster bryr sig om. Stina förklarar det dubbla i att ha en sådan hög koncentration av serietecknare och verksamma i serienätverken i Malmö:

Jag har tänkt på det så här, att det är kanske roligare att göra serier i en annan stad. För om man gör en seriegrej i Malmö, så är det bara ännu en seriegrej som händer. Om man skulle göra en sak i Umeå, till exempel, så kanske det skulle vara lite större deal, på nåt sätt. Det är definitivt roligt att det är många grejer som händer. Det är utställningar och mässor. Det finns ett sammanhang för att rita serier. Och det var väl det jag ville ha, antar jag, när jag flyttade. Även om jag inte tänkte på det så. Det var väldigt givande att umgås med andra som hade samma intressen och var lika nördiga när det gällde tecknadet.

Lars: Du vill söka dig utanför Malmö?

Stina: Jag tänker att jag kommer flytta härifrån, förr eller senare. Jag ser det inte som att jag kommer bo kvar i Malmö för alltid och jobba här.

Samhörigheten är ett återkommande teman i mina intervjuer med de verksamma serietecknarna i Malmö. Mikael berättar en historia som beskriver just detta med samhörigheten i nätverken:

När det gäller seriestaden, så känns det väldigt internt bland serieskapare och dom som jobbar med serier. Medan det inte så mycket är serieläsare. (...) När jag växte upp kände jag mig helt ensam med att rita serier. Trodde ingen annan i Sverige gjorde det. (...) Det tycker jag är bra med seriestaden också. Att vi är många serietecknare som umgås privat. När jag flyttade hit så var det också att jag inte hade någon lägenhet. Jag skulle få tillträde till min lägenhet

fem dagar senare. Då mailade jag några serietecknare som jag träffat på festivalen i Stockholm och frågade om jag kunde bo hos dem i några dagar. Så jag sov i deras hall (skratt). Det var två som bodde tillsammans. Så blev vi bästa vänner efter det.

De nätverk som finns i Malmö är oftast på gräsrotsnivå och utgår från medlemmarna, som oftast själva är aktiva tecknare. Det är nätverk som utmärks av det som Pierre Bourdieu kallade kapital och då särskilt två former av kapital: socialt och kulturellt. Det kulturella kapitalet är kunskaper och värderingar som utgör tillgångar på fältet och det sociala kapitalet är de som utgör de mellanmännsliga relationerna, såsom vänskapsrelationer och släktband (Hyltén-Cavallius 2014:85). Detta kommer jag att återkomma till, men innan dess bör vi stifta närmare bekantskap med den plats som i princip alla informanter pekar ut som seriestaden Malmö epicentrum: Möllan.

### 3.2. MALMÖ - MÖLLAN OCH BORTOM

I de flesta av mina intervjuer pekas området Möllevången, "Möllan" i folkmun, ut som självaste navet i "Seriestaden" och generellt som det kulturella centret i Malmö. Från Malmö stads håll finns till och med planer på att skapa ett sorts kulturstråk, som ska sträcka sig längs Friisgatan på Möllan ut till stadsbiblioteket och Malmö Live borta vid Västra Hamnen. Seriestaden blir ju delaktig i detta, då bland annat Kvarnby folkhögskolas serieutbildning, butiken/galleriet Rum för serier samt föreningen Seriefrämjandet är placerade på Friisgatan. Denna del av staden ska bli ett sorts kulturellt och, som Richard Florida kallar det "kreativt centra" för Malmö, som ska fokusera på det som den kreativa klassen värdesätter, bland annat "högkvalitativa bekvämligheter och upplevelser, öppenhet gentemot alla sorters mångfald och framför allt möjligheten att få sin bekräftelse som kreativ människa" (Florida 2006:262). När jag går längs Friisgatan en fredag i februari ser jag hur Malmö stad satt upp ett plakat på ett hus som förkunnar att nya hus ska byggas på Friisgatan. De kallar det för "det riktiga Malmö."

När etnologen Elisabeth Högdahl skriver sin avhandling om Möllevången i Malmö (och Woodstock i Kapstaden) utgör största delen av det empiriska materialet av promenader hon tagit i de analyserade områdena. Hon beskriver hur Möllevången växte fram. Möllevången ligger belägen i Södra Innerstaden i Malmö. Den ligger relativt centralt, men inte exakt mitt i

citykärnan. Bebyggelsen är främst traditionell ”stenstadsbebyggelse” med ett rutnät av raka gator som innesluter bakgårdarna. Området började byggas vid industrialismens begynnelse och då byggdes både tegelhus och putsade fasader. De flesta hus byggdes i fyra våningar. Då fokuserades det mesta av byggandet kring Möllevångstorget och Bergsgatan. Allteftersom åren gick och Malmö expanderade, genom industrialismens landvinningar, byggdes nya hus och under 1960- och 1970-talet byggdes några kvarter med höghus i mer öppen byggnadsstil, som en del av miljonprogrammet (Högdahl 2003:36f).

Högdahls promenader skedde mellan 1998-1999 och hon beskriver då Möllevången som några breda huvudgator, bland annat Bergsgatan, samt en mängd mindre gator kantade av parkeringsplatser. Här finns också Folkets Park, ”några lekplatser, en skola samt en mängd småbutiker av olika slag” (ibid:37). Sista kvällen av mitt fältarbete tar jag en promenad som mer liknar en form av krogrunda med två personer som bor i Stockholm. De har dock bägge tidigare bott i Malmö, i olika omgångar. De pratar sig varma kring Möllevångens gyttor av små billiga barer, ”sunkbarer”, och småbutiker. Detta finns visserligen också i Stockholm, främst i förorterna, men de två stockholmarna framhårdar att det är unikt att en storstad i dessa dagar fortfarande har en levande stadskärna med mindre butiker som säljer alltifrån matvaror från mellanöstern eller Asien till butiker som har en mängd av mer eller mindre udda saker. Som en sorts basar där massvis med artefakter kopplade till ett flertal olika kulturer och kontinenter samsas. En av de två stockholmarna lägger också mycket tonvikt vid den dagliga frukt- och grönsaksmarknaden, som Möllevångstorget fortfarande till stor del kopplas till. En Internetsida kallad *Guidebook Sweden* beskriver Möllevången med orden: ”A colorful fruit and vegetable market is held on the square every day. In the surrounding house are smaller shops with a variety of goods from around the world. In the evening a vibrant nightlife awakes – nowhere in Malmö is the concentration of exotic restaurants, pubs and bars higher.” De avslutar med: ”Möllevången is sometimes even referred to as the SoHo of Malmö” (Guidebook Sweden 2016).

Liknelsen mellan Möllevången och SoHo är intressant, men kan även vara en smula vacklande. Främst för att amerikanskt stadsliv och amerikansk politik skiljer sig från svenska förhållande. Dock kan det finnas en del paralleller. SoHo genomgick en industrikris från 1950-

talet. Hela New York avindustrialiserades och detta innebar att stadsdelar, såsom SoHo, hade tomma industrilokaler som hyrdes ut billigt, oftast till olika former av konstnärer och kreativa individer (Zukin 1982:23ff). Sharon Zukin skriver om hur SoHo har omvandlats från 1970-talets kreativa småskalighet till att bli ett urbant köpcenter. Det är inte längre en stadsdel som utmärks av konstnärer (Zukin 2010:238f). Området har blivit ”hippt” och således har hyrorna stigit och då kan inte den ”kreativa massan” bo kvar (Forsemalm 2003:155). En del i denna gentriferingsprocess handlar, enligt Zukin, om hur städer arbetar med att skapa en bild av staden som *authentisk*. Detta görs genom att skapa känslan av historia. Ett led i detta är att bevara historiska byggnader och distrikt, uppmuntra till att stadskärnorna har ett pärlband av mindre butiker och kaféer, och att marknadsföra områden som distinkta kulturella identiteter (Zukin 2010:3). Detta har Möllan lyckats med, utifrån hur det sättes de två stockholmarna diskuterade Möllan. Samtidigt kontrasteras detta mot hur informanterna ser på det Malmö, som de bor och verkar i. Christian ser en utveckling bort från ”sunkbarer” och mindre butiker:

Vi har ett problem med att allt blir dyrare. Vi har en gentrifiering här, på Möllan, som pågår. Vi kan bara se på självaste Møllevångstorget som tidigare hade butiker runt om sig. Där kunde du handla allt möjligt skojigt från hela världen. Dom är väck. Det finns kanske bara en eller två kvar. Resten är restauranger. Det blir som Lilla Torg, som bara är restauranger. Det finns inget annat. Bara restauranger. Och Möllan håller på att bli samma sak. Även Sankt Knutstorg och Davidshallstorg börjar också bli åt det hållet. Mycket av stora delar är restauranger. Och då stiger priserna och då försvinner butikerna.

När jag är i Malmö i februari pratas det, bland vänner, om det höjda falafelpriset. Från tjugofem kronor till trettio kronor. Det beror på höjda priser hos underleverantörer. Maten är en viktig komponent i berättelsen och bilden av Møllevången. Från de billiga restaurangerna, som enligt Christian tar större plats och tränger bort de mindre butikerna, till den dagliga frukt- och grönsaksmarknaden på Møllevångstorget är matkulturen central för bilden av Møllevången. Maten blir som ett sätt att skapa en sammanhållen region och profilera sin lokala särart. Högdahl skriver om att bilden av nutida Møllevången handlar om ideal om mångfald och kulturmöten, där frukt- och grönsaksmarknaden blir som en manifestation för dessa ideal. ”Genuint och ärligt, sydlänningar som ständigt pratar och de nya grönsakerna sida vid sida av gammal svensk rotfruktskultur” (Högdahl 2003:58ff). Zukin ser en utveckling, där

en ny, mobil, urban medelklass eftersöker och värdesätter upplevelser av ”autentiska” matkulturer (Zukin 2010:178). Även kreativt skapande blir här en viktig pusselbit i det kulturella och levande Möllan och Malmö. Att ha kreativa människor boende och verksamma i vissa delar av staden visar på hur de skiljer ut sig från förorter och sovstäder. Kollektivboenden, gallerier och ateljéer visar att Möllan är en kreativ plats och, enligt Zukin, är detta en avgörande del i en gentriferingsprocess. Detta är ironiskt, då de kreativt skapande människorna blir mer medvetna om sina egna intressen och mer politiskt aktiva (Zukin 1995:23).

### 3.2.1. BOBOS, YUPPIES OCH HIPSTERS

Det som sker på Möllevången är inte unikt för just Malmö. I sin undersökning av Långgatorna vid Järntorget i Göteborg visar Joakim Forsemalm hur området utmärks av ”hamnliv, krogliv och kreativitet.” Det är en plats där ”det udda, oavsett form” kan få verka (Forsemalm 2009:167). Göteborg var, liksom Malmö, också utsatt för en stor industriell kris. Under 1970-talet genomgick Göteborg en varvskris som innebar en stor förändring av stadens kulturella och politiska inriktning. Mats Franzén, Nils Hertting och Catharina Thörn beskriver i sin bok *Stad till salu* (2016) hur Göteborg kom att ”institutionalisera Göteborgsandan i entreprenörsurbanistisk riktning för att skapa ett företagsvänligt klimat och anpassa staden efter den globala kapitalismens krav” (Franzén, Hertting & Thörn 2016:103). Entreprenörsurbanism är ett sätt att sälja staden. Att ”upptäcka, utnyttja de sidor av staden som kan förväntas leda till ekonomisk utveckling” (ibid:29). Göteborg har alltså försökt marknadsföra vissa områden, framförallt Långgatorna (och då specifikt Andra Långgatan), men även Kastellgatan i Linnéstaden och Magasingatan som kreativa platser som ska attrahera så kallade *Bobos*. Begreppet *Bobo* myntades av David Brooks i hans bok *Bobos in Paradise* (2000) och beskriver en grupp av människor som alltmer tar plats i städerna. En sammansmältning av den borgerliga klassen och bohemerna. En grupp som uppskattar bohemisk estetisk, men äger samma arbetsmoral och pengabegär som den borgerliga klassen (ibid:130ff). Möllevången, och framförallt området runt Bergsgatan/Friisgatan beskrivs som det kreativa centret för seriestaden. I ateljéerna runt detta område sitter inte enbart serietecknare. Där arbetar även fotografer och konceptkonstnärer. När jag under min fältresa till Malmö möter upp en nära vän, som skriver ungdomsböcker, berättar hen om vilka serietecknare som hen delar ateljé med. Till skillnad från vänner i exempelvis Stockholm och



Göteborg verkar det finnas många fler serietecknare i ateljéerna och det finns också en större blandning av olika kulturella och kreativa discipliner. Givetvis finns det dock i Malmö ateljéerna som enbart inriktar sig på serietecknare.

När Per-Markku Ristilammi skriver om Rosengård i Malmö använder han begreppet ”svart poesi.” Ristilammi använder ”poesi” utifrån dess grekiska ursprungsbetydelse. Han skriver: ”Poiesis' betydde 'att göra, att skapa'.” Rosengård blir alltså ”svart poesi” utifrån de beskrivningar, den diskurs som finns om denna plats. ”Beskrivningarna får konsekvenser för människors liv i både positiv och negativ mening. De är inte rena beskrivningar utan fungerande delar i en samhällelig mening” (Ristilammi 1994:39f). Elisabeth Högdahl skriver om hur det finns en mängd olika berättelser om Malmö och om Möllevången. Hur det inom media kan fokuseras på en sak och hur denna aspekt kan få en alldeles för stor plats i den allmänna förståelsen kring platsen. Hon skriver om den diskussion kring en förstående ”yuppifiering” av Möllevången, runt millennieskiftet. Den diskussionen för, enligt Högdahl, bort fokus från Möllevångens sociala problematik och, utifrån ett flygblad från Aktionsgrupp röda Möllan som förkunnar att stadsdelens ”skitighet” ska bli dess skydd, verkar även den sociala problematiken kunna upphöjas till något positivt. Aktionsgruppen uppmanar bland annat att ”kasta skräp på gator och torg” och ”sätt ut dina högtalare i ditt lägenhetsfönster och spela så högt ditt hyreskontrakt ger utrymme för” (Högdahl 2003:71f). Frågan är hur effektiv en sådan strategi skulle vara i dessa dagar. Möllevången, precis som Långgatorna och Magasingatan i Göteborg, lever också sitt förflutna och känsla av ”ruffighet”. Det skapar en känsla av autenticitet (Franzén, Hertting & Thörn 2016:134f). Det som Aktionsgrupp röda Möllan förespråkar – att skräpa ner – verkar alltså vara kontraproduktivt, om du vill mota bort ”yuppies” eller andra som hotar att göra Möllan dyrare att bo på.



Serierutor från serien "Du & Jag" av Anna-Klara Molin

Numera pratas det dock inte om yuppies, utan om hipsters. På väg från Möllevången ser jag ett litet klistermärke vid Systembolaget nära köpcentret Triangeln. Det förkunnar: "Lämna Möllan hipstersvin." Klistermärket uttrycker sig, av sin natur, kortfattat och i sloganform, och ger inga tips på hur dessa "hipstersvin" ska motas bort från Möllan, som flygbladet som Högdahl exemplifierade med. Media rapporterar om dessa klistermärken första gången runt sommaren 2015. I en artikel från Sydsvenska dagbladet förklaras: "På andra märken beskylls hipsters för höjda hyror, minskat antal hyresrätter och att klassiska Möllanhak ersätts med hippa barer" samt "Sedan millennieskiftet har en rad lägenheter på Möllan omvandlats från hyresrätter till bostadsrätter. Och när Peab för några år sedan byggde 150 bostadsrätter i området ledde det till stora protester" (Svensson 2015).

Jag finner en handfull artiklar om dessa klistermärken. En stor del av dem försöker även förklara vad en hipster är. Stefan är en av de informanterna som tar "h"-ordet i sin mun och gör det genom att jämföra med Hofors, där han tidigare gått i serieutbildning:

Det uppstod inte såna här saker i Hofors, för Hofors är inte superattraktivt för folk... Den kreativa klassen stannar inte kvar i Hofors när dom har gjort sin utbildning där. Och den stannar inte kvar i Gävle heller, för det är lite för litet och det har inget Möllan och det har

inte den här hipsterfördelarna som Malmö har. Och sen samtidigt är det inte Stockholm, som är alldeles för stort. Det kommer stockholmare hit och blir förälskade i Malmö när dom går serieskolan. I och med att seriescenen är lagom stor och folk känner varandra. Det är ganska idealisk storlek på det. Storlek och läge.

Malmö – och kanske framförallt Möllan – är alltså, enligt Stefan, en nästan idealisk jordmån för dessa hipsters. Kulturnytt i P1 intervjuar kulturjournalisten Joachim Sundell och serietecknaren Ellen Ekman om vad ”hipster” egentligen betyder. Sundell förklarar att hipstern kan förstås som en form av ”kulturman”: ”Det är en sorts nyliberal identitet som handlar mycket om individen. Man vill uttrycka sig själv som unik och som en person som har väldigt bra koll”. Han fortsätter senare: ”För att förstå vad en hipster är och veta hur den ser ut så måste man nästan själv tillhöra den kulturella medelklassen. Jag tror inte de som sätter upp de här lapparna ligger särskilt långt ifrån dem de hatar.”

Ekman gör en strippserie som heter *Lilla Berlin*. Namnet åsyftar Malmö, men miljöerna hon beskriver är relativt kopplade till platser såsom Möllan. I en intervju från 2014 säger hon att hennes ateljé ligger "på cykelavstånd från där jag bor i söderort i Stockholm" (Strömberg 2014:57). Så även om mycket av inspirationen numera säkerligen kommer från Södermalm och liknande områden i Stockholm, uppstod serien i Malmö. Serien hette initialt *Möllan Deluxe*. Ekman beskriver hur när hon började teckna sin serie 2011 var huvudfokuset att driva med hipsters. Hon säger:

då var det mer den här hipsternörden med stora glasögon och rutig skjorta som samlade vinylskivor, men eftersom det snarare blivit ett skällsord så har det ju kommit upp ett begrepp som kallas för normcore. Det handlar om att man ska se så vanlig ut som man bara kan, vilket har blivit den nya hipstern (Da Silva 2015).

Lisa Wiklund diskuterar även begreppet ”hipster.” De konstnärer hon intervjuar i Williamsburg, New York i sin avhandling *Kreativa liv*, återkommer ofta till hipstern som begrepp och identitet. Wiklund menar att det som skiljer bohemen från hipstern är främst den politiska ställningen. Bohemen var något som skapades i och med det urbana samhället och

den moderna staden. Den ökade sociala rörligheten gav utrymme för nya sätt att leva. Bohemer, åtminstone när de i efterhand i studeras, ses som några som riktade en kritik mot en borgerlig livsföring. Hipstern beskrivs dock som en nöjd medelklass med högskoleutbildning som betonar sin individualitet och inte tar något tydligt politiskt ställningstagande (Wiklund 2013:86f).

### 3.3. FRÅN "NOLLAD" TILL "WAGE SLAVES"

Två tecknare som har låtit Malmö spela en prominent biroll är Daria Bogdanska och den tidigare nämnda Gunnar Krantz. Bägge gör så kallade "alternativa vuxenserier" med en stark självbiografisk prägel. I Krantz *Nollad* (1995) och Bogdanskas *Wage Slaves* (2016) porträtter de sina liv i Malmö vid under mitten av 1990-talet och mitten av 2010-talet. Då Krantz var med och myntade begreppet "Seriestaden" bara några få år efter *Nollad* och *Wage Slaves* gavs ut förra året och sålunda visar upp ett mer nutida Malmö, kan det vara intressant att titta närmare på vilket Malmö som visas upp i dessa två serieböcker. Malmö förändras ständigt, säger Christian som har bott i hela sitt liv i Malmö. Han har gått i skolan och varit yrkesverksam i ett Malmö som inte längre finns. När jag intervjuar honom i februari har han tre månader kvar att arbeta tills han går i pension. Han funderar kring detta med stadens omvandling:

Jag pratade om det här om dan, för det var nån som skrev nånstans att dom inte kände igen sig i stan när dom kom. "Det är inte min stad längre," skrev dom. Vad är det för nånting? Varje dag du stiger upp, så är det en ny stad du går ut i. Folk har dött, andra har fötts. Hus har rivits, andra har byggts. Det är klart stan förändras. Därför är du en invandrare i din egen stad konstant, så att säga. På ett sätt. Den stad jag växte upp i, den existerar inte överhuvudtaget längre. Den är väck sen länge, va. Men det är en annan stad, men vadå? Så är ju alla städer. Sen kan man tycka att dom rev lite väl många hus på 60- och 70-talet, men att stan förändras är väl en självklarhet. Det tycker jag inte är så konstigt, att man varje dag träder ut i en ny stad, på nåt sätt. Det är helt i sin ordning.

Stadens omvandling anses alltså vara oundviklig. Utveckling anses, av denna infödda malmöit, vara en del av stadens natur. Men hur mycket skiljer sig beskrivningarna av Malmö i

dessas två serieböcker, där en är från post-Seriestaden-tiden och en är från en nutida Seriestaden-kontext?

De bägge serieböckerna har vissa grundläggande likheter, bland annat att de är självbiografiska serier som kan placeras i en alternativ vuxenserie-tradition. De kan också sägas vara talande för det skifte som skett inom dessa serier, när det gäller genusrepresentationen. Numera är det inte en sådan tydlig överrepresentation av män inom serieskrået. Natalia beskriver hur vissa samhällsgrupper inte ges plats eller tar plats i serienätverken:

Det här med att "Oh yay! Nu har vi kvinnor!" det var nytt för tio år sen. Eller för femton år sen. Då var de få kvinnor som skapade serier undantag som bekräftade regeln. Idag är vi inte där. Idag behöver vi snarare titta på varför är det överlag personer från vit medelklassbakgrund som väljer serietecknaryrket. Vad är det som gör att andra personer inte tar sig in det yrket? Och är det på grund av oss eller är det på grund av dom eller vem är det som på nåt sätt väljer den här situationen? (...)Jag tycker det är dags att prata andra saker än kvinnor. Även om jag tycker det är skönt att det är så många medsystrar (skratt) i branschen, så tycker jag vi borde prata klass och etnicitet också. Speciellt med tanke på att båda mina föräldrar är utlänningar och det här får inte bli en sån sak vi glömmer bort. Det här får inte bli en vit medelklasskulturyttring. Vilket tyvärr många kulturyttringar blir. Speciellt när det inte finns pengar i det. Då är det dom som har ett socialt och ekonomiskt trygghetssystem som vågar... Och det är något vi märker. Att många av dom som söker sig till skolan är dom som antingen: 1) har ett stöd hemifrån ekonomiskt eller 2) som inte är så orolig över att dom inte kan betala sin hyra, för dom fungera ändå.

I en intervju med anarkistiska tidningen *Brand* pratar Daria Bogdanska om att hon, från medialt håll, inte ses som en svensk serietecknare först och främst, eller ens en kvinnlig serietecknare, utan en invandrare som tecknat en serie:

Journalister försöker beskriva mig som ett bra exempel på en invandrare som lever nån slags swedish dream. (...) Jag har integrerats, lärt mig språk, nu fick jag lärarjobb på folkhögskola.

Bravo! Men jag vill inte bli ett exempel för att skapa myten av 'den duktiga invandraren' och att man kan åstadkomma allt om man bara vill. Mycket av det jag har lyckats med var till stor del tack vare andra människors hjälp eller av en slump (Brand#4/2016:3).

Mot sin vilja verkar Bogdanska få vara ett positivt föredöme för andra som invandrat till detta land. I början av *Wage Slaves* anländer hon till Sverige, dels via att lifta med ”några punkare i deras folkabuss”, och går via Spångatan på Möllevången till det kollektiv hon ska bo i. Efteråt går hon och handlar vid Hemköp nära köpcentret Triangeln/Scandic Hotel. Utanför Hemköp sitter en tiggare. Väl inne i butiken blir Bogdanska chockad: ”Va? Brödet kostar lika mycket här som min morsa tjänar på en timme i Polen!” Redan på sjunde sidan passerar hon Möllevångstorget. Ett helt tomt torg, som står i bjärt kontrast till det Möllevångstorg som finns i Krantz *Nollad*. Här är den frukt-och grönsaksmarknad som Möllevångstorget fortfarande till stor del förknippas med. Här finns ”jättemycket bra grönsaker” och ”våldigt billigt också.” Krantz köper ett kilo ”Delmontebananer för åtta kronor.”

När det gäller dramaturgi skiljer sig *Nollad* och *Wage Slaves* drastiskt åt. I *Nollad* följer vi Krantz i hans vardag, från en måndag till en fredag. Han drömmer, spelar flipper, lyssnar på death metal, hänger med sina vänner, handlar mat. Det är en skärva liv, utan någon stor konflikt som rör handlingen framåt. Allt avhandlas på omkring femtio sidor. *Wage Slaves* är andra sidan av det självbiografiska spektrumet: Under nästan tvåhundra sidor beskriver Bogdanska sin första tid i Sverige. Det innehåller punkspelningar, kärleksrelationer och – framförallt – hur hon arbetar på Indian Curry Hut på Möllevången i Malmö, och utnyttjas av sin arbetsgivare. Hur hon med hjälp av en journalist och Syndikalisternas fackförening SAC inleder en utredning och en kamp för bättre arbetsförhållande. I en passage går hon runt på en fredagskväll och tittar in genom fönstren på falafelrestaurangerna och säger lakoniskt: ”Vissa måste arbeta så andra kan festa.” I Krantz framställs Malmö, och framförallt Möllevången – då han i princip aldrig rör sig utanför detta område i *Nollad* – som ett myllrande hav av multikulturalism och flipperspel. Butiker han visar upp serien heter Asien Trading, Teheran Livs, Nansis Konditori, Tilt Automathall, Europ Livs-A, El-Amani-Livs samt Södervärns Café. Den politiska aspekten som är ständigt närvarande i Bogdanskas bok lyser med sin frånvaro i Krantz *Nollad*. Ett sätt att se på dessa böcker är att de speglar sin tid. *Nollad* kan läsas som en skildring av en form av tidstypisk dagdrömar, slackertillvaro. Runt mitten av

1990-talet var på vissa sätt storhetstiden för slacker- och indiekulturen. Som skribenten Sara Scribner beskriver det:

”Around the time Richard Linklater’s film *Slacker* came out in 1991, journalists and critics put a finger on what they thought was different about the young generation of emerging adults – they were reluctant to grow up, disdainful of earnest action. The stereotype stuck – and it stuck hard. Business school management books define our generation as adaptable but reluctant to make decisions; and boomer managers call on Xers to finally take on leadership roles.” (Scribner 2013).

Både *Nollad* och *Wage Slaves* rör sig i princip uteslutande kring Möllevången. Bogdanska går på vissa svartklubbar och punkspelningar vid industriområden, men sällan rör varken Bogdanska eller Krantz sig utanför denna stadskärna. De berättar en stad som är präglad av multikulturalism. Mukhtar-Landgren beskriver att Malmö stad 1996 beskrev sin stad i liknande termer. Här samsas ”minst femtio olika språk, 160 nationaliteter och ett otal religioner och åskådningar.” Mukhtar-Landgren menar att tanken på gemenskap i en stad bygger på en inneboende spänning. Gemenskapen bygger på att någon måste exkluderas. Några står innanför gemenskapen, några står utanför (Mukhtar-Landgren 2012:127). Vidare beskriver Mukhtar-Landgren hur människor med annan etnisk bakgrund beskrivs antingen som *den farlige främlingen* eller *den exotiska främlingen* (Mukhtar-Landgren 2012:141). Multikulturalismen utgör inget hot, det finns ingen direkt farlig främling, i varken Krantz eller Bogdanskas berättelser. Däremot visas det exotiska Malmö upp i Krantz bok. Hur det finns en mängd småbutiker och mängd olika typer av människor som bor och verkar i Malmö, och då främst Möllevången.

Sharon Zukin skriver om att städer utmärks av en mängd kulturer med en stor variation av betydelser. Stadens kulturer är inte enhetliga, utan mångtydiga och mångfacetterade. ”It is not multiculturalism or the diversity of cultures that need to be grasped: it is the fluidity, the fusion, the negotiation.” Stadens kulturer är under ständig omförhandling, enligt Zukin. Kulturerna i en stad är i en ständig dialog, och i förlängningen handlar det om vilka som hörs och hur de hörs. Hur de förs fram och tar plats i staden (Zukin 1995:290). Under intervjuerna

diskuteras sällan Malmö som en multikulturell stad. Visserligen är Mattias på *CBK* involverade i projektet *Tusen Bilder*, som ska föra fram serietecknare som inte är födda i Sverige. Men i övrigt pratar sällan informanterna om denna bild av Malmö. Främst möjligen för att den inte upplevs ha något att göra med Seriestaden Malmö. Christian kommer in på det när han beskriver Malmö nu och hur utvecklingen i staden kommer att se ut. Han nämner hur staden är delad och hur folk i Västra hamnen inte är "så glada" över buss nummer sju, som går från Rosengård och ner till det mer välbeställda Västra hamnen. Han säger: "Dom vill inte ha det här Rosengårdsfolket där och så vidare." Men summerar att "det har inte så mycket med serievärlden att göra dock." Anna-Klara beskriver hur det är på hennes gamla jobb, i Oxie. "Det är rätt fattigt. Det är typ som en fattig småstad. Här på Möllan har det öppnat lite mer hipsteraffärer och sånt." Per-Markku Ristlammi skriver i sin studie av den malmöitiska förorten Rosengård att Malmö som stad varit starkt segregerat, från det att staden började industrialiseras vid 1850-talet. Vid 1930-talet var även Möllevången ett fattigt område (Ristlammi 1994:45). Möllan dras fortfarande med sociala problem, men som informanterna påpekar: Om det finns något kulturellt centrum, så är det på Möllan.

Daria Bodganska blev under Göteborgs bokmessa 2016 intervjuad av Kent Wasti från Svenska kyrkan. Intervjun hade titeln *Därför är ölen så billig på Möllan*. Enligt Bodganska är det dock inte ölen som är billig, utan maten. Bodganska pratar om två olika slags Möllan. Delvis det kreativa och kulturellt välmående Möllan. Men också en plats där många som befinner sig i en socioekonomiskt utsatt situation, däribland många invandrare, arbetar för väldigt låga löner. Bodganska beskriver det som en "mikroekonomi." Att det är i Sverige, men ändå är en helt annan värld. En värld utan exempelvis kollektivavtal eller anställningstrygghet (Wasti 2016). Som tidigare fastslagits så kan ett områdes "ruffighet" vara en del av gentriferingsprocessen. I *Wage Slaves* funderar Bodganska själv på detta när hon samtalar med sin vän Mendi:

"Daria: Alltså Malmö! Jag kan fortfarande inte fatta att allt är så nära. Det tar sig bokstavligen fem minuter att ta sig överallt: Till skolan, jobbet, till parken, affärer... Det känns så överkligt, som att bo i en låtsasvärld.



Mendi: För att vi bor på lilla Möllan. Det är inte hela Malmö. Det är bara en liten multikulturell-subkulturell-vänster-hipster-immigrant-bubbla...

Daria: Ganska nice bubbla.

Mendi: Ja, men för kanske bara femton år sen var det ett rätt skumt område och ingen förutom migranter ville bo här och de gjorde det för att det var billigt. Nu flyttar den kreativa medelklassen in. Med sina gallerier, cykelbutiker och espressobarer. Gentriferingen är i full gång.

Daria: Det är samma story överallt. Och antagligen är vi 'subkulturella och unga' en del av problemet.

Mendi: Njää... Vi är bara några fattiga punkare” (Bogdanska 2016:72f).

Som tidigare visat kan kreativa individer och grupper vara viktiga aktörer i en gentrifieringsprocess, trots att de är medvetna om sina villkor. Detta visar exempelvis Bogdanska upp när hon pratar om sig själv som ”en del av problemet.” Zukin skriver att i största allmänhet är det högkulturella institutioner och turistindustrin som vinner på synergien mellan konst, finansmarkanden och politik. De oberoende kulturella producenterna får bara en liten bit av kakan. Hon kallar kreativt skapande individer för ”'bridge' gentrifiers”, som finns där för att skapa en air av autenticitet och kultur, men som riskerar att tvingas omlokalisera när värderna går upp (Zukin 1995:111).

### 3.3.1. POLITISKA SERIERS VARA OCH ICKE-VARA

När det gäller graden av kamp och framåtanda skiljer sig *Nollad* och *Wage Slaves* markant åt. *Nollad* porträtterar en man som inte arbetar, utan sakta driver runt i tillvaron. Medan *Wage Slaves* visar hur Bogdanska kämpar emot ett system som utnyttjar folk, däribland henne själv. Bogdanskas bok är också ett utmärkt exempel på den politisering som har skett inom delar av seriesfären i Sverige. En politisering som tar sig många olika uttryck och tolkas på olika sätt. Natalia ser det som att serie-Sverige alltid haft ett antal politiska tecknare, främst på vänsterkanten. Och de influerar i sin tur andra, som i sin tur influerar andra och så vidare i en pågående kedja av skapande och omskapande. Samtidigt pekar hon på att just vissa serietecknare i Malmö är så pass politiska har att göra med den ”politiska vänsterprofil” som Kvarnby folkhögskola, Serieskolans huvudman, har. Men, påpekar hon även, det är inte alla

som är politiska och som vill se sig som politiska tecknare. Det handlar också vad folk lägger i ordet ”politik”: ”Min egen serie *Sword Princess Amaltea* är ju en fantasy, men det är många som sett den som politisk på sitt sätt,” säger hon. ”Jag kallar personligen *Sword Princess Amaltea* för en normkritisk satir. Den är ju på ett sätt politisk, men då säger man att normkritik är politik, vilket må vara men då är ju det mesta politik.” *Sword Princess Amaltea* (2013-2015) är en trilogi böcker som berättar historien om prinsessan Amaltea, dotter till drottningen Galatea, och dennes äventyr i ett sagobetonat matriarkat. På hemsidan beskriven serien på följande sätt: ”In a fairytale world where Queens rule and magic is power, a young princess is sent on the biggest quest of her life - to rescue a prince in need! But when she does, the prince is not so willing after all...” (*Sword Princess Amaltea*).



*Serieruta från "Sword Princess Amaltea" av Natalia Batista.*

De flesta informanter håller med om att det är mycket politik i serierna. Mikael anser att Malmös serietecknare är mer politiska än serietecknarna i övriga landet är. Han lägger fram hypotesen att de politiska serietecknarna får så mycket uppmärksamhet, då den svenska marknaden är mindre. Politiska serietecknare finns i övriga världen också, men där råder andra stora strömningar. I USA präglas seriekulturen till stor del av superhjältar, i de frankobelgiska serierna är humor och äventyr en stor genre och i Japan är mangan den största strömningen. Mattias funderar också på hur det ser ut både inom Malmö, Sverige och internationellt när det gäller politiska budskap i de samtida serierna:

Jo, det är ju ganska mycket politik i serier, men inte bara. Skulle väl säga att feminismen är den största inriktningen, jag sysslar ju själv med migrationspolitik/antirasism genom *Tusen Serier* och annars är det ju mycket allmän vänster, dock sällan kopplat till någon specifik partitillhörighet. Jag tänker att det finns någon logik i att det är mycket vänster. De flesta serieskapare lever på rätt små marginaler och/eller måste ta andra brödjobb eftersom själva serietecknandet ger så lite pengar. Och det vore ju dålig självbevarelsedrift att vara höger när man är fattig. Det tror jag är en grundförklaring, särskilt bland oss som gör serier som inte är direkt kommersiellt gångbara. Samma sak med feminismen egentligen. Att mer eller mindre hälften av de aktiva serieskaparna i Sverige numera är kvinnor är en ganska tydlig följd av den feministiska rörelsen inom seriekulturen, med *Dotterbolaget* och *Galagos* kvoteringsystem osv, och det har lett till att strömningen med feministiska serier också har blivit stark eftersom det har inspirerat fler kvinnor att börja med serier osv. Internationellt tror jag det är mer blandat och/eller åtminstone mindre tydligt, särskilt hos de större förlagen, men jag kan tänka mig att det ofta är övervägande vänster (i bred bemärkelse) även där. Definitivt bland serieskapare som sysslar mer med alternativ- och undergroundserier.

Vissa informanterna är inte odelat positiva till denna politiska vänsterströmning som gäller bland svenska serier. Stefan berättar om hur det ibland uppstod vissa gräl på Serieskolan när en *Bamse*-tecknare, med sin politiska hemvist inom liberalismen, råkade i luven med några feministtjejer. Han fortsätter: ”Han brukar också komma med en del småsura kommentarer på Facebook när han ser att nån alltför marxistisk skämtteckning från någon Dotterbolagare. Men han gör som sagt inga politiska serier själv. Vänsterhegemonin är stark och utan nåd!”

Lars är den informant som tydligast säger sig inte vara helt bekväm med denna fokus på de politiska serierna:

Serie-Sverige är väldigt politiskt vänsterorienterat. Jag tycker inte att det är så särskilt gynnsamt alls för det kreativa. Jag har aldrig gillat någon typ av kollektivism eller styrande moralism. Jag kan helt klart förstå varför folk dras med i svängen. Det finns stora fördelar initialt med att vara en del av ett kollektiv. Man hjälper och stöttar varandra. Ganska så snart så vänder allting och individen får stå tillbaka för kollektivet. Jag fick till exempel reda på av en bekant så sent som i helgen att en person börjat att ta avstånd från hans tidigare utgivna verk (utgivet på ett av de större serieförlagen). Då jag frågade varför och sa att hans grejer ändå var enligt den politiska dogmen så svarade min vän att hen inte tyckte att de tidigare verken var *tillräckligt* vänster. Det är som vanligt allting börjar med de bästa av intentioner som en reaktion mot något som är dåligt/har förfallit. Det som initialt var bra eskalerar, spårar ur och en ny motrevolt inleds av ett yngre garde. Jag har valt att stå utanför allt det där. Det är hårt att vilja köra sitt eget race men det är alltid värt att gå sin egen väg i slutändan.

Som Stina tidigare sagt så är det politiska inte utan vikt när det gäller att skapa nätverk och kontakter. Din politiska samhällssyn kan påverka hur du pratar och kan interagera med människor. Det är en del av det som Bourdieu kallade "det sociala kapitalet." Det skiljer sig från andra former av kapital, i Bourdieus teorivärld, då det inte är bundet i materiella tillgångar eller institutioner, utan handlar om mer abstrakta begrepp, som emotioner, politisk syn, släktband etc. Bourdieu ser det som att människor intager individuella positioner i en grupp, där de ackumulerar kulturellt eller ekonomiskt kapital och därigenom knyter kontakter och det i sin tur blir en tillgång, ett socialt kapital, som alla i gruppen kan dra nytta av (Broady 1990:179). I följande kapitel kommer jag att undersöka vilken roll nätverken spelar, vad som för ihop dem och hur nätverken och individer tänker kring serietecknadet som en profession. Och hur relationen mellan möjligheten att ha serietecknadet som profession och serienätverken samt seriestaden Malmö ser ut.

#### 4. FÖRESTÄLLNINGAR KRING SERIETECKNARE SOM PROFESSION

Anna-Klara, som hellre arbetar inom vården än skaffar sig ett kulturellt yrke, är ett undantag bland informanterna. Alla de övriga försöker hanka sig fram på sitt tecknande, antingen som lärare, tecknare/illustratör eller på andra sätt. Stina har gått serieutbildningen i Malmö och gillar att experimentera. Hennes fanzine är inte, till skillnad från många andra elever på serieutbildningarna, enbart serier, utan är fyllda med en mängd olika uttryck. Text, skisser, målningar, serier etc. Hon har fått kommentaren att hon borde bli konstnär, men valde att fokusera på att skaffa sig en professionell identitet som serietecknare. Detta för att det kändes mer verkligt och fokuserat än att vara verksam som konstnär. Men likt utbildade konstnärer möter serietecknaren en verklighet som inte erbjuder många möjligheter att kunna försörja sig på fri kreativ verksamhet. Det gäller att ta vara på de få möjligheter som finns, som att göra illustrationer, hålla i workshops eller arbeta som lärare. Likt Lisa Wiklunds undersökning av konstnärer av japansk börd som numera bor i Williamsburg, är de informanter jag möter inte de högpresterande och höginkomsttagare som Richard Florida främst fokuserar på när han beskriver den "kreativa klassen." Att arbeta som serietecknare är inte att ha de lukrativa frilans- eller fastanställningar på de stora firmor som Richard Florida beskriver. Snarare faller de in under samma kategori som även Wiklunds informanter gör. De tillhör det "bohemindex" som den mer välavlönade kreativa klassen söker. Florida skisserar upp "ett mått på konstnärligt kreativa människor" (Wiklund 2013:35). Serietecknarna kan bli en del av en form av gentriferingsprocess, där de är en del av det "bohemindex" som välavlönade söker.

##### 4.1. PROFESSIONALISERING OCH FANZINEKULTUR

Ett flertal av informanterna menar att just Malmös serieutbildningar, främst de på Kvarnby folkhögskola och men också de på Malmö högskola (som snart ska bli ett universitet), har varit en orsak till att seriernas status har höjts i Sverige. Serieskolan på Kvarnby folkhögskola arbetar till stor del med experiment och där spelar seriefanzinet en betydande roll. I mitt besök på serieskolan är väggarna och hyllorna fyllda med fanzines som eleverna har skapat. Men inom serievärlden finns tanken att fanzinet är en första etapp i en serietecknares karriär. I sin katalogisering och kartläggning av den svenska seriefanzinekulturen *Fanzineindex 2001* summerar Ingemar Bengtsson flertal av informanternas syn på fanzinet som medium: "Som jag ser det är nyckelordet när det gäller fanzines 'utveckling.' En stor del av charmen med att

läsa amatörserier är att man kan följa en skapare hela vägen från den halvusla debututgåvan tills han/hon är för bra för att göra fanzines och väljer att fortsätta ovan jord" (Bengtsson 2001:6). När jag intervjuar serietecknaren och läraren Natalia ekar dessa ord. Trots att fanzinen är en stor del av utbildningen och trots att väggar och hyllorna är fyllda med fanzines, anser varken hon eller skolan att fanzinet skall betraktas som "en slutprodukt":

Det var därför jag visade kopiatorn. Det är vår bästa kompis. Och vår värsta fiende, ibland. Som du ser där, vi har en hel hylla fylld med fanzines. Och fanzinet är ett av kugghjulen i Serieskolans grundprinciper. Du ska producera nån ting för att visa upp det. Vi producerar inte bara serier för att lägga i byrålådan. Vi producerar serier för att visa upp och sälja och sprida. Så fanzinen är viktiga (...) Jag upprepar väldigt ofta att fanzinen inte är en slutprodukt. Även om det kan ses som en produkt, så anser jag inte att det ska ses som en slutprodukt. Fanzinestadiet, även om det är ett väldigt roligt och självständigt stadium, så tycker jag är det väldigt viktigt att se att nån stans ska det produceras en bok. När vi börjar prata stipendier eller priser eller recensionen, så har boken ett annat värde än fanzinet har. Det är väl förhoppningen att dom flesta någon gång blir utgivna med en bok. Det är en dröm jag tror dom flesta har också.

Att en skola betonar framgång och möjlighet till att försöka livnära sig på det som de lär ut är ju i sig inget märkligt. Det verkar även hänga ihop med en lång tradition inom seriefanzinevärlden. Det som serietecknaren och förre detta fanzineskaparen Pontus Lundkvist kallar "Växthustanken/.../d.v.s. idén om att fanzines skulle vara något som unga människor kan öva sig på innan de har lite tur och får jobb på en riktig tidning" (Normal Man#4/2006:9). Fanzinet och/eller skolan blir ett sätt att träna sig, visa upp sig och tillförskansa sig ett kulturellt kapital. Det kulturella kapitalet kan knytas till "symboliska tillgångar", såsom titlar, examina, institutioner, skriftliga dokument etc. (Broady 1990:173). En grundtanke är dock att växa ur fanzinekostymen. Ett sätt att göra det är att gå serieutbildningar och på vis få en mer professionell identitet. Bourdieuforskaren Donald Broady skriver att "skrivkonsten och utbildningsinstitutioner i modern mening möjliggör nya sätt att lagra och byta symboliskt kapital." Olika sociala grupper anses ha i det närmaste monopol på "dessa objektiverade kulturella tillgångar genom att behärska sättet för deras tillägnande" (ibid:175).

Trots att många av dem som jag intervjuar har gått serieutbildningar verkar en del av mina informanterna inte "färdiga" med fanzineformatet. Stina pratade om att efter en lång och segdragen process med sitt första seriealbum att det känns skönt att få göra ett fritt hemmagjort fanzine igen. Enligt historikern Stephen Duncombe skapades en utpräglad DIY-kultur (do-it-yourself-kultur) på 1970-talet på grund av att det inte fanns möjlighet till att bli publicerad eller utgiven av kommersiella krafter. För att kunna få ge utlopp för sin kreativitet blev det helt enkelt nödvändigt att själva släppa sin egen musik, serie, text etc. (Duncombe 2008:120). Förutsättningar är helt enkelt något som du måste ta i beaktande. När den antologin som Stefan är med och skapar fick se sitt kulturtidskriftsstöd avslaget två år i rad, ställs de nu inför en ny verklighet och nya förutsättningar:

Antologierna har fått stöd sedan 2006. Så nu befinner vi oss i en tid då vi behöver tänka om. Ska vi strunta i antologikonceptet och börja ge ut mer enskilda böcker istället? Ska vi göra billigare fanzines? Det är en rolig utveckling i Sverige att det har börjat komma ut premiumfanzines, som är gamla fanzinerävar som av nån anledning har börjat ge ut igen. Per Myrhill och Ola Forsblad, som gav ut en massa spralliga fanzines på 90-talet, och sen har dom klippt sig och skaffat jobb och har pengar nog att trycka fina lyxfanzineutgåvor med tjocka antologier. Det är ju kul. Skulle vi kunna göra nåt liknande det? Vi vet inte. Det är svårt att få journalister att skriva om antologier. Det är enklare om man har en serieroman som är gjord av en person.

Att göra saker själv, att sprida sitt budskap på sina egna premisser, är en av de grundläggande principen för det do-it-yourself-tänkande som fanzinet alltid har förknippats med. Redan på 1920-talet då de första fanzinen gavs ut i USA har detta varit en av fanzineskaparnas mantra. Under 1920-talet dök det upp hemmagjorda tidskrifter med science-fiction-historier runt om i tidningsställena i USA. Fanzinekulturen kan alltså anses ha skapats inom science-fiction-kretsar (Spencer 2015:94). Samtidigt är det viktigt att poängtera att det inte går att säga att alla som gör fanzines gör det av samma anledningar. Det finns en mängd olika anledningar till att någon kan välja att trycka upp, eller i fallet med e-fanzines – lägga upp, det material de känner för att sprida (Atton 2002:55). Etnologen Jenny Gunnarsson Payne poängterar i sin avhandling om feministiska fanzines att det i fanzinet finns en politisk aspekt (Gunnarsson

Payne 2006:53f). En kritik som danska Anna Mørch Bendixen för fram i en intervju. Mørch Bendixen är redaktör på det danska alternativa vuxenserieförlaget Kniv Komix och är själv serietecknare och gammal Serieskoleelev:

I Sverige används begreppet (alternativserier) som nåt slags kvalitetsstämpel för att säga att de här serier är mer mogna, konstnärliga, viktiga, whatever. Jag tycker det är att urvattna begreppet. Det jag menar med alternativa serier, och det vi menar när vi använder begreppet i Kniv Komix, är serier som görs med nåt slags punkattityd. Serier som har en punkmentalitet. Jag blir galen på hur fansin t.ex. används på Serieskolan. Inte alla, men många gör fansin som led i nåt slags personliga marknadsföringsprojekt. De vet inget om fansinens ideologi eller deras ideologiska kraft. De gör inte fansin för att de har nåt slags förhållande till mediet, de gör det för att de inte har fått utgivningskontrakt än. Det hatar jag (Jonsson 2015:118).

Något som jag, som gammal fanzineräv, först kände mig främmande för, var just denna avsaknad av en tydlig ”sell-out”-diskussion inom seriefazinevärlden. Att ”växthustanken” var så etablerad och okontroversiell. Att fanzinet, något hårdraget, bara var de första babystegen för en kreativ individ och sedan skulle fanzinemakaren gå vidare, uppåt i hierarkin. Mørch Bendixens kritik riktar sig alltså inte mot något som uppkom med Serieskolan, utan något som, vilket Bengtssons *Fanzineindex 2001* visar prov på: Att fanzinet är en första hållplats på en längre resa, mot större ekonomisk framgång. Givetvis är det inte sant för alla serietecknare som gör fanzines, men i intervjuerna märker jag av att fanzinet inte ses i första hand som ett politiskt instrument. Stephen Duncombe undersöker den amerikanska fanzinemyllan och skriver vad fanzinemakare anser vara autentiskt: ”Saying what's on your mind, unbeholden to corporate sponsors, puritan censors, or professional standards of argument and design, being yourself and expressing your real thought and real feelings – these are what zinesters consider authentic” (Duncombe 2008:38). Den tanke bakom vad fanzinemakare anser vara autentiskt finns delvis med i intervjuerna med de informanter som har gjort eller gör fanzines, men det finns också en annan dimension. Att fanzinet blott är ett medium, som kan bytas ut mot ett annat ifall möjligheten ges. I Bill Schellys genomgång av hur det var i den amerikanska seriefanzinets barndom, på 1950-talet, läggs inte en större tonvikt vid denna autenticitet, utan snarare poängterar han att fanzinen var ett sätt att föra ihop folk. ”Du är inte ensam”,



förkunnade de. De tog dem på allvar och såg dem inte som små barn för att de gillade serier (Schelly 2010:54f).

Autenticitet är också, med Sverker Hyltén-Cavallius ord: ”som många vetenskapliga begrepp svårt att stava till, till synes enkel att förstå men när man rotar i det betydligt mer komplicerat.” Autenticitet är ett socialt begrepp, som ständigt omförhandlas och fylls med olika meningar. Det är en process, snarare än en fast egenskap (Hyltén-Cavallius 2014:141). Jag har i de senaste tjugo åren harvat runt i en underjordisk kultur. Jag har, i olika publikationer och platser, fört fram kritik kring hur denna underjordisk kultur utvecklas. I detta masterexamensarbete kan det därför vara intressant, både för att visa på en större reflexivitet och för att fördjupa analysen, att se hur denna kritik kan te sig och diskuteras inom de underjordiska kulturnätverken. I tidskriften *Det grymma svärdet*, där även Anna-Klara publicerar sina serier, svarar kritikern och redaktören Fredrik Jonsson på en kritik jag personligen riktade mot Fylkingen, ett anrikt spelställe i Stockholm, som sätter upp diverse experimentell musikspelningar. Min kritik, som publicerades i en annan plats i tidskriften, handlade till stor del om detta med det som i den sociala miljö jag rörde mig upplevde som autentiskt. Helt enkelt vilka som kommer in i miljön. Mina ambivalenta känslor mot en professionalisering och karriärisering av en subkultur:

”Lars Nilsson i sin turnédagbok i det här numret hävdar om Fylkingen att 'Så mycket nytt blod pumpas inte in. Och det nya blodet som kommer in är musikstudenter.' och det kunde väl Fredrik skriva under på. 'Jag instämmer helt, men å andra sidan, om man ska vara djävulens advokat: Fylkingen kunde ju kännas stel redan 1997 också. En intressant parallell – Seriefandom och Fylkingenfandom på 90-talet: Ohyggligt skev könsfördelning, men en kreativ DIY-atmosfär. Seriefandom och Fylkingenfandom på 10-talet: massor av brudar, men 90% av alla är serie- eller musikhögskolelever” (Lundkvist 2010:44).

Åsikter kan ha ändrats sedan dess, positioner förändrats och scener växt på olika håll. Men den kritik jag kan kopplas till det som Bourdieu anser är drivande för alla kritik av alla former av kulturella uttryck. Jag utgick inte från Bourdieu i min kritik, men den förklaringsmodell som Bourdieu ger kan förtydliga de olika positioner som finns. Kort sagt en motsättning

mellan det "kommersiella" och det "icke-kommersiella", mellan det "borgerliga" och det "intellektuella" (Bourdieu 1994:168). Genusaspekten funderade jag inte över där och då, utan min kritik kan sägas komma från en vilja att ha en fredade zoner, från kommersiella intressen. Samtidigt är det sant som Natalia påpekar är det viktigt att hålla efter så att det inte sker den lönedumpning som kan ske när kvinnor blir dominerade inom en kulturyttring. Att de inom Serieskolans väggar diskuterar prissättning och att de ska ha gott självförtroende och ta korrekt ersättning för sitt arbete. Att uppvärdera serietecknarens arbete. I Sverige finns idag möjligheten för serietecknare att nå ut. Att kanske leva på sitt skapande. Nina har varit i Ryssland och slogs av hur det är stor skillnad mellan att vara aktiv i ett subkulturellt nätverk i Ryssland jämfört med Sverige. Hon berättar om en rysk man som hon mötte, som kände Joakim Pirinen och Lena Acebo. Två tecknare som debuterade i *Galago* i slutet av 1970-talet/början av 1980-talet:

Dom hade haft ett utbyte med Ryssland "back in the day", på 80- 90-talet någon gång. Om man tänker då, dom tecknarna Acebo och Pirinen, var då kanske på såna här nybörjar... Göra *Galago* och slänga ihop lite papperskopierade serier-nivå, men nu gör dom böcker och är väldigt etablerade. Som yrkespersoner, medan han fortfarande är den här rebellen, som gör nån konstutställning då och då. Som söker bidrag, gör fanzines. Han hade ett gäng fanzines som han lämnade över till mig. Så det är en helt annan marknad och struktur för bokutgivning och alternativt serieläsande i Ryssland. Det kan nog ha med det här finkulturella... Vad som är kultur och vad som inte är kultur. Vad som är uppbygget och inte uppbygget. Och också, det farliga i en punkrörelse. Det farliga i att ha skapare som tar ställning.

Det subkulturella, det som på 1970-talet ansågs i Sverige vara "icke-kommersiellt", "subkulturellt" och i vissa fall till och med "subversivt", kan idag nå ut och i vissa fall bli publikframgångar. Ett sätt är att som Liv Strömquist vara aktiv på en mängd kanaler. Ett annat kan vara att liera sig i en grupp som kan stärka ens position, eller att bli en individuell kulturell entreprenör. Att vara en fri entreprenör, att vara driftig och skapa sina egna kanaler och möjligheter, bidrar även till att stärka nätverken kring seriestaden och på så vis även på att stärka bilden av "Seriestaden Malmö." Zukin beskriver en växelverkan mellan kulturella entreprenörer och möjligheten för områden att blomstra. Hon exemplifierar med hur viktigt det var för Williamsburg att enskilda kreativt skapande individer blev kulturella entreprenörer. Klubbarna och gallerierna dessa entreprenörer hade var små, men blev sociala

center för annat kreativt folk och kulturkonsumenter. Att de kulturella entreprenörerna var insiders, det vill säga med i nätverken och aktivt skapande personer, gav dem en större air av autenticitet. En del av detta var också att de knappt tjänade några pengar och presenterade sig själv som något som flög under radarn (Zukin 2010:46f).

#### 4.2. SAMHÖRIGHET I ETT ENSAMT YRKE

Seriestaden utgörs alltså, som tidigare fastslagit, av stora drakar som Egmont och andra institutioner och organisationer, med varierande ekonomiskt kapital, men med en stor politisk och kulturell påverkan. Natalia, som både är med i den mindre mangacentrerade gruppen *Nosebleed Studio* och lärare på serieskolan, skriver i ett e-post i april om hur hon är lyrisk över möjligheterna för seriestaden. Hon hade precis varit på ett möte med kulturförvaltningen på Malmö stad, där de tillsammans med de större aktörerna diskuterat framtiden för Malmö som seriestad. Hon avslutade e-postet väldigt positivt: ”Det känns som att vi är på väg in i en ny guldålder för svenska serier!”. Tidigare, när vi möttes på hennes arbetsrum på Serieskolan i februari, målade hon också upp en till stor del positiv bild av samspelet mellan olika aktörer:

Det är ingen övergripande organisation som styr upp vad Malmö – seriestaden är, utan det är lite vad som skapas här. Vi har institutioner som serieskolan, Malmö högskola, Seriefrämjandet som gör sin grej. Men så har vi också fria aktörer, som *Dotterbolaget* och olika serieklubbar och kollektiven runt om i stan. Kurser som hålls, aktiviteter. Det är alla dom här små pusselbitarna som blir Malmö – seriestaden. Det hade varit väldigt tråkigt ifall det fanns nån som stod över och sa och pekade med hela handen: ”Det här ska vi göra!” Det är inte så det här communityt har vuxit fram, utan communityt är väldigt gräsrots- do-it-yourself-, den attityden. Den skapar sin egen grej. Så det är skönt att ha både ha dom stora institutioner, men även dom mindre aktörer, eller dom fristående aktörerna, som samspelar. Och hela tiden växer Malmö seriestad.

Lars: Det är intressant med alla kollektiv och samarbeten. För det är inte vanligt att inom andra kulturyttringar så tydligt samarbeta.

Natlia: Ja, men, jag tänker om det är en kulturyttring som har en sån tydlig dominant aktör, som står över, en institution som styr upp det hela, så blir det svårt för mindre aktörer att göra sig hörda. Det blir svårt för mindre aktörer att känna sig inkluderade. Antingen gör vi vår egen grej och får inte vara med om det där coola, häftiga eller så skippar vi att agera inom

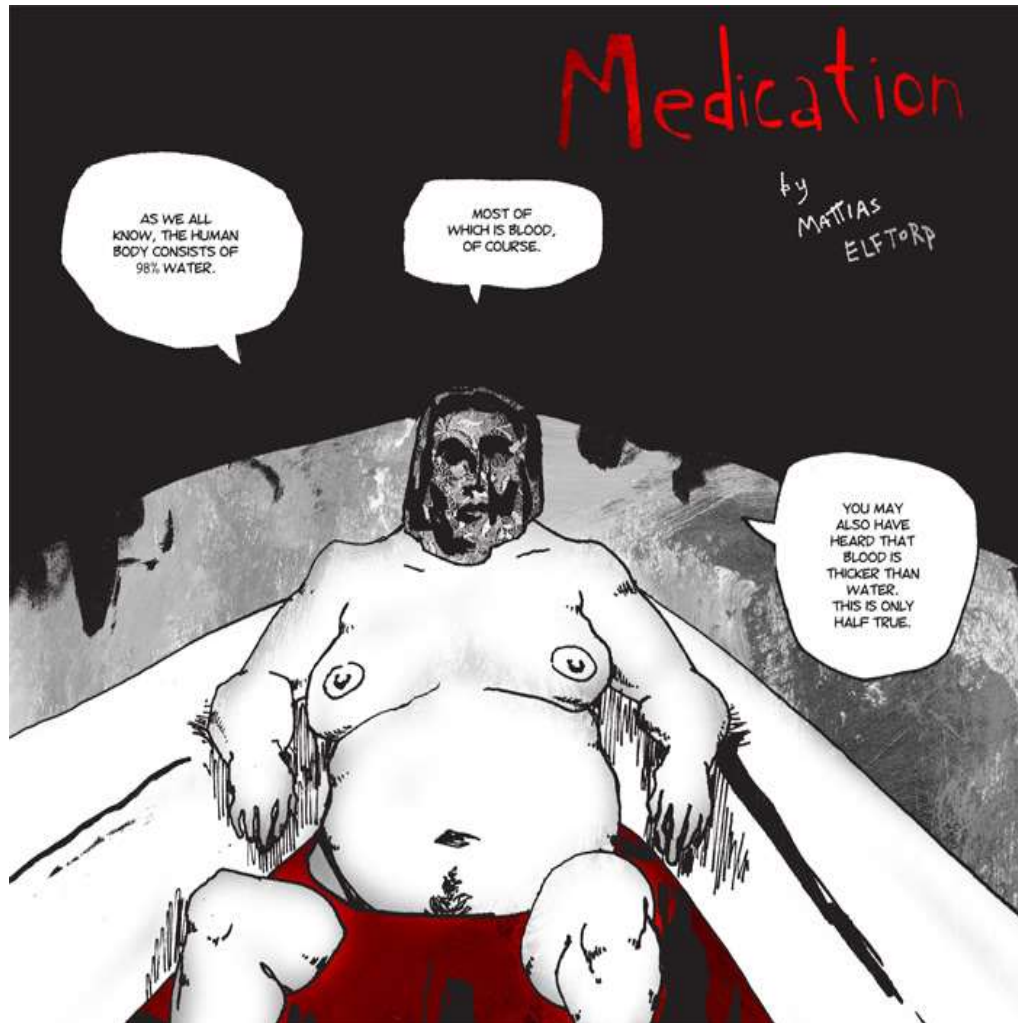
den här kulturyttringen. Det är så jag serier överlag. Det är förlag som knappt går runt (skratt), serietecknare som knappt går runt, serietecknare som kan glömma att bli kändisar. Det är inte ett kändisskap på det sättet. Det är också en ganska skön position. För det gör att serierna, speciellt inom litteraturen, men även kulturen, är en underdog. Jag gillar den positionen.

Den fattigdom som alltid lurar i vassen för den som försöker att arbeta som professionell serietecknare är återkommande i samtliga intervjuer. Men också hur viktigt det är med att skapa allianser och vänskapsband. Dessa två saker är värda att titta närmare på, då det i slutändan är några av de viktigaste aspekterna för en skapande serietecknare i seriestaden Malmö.

De flesta informanter jag mött ingår i minst ett nätverk och ett sammanhang. En måhända något grovhuggen strukturering skulle inbegripa två fält: Dels det ekonomiska/politiska fältet och dels det kulturella/sociala fältet. *CBK* och *Dotterbolaget* ingår i det sistnämnda, i den bemärkelsen att de främst tillhandahåller ett nätverk där aktörer kan utbyta idéer och formas som serietecknare. Även om *CBK* ger ut antologier och böcker och *Dotterbolaget* kan erbjuda karriärmöjligheter, så har de inga större ekonomiska kassor och är mest måna om att fungera som ett nätverk för och med serietecknare. Förlaget Egmont, Serieskolan, Malmö högskola och Seriefrämjandet är den andra delen av detta spektrum: ekonomisk/politisk makt. De utgör ett fält där serieskaparen kan få en mer professionell identitet och/eller en chans till försörjning. Givetvis kan de också styra en kulturell diskurs, som avgör vilka sorters serier som görs och förs fram. Men de är på olika sätt institutioner som drivs på ett annat sätt än de gräsrotsnätverk som exempelvis *Dotterbolaget* och *CBK*.

Bourdieu beskriver maktfältet i termer av ett ”rum av styrkeförhållande mellan agenter och institutioner som har det gemensamt att de äger det kapital som krävs för att inneha dominerade positioner inom de olika fälten (framförallt det ekonomiska och kulturella).” Bourdieu beskriver det som en kamp mellan olika individer och grupper som innehar olika former av makt eller kapital (Bourdieu 2000:314). En grov skisseringen av de fältlika sammanhagen som utgör serienätverken, skulle kunna beskrivas på följande sätt: Inom det sociala/kulturella fältet knyts vänskapsband, allianser formas och seriekulturen utvecklas.

Inom det ekonomiska/politiska fältet ges de enskilda aktörerna i nätverket en chans att nå ut och skapa sig en identitet som en professionell serietecknare på en arbetsmarknad. Förlagen bestämmer vad som ska ges ut och få en större spridning. Givetvis kan även nätverken självpublicera sig och på så vis är det inte alltid helt klart hur det sociala/kulturella fältet och det ekonomiska/politiska fältet skiljs åt. I vissa fall kan de gå in i varandra. Det är också viktigt att påpeka att *Dotterbolaget* och *CBK* är två av de äldsta nätverken i Malmö och sålunda de mest etablerade.



*Serieruta från Mattias Elftorps "Medication". Exempel på de serier som CBK har publicerat.*

Stephen Duncombe skriver att fanzines är måhända ett individualistiskt medium, hårt drivet av en eller flera enskilda skapares vision(er), men dess primära funktion är kommunikation

(Duncombe 2008:49). Fanzinekulturen, som ändå Serieskolan lierar sig med då de arbetar med fanzineformatet i olika former, är till stor del en fråga om ett sammanhang, ett "community", en sammanslagning av viljor. Duncombe beskriver det som en modell för ett frisinnat och liberalt samhälle:

Individuals free to be who they want and to cultivate their own interests, while simultaneously sharing in each other's differences. It allows people the intimacy and primary connections they don't find in a mass society, but with none of the stifling of difference that usually comes with tight-knit communities (ibid:58).

Nätverk och kollektiv inom serievärlden uppstår givetvis av olika anledningar. Den viktigaste som dock återkommer i mina intervjuer är den sociala aspekten. Detta kan också påverka ens vilja, förmåga och/eller förtroende inför ens eget skapande. Christina berättar om den grupp hon lierat sig med, *CBK*, och hur detta lierande kan påverka ens skapande:

Det var så uppenbart tydligt i vår klass. Det var ett litet gäng med tjejer som gjorde feministiska självbiografiska serier i alternativ blyertsstil. Sen var det ett mangagäng och så... (...) Behovet av en gemenskap som tecknare för mig är viktig. Att arbeta som serietecknare, konstnär, kreatör är ensamt och det är skönt att vara del av nåt som inkluderar andra människor på ett naturligt sätt. Vi har ett sorts "mission" också. Det är inte bara så att vi träffas för att det är kul. Det passar mig väldigt bra.

Den i Malmöbördiga serietecknaren Ester Eriksson beskriver hur hon startade kollektivet *Sad kickin girl gang* av "en slump" på Seriefestivalen i Stockholm. De som delade bord var tvungna att presentera sig. Eriksson förklarar: "Det kändes så jävla tråkigt att skriva om oss själva, det var roligare att bilda ett kollektiv, ett gäng. Så då hittade vi bara på det, men sen har det verkligen satt sig." Eriksson hade tidigare varit med i kollektivet *Ritualen*, som hon hade med några vänner från sin klass i Serieskolan. *Sad kickin girl gang* består av tre serietecknare och en författare (Stenström 2016:73). Det är med andra ord inte inriktat helt på serietecknare, utan fokuserar mer på vänskapsaspekten. Det är fyra kvinnliga vänner som är kreativa och skapar kultur, inom olika discipliner. Detta kan påminna om hur Bourdieu

beskriver skillnaderna mellan de dominerade och de som kan klassificeras som nykomlingar eller sådana som inte äger en större ekonomisk makt inom ett fält eller fältlikt sammanhang. De dominerade är oftast homogena, menar Bourdieu. De som inte är dominerade, ”tar avantgardets positioner – som framförallt definieras negativt, i motsättning till de dominerade positionerna.” Det är speciellt under gruppens tidiga dagar som den kan utmärkas av en heterogenitet. Då grupperna ackumulerar det symboliska kapitalet (Bourdieu 2000:384).

Detta kan delvis stämma in i på hur serienätverken i Malmö ter sig. Serieskolan verkar dock aktivt arbeta mot en homogenisering av de elever som går på skolan. Folk lämnar också grupper och bildar i sin tur nya grupperingar, och på så vis kan nya allianser formars och som i fallet med *Sad kickin girl gang* kan detta innebära att serierna inte blir ett enskilt kulturellt utrymme. Minns också hur det tidigare har vittnats om att serietecknare kan bo i kollektiv med delvis andra serietecknare, men kanske också andra kreativa individer, som arbetar med andra kulturyttringar. Lars beskriver dock hur han inte knappt alls umgås med andra serieskapare. Han kan inte förklara varför. Det är inget medvetet beslut från hans sida. Han går på utställningarna som *CBK* håller i eller de på galleriet Rum för serier, men umgås inte med de andra serieskaparna i någon större utsträckning privat. Han umgås med andra människor. Bland annat har han vid intervjutillfället ett pågående samarbete med en filmare/författare från Malmö. Lars beskriver det kulturella Malmö som segregerat:

Serie-Malmö är ju inte ett, utan det är fler. Seriefrämjandet är en del, men sen har du *Dotterbolaget* och du har andra personer som umgås med varandra. Men det faktiskt lite som isolerade öar, kan jag känna. *Dotterbolaget* har nästan ingenting alls med Seriefrämjandet att göra. Och dom har inte med *Apart* (förlag) att göra heller. Och *C'est Bon* har sitt.

Lars: Det finns inget nav?

Lars: Nej, det är olika öar... I Malmö. (...) Det är olika inriktning, olika infallsvinklar. *C'est Bon* har en hyggligt politisk del. *Dotterbolaget* har sitt. Och Seriefrämjandet är mer en allmän intresseklubb för serieintresserade. Det har nog mycket med såna saker att göra.

De olika nätverken härbärgerar olika intressegrupper. Och anses, beroende ens position, vara av varierande vikt för seriestadens fortsatta existens. När jag för en vän som är mycket mer insyltad i serievärlden, och då främst den alternativa seriemiljön i Stockholm, berättar om mitt

fältarbete i Malmö, beskriver hen att många i Stockholm inte är så imponerade av det som sker i Malmö. Det som min vän främst riktar kritik mot är Seriefrämjandet. Många informanter nämner inte Seriefrämjandet vid namn under intervjun. Helt enkelt för att Seriefrämjandet, utifrån deras horisont, inte är den viktigaste organisationen för deras skapande, varken hur de kom in i serier eller hur de ser sig fortsätta med sitt arbete inom denna konstform. Oskar beskriver dock att det hos vissa, han nämner inga namn och säger sig själv inte stå bakom kritiken, har det höjts röster om vad Seriefrämjandet ska göra och vara till för. En av de stora debatterna rör den serieförmedling som Seriefrämjandet har sjösatt. Det skall fungera som en sorts förmedling för yrkesverksamma serietecknare. ”Förmedlingen ser till att göra det enkelt, roligt och kreativt att arbeta med serier – från pappret till skärmen och ända in i det fysiska rummet. Seriefrämjandet är för detta ändamål centrumbildning för tecknade serier och ska stimulera arbetsmarknaden inom konstformen”, skriver de själva (Seriefrämjandet 2016:12). Exakt hur många som är kopplade till Serieförmedlingen har jag inte lyckats få reda på, men deras hemsida visar upp åtta serietecknare under rubriken ”Medlemsbanken” (Serieförmedlingen).

Oskar menar att kritiken mot Seriefrämjandet handlar om att deras roll blir otydlig. Det är oklart vilkas ärende de springer. ”Ibland är Seriefrämjandets roll lite otydlig. För vems syfte arbetar de för. För serietecknarna? För läsarna? För förlagen? ”, säger Oskar. Han avslutar dock: ”Ju mer pengar rent generellt, som kan kopplas till serier. Till serieskolor, till centrumbildning, till enskilda serietecknare. Då skapas en större plattform. Ju mer resurser man kan få till seriefältet är ju generellt bra.”

Det kan sägas vara någorlunda samma andemening som Natalia hade, när hon sa att en av de stora styrkorna med seriestaden Malmö är att det finns en stor mängd aktörer, på olika nivåer och med olika inriktningar. Det skapas en pluralism inom seriekonsten som anses bara vara till gagn för konstformen och, möjligen för chanser att få en försörjning på sitt serieskapande. Om *CBK* och *Dotterbolaget* skall ses som de stora gräsrotsnätverken i Malmö, så verkar deras arbetssätt skilja sig åt. Mattias på *CBK* beskriver själv hur de två skiljer sig åt: ”*Dotterbolaget* är mer av ett ganska löst nätverk, så har vi varit en kärna som varit redaktion och styrelse i föreningen. Det har växlat mellan fyra och tio personer.” Bägge utmärks dock av en vilja att



hålla deras arbete småskaligt. Julia Hansen, som bor och verkar i Malmö som serietecknare, pratar om *Dotterbolaget* i en intervju i danska fanzinet *Kniv Komix*:

Jag jobbar deltid inom vården och umgås inte med så många andra serietecknare, så tack vare Dotterbolaget känner jag ändå att jag får ett kreativt sammanhang. Jag känner också att jag får väldigt mycket inspiration och hjälp med serierelaterade jobbproblem (Mørch Bendixen 2015:35)

*Dotterbolaget* beskrivs i intervjuerna med de informanterna som är med i denna grupp som en öppen och stöttande grupp. Och Nina beskriver hur nya kvinnliga serietecknare kan bli stärkta av gruppen:

Man vågar visa sina serier för dom andra i *Dotterbolaget*. Man får feedback, man får pepp, man får kontakter. Man blir ett namn innan man går till ett förlag och säger ”Hej, snälla ge ut min bok.” Så har man redan skapat sig en stor grupp som redan läst ens serier. För inte så länge sedan så hade vi Borås Kulturhus som kontaktade *Dotterbolaget* för att dom ville ha stora gatuaffischer, på busshållplatserna. Fast som serier, på torget, utanför Kulturhuset. Dom kontaktade *Dotterbolaget* och bad oss skicka in tjugo bidrag eller nåt sånt. Och *Dotterbolaget* är ju icke-hierarkiskt, så det spelar ingen roll om någon har varit med i tio år eller en dag, man får skicka in... Först till kvarn får sin serie med. Så personer som inte ens gjort ett fanzine fick plötsligt se sin serie stå jättestort... Exponerad och sedd i ett sammanhang som är helt professionellt. Eftersom *Dotterbolaget* har byggt sig ett namn över hela Sverige, så blir det: ”Åh, är det en *Dotterbolaget*-utställning? Den går vi och tittar på!”

Att Nina nämner Borås är värt att fokusera närmare på. Borås är också en stad som under de senaste åren arbetat med aktiv med olika former av kulturell särprägel: Bland annat skulpturstaden där det anordnas vandringar för att se ”det stora utbudet av skulpturer” (Studiefremjandet), gatukonstfestivalen No Limit där ett antal gatukonstnärer smyckar staden med sin konst (No Limit Borås) och att göra popbandet bob hund till stadens ”konstnärliga ambassadörer” (Gaffa 2014).

Det Bourdieu beskriver om att när väl det symboliska kapitalet har ackumulerats i en grupp, så sker en fördjupning av skillnaderna, kan till viss del sägas stämma in på exemplen *CBK* och *Dotterbolaget*. Grupper och individer väljer vilka aspekter som de tycker är viktiga och

detta blir ledande för gruppen. De som inte känner sig hemmahörande i detta, tar då andra vägar (Bourdieu 2000:384f). Inom *CBK* och *Dotterbolaget* är det ett antal personer som bestämmer vilka principer som skall vara rådande. De är grupper som delvis svetsas samma genom sociala, emotionella och affektiva band och delvis på grund av politiska och/eller estetiska band. Olika former av symboliskt kapital är av olika vikt beroende på vilken gruppering du tillhör. Men som både Ninas och Julia Hanses utsagor säger kan grupperingarna även vara ett sätt att få ett kreativt sammanhang och att få stadig jord under fötterna om du söker att försörja dig som serietecknare.

I princip samtliga kollektiv och grupper utmärks också av att de inkluderar kvinnor. En del av mina manliga informanter uttrycker en önskan om att det skulle finnas ett *Dotterbolaget*-liknande nätverk som inte är kvinnoseparatistiskt. Det hela kan ju nästan, om det ska dras till sin spets, framstå som en genusmässig stereotyp: Kvinnor är omvårdande, omhändertagande och samarbetsinriktade. Män är individualister som står i direkt konkurrens om de ekonomiska och kulturella vinster som finns inom seriesfären. Men detta är en överdriven verklighetsbeskrivning. Inom exempelvis *CBK* och *Ritualen* finns det män och män inom serienätverken utmärks inte av någon stark drift att konkurrera. Snarare kan svaret finnas i den politiska sfären. Den radikalfeministiska rörelsen har länge omhuldat idén om ett ”systemskap.” Kvinnorörelserna har i princip sedan sin begynnelse betonat kollektivismen (Gunnarsson Payne 2006:111). *Dotterbolaget* kan alltså sägas arbeta enligt en gammal radikalfeministisk tradition, där en kvinnoseparatistisk grupp arbetar icke-hierarkiskt, utan några ledare. Det är en strävan att ge kvinnor ”ett eget rum” (ibid:130f). Jenny Gunnarsson Payne menar att varje gruppbyggande är en politisk händelse. De fanzinenätverk och DIY-nätverk hon undersöker i sin avhandling ses som en reaktion mot kommersialism, konkurrensmentalitet, professionalism och de hierarkier som finns inom de kommersiella medierna (ibid:157f). *Dotterbolaget* och andra gräsrotsgrupper blir alltså motsatsen till hur kommersiella medier, förlag och grupperingar fungerar. Ett sätt för den enskilde kreativa individen att få ett sammanhang och ett rum att utvecklas och skapa både sig själv som serietecknare och knyta kontakter i ett vidare nätverk.

Det utgör i sig självt som en antites till kommersialism, men kan alltså fungera som en språngbräda mot en kommersiell karriär. Detta är dock inte det som informanterna ser som det

viktigaste komponenterna i nätverken. Snarare betonar de vänskap, kreativt utbyte och att vara delaktig i ett sammanhang. Att inte känna sig alienerad och ensam på en ganska ogästvänlig och svår arbetsmarknad.

### 4.3. DET KREATIVA YRKET

Att välja att arbeta med ett kreativt yrke kräver mycket av en. Mattias berättar exempelvis att han "kanske har fått betalt för femton seriesidor totalt." Han skrattar trött och tillägger sedan: "Och då har jag ändå gjort tjugofem böcker eller nåt sånt." Detta förklarar han själv med att han inte håller på med några kommersiella serier, utan intresserar sig främst för experimentella och/eller konstnärliga serier. När jag då påstår att han ändå är rätt känd, då han givit ut så många böcker, får jag svaret att visst är både han och det sammanhang han rör sig i rätt kända, men "inte inom nån mainstreamkultur då."

Att arbeta inom serier handlar fortfarande om frågor rörande kommersialism och icke-kommersialism. Och att vara en del av mittfåran, mainstreamkulturen, eller en alternativ subkulturell kultur. Bourdieu sätter till och med citationstecken när han skriver om: "Författarens och konstnärens 'yrke'." Detta då de är yrken som är svåra att definiera och, således, även att försörja sig på. Bourdieu skriver att författare, konstnärer och andra kreativa människor måste ha ett sidoarbete. Han menar att detta ger "till exempel möjlighet för konstnärerna att finna tillfredsställelse i alla de små födokrokar som detta yrke erbjuder." Som biyrke, eller födokrok, namnger han arbete som "lektor eller förlagsredaktör eller på närbesläktade institutioner, som tidningar, TV, radio osv." (Bourdieu 2000:329). Att arbeta inom kreativa konstnärliga arbeten är dock något som är relativt ovanligt bland mina informanter. De som lyckas med detta arbetar som lärare eller inom förlagsvärlden, alternativt så försörjer de sig på A-kassa eller stipendiepengar. Lars har arbetat som illustratör åt olika författares texter, men får sällan eller aldrig någon större ersättning för detta arbete. Det gör att han får arbeta snabbt och metodiskt. Han får istället stipendiepengar och beskriver sin arbetsbana på följande sätt:

Jag gick Fas 3 på Seriefrämjandet i två år. Jag har varit Fas 3:are på Apart Förlag också, i två år. Jag kunde få förlängd Fas 3-period, för författarfondspengarna är ju skattefria. Det ses inte som inkomst, utan jag kan ha dom pengarna, och vara Fas 3:are. Men jag kände att det var skönt att vara fri, helt fri, att bara hålla på med serier. Så det fungerar så länge jag har dom pengarna, sen får man kolla vad som händer efter det.

Många av informanterna har andra arbeten vid sidan av. Antingen har de ett ”vanligt” arbete eller så är lever de på bidrag, a-kassa eller stipendiepengar. Lars betonar att det är ett hårt och metodiskt arbete att verka som serietecknare. Han är relativt fri att sätta sina egna arbetstider, men försöker hålla kontorstider när han arbetar på en bok.

Ett fåtal informanter har en fast ekonomisk inkomst. De skulle kunna placeras in det Richard Florida kallar ”den kreativa klassen” som enligt honom utmärks av forskare, ingenjörer, konstnärer, designers, förläggare, arkitekter etc. Det är individer som regelbundet utför ”den här sortens arbete; det är vad de får betalt för.” Samt finns det, enligt Florida, en andra grupp som arbetar i ”ett brett spektrum av kunskapsintensiva branscher”, bland inom olika finanssektorn, teknologinäringar, juridiska och medicinska inrättningar (Florida 2006:103). Florida beskriver alltså folk med någorlunda säkrad inkomst och säker socioekonomisk ställning. För många av informanterna och de verksam i serienätverken är detta inte fallet.

Det Guy Standing kallar ”prekariat” skulle mer adekvat kunna beskriva den grupp informanter som inte passar in i den kreativa klassen. ”Prekariatet” har vissa klassegenskaper, men utmärks, enligt Standing, av de inte har en fast yrkesbaserad identitet (Standing 2013:19ff). Det är en grupp av människor som inte har säkert pensionssparande, semesterar eller annat som kan kopplas till tryggheten med en fast anställning (Standing 2014:10). Standing menar att en stor grad av prekariatet utgörs av kvinnor, som arbetar på korttidskontrakt eller helt utan kontrakt (Standing 2013:95). Prekariatet har sällan eller aldrig ”kvalitetstid”. Det vill säga tid för att ”uppskatta skön musik, teater, konst och stor litteratur och för att utveckla en förståelse för världens och vår gemenskaps historia” (ibid:192). Prekariatet blir alltså på sätt och vis en antites till ”den kreativa klassen.” Det är en grupp av människor som inte har tid och/eller möjlighet att ens ta till sig andras kreativa verksamhet. De informanter som inte har

fast anställning inom olika kulturella institutioner, kan ju sägas ”slitas” mellan två poler: Kreativ verksamhet och lönearbete. Zukin drar vissa paralleller mellan hur invandrare och konstnärer har det på arbetsmarknaden. Bägge, menar hon, saknar kontakt med fackföreningar, de accepterar obekväma arbetstider och relativt låg lön (Zukin 1995:159). Detta gör de dock av vitt skilda orsaker och de befinner sig också i olika kontexter.

Ett annat begrepp som kan beskriva den grupp människor som inte tillhör ”den kreativa klassen” är ”gigonomics.” Det är en benämning på unga kreativa människor som går mellan olika ”gigs” - det vill säga tillfälliga jobb och osäkra anställningar (Franzén, Hertting & Thörn 2016:133). Begreppet härrör från Tina Brown, som i *Daily Beast* 12 januari 2009, i en krönika förkunnar:

No one I know has a job anymore. They've got Gigs.” Hon fortsätter: ”To people I know in the bottom income brackets, living paycheck to paycheck, the Gig Economy has been old news for years. What’s new is the way it’s hit the demographic that used to assume that a college degree from an elite school was the passport to job security (Brown 2009).

Allt är dock inte enbart en fråga om ekonomi, om pengar och löner. Något som jag blir uppmärksam på under transkriberingen är hur ofta frågor rörande ens självförtroende som professionell serietecknare dyker upp. En fråga som jag själv, som kreativt verksam de senaste tjugo åren, brottats med och eftersom jag umgåtts i kretsar där det alltid funnits kreativa människor, såsom konstnärer, musiker, fanzineskapare etc., är jag medveten om att detta med att ställa sig upp och visa upp det du gjort kräver ett någorlunda gott självförtroende. Detta måste grunda sig i något. Möjligen de socialekonomiska förhållanden som Natalia tidigare pratade om. Viljan att visa sig professionell speglas bland annat i Stinas utsagor kring hennes arbete med sin bok:

När jag gjorde boken, så ville jag göra allt så himla professionellt. Jag tror att jag alltid haft komplex om att jag är en slarvig serietecknare. Som inte kan riktigt, men det är ju mer eller mindre norm i serievärlden i Sverige att man har en stil som är lite... ja, jag vet inte... hattig eller kraftsig. Det är inget som har lågstatus egentligen, men jag kände så när jag gick på

Serieskolan. Så jag ville göra en ordentlig bok. Jag ska lära mig det här från grunden. Jag ska tuscha med pensel. Jag ska färglägga bra och ha en uttänkt berättelse. Det ska finnas alla dom här sakerna. Jag hade ett manus, jag hade gjort ett bildmanus och gick igenom alla dom där stegen som jag inte gick igenom när jag började med serier. Då gjorde jag det bara spontant. Jag lärde mig ganska mycket av att arbeta med boken, men det gjorde också att jag inte ville hålla på med ett stort projekt eller serier överhuvudtaget efter jag gjort min bok.

Denna vilja till att vara en professionell serietecknare, med vad allt det innebär, har även Stefan känt av:

När jag gick (serietecknarskolan) i Hofors så hade jag tidigare alltid varit serietecknaren, i alla klasser som jag gått i. Där hamnade jag i en klass där alla höll på med serier. Det var ju kul, men samtidigt kände jag "Oj, dom här är mycket bättre än vad jag är." Den identiteten som "han-som-är-bra-på-serier" blev lite naggad i kanterna. Då minskade entusiasmen lite grann. Jag har fortfarande såna tankar att alla är mycket bättre, men nu försöker jag hantera dom genom att strunta i dom.

Som tidigare visats är en del av Serieskolans arbete att skapa en professionell identitet för serietecknarna som går där. En del av detta blir att odla sin stil. Att skapa sig en unik identitet som serietecknare. Bourdieu skriver hur en enskild kreativ individ kan skapa sig själv genom att utmärka sig som en "skapare av sällsynthet och värde" (Bourdieu 1994:115). Det blir ett sätt att föra fram sig och sin konstform. De som tecknar *Bamse* eller *91:an* betonar sällan sin individualism i sitt serietecknande. De som är med i de serienätverk jag intervjuat är dock enskilda seriekonstnärer. De kan vara delaktiga i grupperingar eller nätverk, men vill berätta om egna historier, efter eget huvud om deras egna erfarenheter, preferenser och positioner. Vissa informanter, som Stina och Stefan, ger dock uttryck för ett estetiskt ideal som de ibland känner att de inte kan uppfylla. Trots att de båda tecknar på väldigt olika sätt och inom olika genrer, verkar de dras med ett bristande självförtroende när det gäller detta estetiska ideal, som de inte nämner närmare vad det skulle vara. De upplever sig helt enkelt bara teckna fullare än vad de önskat. Att liera sig med andra serietecknare, som befinner sig i någorlunda samma sits, kan vara ett sätt att minska dessa känslor av inte kunna göra serier som är så estetiskt fulländade som serietecknaren önskar. Christina har funderat över sin plats i

nätverken, i och med att *CBK* genomgår vissa ekonomiska svårigheter. När jag sista gången hör av Mattias på *CBK*, i april, frågar jag om framtiden och främst den fanzineverkstad som de vill skapa. Det kommer bli ett ställe där fanzinemakare för en billig peng kan få trycka upp sin alster. I april väntade de fortfarande på besked från Malmö stad om de skulle få de stipendiepengar som de behöver för denna verkstad. Överlag verkade det, när jag mötte upp några av representanterna för *CBK*, vara mycket problem med den ekonomiska framtiden. Något som alltså fått Christina att fundera över framtiden och sin plats i serienätverken:

Man kan vara var som helst om fem år. Man kanske är sjuksköterska? (...) Det finns så mycket regler för serier, som man inte alls behöver följa. Som många visat prov på att du inte behöver följa, men ändå: "Serier ska bestå av rutor och det ska finnas text. Det ska finnas det här." Det är mycket som man behöver lära sig om man vill rita *Kalle Anka*, men det kan också vara så att man gör precis vad som helst. Och så kan det vara serier om man vill kalla det för serier. Jag har alltid viljat göra serier precis som jag vill, men jag märker att vad jag än vill blir det på ett visst sätt. Jag anpassar mig, men jag vill inte göra det. (...) Jag känner att jag tillhör mer *Galago*-svängen. I mitt eget arbete, som inte har med *CBK* att göra. Det gör ju livet lite lättare för mig. Jag har chans att tillhöra nåt som är väldigt etablerat. Sen hade jag tänkt söka till serieskolan till hösten. (...) Årskurs två, ett projektår. Det känns fortfarande kul och roligt och lovande inför framtiden att göra det jag gör. Med dom serierna jag ritar i mitt hem. Det som händer här på *Hybriden* och *CBK* är lite tuffare. Men jag ser framemot utmaningen. Tror jag.

## 5. SLUTDISKUSSION

Detta masterexamensarbete har avhandlat aktörer och nätverk i Seriestaden Malmö. Istället för att huvudsakligen fokusera på stadsplanering och stadsomvandling, ligger fokus på de som arbetar i det närmaste dagligen med serier i Malmö. Och/eller de som skapar serier. Detta masterexamensarbete arbetar utifrån olika traditioner. Det utgår till viss del från den tradition av etnologisk stadsforskning som finns. Den till stor del etnologiska fokus på småskalighet, vardagsliv och vanor har varit en viktig komponent i mitt arbete med att undersöka Malmös serienätverk och aktörer. Oftast fokuserar forskningen kring urbana miljöer på analyser av på de större skeendena kring stadsplanering och gentrifieringsprocesser. Jag har valt att undersöka hur kreativa individer, som i många fall lever på stipendiepengar eller sidjobb, påverkas av viljan, från stadens sida, på att göra Malmö till en entreprenörsstad, en kreativ och kulturell stad. Med detta sagt, utgår mina analys av Seriestaden Malmö också från inhemska serieforskning och urbansociologi. Till stor del har denna undersökning av Seriestaden Malmö valt att studera individer som aktivt rör sig i den kreativa miljö som kommunledningen vill ha för att skapa bilden av en kulturellt attraktiv stad. Seriestaden Malmö blir ett sätt att sälja staden, men också, för många av de aktiva serietecknarna och aktörerna/nätverken blir det även ett sätt att kunna få arbeta med det som är deras stora kulturella och kreativa intresse eller åtminstone erbjudas möjlighet att försöka få professionellt arbeta med detta. Den storskaliga stadsomvandlingen och stadsplaneringen spelar en viktig roll i skapandet av Seriestaden Malmö. Det är något som främst planerats och förs fram av den kommunala ledningen, men de aktiva serieaktörerna – serietecknarna, lärarna, personalen på Seriefrämjandet etc. – är också, på olika sätt och olika plan, involverade i skapandet av Seriestaden Malmö.

Maktfördelningen mellan aktörerna och nätverken ser givetvis olika ut, beroende på vilka nätverk och aktörer som undersöks. Ett förlag som Egmont har mycket större ekonomiska resurser än ett litet kollektiv/förlag som *CBK*. Dock kan, beroende på vilket perspektiv och vilken kontext du befinner dig, *CBK* sägas ha mer kulturellt kapital än Egmont. Sett utifrån dessa perspektiv är det nödvändigt att prata om olika former av kapital. Den kreativa och kulturella miljön kan sägas utgöras av både ett ekonomiskt kapital såväl som symboliska kapital, till exempel kulturellt kapital. Seriestaden Malmös aktiva aktörer rör sig inom olika sfärer och professionella nivåer. I mötet med informanterna blev jag fort varse om att det kan



sågas finnas en form av symbiotiskt samspel mellan Malmö stads vilja att marknadsföra sig som Seriestaden Malmö, och serieskaparna och lärarna på Serieskolan och Malmö högskola/universitet, samt personalen på förlag och Seriefrämjandet. Även om de inte personligen kände sig som företrädare för Seriestaden Malmö, så påverkas de av den miljö som skapas av att Malmö stad jobbar för att skapa bilden av Malmö som en framstående seriestad. Seriestadsarbetet kan ta sig olika uttryck. Bland annat genom att påvisa på det breda utbud av serietecknare, kollektiv och DIY-nätverk som finns i Malmö. Samt att påtala att både Seriefrämjandet, Serieskolan och det stora förlaget Egmont är verksamma i Malmö. Eller genom att via utbildningsväsendet ge serieskapare möjlighet att få en mer professionell identitet. Serieskolan kan sägas stå med ett ben i vardera läger. Ett i en aktivistisk, politisk och/eller underjordisk fanzinekultur. Det andra i en professionell förlagsvärld. Fanzinet anses inte vara en ”slutprodukt”, utan en startpunkt på en vidare professionell karriär som serietecknare. Seriefrämjandet, som har många kopplingar till Serieskolan (bland annat är Fredrik Strömberg både ordförande för Seriefrämjandet och kursansvarig för Serieskolan), vill också skapa en serieförmedling. Som en form av länk mellan det ekonomiska kapitalet (uppdragsgivare) och det kulturella kapitalet (uppdragstagare). I andra änden arbetar *CBK* med att starta en fanzineverkstad, där oberoende serieskapare ska få trycka upp sina egna alster, på sina egna villkor, för en billig peng.

Nätverken och aktörerna befinner sig således på olika plan och rör sig med olika former av kapital, beroende på vilket sammanhang de befinner sig i. Den finns också enskilda serietecknarna, som står utanför de tydliga kollektiven och grupperingarna. Till exempel är varken Lars eller Anna-Klara med i någon serietecknarkollektiv. De har också helt olika sätt att arbeta och tänka kring serier. Lars säger sig skylla den flesta former av kollektivism och arbetar i princip utifrån kontorstider för att göra sina serieböcker. Anna-Klara skulle inte känna sig hemma i en Serieskolmiljö, utan arbetar inom vården och gör serier när andan faller på.

Graden av professionalism är högst varierande hos mina informanter. Och en viktig poäng är att ingen i någon egentlig mening går med i ett kollektiv eller gruppering för att skapa sig fördelar när det gäller karriären. Det kan vara en form av bonusfördel, men oftast verkar det

snarare handla om samhörighet och att skapa en form av socialt kapital. Det vill säga en form av vänskapsband som delvis grundas i ett kulturellt kapital, att de äger samma sätt att förstå seriekonsten och dess historia. Det sociala kapitalet är helt enkelt ”förbindelser”, och räknas enligt Bourdieu inte i det symboliska kapitalet. Främst på grund av det inte kan bindas i materiella tillgångar, utan handlar om känslor och åsikter. Inom en gruppering intar individer olika positioner och på så vis ackumuleras ekonomiskt och kulturellt kapital inom gruppen. Detta skapar en form av tillgång, ett socialt kapital, som de aktiva i gruppen kan dra fördelar av (Broady 1990:179).

Beroende på vilken gruppering aktören tillhör, är olika former av symboliska kapital och socialt kapital i spel. Till detta bör även det läggas att staden i sig kan sägas inneha ett visst symboliskt kapital, som också är en viktig del av det samspel som finns mellan mina informanter och Seriestaden Malmö.

#### 5.1. INFORMANTERNA OCH SERIESTADEN MALMÖS SYMBOLISKA EKONOMI

Under 1970-talet genomgick en mängd svenska städer industrikriser. De tvingades genomgå omvandlingsprocesser från att ha varit en industristäder. Malmö var en av dessa städer. Dalia Mukhtar-Landgren kallar Malmö för ”entreprenörstaden” (Mukhtar-Landgren 2008:223ff). Detta kan sägas även stämma in på exempelvis Göteborg (Franzén, Hertting & Thörn 2016:103). Bägge städer har gått i vad Mats Franzén, Nils Hertting och Catharina Thörn kallar för en ”entreprenörsurbanistisk riktning.” Kort sagt: Staden fokuserar på sätt den kan sälja sig själv. I grund och botten handlar detta om att öka den ekonomiska tillväxten inom staden. För att göra det är det viktigt för staden att särskilja sig från andra städer. Städer befinner sig i en ständig konkurrens med varandra. Att ha ett tydligt varumärke är ett sätt att skaffa ett övertag och säkra den ekonomiska tillväxten. En kulturell särprägel är ett sätt att sticka ut och skaffa sig fördelar gentemot konkurrensen från andra städer (ibid:29f).

Göteborg och Malmö är inte ensamma om denna process och inriktning. Att Nina nämner hur Borås stad kontaktar kvinnoseparatistiska seriekollektivet *Dotterbolaget* för att få kontakt med kvinnliga serietecknare för att smycka staden är talande för hur ett antal svenska före

detta utpräglade industristäder arbetar med kultur. Men teori är givetvis inte empiri. Likheterna mellan dessa svenska städer ska inte överdrivas. Att skapa sig en air av kreativitet och kulturell aktivitet kan städer göra på många olika sätt. Sharon Zukin skriver om att städer utmärks inte av en homogen kultur, utan av en mängd kulturer som för dialoger med varandra. Stadens kulturer är flytande, ingår i tillfälliga allianser och omförhandlingar. Kulturer är pågående processer som skapar, uttrycker och för fram identiteter, oavsett om detta är individuella identiteter eller sociala gruppidentiteter (Zukin 1995:289f). Zukin beskriver hur samtida städer i stor utsträckning utmärks av en symbolisk ekonomi. En symbolisk ekonomi som konstitueras av en enhetlig sammanfogning av materiella praktiker inom finanssektorn, arbetsmarknaden samt olika delar av konst- och designvärlden (ibid:9).

I denna symboliska ekonomi, i entreprenörstaden Malmö, figurerar en mängd aktörer och intressen. Serieaktörerna befinner sig i ett samspel med denna stad. Beroende på vilka aktörerna är och var de befinner sig, ekonomiskt, socialt och kulturellt, avgörs den roll de spelar i detta samspel. Att Borås kontaktar kollektivet *Dotterbolaget* eller att Malmö stad i sina officiella dokument hänvisar till Apart förlag, Seriefrämjandet, Serieskolan, Egmont förlag etc. är förståeligt. Det är enklare för en kommun eller en stad att kontakta eller hänvisa till en grupp, då det inom grupper binds en större mängd av olika former av kapital. På så vis kan den enskilde serietecknarens medverkan i en eller flera grupperingar vara en fördel rent karriärmässigt, då gruppen härbärgerar en mängd olika former av kapital, som staden kan dra nytta av.

Stadens symboliska ekonomi utgörs alltså delvis av serienätverken och serieaktörernas symboliska och sociala kapital. Seriestaden skulle inte kunna framhäva sig själv med enbart ett fåtal framgångsrika serietecknare. Genom att ha aktörer och nätverk på olika nivåer, från det allra mest kommersiella (exempelvis. Egmont) till mer icke-kommersiellt och konstnärligt (exempelvis *CBK*) skapas bilden av Seriestaden. En viktig aktör, för att få in nytt blod och nya aktörer i serienätverken, är Serieskolan. De tar också in elever som täcker hela seriespektrumet. Eleverna tecknar inom olika genrer och traditioner. De för vidare olika former av förståelse om vad serier är och kring hur begrepp som kommersialism och icke-kommersialism kan förstås. Varje ny kull med elever positionerar sig och skapar eller

förstärker en form av kulturell karta över Seriestaden Malmö. Det finns alltså inte en enhetlig seriekultur i Malmö, utan ett flertal kulturer – som har olika föreställningar om vad god seriekonst är. Seriestaden Malmö utgörs av, som Lars tidigare beskrev det, ”olika öar.” Men dessa öars position är inte statiskt, utan förflyttas och positionerna omförhandlas. Seriekulturerna påverkar varandra.

## 5.2. GENRER, TRADITIONER OCH KAPITAL

Övergripande grupperingar, organisationer och institutioner inom Seriestaden Malmö uppvisar en form av ”enad front”, en vilja att skapa en grogrund för en mångfacetterad seriekultur inom staden och Sverige. Serieskolan, högskolan/universitetet och Seriefrämjandet är sådana grupper. De som skapar egna kollektiv lierar sig i olika former av traditioner och genrer. Sådana grupper kan vara helt fokuserade till staden, som exempelvis *Sad kickin girl gang* eller *Ritualen*. Dessa är kollektiv som utgår från de aktiva i staden och som arbetar inom en viss serietradition. De ackumulerar olika former av kulturellt kapital, och skapar på detta vis ett socialt kapital. Andra kollektiv, som *CBK* eller *Dotterbolaget*, härstammar från Malmö, men har också förgreningar och kontakter inom övriga Sverige och/eller utomlands. *Dotterbolaget* har flera olika lokalavdelningar runtom i landet som är öppna för serietecknare som inte är CIS-män. *CBK*:s antologier innehåller oftast ett eller fler utländska serietecknare. De arbetar alla med serier, på olika sätt, men deras positioner avgör också deras symboliska kapital. Deras positionering och symboliska kapital påverkar även hur de väljer att samverka med bilden av Seriestaden Malmö. Vilken roll de tilldelar sig själva och vilken roll de får i de vidare serienätverken och i Malmös symboliska ekonomi.

Samtliga är dock krafter som påverkar stadens seriekultur. I förlängningen, då serietecknarna riktar sig utåt och försöker göra sig ett namn på seriemarknaden, kan även övrig svensk (och i vissa fall internationell) seriekultur påverkas av vad som sker i Seriestaden Malmö. Seriestaden utgörs av en mängd aktörer och nätverk, som verkar på olika nivåer och med olika former av kapital. Dessa olika aktörer och nätverk vidareutvecklar olika serietraditioner.

Detta masterexamensarbete fokuserar bland annat på hur en mängd olika individer och nätverk ser på seriekonsten. I mötet med dessa individer har det blivit tydligt att den serieforskning och mediala uppmärksamhet som existerar i Sverige, inte adekvat speglar vad vissa av mina informanter anser vara svensk seriekultur. Den fokusering på självbiografiska och/eller vänsterpolitiska serier som till största delen avhandlas inom media och den serieforskning jag tagit del av, visar bara upp en liten del av det som tecknas och, till viss del, ges ut i Sverige. Ett flertal av informanterna uttryckte speciellt en oro inför att det saknas ett övergripande intresse, både från media, akademin och förlagsvärlden, för ungdomsserier. Serier som riktar sig till ungdomar, som växt ur barnserierna, men ännu inte vill eller kan börja läsa vuxenserier. Här nämns exempelvis mangan. Det finns en stor subkultur med ungdomar och vuxna som intresserar sig för japansk kultur, men från svenskt akademiskt, medialt och förlagshåll är det svårt med intresset. Till denna undersökning har jag aktivt arbetat med att föra fram en så bred bild av främst vuxenserietecknare som är möjligt, för att helt enkelt visa på bredden av seriekulturen i Seriestaden Malmö. En fokus på en tydligare gruppering, tradition och genreklyster skulle med stor sannolikhet ge en annan bild av seriestaden Malmö.

Senast jag hörde av några av informanterna, i april 2017, hade både Mikael på Egmont och Natalia på Serieskolan varit i möte med kulturförvaltningen på Malmö stad. Där hade de diskuterat vad de kunde göra för att främja serieaktörerna och seriekulturen i staden. Mycket verkade vara på planeringsstadiet och idéer bollades. Seriestaden Malmö fortsätter och från kommunledningens sida verkar de alltså vilja arbeta hårdare för att marknadsföra sig som en stad som erbjuder en god miljö för serietecknare att bo, utvecklas och verka i. Vi får hoppas att Natalia har rätt när hon säger att: ”Det känns som att vi är på väg in i en ny guldålder för svenska serier!”

## SUMMARY

This master thesis in ethnology explores the creative actors and networks in Seriestaden Malmö (Comic City Malmö). A concept created by comic writer, comic scholar and critic Gunnar Krantz in 1999, but now a part of the the city of Malmö's cultural branding. In Malmö, Swedens 3rd largest city, there is, both from active individuals and collectives/networks/organisations/institutions as well as from the people working with the city council, a great interest in comics. In different ways and for different reasons. The city council wants to use the brand Seriestaden Malmö to put Malmö on a cultural map. To establish a unique cultural identity.

This master thesis, through field work and interviews with active actors in the comic scene in the city, explores how this cultural identity as Seriestaden affects their lives. Mainly on a professional level. Malmö has one of Swedens most famous schools for comics – Serieskolan (The Comic School) – as well as a few university courses. This master thesis then examines how Malmö through a industrial crisis went from a industrial town to a town focused on culture and education. Gentrification and cultural branding effects, and are affected, by the actors in the often small networks of comic writers in different ways.

Fanzine and underground culture is a part of Seriestaden Malmö. Using the theories of Pierre Bourdieus symbolic capital and social capital and Sharon Zukins as cities as symbolic economy – that unifies material practices of finance, labor, art, performance and design – this analysis of Seriestaden Malmö, shows how based on the either the individual comic or the comic network/collectives position(s) and symbolic and social capital, he/she/they interact with this cultural branding in different ways. There are several different comics and networks in Malmö. All using comics in their own way. This helps to create a diverse picture of what comics are and should be. It also makes the idea of Seriestaden Malmö a question of ”cultures”, rather than a unified culture.

### **Keywords:**

Comics, city branding, Malmö, creativity, symbolic economy, cultural capital, gentrification, DIY-culture

## **Källor:**

9 inspelade *intervjuer*, inspelade mellan 2 februari och 13 mars 2017. I författarens ägo.

E-postkontakt med sex av informanterna, mars-april 2017. Plus SMS-kontakt med en informant, mars 2017.

Fältdagbok från fältarbetsresor i Malmö, mellan 2 februari och 12 mars 2017. I författarens ägo.

## **Litteratur:**

Arnberg, Klara 2013. "Serietidningspaniken 1952-1956". I Gustafsson, Tommy & Arnberg, Klara (red.) *Moralpanik och lågkultur*. Stockholm: Bokförlaget Atlas.

Aspers, Patrik 2011. *Etnografiska metoder: Att förstå och förklara samtiden*. Malmö: Liber.

Atton, Chris 2002. *Alternative Media*. London: SAGE.

Batista, Natalia 2013. *Sword Princess Amaltea. Book 1*. Hägersten: Kolik.

Batista, Natalia 2014. *Sword Princess Amaltea. Book 2*. Hägersten: Kolik.

Batista, Natalia 2015. *Sword Princess Amaltea. Book 3*. Hägersten: Kolik.

Bejerot, Nils 1981 (1954). *Barn – serier - samhälle*. Stockholm: Kulturfront.

Bengtsson, Ingmar 2001. *Fanzineindex 2001*. Stockholm: Optimal Press

Bjurström, Erling 2004. "Hermeneutisk etnografi. Tolkningens plats i det etnografiska arbetet." I: Gemzöe, Lena (red.) *Nutida etnografi. Reflektioner från mediakonsumtionens fält*. Nora: Nya Doxa.

Bogdanska, Daria 2016. *Wage Slaves*. Stockholm: Galago.

Boudieu, Pierre 1994 (1986). *Kultursociologiska texter*. Stockholm/Stenhag: Bruno Östlings Bokförlag Symposion

Bourdieu, Pierre 2000. *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stockholm/Stenhag: Bruno Östlings Bokförlag Symposion

- Broady, Donald 1990. *Sociologi och epistemologi*. Stockholm: HLS Förlag.
- Duncombe, Stephen 2008 (1997). *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. Bloomington: Microcosm Publishing.
- Einer, Will 2008 (1985). *Comics and Sequential Art: Principles and Practise from the Legendary Cartoonist*. New York: W.W. Norton.
- Ek, Sven B. 1971. *Nöden i Lund. En etnologisk stadsstudie*. Lund:Gleerup.
- Ekström, Margareta 1973. "Hallå Blondie! Läs Betty Friedan!" I: Hegerfors, Sture & Nehlmark, Stellan (red.) *Seriöst om serier*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Forsemalm, Joakim 2003. "Vems är staden?". I: Johansson, Thomas & Sernhede, Ove (red.) *Urbanitetens omvandlingar. Kultur och idenitet I den postindustriella staden*. Göteborg: Daidalos.
- Forsemalm, Joakim 2007. *Bodies, Bricks and Black Boxes. Power Practises in City Conversion*. Göteborg: Digressiv produktion.
- Forsemalm, Joakim 2009. "Innerstadens mellanrum och dess potentialer – exemplet Långgatorna". I: Saltzmann, Katarina (red.) 2009. *Mellanrummens möjligheter. Studier av föränderliga landskap*. Göteborg/Stockholm: Makadam.
- Franzén, Mats, Hertting & Thörn, Catharina 2016. *Stad till salu*. Göteborg: Daidolos
- Florida, Richard L. 2006. *Den kreativa klassens framväxt*. Göteborg: Daidolos
- Granberg, Ulf (red.) 2016. *Svensk seriehistoria: Andra boken från Svenskt seriearkiv*. Malmö: Seriefrämjandet
- Gunnarsson Payne, Jenny 2006. *Systerskapets logiker. En etnologisk studie av feministiska fanzines*. Umeå: Umeå Universitet.
- Hegerfors, Sture 1966. *SVISCH! POW! SOCK! Seriernas fantastiska värld*. Lund: Corona.
- Hegerfors, Sture 1969. *Serier och serietecknare*. Stockholm: PAN/Nordstedts.
- Hegerfors, Sture & Nehlmark, Stellan (red.) 1973. *Seriöst om serier*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Hesse-Quack, Otto 1973. "Seriens sociala och sociologiska roll". I: Hegerfors, Sture & Nehlmark, Stellan (red.) *Seriöst om serier*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.



- Hirdman, Yvonne 1992. *Den socialistiska hemmafrun och andra kvinnohistorier*. Stockholm: Carlssons.
- Hyltén-Cavallius, Sverker 2014. *Retrologier*. Höör: Bruno Östlings Bokförlag Symposium.
- Högdahl, Elisabeth 2003. *Göra gata. Om gränser och kryphål på Möllevången och i Kapstaden*. Hedemora: Gidlunds.
- Högström, Karin 2010. *Orientalisk dans i Stockholm. Feminiteter, möjligheter och begränsningar*. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis.
- Johansson, Thomas 2003. "Gentrifiering och estetisering av den postmoderna staden". I: Johansson, Thomas & Sernhede, Ove (red.) *Urbanitetens omvandlingar. Kultur och idenitet I den postindustriella staden*. Göteborg: Daidalos.
- Kaijser, Lars 1999. *Lanthandlare. En etnologisk undersökning av en ekonomisk verksamhet*. Stockholm: Institutet för folklivsforskning. Etnologiska institutionen, Stockholms universitet.
- Kaijser, Lars 2011. "Fältarbete". I: Kaijser, Lars & Öhlander, Magnus (red.) *Etnologiskt fältarbete*. Lund: Studentlitteratur,
- Kannenbergr Jr., Gene 2008. *500 Essential Graphic Novels: The Ultimate Guide*. East Sussex: ILEX
- Krantz, Gunnar 2011. *Största möjliga allvar*. Stockholm: Optimal Press
- Krantz, Gunnar 2012. *Från Superangst till seriestaden*. Stockholm: Optimal Press
- Kristenson, Martin 2012. *Vårt kära strunt: Okända berättelser ur den svenska nöjeshistorien*. Stockholm: Stupidobiblioteket.
- Larsson, Lorenz 1954. *Barn och serier*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Magnusson, Helena 2005. *Berättande bilder. Svenska tecknade serier för barn*. Göteborg/Stockholm: Makadam förlag.
- McCloud, Scott 1993. *Understanding Comics*. New York: Paradox Press.
- McCloud, Scott 2000. *Reinventing Comics: The Evolution of an Art Form*. New York: Harper Collins.
- McCloud, Scott 2006. *Making Comics: Storytelling Secrets of Comics, Manga and Graphic Novels*. New York: Harper.

- Mukhtar-Landgren, Dalia 2008. "Entreprenörstaden. Postindustriella Malmö öppnas upp och stängs ner". I: Tesfahuney, Mekonnen & Dahlstedt, Magnus *Den bästa av världar? Beträktelser över en postpolitisk samtid*. Hägersten: Tankekraft förlag.
- Mukhtar-Landgren, Dalia 2012. *Planering för framsteg och gemenskap. Om den kommunala planerings idémässiga förutsättningar*. Lund: Samhällsvetenskapliga fakulteten, Statsvetenskapliga institutionen.
- Nadel, Dan 2006. *Art Out of Time. Unknown Comic Visonaries, 1900-1969*. New York: Abrams Comic Arts.
- Nilsson, Isabella 2015. "Felix, Ville. Bellman & Co" I: *Jan Lööf 75 år*. Stockholm: Kartago.
- Nilsson, Magnus 2016. "En ny arbetarlitteratur?". I: Agrell, Beata, Arping, Åsa, Ekholm, Christer & Gustafson, Magnus (red.) *Inte kan jag berätta allas historia? Föreställningar om nordisk arbetarlitteratur*. Göteborg: LIR.skrifter
- Nilsson, Mats 2009. *Dans – polska på svenska*. Arkipelag.
- Nordenstam, Anna 2016. "Feminism och serier. Serietecknaren Liv Strömquist." I: Hermansson, Kristina, Lenemark, Christian & Pettersson, Cecilia *Liv, lust & litteratur. Festskrift till Lisbeth Larsson*. Göteborg/Stockholm: Makadam förlag.
- Palmgren, Ann-Charlotte 2011. "Autoetnografi. Att läsa andras kroppar". I: Gunnermark, Kerstin (red.) *Etnografiska hållplatser: Om metodprocesser och reflexivitet*. Lund: Studentlitteratur.
- Peterson, Lars 1974. *Seriernas värld*. Östervåla: Gidlunds.
- Pirinen, Joakim 2002. *Stora boken om Socker-Conny*. Stockholm: Ordfront/Galago.
- Ristlammi, Per-Markku 1994. *Rosengård och den svarta poesin. En studie av modern annorlundahet*. Stockholm: Symposion.
- Sabin, Roger 1996. *Comics, Comix & Graphic Novels*. London: Phaidon.
- Saltzman, Katarina (red.) 2009. *Mellanrummens möjligheter. Studier av föränderliga landskap*. Göteborg/Stockholm: Makadam.
- Schelly, Bill 2010. *Founders of Comic Fandom*. North Carolina: McFarland and Company.

Spencer, Amy (2005) 2015. *DIY: The Rise of Lo-fi Culture*. London/New York: Marion Boyars.

Standing, Guy 2013. *Prekariatet. Den farliga nya klassen*. Göteborg: Diadalos.

Stenflo, Barbro 1999. "Serier på biblioteket". I Strömberg, Fredrik (red.) *100 outhärliga seriealbum*. Lund: Bibliotekstjänst AB.

Storn, Thomas (red.) 2005. *Svensk seriehistoria: Första boken från Svenskt seriearkiv*. Åkarp: Seriefrämjandet

Strömberg, Fredrik 2003a. *Swedish Comics History*. Malmö: Seriefrämjandet.

Strömberg, Fredrik 2003b. *Vad är en tecknad serie?*. Malmö: Seriefrämjandet.

Süssner, Henning 2016. "Vi är Kvarnby!". I *Kvarnby serier 2016*. Malmö: Kvarnby folkhögskola.

Wertham, Frederic 1954. *Seduction of the Innocent*. New York/Toronto: Rinehart & Company INC.

Wiklund, Lisa 2013. *Kreativa liv*. Göteborg/Stockholm: Makadam förlag.

Wolk, Douglas 2007. *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean*. Boston: Da Capo Press

Zukin, Sharon 1982. *Loft Living. Culture and Capital in Urban Change*. Baltimore/London: The John Hopkins University Press.

Zukin, Sharon 1995. *The Cultures of Cities*. Cambridge: Blackwell.

Zukin, Sharon 2010. *Naked City. The Death and Life of Authentic Urban Places*. New York: Oxford University Press

Öhlander, Magnus 2011: "Utgångspunkter". I: Kaijser, Lars & Öhlander, Magnus (red.) *Etnologiskt fältarbete*. Lund: Studentlitteratur,

### **Tidnings/fanzineartiklar:**

Bromander, Henrik & Müntzing, Sandro 2003. "Den enarmade". I Bromander, Henrik (red.) *Livets Ord#5*. Växjö

- Jonsson, Fredrik 2008. "Vuxenserier i Sverige - Förr och nu". I Aho, Bergman, Latva-Nikkola, Musturi, Mäkelä, Rapi, Sihvonen, Tervamäki & Vähämäki (red.) *Kuti våren 2008*.
- Jonsson, Fredrik 2015. "Att kämpa för att hålla länken mellan punk och serier vid liv – e e-postintervju med Anna Mørch Bendixen". I: Jonsson, Fredrik & Stenström, Karolina (red.) *Det Grymma Svärdet#21*. Stockholm: Lystring.
- Krantz, Gunnar 2015. "Teaching comics in class: Between the mainstream and alternative". I *Studies in Comics 6:1*
- Kullman, Fredrik 2006. Intervju med Pontus Lundkvist. I Kullman, Fredrik (red.) *Normal Man#4*. Stockholm.
- Lindberg, Ylva 2014. "Satiriska feministiska serier. Nina Hemmingsson och Liv Strömquist." I: *Tidskrift för litteraturvetenskap*. Lund: Stockholms universitet.
- Lundkvist, Pontus 2010. "E.A.T.E.R.". I Lundkvist, Pontus (red.) *Det Grymma Svärdet#6*. Stockholm: Lystring.
- Mørch Bendixen, Anna 2015. "Interview med Julia Hansen". I: Mørch Bendixen, Anna Sofia & Mørch Bendixen, Tobias Birger (red.). *Kniv Komix#2*. Köpenhamn: Kniv Komix.
- Osignerad 1979 "Galago är född". I Berg, Jan-Olof och Classon, Rolf (red.) *Galago#1*. Stockholm: Galago.
- Osignerad 2016 "Nämen hej!". I Jonsson, Mats (red.) *Galago#125*. Stockholm: Galago.
- Schröder, Horst 1984. Obetitlad ledare. I Schröder, Horst (red.) *Epix#7/1984*. Stockholm: Epix.
- Schröder, Horst 1989. "Mörkrets tradition". I Schröder, Horst (red.) *Epix#8/1989*. Stockholm: Epix.
- Seriefrämjandet 2016. *Seriefrämjandet 2015 Verksamhetsberättelse*. Malmö: Seriefrämjandet.
- Standing, Guy 2014. "The Precariat". I: *Contexts Vol.13, No.4*. American Sociological Association.
- Stenström, Karolina 2016. "Förtrollad av Ester Eriksson". I: Stenström, Karolina & Jonsson, Fredrik (red.) *Det Grymma Svärdet#24*. Stockholm: Lystring.

Strömberg, Fredrik 2014. "Från Möllan till Lilla Berlin – intervju med Ellen Ekman". I Strömberg, Fredrik (red.) *Bild & Bubbla*#200/2014. Malmö.

### **Internetkällor:**

Amundsen, Marie-Lisbet & Garmannslund, Per E. 2015. "Leseferdigheter og motivasjon for lesning på ungdomstrinnet". I: Kirmess, Melanie (red.) *Logopeden*#3/15. [http://norsklogopedlag.no/uploads/docs/logopeden/3\\_2015/Logopeden\\_3-15.pdf](http://norsklogopedlag.no/uploads/docs/logopeden/3_2015/Logopeden_3-15.pdf) Hämtad 2017-05-03

Brown, Tina 2009. "The Gig Economy" I: Daily Beast 12 januari 2009. <http://www.thedailybeast.com/articles/2009/01/12/the-gig-economy.html> Hämtad 2017-03-15

CBK. About CBK. <http://cbkcomics.com/about/> Hämtad 2017-03-15

Da Silva, Tali "Lämna Möllan hipstersvin!" i Kulturnytt i P1. 11 juni 2015. <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=478&artikel=6186937> Hämtad 2015-03-15

Dotterbolaget. Om oss. <http://www.dotterbolaget.com/omoss.htm> Hämtad 2017-03-15

Egmont. "Egmontkoncernen". <http://www.egmont.com/se/om-oss/mediekoncernen-egmont/> Hämtad 2017-05-11

Epix. Om Epix. <http://www.epix.se/content/om-f%C3%B6rlaget> Hämtad 2017-04-20

Falk, Anna 2013. "Elever lär sig läsa med Kalle Anka". <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=96&artikel=5471667> Hämtad 2017-04-20

Gaffa 2014. "Borås stad skriver kontakt med Bob Hund". <http://gaffa.se/nyhet/87287> Hämtad 2017-05-17

Guidebook Sweden 2016. "Möllevångstorget & Möllevången. Market square and quarter in Malmö." <http://www.guidebook-sweden.com/en/guidebook/destination/moellevangstorget-and-moellevangen-market-square-and-district-in-malmoe> Hämtad 2017-05-06

Karlsson, Nils "Sverige – varken paradiset eller helvete" SVT Nyheter Opinion 23 februari 2017. <http://www.svt.se/opinion/nils-karlsson-om-malmo> Hämtad 2017-03-14

- Krantz, Gunnar 1999. "Projektet seriestaden" [http://gunnarkrantz.se/wp-content/uploads/2015/01/Projekt\\_Seriestaden\\_990428.pdf](http://gunnarkrantz.se/wp-content/uploads/2015/01/Projekt_Seriestaden_990428.pdf) Hämtad 2017-03-14
- Krantz, Gunnar 2001. "Seriestaden". I *Seriekonst#6/2001*: <http://web.archive.org/web/20020616113834/http://www.seriekonst.net/arkiv/sex/seriestad/stad01.html> Hämtad 2017-03-14
- Lind, Kalle 2016. Intervju med Rolf Classon. I Lind, Kalle (red.) *Snedtänkt 106*. Hämtad 2017-03-09
- Lundgren, Elisabeth 2015 "Remissvar avseende promemorian Framtidens filmpolitik KN-2015-2304 (Ds 2015:31) 2015-07-08", <http://www.regeringen.se/49f871/contentassets/f3bcb0abe31b467ca87b568e55b0211f/malmo-stad.pdf>, s.6 Hämtad 2017-03-14
- Moreno, Federico "Serieelev vill att seriestaden ska synas på gatorna" i *Sydsvenskan* 26 mars 2014 <http://www.sydsvenskan.se/2014-03-26/serieelev-vill-att-seriestaden-ska-synas-pa-gatorna> Hämtad 2017-03-14
- No Limit Borås, <http://nolimitboras.com/?lang=en> Hämtad 2017-05-17
- P1 Studio Ett 2012. "Friande dom i Mangamålet" 2012-06-15 <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=1637&artikel=5153113> Hämtad 2017-03-30
- P3 1996. *Popstad: Lund*. [sverigesradio.se/p3/popstad/96/index.htm](http://sverigesradio.se/p3/popstad/96/index.htm) Hämtad 2017-03-20
- Qvist, Bella "A queer girl's guide to Malmö, Sweden" 9 juli 2016. <https://visitswedenlgbt.com/a-queer-girls-guide-to-malm%C3%B6-sweden-3918cc475f88#.f6kxokpnp> Hämtad 2017-03-15
- Röstlund Jonsson, Christoffer 2012. "Chockerande rätt i tiden" Bokrecension på Henrik Bromanders seriebok *Smålands mörker* (2012. Galago, Stockholm). <http://www.aftonbladet.se/kultur/bokrecensioner/article14775322.ab> Hämtad 2017-03-15
- Scribner, Sara 2013. "Generation X Get's Really Old: How do Slacker have a Midlife Crisis?". I: *Salon*, 12 augusti 2013. [http://www.salon.com/2013/08/11/generation\\_x\\_gets\\_really\\_old\\_how\\_do\\_slackers\\_have\\_a\\_midlife\\_crisis/](http://www.salon.com/2013/08/11/generation_x_gets_really_old_how_do_slackers_have_a_midlife_crisis/) Hämtad 2017-05-06

Svensson, Marcus "Hatkampanj mot hipsters på Möllan" i Sydsvenskan 3 juni 2015.  
<http://www.sydsvenskan.se/2015-06-03/hatkampanj-mot-hipsters-pa-mollan> Hämtad 2017-03-15

Studieförbundet. "Skulpturvandring" <http://www.studieforamjandet.se/Kurs/v%C3%A5rg%C3%A5rda/Skulpturvandring/265366/> Hämtad 2017-05-17

Sword Princess Amaltea. <http://natalia.batista.se/spa/about.html> Hämtad 2017-05-06

Wasti, Kent 2016. "Därför är ölen så billig på Möllan: Intervju med Daria Bogdanska på Göteborgs bokmessa 2016". <https://www.youtube.com/watch?v=WNwNPkfb25U> Hämtad 2017-02-23

Wedding, Gunilla 2016. "Malmö är Sara Granérs bas" i Skånska dagbladet, 21 juni 2016.  
<http://www.skd.se/2016/06/18/malmo-ar-sara-graners-bas/> Hämtad 2017-03-14

Yang, Gene 2003. "Strengths of Comics in Education".  
<http://www.humblecomics.com/comicsedu/strengths.html> Hämtad 2017-04-20

Begreppet ”Seriestaden Malmö” lanserades i slutet av 1990-talet. Ett begrepp som visar inga tecken på att inom den närmaste tiden minska i kraft eller betydelse. Men vad betyder egentligen begreppet för de aktörer och nätverk som arbetar med serier i staden? Och hur är det att vara en aktiv serieaktör i Seriestaden Malmö?

*Med en schysst seriestad kan man slå hela världen med häpnad* är en etnologisk undersökning av Seriestaden Malmö, dess aktörer och nätverk. Hur de arbetar med serier och hur de ser på sin hemstad, på sin konstform och på sin plats i de inhemska och internationella seriescenerna. Hur begrepp som ”kommersialism” och ”icke-kommersialism” förstås utav aktörer inom Seriestaden Malmö. Serier i Sverige har under 2000-talet upplevt en form av statushöjning, men hur påverkar detta Seriestaden Malmö och dess aktiva serietecknare?