



**INSTITUTIONEN FÖR
KULTURVETENSKAPER**

OSS ZINESEMELLAN

En fallstudie av konstzinet hos Fredrik Åkum

Joel Albinsson

Fredrika Stjernberg

Uppsats/Examensarbete:	Kandidatuppsats 15hp
Program och/eller kurs:	Kultur, kandidatprogram
Nivå:	Grundnivå
Termin/år:	VT20
Handledare:	Eva Zetterman
Examinator:	Netta Huebscher

ABSTRACT

Titel: Oss zinesemellan: En fallstudie av konstzinet hos Fredrik Åkum

Författare: Joel Albinsson & Fredrika Stjernberg

Termin och år: VT 2020

Institution: Institutionen för kulturvetenskaper

Handledare: Eva Zetterman

Examinator: Netta Huebscher

Nyckelord: Art, Fanzine, Art zine, Print, Alternative Space, Heterotopia, Theoretical Object, Cultural Democracy

This thesis is a case study of the art zines of contemporary Swedish artist Fredrik Åkum. Examining art zines as platform, art zines as medium and the democratisation of art through the art zine. The questions of how art is practiced through art zines, how the art zine constitutes a distinct medium and how art is made accessible through the art zine are discussed with theoretical basis in the concepts of alternative space, heterotopia and theoretical object. Concepts of participatory culture are applied in order to examine how the art zine enables participation in art. The empirical material of the study consists of an interview with the artist Fredrik Åkum, a selection of eight of Åkum's art zines, as well as participant observation from a fanzine workshop led by Åkum.

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	1
1.1. Introduktion.....	1
1.2. Bakgrund till val av ämne.....	3
1.3. Syfte, frågeställningar och avgränsningar.....	4
1.4. Disposition.....	5
1.5. Tidigare forskning.....	6
1.6. Teoretiska utgångspunkter.....	9
1.7. Material och metod.....	15
1.8. Etiska hänsynstaganden och reflexivitet.....	17
1.8.1. Etiska hänsynstaganden.....	17
1.8.2. Reflexivitet.....	18
2. Analys.....	19
2.1. Konstziner som plattform.....	20
2.2. Konstziner som medium.....	28
2.3. Tillgängliggörande och deltagande.....	36
3. Slutdiskussion.....	45
3.1. Slutsats.....	45
3.2. Vidare forskning.....	49
4. Källor.....	51
4.1. Otryckta källor.....	51
4.1.1. Muntliga källor.....	51
4.1.2. Elektroniska källor.....	51
4.2. Tryckta källor.....	52
4.3. Bilagor.....	54
4.3.1. Beskrivning <i>Untitled (Publication)</i> , 2019.....	54
4.3.2. Beskrivning <i>Spreads</i> , 2019.....	56
4.3.3. Beskrivning <i>Untitled Collage Publication</i> , 2019.....	58
4.3.4. Beskrivning <i>Flatbed</i> , 2018.....	60
4.3.5. Beskrivning <i>4:33</i> , 2017.....	62
4.3.6. Beskrivning <i>Endless Hunt (Bootleg)</i> , 2015 & <i>Endless Hunt II</i> , 2016.....	63
4.3.7. Beskrivning <i>Ceremony</i> , 2015.....	66
4.3.8. <i>Yungstanzine</i>	67
4.3.9. Fotografier från fanzineworkshop.....	68
4.3.10. Fotografier från ateljébesök.....	69

1. Inledning

1.1. Introduktion

Åkum fångar oss onekligen med sin växtbaserade färgpalett liksom att han med sina fanzines, sina små konstböcker – sitt parallella konstnärliga spår – inbjuder besökare till egen kreativitet. Högt som lågt – Åkum är absolut närvarande (Castenfors 2019).

När Fredrik Åkum tilldelades 2020 års Beckers konstnärstipendium löd ett stycke ur motiveringen som i citatet ovan. Fanzinet, som kanske annars närmast för tankarna till 70-talets punkscen tar här plats i utdelningen av ett prestigefyllt stipendium som tidigare tilldelats namnkunniga konstnärer som Kent Karlsson och Dan Wolgers. Det parallella konstnärliga spåret – fanzinen gör sig därmed närvarande i en helt annan kontext än den förväntade.

Men vad är ett fanzine? Kort sagt kan fanziner beskrivas som icke-kommersiella, småskaliga tidskrifter. I regel produceras, publiceras och distribueras de av en ensam skapare (Duncombe 1997, 6). Det distinkta fanzine-fenomenet, och ordet fanzine, kommer från 1930-talets science fiction-kretsar. Sci-fi-fans började tillverka fanziner, ofta kopplade till olika intresseklubbar, för att kunna kommunicera, och dela berättelser och kritik, med varandra. Fanzinen blev ett sätt att delta i science fiction-kultur genom att vara med och skapa science fiction-kultur (Duncombe 1997, 118).

På 1970-talet tillkom fanzinernas andra stora influens: punken. Punkmusiken ignorerades till stor del av den etablerade musikjournalistiken, och punk-fansen svarade med att trycka fanzine om punkmusik och punkkultur (Duncombe 1997, 6). I och med punkrörelsen började begreppet *do-it-yourself*, *d.i.y.* användas om fanziner. Termen är tätt förbunden med punkens ideal, att minska avståndet mellan musiker och publik genom avsägandet av musikalisk skolning – en reaktion mot rockmusikens popularisering och professionalisering under 1970-talet (Duncombe 1997, 118). En central del i de tidiga punk-fanzinen var att övertyga läsarna

om att göra egna fanziner. Därför var det också viktigt att vem som helst kunna skapa ett fanzine, något som i hög grad informerade den estetik som kommit att förknippas med fanziner.

I och med att de två huvudgrenarna, sci-fi-fanzine och punk-fanzine vid 1980-talets början möttes av och sammanfördes med andra liknande publikationer från andra genrer, självförläggare och kvarlevorna av tidigare alternativ politisk press, togs förledet *fan-* i stor utsträckning bort från ordet fanzine (Duncombe 1997, 7). Det resulterande ordet, *zine*, kan appliceras på en stor bredd olikartade publikationer. Ett urval ur den långa lista zinegenrer som media- och kulturvetaren Stephen Duncombe lägger fram i boken *Notes From the Underground: Zines and the politics of alternative culture* tydliggör denna bredd: Fanziner, dessa delas in i underkategorier och kan handla om till exempel musik eller sport; Perziner, kan förstås som en publicerad dagbok där författaren delar med sig av sina inre tankar; Sexziner, kan handla om allt som har med sex att göra (Duncombe 1997, 9–13). Duncombe definierar också kortfattat konstzine-genren, som har visuellt innehåll och skapar ett slags flytande virtuellt galleri (Duncombe 1997, 13).

Samtida konstziner hämtar inspiration från ett antal konsthistoriska fenomen. Här återfinns dadaistiska och surrealistiska tidskrifter, som Francis Picabias *391* och Marcel Duchamps *The Blind Man* (Thomas 2009, 31). Dessa rörelser föregick visserligen zinebegreppet, men var likt konstzinen självpublicerade och skapades ofta inom konstnärsnätverk. Modernismens *little magazines*, som präglades av egenproduktion och stod utanför de dominerande förlagen, kan också kopplas till ziner (Thomas 2009, 31). Även *artists' books* kan ses som ett relaterat fenomen och som förlagor till konstziner. Andy Warhols *Wild Raspberries*, som gavs bort till konstnärens vänner är ett tydligt exempel (Thomas 2009, 31).

1.2. Bakgrund till val av ämne

Vi kom först i kontakt med Fredrik Åkum i samband med att han tilldelades Beckers Konstnärstipendium 2020. Jag, Joel, gjorde under hösten 2019 praktik på Färgfabriken, som visar stipendieutställningen, och blev informerad om att Åkum skulle tilldelas stipendiet under ett personalmöte i början av oktober. Först senare, under en diskussion om programverksamhet och vid ett galleribesök, blev jag varse om Åkums konstziner.

Konstzinen, som bär koppling både till fanziner i subkulturella strömningar, och till konstföremål som *artists' books*, kändes inledningsvis i hög grad som ett konstnärligt sidospår. Innan stipendiaten offentliggjordes för de anställda på Färgfabriken fick vi höra att stipendiet skulle gå till någon som arbetar med måleri, och Åkums huvudsakliga medium är just måleriet. Samtidigt gör sig konstzinen ständigt påminna i Åkums måleri, med repetitioner, små förvrängningar och målningar som framstår som bokuppslag där sidorna inte har med varandra att göra. Åkums konstziner bet sig fast och jag, Joel, hade under min praktikperiod ett par av hans konstziner liggandes på mitt skrivbord som jag läste om med jämna mellanrum.

Jag, Fredrika hade sedan tidigare kunskap om konstziner men inte om Fredrik Åkums ziner. Jag fick bläddra igenom ett exemplar av *Untitled (Publication)* som Joel hade i sin ägo, och efter en diskussion beslutade vi att skriva om ämnet konstziner med Fredrik Åkum som fall.

När vi valde ämne till uppsatsen var det tydligt att Åkums konstziner väckte många frågor. Det blev snart också minst lika uppenbart att väldigt få akademiker tagit sig an varken konstziner eller det större fältet fanziner. I en av de få texter vi hittade kunde vi läsa:

Piepmeier's quote included an end note in which she described how a professor of humanities, upon being asked to evaluate Piepmeier's project, suggested that zines have not been studied because they are not worthy of study. (Thomas 2009, 30).

Konstziner tar alltså formen av ett konstnärligt sidospår, men ett sidospår som är intressant att undersöka. Vårt intresse för konstzinet som konstform i sig görs än större just på grund av hur konstzinet annars åsidosätts.

1.3. Syfte, frågeställningar och avgränsningar

Studiens fält ligger i den genre av fanziner som benämns konstziner. Uppsatsen är avgränsad till en fallstudie som undersöker konstziner utifrån konstnären Fredrik Åkums praktik.

Uppsatsens syfte är att undersöka konstziner ur tre aspekter: konstziner som plattform, dess medium och demokratisering av konst genom konstziner. Konstzinet som plattform avser förutsättningarna för konstzinet tillkomst. Det vill säga hur det produceras och hur det distribueras. Konstzinet som medium avser konstzinet som fysiskt objekt och dess visuella innehåll. Båda dessa aspekter berör konstzinet materialitet. Konstzinet som plattform lyfter materialiteten i produktionsprocessen och konstzinet som plattform lyfter materialiteten i det färdiga objektets möte med läsaren. Demokratisering av konst genom konstziner berör förutsättningar för tillgång till och deltagande i konst. Med utgång i syftet formuleras tre frågeställningar:

- Hur kan ett konstnärskap praktiseras genom konstziner?
- Hur skapas konstzinet som ett distinkt medium?
- Hur skapar konstziner förutsättningar för tillgängliggörande av och deltagande i konst?

Det finns, som ofta påpekats, en enorm mängd fanziner i världen. Det finns också en svårighet i att få någon överblick över omfånget. Oavsett har vi behövt göra ett urval av fanzine att titta

närmare på i den här studien. I uppsatsen använder vi oss av ett urval av Fredrik Åkums konstziner. Detta har ett antal orsaker, först och främst tillgänglighet. Eftersom ziner produceras i små upplagor, och endast ingår i ett fåtal bibliotekssamlingar, ryms svårigheter i att få tillgång till ett material att studera. Jag, Joel, hade sedan tidigare kommit i kontakt med Åkum och visste att det var möjligt att ta del av och studera Åkums konstziner. Fredrik Åkum utgjorde alltså ett gångbart fall inom ett svårfångat fält.

Ytterligare en anledning till att just Åkum valdes ut är att han är en högaktuell konstnär som finns representerad i ett flertal samlingar och som medverkat i ett stort antal separat- och grupputställningar både i Sverige och internationellt under de senaste åren. Här tillkommer att konstzinen ofta omnämns de gånger det skrivs om honom, något som både placerar konstziner i en konstkontext och bidrar till att synliggöra fenomenet.

1.4. Disposition

Uppsatsens analytiska avsnitt inleds med en kort beskrivning av konstnären Fredrik Åkum och hans relation till konstziner för att ge läsaren en grunduppfattning om det undersökta fallet. Därefter delas avsnittet in i tre delavschnitt som svarar mot uppsatsens tre frågeställningar: *konstziner som plattform*, *konstziner som medium* samt *tillgängliggörande och deltagande*. I varje delavschnitt lyfts ett antal exempel som möjliggör en diskussion om respektive ämne. I *konstziner som plattform* diskuteras olika metoder och redskap för att producera konstziner samt hur konstzinen distribueras. I *konstziner som medium* diskuteras konstzinets visuella innehåll och materialitet samt förhållandet mellan konstzinen och Åkums övriga konstnärskap. I *tillgängliggörande och deltagande* diskuteras förutsättningar för att ta till sig konst genom konstziner samt möjligheterna för konstzinens publik att också bli producenter. I slutdiskussionen sammanfattas analyskapitlet och uppsatsens frågeställningar besvaras. Längre beskrivningar och fotografier av de åtta undersökta konstzinen har förlagts till bilagor för att ge läsaren möjlighet till att få en mer omfattande förståelse för det visuella material som undersökts. Fotografier från workshoppen och ateljébesöket finns också som bilagor. Detta för att ge läsaren en tydlig bild av hur en workshop med Fredrik Åkum ser ut

och av hur Fredrik Åkum arbetar.

1.5. Tidigare forskning

Konstziner är som vi tidigare nämnt inte ett särskilt utbrett forskningsfält, och det finns följaktligen inte någon avsevärd textproduktion inom området. I forskningsöversikten redogör vi för det som skrivits om konstziner. Här återfinns Antoine Lefebvres avhandling *Portrait de l'artiste en éditeur, L'Édition comme pratique artistique alternative*. Vi lyfter också fram sådant som skrivits om det övergripande fältet, fanziner. Här finns Frederick Wrights avhandling *From Zines to Ezines: Electronic Publishing and the Literary Underground*, Alycia Sellies masteruppsats *Backward C inside a Circle: Free Culture in Zines*, Alison Piepmeiers artikel ”Why Zines Matter: Materiality and the Creation of Embodied Community” samt Chris Attons bok *Alternative Media*. I forskningsöversikten finns också titlar från angränsande forskningsfält: Brad Haylocks artikel ”Beyond D.I.Y.: On risography and publishing-as-practice”, Jacqueline Cookes artikel ”Heterotopia: Art Ephemera, Libraries, and Alternative Space” samt Gwen Allens avhandling *From Specific Medium to Mass Media: The Art Magazine in the 1960s and Early 1970s* och bok *Artists' magazines: An alternative space for art*.

I avhandlingen *Portrait de l'artiste en éditeur, L'Édition comme pratique artistique alternative* undersöker och definierar konstvetaren Antoine Lefebvre begreppet *artist publisher*, med utgångspunkt i *La Bibliothèque Fantastique*, en förlagsstruktur han själv skapat, och som gav ut över 100 *artists' books* mellan 2009–2013 (Lefebvre 2016, 3). Lefebvre definierar begreppet *artzines*, en sorts konstnärspublikation som befinner sig i gränslandet mellan *artists' books* och D.I.Y. (2016, 7–8). *Artzines* utgör alternativa rum där konsten visas på konstnärens egna villkor, men som också är alternativa mot ett mainstream, på grund av den historiska kopplingen till sub- och motkulturella rörelser.

Frederick Wright undersöker det komplexa förhållandet mellan tryckta och digitala fanziner i sin avhandling *From Zines to Ezines: Electronic Publishing and the Literary Underground*.

Genom analys av 512 digitala fanziner och intervjuer med ett 50-tal fanzineskapare drar han slutsatsen att digitala fanziner inte kommer ersätta tryckta fanziner, utan att internet helt enkelt skapar nya möjligheter och utmaningar för fanzineskapare (Wright 2001).

Samhällsvetaren Alycia Sellie diskuterar i masteruppsatsen *Backward C inside a Circle: Free Culture in Zines* hur fanziner leker med immaterialrätt genom att spåra de olika rättighetsstämplar fanzineskapare använder sig av i sina publikationer. Hon utforskar juridiska såväl som kulturella och etiska aspekter av licenser i fanziner (Sellie 2014).

Alison Piepmeier gör närläsningar av fanzinet som skulpturalt och visuellt medium i artikeln ”Why Zines Matter: Materiality and the Creation of Embodied Community”. Hon betonar att det inte går att förstå zinet, zinemediet eller de kretsar som uppstått och fortsätter skapas kring fanziner utan att först utforska fanzinens materialitet (Piepmeier 2008). Piepmeier argumenterar för att fanziner, genom materialiteten, skapar ny kontakt mellan människor och deras kroppar, samt människor emellan, det hon benämner *embodied communitites*. Piepmeier beskriver också att en stor del av eleverna börjar göra egna ziner när hon hållit en lektion om dem (Piepmeier 2008, 213). Detta sker endast när Piepmeier tar med sig en bunt fanziner som eleverna får bläddra igenom och ta med sig hem, och inte om hon istället sätter upp en zine-antologi på litteraturlistan.

I boken *Alternative media* skriver professorn Chris Atton om alternativa media som den typ av media som skiljer sig från den etablerade eller dominerande typen av media när det gäller dess innehåll, produktion eller distribution (Atton 2002). Alternativa medier finns i många former: tryck, ljud, video, internet och gatukonst samt fanziner. I boken undersöker Atton hur och varför människor producerar och använder alternativa medier - för att förstå, tolka och förändra världen de lever i.

Brad Haylock beskriver betydelsen av små, självständiga förläggare som utnyttjar digital reproduktionsteknik i artikeln ”Beyond D.I.Y.: On Risography and Publishing-as-practice”, något som fungerar som motpol till de rent digitala förmedlingspraktikerna hos självständiga konstnärer och grafiska formgivare (Haylock 2011). Många av de publikationer som uppstått ur den beskrivna sektorn lånar både form och politik från fanziner, med avsikt att demokratisera tillgången till tryckta kommunikationssätt.

I artikeln ”Heterotopia: Art Ephemera, Libraries, and Alternative Space” redogör Jacqueline Cooke för tillfällighetstryckens möjlighet att dokumentera övergående konstnärliga organisationsformer och icke-materiella konstaktiviteter (Cooke 2006). Tillfällighetstrycken utgör på så sätt källor till konsthistoria som annars skulle glömmas bort. Cooke tillämpar en förståelse av uppbyggandet av en konstabibliotekssamling som representation av platser, förståelsen av konstnärsdrivna alternativa rum som både materiella och teoretiska platser, samt ett erkännande av bibliotekets potentiella funktion som heterotopi.

I boken *Artists' Magazines: An alternative space for art* undersöker Gwen Allen det besläktade fenomenet *Artists' Magazines* (2011). Hon använder sig av åtta fall, huvudsakligen från New York-baserade tidskrifter och huvudsakligen under 1970–1980-talen för att synliggöra olika aspekter av konstitidskrifter. Boken är en bearbetning och utvidgning av Allens avhandling *From Specific Medium to Mass Media: The art magazine in the 1960s and early 1970s* som behandlade tre av bokens åtta fall (2004). I boken argumenterar Allen för konstitidskrifternas värde som konstnärliga, meningsskapande platser. Hon gör detta genom undersökningar av tidskrifternas formella egenskaper såsom formgivning och trycktekniker, tidskrifternas innehåll samt det sociala sammanhang tidskrifterna producerades och distribuerades inom.

Av forskningsöversikten framgår det att det saknas textproduktion inom uppsatsens fält, konstziner. Lefebvre använder begreppet konstzine och hans avhandling bidrar med en förståelse av den tryckta sidan som rumslighet, men det saknas någon vidare diskussion om

konstzineobjektets materialitet (Lefebvre 2016). Denna avsaknad av diskussion om föremålets materialitet är också påtaglig bland forskningen inom det övergripande fältet, fanziner. Artikeln ”Why Zines Matter: Materiality and the Creation of Embodied Community” utgör undantaget och Piepmeiers erkännande av det materiella fanzinets betydelse överensstämmer med den här uppsatsens tillvägagångssätt (Piepmeier 2008). Haylocks artikel ger en förståelse för trycktekniker som är användbar för att diskutera produktionen av konstziner (Haylock 2011). Slutligen redogör Allen i sin bok för det närliggande fenomenet, konstitidskrifter, som används för att belysa vissa aspekter hos konstzinen (Allen 2011).

1.6. Teoretiska utgångspunkter

I analysen av det insamlade materialet tillämpar vi inte en enhetlig teori. Istället använder vi oss av en sammansättning av begrepp som med sina olika förtjänster möjliggör en diskussion om konstzinenes olika aspekter. Detta gör det också möjligt att besvara de tre frågeställningarna som nödvändiggör olika analytiska redskap. Begreppet *alternativt rum* möjliggör en diskussion om konstzinet som en rumslighet, som i sin tur skapar förutsättningarna för att diskutera konstziner som *heterotopier*. Begreppet *teoretiskt objekt* skapar förutsättningarna för att klargöra förhållandet mellan Fredrik Åkums konstziner och hans övriga konstnärskap. Begreppen *cultural democracy*, *community art* och *alternative media* skapar sammantaget förutsättningarna för att diskutera deltagandet i skapandet av konstziner som en demokratisering av konsten.

Alternativt rum

I sin bok om konstitidskrifter beskriver Gwen Allen hur termen *alternativt rum* fångar den tryckta sidans funktion (Allen 2011, 7). Dels som en ersättning för utställningsrummet. Dels som naturlig följd av det fysiska galleri- eller museirummet. Allen beskriver också att de alternativa rummen i likhet med konstnärdrivna och icke-vinstdrivande utställningsrum utmanar konstvärldens institutioner och ekonomier. Kate Linker redogör i artikeln ”The Artist’s book as an alternative space” för hur bokkonsten kommit att förstås som ett alternativt

rum. Hon beskriver hur boken skapar ett rum för konst bortom fysisk rymd, som till skillnad från det unika objektet inte begränsas av plats eller offentliga gränser (Linker 1980, 77). Konsten tillgängliggörs genom bokens alternativa rum för flera människor, på flera platser, samtidigt än vad som är möjligt med exempelvis en målning utställd på ett museum. Bokens form möjliggör också en mer intim relation mellan betraktare och verk eftersom konsten görs åtkomlig också i privata sammanhang, som i betraktarens eget hem (Linker 1980, 77f). Denna direktkontakt mellan konstnären och betraktaren återspeglas också i bokkonstens avsaknad av kontrollinstanser (Linker 1980, 78). Det finns inte någon filtrerande intendent eller gallerist som går emellan, utan konstnären behåller full kontroll över det som förmedlas.

Heterotopia

Michel Foucault skrev fram begreppet *heterotopia* i artikeln "Of Other Spaces". Foucault förklarar konceptet i förhållande till utopier, platser som saknar verklig plats (Foucault 1986, 24). Utopier kan beskriva perfekta samhällen, men finns inte på någon verklig plats. Heterotopier är däremot verkliga platser i alla samhällen där utopier utgörs. Dessa platser representerar, utmanar och förvränger kulturens alla andra verkliga platser på samma gång. Foucault beskriver förhållandet mellan dessa två: utopi och heterotopi med hjälp av en spegel. Den spegelbild Foucault ser är en utopi, ett virtuellt rum som breder ut sig, där Foucault inte befinner sig men ändå ser sig själv (Foucault 1986, 24). Spegeln fungerar som heterotopi. Den finns i verkligheten och gör den värld som speglas både helt verklig, kopplad till allt som omger den, och helt överklig, eftersom den måste uppfattas genom något virtuellt.

Foucault förklarar begreppet med hjälp av sex principer. Den första av dessa är en indelning av heterotopier i två huvudsakliga kategorier. Den första som benämns kris-heterotopier utgörs av särskilda, heliga eller förbjudna platser för individer som befinner sig i ett kristillstånd i förhållande till samhället de lever i (Foucault 1986, 24f). Som exempel anger han 1800-talets internatskolor dit unga män skickades. Där kunde de uttrycka sin sexualitet för första gången, något som skulle ske på en annan plats än i hemmet. Foucault menar att kris-heterotopierna försvinner och ersätts av den andra huvudsakliga kategorin: avvikel-

heterotopier. Dessa platser finns för människor vars beteende avviker från normen, där vårdhem och fängelser utgör exempel (Foucault 1986, 25)

Den andra principen innebär att befintliga heterotopier kan ändra karaktär och funktion allteftersom samhällets historia vecklas ut. En heterotopi kan alltså vid ett visst tillfälle ha en tydligt definierad funktion, men vid ett annat tillfälle ha en helt annan funktion än den tidigare. Foucault förklarar detta med hjälp av kyrkogården som innan 1800-talets början placerades i stadens kärna i anslutning till en kyrka, där den fungerade som ett andligt centrum (Foucault 1986, 25). Från 1800-talet framåt, i samband med att tron på uppståndelsen började avta, individualiserades döden. Varje individ fick rätt till en egen grav. Samtidigt flyttades gravplatserna till städernas utkant – döden fick inte längre vara närvarande i städerna, utan gravplatsen blev till en annan stad utanför staden.

Den tredje principen är kapaciteten att sammanställa flera inkompatibla platser på en verklig plats. (Foucault 1986, 25f). Antika trädgårdar och mattor utgör exempel för detta. I trädgården samlas växtlighet från hela världen på en liten yta, som blir en miniatyr av världen. Mattor, som skapades som reproduktioner av trädgårdar, var i förhållande till trädgårdar vad trädgårdar var i förhållande till världen, med en ytterligare funktion: mobilitet.

Heterotopiernas fjärde princip berör ett komplext förhållande till tid. Detta kan fungera på två olika sätt. Det första är ett förhållande där tid ackumuleras i oändlighet (Foucault 1986, 26). Till denna kategori hör museer, som tar artefakter från olika platser och tider, och placerar dem i museet, utanför tiden. Det andra är ett motsatt förhållande med kontakt till tidens förgänglighet och flytande karaktär. Här använder Foucault exemplet tillfälliga nöjesfält, platser som större delen av året står tomma, för att under en begränsad tid fyllas av liv och spänning innan de återigen försvinner.

Den femte principen är ett system av öppnande och stängande (Foucault 1986, 26). Den heterotopiska platsen är i regel inte fritt tillgänglig. Inträdet sker antingen genom tvång, som med fängelser, eller med särskilt tillstånd, som kan kräva vissa reningsriter. Foucault anger bastun som exempel på en heterotopi som inte bara kräver reningsrit för inträde, utan där hela funktionen är reningsriten.

Den sista principen är att heterotopier förhåller sig till all annan rymd (Foucault 1986, 27). Antingen genom att skapa en illusorisk plats som avslöjar alla verkliga platser som än mer illusoriska. Eller genom att skapa en plats som är i samma grad perfekt och välordnad, som den övriga verkligheten är imperfekt och oordnad.

Bland de sex heterotopiska principer Foucault skrivit fram är endast två principer tillämpningsbara på det undersökta materialet i någon vidare bemärkelse. Dessa är den tredje och den fjärde principen som beskriver sammanställningen av flera inkompatibla platser på en plats respektive det tidsliga, heterokroniska, förhållandet. De resterande principerna kommer därför inte tillämpas i uppsatsen.

Teoretiskt objekt

Begreppet *teoretiskt objekt*, har använts på något olika sätt vid olika tillfällen. Sara Callahan anger i avhandlingen *The Archive Art Phenomenon: History and Critique at the Turn of the Twenty-first Century* Hubert Damisch som begreppets mest framträdande användare. Det teoretiska objektet innebär hos Damisch en förskjutning av filosofin till objektet, där objektets framställning kan förstås som tänkande (Callahan 2018, 16). Det är relationen mellan ett objekt och de principer som både härrör från och förklarar objektet. Mieke Bal tillämpar begreppet i en artikel om Louise Bourgeois skulpturer *Spiders*. Där uttrycker hon att ett teoretiskt objekt är konceptuellt självreflexivt (Bal 1999, 104). Det vill säga verk som genom dess medium uttrycker tankar om konst. Damisch har vid ett tillfälle angett tre kriterier för det teoretiska objektet, som Callahan återger i sin avhandling (Callahan 2018, 16f). Det teoretiska

objektet är ett föremål som tvingar en att arbeta med teori. Det teoretiska objektet förser en med medel att arbeta med teori. Det teoretiska objektet nödvändiggör en teoretisk reflektion.

Demokrati

How art serves democracy is seen differently depending on one's understanding of democracy. (Melzer, Weinberger, Zinman (red.) 1999, 3).

Som citatet ovan lyder beror konstens förhållande till demokrati på hur ordet demokrati definieras. Med demokratin i konst menar vi hur konsten kan bidra till ett mer demokratiskt samhälle med större delaktighet och tillgänglighet för alla. Tre olika begrepp används för att diskutera deltagandet i skapandet av fanziner som något demokratiskt. Begreppen *cultural democracy*, *community art* och *alternative media* översätts inte eftersom en svensk översättning för med sig oönskade konnotationer.

Cultural democracy beskriver en praxis där kultur och konstnärliga uttryck generas av individer och samhällen snarare än maktinstitutioner. *Cultural democracy* försöker demokratisera kultur för att åstadkomma en medvetenhet och uppskattning av konst till en så bred del av samhället som möjligt, och att bryta gränserna mellan hög- och lågkultur för att göra konsten tillgänglig för en bredare publik (Tate u.å.).

Ur *Cultural democracy* skapades *community art* som positionerade sig mot hierarkierna i den internationella konstvärlden och sina kriterier för att framgång mättes i: kvalitet, skicklighet, virtuositet etc. Syftet med *community art* var att ge form till kreativitet i alla samhällssektorer - men särskilt för människor som bor i områden med sociala, kulturella och ekonomiska svårigheter (Bishop 2012, 163). För vissa var detta ett kraftfullt medium för sociala och politiska förändringar, vilket blev en katalysator för deltagande demokrati.

Alternative media är ett begrepp som professorn Chris Atton har forskat på i boken *Alternative Media*. Begreppet är ett paraply över alla former av media som skiljer sig från den nuvarande etablerade huvudströmningens media, vare sig det är av innehållet, formatet eller distributionen (Atton 2002, 2). *Alternative media* kan vara i - tryck, digitalt, ljud, videoformat etc.

Atton använder en modell för att redogöra vad som räknas som alternativ media för att enklare avgöra om det specifika mediet räknas som *alternative media* (2002, 27).

1. Innehåll (politisk, radikal, socialt/kulturellt radikal; nyhetsvärden)
2. Form (grafik, visuellt språk; sorter av presentation och bindande; estetik.)
3. Reprografiska innovationer / anpassningar - användning av mimeografer, fotokopior etc.
4. Distribution - alternativa platser för distribution, osynlig distribution.
5. Transformerande sociala relationer, roller och ansvar - läsare-författare, kollektivorganisation, anti-professionalisering av: journalistik, tryck, publicering.
6. Transformerande kommunikationsprocesser - horisontella länkar eller nätverk.

Denna modell av Atton är relativt enkel att följa för att undersöka om ett konstzine är en sorts alternativ media.

Tim O'Sullivan skriver i boken *Key concepts in communication and cultural studies* (1994) om *alternative media*, där han introducerar rörelsen av 'radikal' social förändring som ett primärt syfte av *alternative media*, uppriktigt avvisande eller utmanande av etablissemang inom media (O'Sullivan 1994, 10). O'Sullivan ser två grenar som utgör *alternative media*: demokratiska/ kollektivistiska processer av produktion; och ett engagemang för innovationer eller experimenterande i form och/eller innehåll.

Stephen Duncombe för ett resonemang angående den sociala förändringen som tidigare nämdes av O'Sullivan "the medium of zines is not just a message to be received, but a model of participatory cultural production and organisation to be acted upon" (Duncombe 1997, 129), alltså att den sociala förändringen i syftet inte endast bör bli förstådd som en instrumentell diskurs för att provocera förändring i den stora - nationella eller internationella meningen utan att den sociala förändringen kan ske lokalt till och med på personnivå - och det är en deltagande kulturproduktion som vi bör vara aktsamma om. Vi kommer använda oss främst av Chris Attons modell för alternativ media.

1.7. Material och metod

I uppsatsen använder vi oss av olika metoder för att komma åt ämnet konstziner från flera vinklar. De olika metoderna och de material som metoderna producerat tar också olika stor plats, men bidrar alla till att skapa en mer omfattande bild av konstzinefenomenet.

Zine-analys

Eftersom uppsatsen handlar om konstziner, som är fysiska artefakter, har vi valt att undersöka de fysiska konstzinen. Detta har gjorts genom beskrivningar av varje undersökt konstzine, med genomgångar av konstzinen form, material, sammansättning och innehåll. I de fall det varit utläsbart i konstzinen har också produktionstekniker, produktionsmängd och publiceringssammanhang beskrivits. Metoden hämtar inspiration från den diskussion om kritisk visuell metodologi Gillian Rose för i boken *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. Rose skriver fram fyra *sites* för tolkning av visuella material: *site of production*, *site of the image*, *site of circulation* och *site of audiencing* (Rose 2016, 24f). *Site of production* avser hur bilden framställts, *site of the image* avser den mening som utläses ur själva bilden, *site of circulation* avser hur bilden sprids och *site of audiencing* avser hur bildens mening omförhandlas i mötet med en publik (Rose 2016, 27, 32, 34, 38). Rose delar också in dessa i tre *modalities*. Av dessa är det den första, *technological modality* en förståelse av hur bilden producerats, hur den visats, hur den spridits och bildens visuella uttryck, som tar plats i beskrivningarna (Rose 2016, 25).

Deltagande observation

Observation är en metod som ger empiri om praktik, vad människor gör och hur de gör det, som inte alltid omsätts i ord (Kaijser & Öhlander (red.) 2011, 115). Detta gör observationen lämplig för att ge inblick i hur zinet skapas, vilka tekniker och redskap som används, och hur de används. Den observationsvariant vi tillämpat knyter an till den aktivitetsbaserade observationen eftersom akten avgränsats till fanzineworkshopen, en specifik aktivitet där människor på en avgränsad plats och en avgränsad tid skapade fanziner (Kaijser & Öhlander (red.) 2011, 120). Observationer rymmer alltid i viss mån deltagande, men graden av delaktighet varierar beroende på situation (Kaijser & Öhlander (red.) 2011, 123f)

Observationen under fanzineworkshopen rymde dels en hög grad deltagande, då vi båda arbetade med att producera våra egna fanziner i nära kontakt med Fredrik Åkum som ledde workshopen. Samtidigt kommunicerade vi inte i någon vidare utsträckning med de övriga workshopdeltagarna vilket talar för en låg grad deltagande (Kaijser & Öhlander (red.) 2011, 124). I en observation är det viktigt att veta vilken typ av kunskap man letar efter, för att kunna använda observationen för att besvara de frågor man ställt (Kaijser & Öhlander (red.) 2011, 128f). Samtidigt är det gångbart att vara öppen för nya intryck, utanför ens förväntningar, och att använda observationen utforskande. Deltagandet i produktionen av fanziner ger oss praktisk erfarenhet av produktionsprocesser som synliggör sådant som inte lämnar några spår på föremålet, och metoden fungerar därför som ett komplement till undersökningen av föremålen.

Intervju

Genom att göra en kvalitativ intervju med konstnären Fredrik Åkum får vi veta hur han förhåller sig till både konstziner i sig och sina egna konstziner. Intervjun gör det möjligt att komma nära den intervjuade genom att ta del av dennes erfarenheter av och tankar om det undersökta fältet (Kaijser & Öhlander 2011, 85). Kort sagt ges ett erfarenhetsnära material. Intervjun är ett möte mellan människor, där den ena parten söker den andras erfarenheter eller kunskaper, och där både det som sägs och hur det sägs har betydelse (Kaijser & Öhlander

2011, 88f). Genom den öppna samtalsformen samt strategier som användning av följdfrågor och uppmuntran att vidareutveckla eller förtydliga skapar intervjuaren förutsättningar för informanten att gå på djupet och reflektera över intervjuens tema (Kajiser & Öhlander 2011, 89). Intervjun skapar alltså förutsättningar för omfattande och individnära empiriproduktion. Samtidigt måste en intervjuare vara medveten om det som kallas tredje närvarande, att informanten kan försöka ta kontroll över kommunikationen genom att tona ned eller framhäva vissa frågor (Kajiser & Öhlander 2011, 89f). Genom intervjun har vi kunnat sätta in konstziner i tydligare sammanhang, exempelvis genom frågor om när, var och hur ett visst konstzine gjordes tillgängligt – sådant som inte alltid går att utläsa ur artefakten i sig.

1.8. Etiska hänsynstaganden och reflexivitet

1.8.1. Etiska hänsynstaganden

I uppsatsen förhåller vi oss till individskyddskravet, som skrivs fram i vetenskapsrådets *Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning*. Kravet är indelat i fyra huvudkrav: informationskravet, samtyckeskravet, nyttjandekravet samt konfidentialitetskravet. Informationskravet innebär att berörda informeras om undersökningens syfte och deras roll i undersökningen (Vetenskapsrådet 2002, 7). Inför intervjun beskrev vi kortfattat vad uppsatsen skulle handla om i den föreliggande mejlkonversationen, samt mer utförligt i samband med intervjutillfället. Samtyckeskravet innebär att undersökningsdeltagares samtycke ska inhämtas (Vetenskapsrådet 2002, 9). För att uppfylla detta krav bad vi Fredrik Åkum att ge samtycke till att delta i studien och till att intervjun spelades in i samband med intervjun. Nyttjandekravet innebär att uppgifter insamlade för forskningsändamål inte får användas i andra syften (Vetenskapsrådet 2002, 14). Insamlade uppgifter kommer alltså endast användas i den här uppsatsen, vilket vi också förklarade för Åkum.

Vi anser att individskyddskravet står i direkt konflikt med forskningskravet, vetenskapsrådets andra krav, gällande konfidentialitetskravet. Forskningskravet innebär att kunskap förbättras

och fördjupas, och vägs ständigt mot individskyddskravet (Vetenskapsrådet 2002, 5). Enligt konfidentialitetskravet ska undersökningsdeltagare i högsta möjliga grad försäkras konfidentialitet (Vetenskapsrådet 2002, 12). Det vill säga att enskilda personer inte ska kunna identifieras. Vi anser dock att det är nödvändigt att känna till informantens identitet för att det som framkommer i intervjun ska kunna ställas i förhållande till det övriga materialet. Uppsatsen är en fallstudie som undersöker ett konstnärskap. Intervjumaterialet måste kunna kopplas till den övriga empirin, och informanten kan således inte anonymiseras.

1.8.2. Reflexivitet

Jag, Joel, deltog under min praktikperiod på Färgfabriken i några av de produktionsmöten som resulterade i Fredrik Åkums separatutställning som visas på Färgfabriken under våren 2020. Jag utövade ingen direkt beslutsmyndighet och var inte heller särskilt involverad i processen, men bidrog med synpunkter gällande utformningen av utställningen. I samband med detta träffade jag också Fredrik Åkum under ett planeringsmöte och galleribesök för att diskutera utställningen. Jag, Fredrika, saknar någon tidigare relation till fältet och har inte haft någon tidigare kontakt med varken Fredrik Åkum eller Färgfabriken.

Vi knyter oss till en kunskapssyn enligt vilken all kunskap är situerad, och produceras i ett begränsat sammanhang med utgång ifrån forskarens position (Haraway 1988, 583). Forskaren befinner sig nödvändigtvis inom det undersökta fältet, och utgör därför också en del av fältet. Det är därför viktigt att synliggöra och reflektera över hur forskarsubjektet påverkar forskningsprocessen genom reflexivitet och positionering (Kalman 2006, 21). Detta uppnås dels genom redogörelsen för undersökningens teoretiska utgångspunkter och dess metod, som rymmer resonemangen bakom vad som gjorts, varför det gjorts och hur det gjorts. Vi vill också tillägga att vi är medvetna om att empirin, särskilt i intervjun, produceras i mötet mellan forskare och informant, och därför är avhängig den sociala situation empirin produceras i.

2. Analys

Kort presentation av Fredrik Åkum

Fredrik Åkum, född 1987, tog sin masterexamen i fri konst vid Akademin Valand 2013 (Färgfabriken 2019). Han lever och verkar i Göteborg. Åkum finns representerad i flera internationella samlingar, och i ett antal offentliga svenska samlingar. Han mottog Beckers konstnärstipendium 2020 och visar en separatutställning på Färgfabriken i Stockholm under våren 2020. Han har tidigare mottagit bland annat Sten A. Olssons kulturstipendium och Adlerbertska kulturstipendiet. Åkum representeras av Gallery Steinsland Berliner i Stockholm.

Fredrik Åkum arbetar med kopior och upprepningar i måleri såväl som skulptur och konstziner (Färgfabriken 2019). Verken, som ofta visas i serier, kan utgå från en premiss: ett fotografi, en trädgårdsskulptur, dammet på kopiatorns yta, som sedan avbildas, abstraheras och upprepas. Resultatet blir ett antal verk, kopior som inte är identiska. Åkums mest framstående verk är målningar utförda i utspädd akryl på duk. Han arbetar också med skulpturer avgjutna i bland annat jesmonite, gips och brons.

Åkum och fanzinen

Fredrik Åkum beskriver sin ingång till zineproduktion i flera faser, både som barn och som vuxen. Som barn gjorde han små tidningar av teckningar han ritat med inspiration från olika filmer, som han långt senare börjat betrakta som fanziner (Åkum 08-02-20). Åkum blev aktivt medveten om fanziner när han gick på gymnasiet och stötte på punk-fanziner. Han beskriver att det endast producerades ett fåtal fanziner inom hans kretsar, vilket till viss del berodde på framväxten av internet, och att fanziner som tidigare gjorts i tryckt form börjat övergå till att finnas på internet (Åkum 08-02-20). I det här stadiet var Åkum en del av den lokala punkzinekretsen, men han producerade inte egna fanziner. Istället screentryckte han bandtröjor, patches och dylikt.

Åkum beskriver att den egentliga zineproduktionen började först senare, under tiden på Valand, när han och konstnärskollegan Jacob Hurtig fick tag på en kopiator och bestämde sig för att starta zinet *Jarko* (Åkum 08-02-20). Varje nummer av *Jarko* hade ett tema, och de såg därför ut på olika sätt: vissa var soloziner, andra gruppziner, och vissa nummer var mer konceptuella än andra. I samband med detta började Åkum och Hurtig distribuera andras ziner. Avsaknaden av administrativt intresse medförde att de skiftade fokus från att distribuera till att förvalta en samling (Åkum 08-02-20). *Jarko* tog alltså formen av ett mer övergripande zine-projekt.

2.1. Konstziner som plattform

Gör det själv

Fredrik Åkum producerar i regel sina konstziner på egen hand. Han berättar i intervjun om flera negativa erfarenheter av att använda professionella tryckerier, en process som är både lång och dyr. Anlitandet av ett tryckeri skapar också utrymme för misstag ”Men som jag tidigare berättade fuckade de upp så mycket, och de vägrade erkänna att de gjort det, så jag tryckte själv.” (Åkum 08-02-20). Vid det här tillfället hade Åkum lagt ut delar av ett konstzine till ett tryckeri som, enligt Åkums misstankar, inte tryckt den svarta plåten, vilket resulterade i att Åkum ändå behövde trycka sidorna på egen hand. Beslutet att huvudsakligen själv trycka sina konstziner beror dock inte enbart på dåliga erfarenheter. Åkum uttrycker att ”Det roligaste är att trycka själv” (Åkum 08-02-20), och berättar vid ett annat tillfälle under intervjun att han har ett intresse av taktiliteten i att känna på papper och att vika arken själv (Åkum 08-02-20).

Att producera konstziner själv medför att det görs i mindre skala och trycks i mindre upplagor i förhållande till om produktionen förläggs till ett professionellt tryckeri. Åkum uttrycker att han upplever att arbetet får en annan karaktär när det görs för hand. ”Det kändes mer genuint (...) mer som att jobba med ett verk än med en dokumentation” (Åkum 08-02-20). I och med att konstzinen produceras av konstnären själv anknyter produktionen till de konstnärsdrivna

utställningsrum som också betecknas alternativa rum (Allen 2011, 7). Konstnären är ytterst ansvarig i alla led, inte bara för konstzinet innehåll och formgivning, utan också för trycket av de enskilda sidorna, och konstruktionen av konstzinet. Genom att ta full kontroll över produktionen sätts konstnärens egna behov och ambitioner i centrum, utan några mellanhänder i form av curator, redaktör eller ens tryckeri, vilket gör det möjligt för konstnären att visa sin konst enligt egen avsikt (Allen 2011, 122). Genom egenproduktionen uppfyller Åkums konstziner också det femte kriteriet för *alternative media*, om transformerande sociala relationer, eftersom själva produktionen inte överläts till en professionell tryckverksamhet (Atton 2002, 27).

Konstzinet form

När Åkum talar om sitt föredragna format för konstziner berättar han att han tycker om att sätta begränsningar för sig själv, eftersom färre val gör det möjligt att prestera bättre inom de uppsatta ramarna (Åkum 08-02-20). De enkla ramarna han arbetar inom blir snabbt synliga i kontakt med de färdiga konstzinen, som ger ett enkelt och avskalat intryck. Detta förhållningssätt står i skarp kontrast mot andra konstnärers konstziner, som vi tagit del av under observationerna, som konstruerats med en stor variation material, såsom transparent plastfilm, och bindningsmetoder, såsom nålbindning och kartonnage.

Åkum beskriver att han oftast producerar konstziner genom att vika papper i A4-format på mitten, vilket resulterar i ett blädderbart häfte som närmar sig A5-format (Åkum 08-02-20). Eftersom Åkum beskär konstzinen för att ta bort utfallet får häftena ett reellt mått om cirka 14x20cm. Av de åtta konstziner vi undersökt är sex utförda i det här formatet. De resterande två är i ett större format med måtten 20x27,5cm, men är i övrigt konstruerade på samma sätt. Konstzinen är sammanhäftade med två häftklamrar vardera, den kanske enklaste tänkbara bindningstekniken. I sammanhäftningen använder sig Åkum av ett särskilt redskap, som är en kombination av en häftapparat och en ställning som vikta papper kan placeras ovanpå med ryggsidan uppåt. Redskapet tillåter honom att placera häftklamrarna på själva vecket, vilket gör att häftet kan öppnas platt.

Konstzinenens enkla utförande visar att zineformen främst fungerar som ett ramverk som kan motta konst, en förmedlare av innehållet (Linker 1980, 78). Linker beskrev hur boken skapar ett rum för konst bortom fysisk rymd (Linker 1980, 77). Den konst som finns i konstzinet, som har samma funktion som boken, är trots det bunden till konstzinet fysiska rymd. Detta förhållande förklaras med Allens förståelse av alternativa rum som ersättningar för utställningsrum och följsatser av museets eller konsthallens arkitekturella interiör (Allen 2011, 7). Konstzinet innehåll motsvarar utställningsrummets interiör och konstzinet form motsvarar följaktligen dess exteriör.

Kopiatorn som verktyg

Under den workshop vi deltog i gjordes kopiatorns funktion som verktyg i den konstnärliga praktiken påtaglig. Kopiatorn fungerar inte enbart som ett passivt medel för att mångfaldiga ett färdigt material, istället utgör kopiatorn ett verktyg som en i produktionen aktivt manipulerar och förhandlar med för att nå ett visuellt uttryck.

Jag, Joel, valde att under workshoppen att, med begränsat tidsutrymme, försöka efterlikna de processer Åkum använder sig i produktionen av ett av sina konstziner. Med anledning av detta tillverkade jag ett zine i en upplaga av tre exemplar med utgångspunkt i ett bildmaterial jag tidigare framställt under namnet *yung_stanza_daily*. Flera av de tekniker Åkum illustrerade under workshoppen gick ut på att på olika sätt manipulera kopiatorn för att nå ett nytt resultat.

Ett första exempel på detta är en teknik där en flyttar bilden på skannerytan samtidigt som kopiatorn skannar bilden. Detta resulterar i en förvrängning av den ursprungliga bilden där samma del kan återkomma flera gånger, ändra position och rotation eller sträckas ut över en större yta. Bland de konstziner vi undersökt finns exempel på Åkums tillämpning av tekniken på framsidan av *Flatbed*, där konstzinet titel förvrängts och sträckts ut över hela sidan (se bil.

4.3.4.; bil. 4.3.8.). Det andra exemplet på hur kopiatorn används som verktyg är både mindre påtagligt i det färdiga resultatet och mer indirekt än det första exemplet. Genom att justera exponeringsvärdet för kopiatorns skanner är det möjligt att påverka vad som behandlas som ljust eller mörkt, och således hur den kopierade bilden ser ut. Eftersom detta inte lämnar spår på samma sätt som den första tekniken kan jag bara använda exempel från min egen produktion för att illustrera. Bilden på framsidan av *Yungstanzine* hade ursprungligen så låga ljusvärden att motivet knappt gick att utläsa (se bil. 4.3.8). För att åtgärda detta justerade jag kopiatorns exponeringsvärden vilket resulterade i en synlig bild.

Kopiatorn är alltså, inom produktionen av konstziner, inte något som passivt och exakt återger den inmatade bilden. Istället fungerar kopiatorn som ett verktyg konstnären använder för att påverka det slutgiltiga resultatet. Det är inte bara det som trycks på sidan som skapar konstobjektet, utan också själva tryckprocessen – hur det som fästs på sidan matas fram. Tillämpningen av kopiatorn utforskar konstzineformens möjligheter att fungera som plattform för konstnärligt uttryck (Allen 2011, 6). I och med detta uppfyller konstzinet ytterligare ett av kriterierna för att kategoriseras som *alternative media*. Kopiatorns centrala roll i produktionen av ett konstzine motsvarar ett bruk av reprografiska innovationer, vilket svarar mot *alternative medias* tredje kriterium (Atton 2002, 27).

Risotryckets möjligheter och begränsningar

Under intervjun återkommer Åkum till ett verktyg flera gånger: risographen. Risographer dök upp på marknaden på 1980-talet, de tillämpar en digital mimeografisk tryckmetod där blött bläck pressas genom en perforerad master vilket ger ett resultat som liknar screentryck mer än fotokopia (Haylock 2011, 119f). Maskinen trycker endast en färg åt gången, och för att trycka i fler färger behövs ytterligare mastrar och byte av färgtrumma (Åkum 08-02-20).

Risographer gör det möjligt att trycka mindre upplagor om mellan 100–500 exemplar till relativt liten kostnad, särskilt i förhållande till offsettryck.

Åkum använder sig av risotryck i två av de undersökta konstzinen: *Ceremony* och *Untitled (Publication)*. *Ceremony* är utfört helt i risotryck medan *Untitled (Publication)* består av en blandning av risotryckta sidor och sidor tryckta med en vanlig kopiator av hög kvalitet. I båda fallen använder Åkum sig av enfärgstryck, rött i *Ceremony* och blått i *Untitled (Publication)*. Eftersom Åkum tillämpat flera trycktekniker i *Untitled (Publication)* synliggörs här också några av metodens förtjänster och begränsningar, eftersom tekniken står i kontrast mot andra trycktekniker (se bil. 4.3.1.). De totalt åtta sidor i *Untitled (Publication)* som är utförda i risotryck, sida V-VIII och XIII-XVI är fördelade på två pappersark, som vikta på mitten och med ett mellanliggande ark placerar dem på sex uppslag. Eftersom de risotryckta sidorna inte kan tryckas på samma ark som de sidor som är tryckta med kopiator, och eftersom konstzinet består av vikta sammanhäftade pappersark uppstår en begränsning i hur konstzinet layout kan se ut. En risotryckt sida måste följas av ytterligare en risotryckt sida på nästa uppslag.

I det undersökta materialet finns två olika exemplar av *Untitled (Publication)* som skiljer sig åt något (se bil. 4.3.1.). I det ena exemplaret saknas sidorna VIII och XIII, som istället ersatts av upprepningar av sida VI och XV i avvikande färgton. När detta uppdagades under intervjun svarade Åkum ”Då har du ett måndagsexemplar” (Åkum 08-02-20), och gav mig ett exemplar som var tryckt enligt hans avsikt. Detta feltryck synliggör vissa aspekter av produktionsprocessen. Risographen trycker pappersarket ena sida vilket innebär att en, för att åstadkomma ett dubbelsidigt tryck behöver föra in arket i risographen ytterligare en gång, med en annan *master*. Det Åkum gjort i det feltryckta exemplaret är att trycka fel baksida på ett redan tryckt ark, utan att upptäcka eller åtgärda misstaget under konstruktionen av konstzinet. Både detta och den avvikande färgtonen, som antagligen beror på när i tryckprocessen det arket trycktes, talar om konstzinet handgjorda kvalitet (Haylock 2011, 123).

Bilderna på de risotryckta sidorna i *Untitled (Publication)* ger intrycket av att vara en del av papperet de är tryckta på. Det finns inga påtagliga förhöjningar av trycket eller någon förändring i textur gentemot övriga sidan. De bilder som är tryckta med vanlig kopiator, vilket möjliggör ett tidseffektivt flerfärgstryck, ger däremot intrycket av att ligga ovanpå sidan.

Bilderna är något glansiga, och det går att känna skillnaden gentemot papperets textur genom att dra fingret över sidan. De två tryckteknikerna ger alltså upphov till två distinkt olika uttryck.

Precis som i diskussionen om kopiatorns roll blir det här tydligt att sättet konstzinet produceras på är en central del i konstzinet uttryck. Användandet av olika tryckmetoder, och kombinationen av dessa ger möjligheten att skapa bilder med en stark kontakt till konstzinet, den plattform som förmedlar dem (Allen 2011, 6). I och med att produktionsmetoderna som diskuterats här också utgör reproduktionsmetoder synliggörs en förutsättning för etablerandet av konstzinet alternativa rum. Konstzinet produceras som en multipel, ett mångfaldigt föremål, som då inte begränsas till en enskild plats för mottagande utan existerar på flera platser samtidigt (Linker 1980, 77). I egenskap av konstobjekt skapat genom reproduktion möjliggörs simultana flersituerade utställningar i alternativa rum som, till antalet, enbart begränsas av upplagens storlek (Linker 1980, 77).

Upplagor och utgåvor

Oftast producerar Åkum ett konstzine i en upplaga, med ett begränsat antal exemplar. När han talar om upplagens storlek berättar Åkum ”På det här [*Untitled (Publication)*] är det säkert 100 eller nåt sånt där tror jag, men det är ganska mycket.” (Åkum 08-02-20), och att han ibland gör konstziner i upplagor om 20 exemplar. Bland de konstziner vi undersökt är upplagens storlek angiven i fyra fall. *Untitled Collage Publication* gjordes i 20 exemplar, *Spreads* i 30 och både *Ceremony* och *Flatbed b.* har en utgåva om 50 exemplar, vilket kan ge en anvisning om upplagornas ungefärliga storlek.

Det förekommer också att ett konstzine ges ut i flera utgåvor, som skiljer sig åt i vissa avseenden. Så är fallet med *Flatbed*, som producerades i samband med utställningen med samma namn (se bil. 4.3.4.). *Flatbed* gavs ut i sammanlagt tre olika utgåvor. Den första utgåvan utgjordes av det som här fått namnet *Flatbed a.*, ett konstzine som rymmer en

introduktion till utställningen och flera ateljéfotografier i svartvitt (Fredrik Åkum 2018a). Den andra utgåvan bestod av *Flatbed a.* och ytterligare ett konstzine: *Flatbed b.*, och gavs ut i samband med utställningens *finissage*, eller avslutning (Fredrik Åkum 2018b). *Flatbed b.* innehåller bland annat installationsvyer från utställningen och är tryckt i färg. Den tredje utgåvan, *Flatbed c.*, gjordes i en mycket begränsad upplaga om fem exemplar och bestod av konstzinen *Flatbed a.* och *Flatbed b.* samt en originalteckning (Fredrik Åkum 2018c). De fem exemplaren av den tredje utgåvan rymde alltså unika konstverk.

Denna sammansättning av multipler och unika konstobjekt är inte unikt för Fredrik Åkums konstziner, utan något som genomförts flera gånger tidigare. Det sista numret av konstitidskriften *Art-Rite* bestod av 2000 originalverk av konstnären Judy Rifka, på varsitt pappersark, som veks och skickades till läsarna, som tog emot ett varsitt verk (Allen 2011, 143). Den tyska konstitidskriften *Interfunktion* gavs ut i särskilda utgåvor som signerades av konstnärer och innehöll editioner eller originalverk (Allen 2011, 211). Dessa såldes till ett högre pris än *Interfunktionens* standardutgåva. När detta sker, att en multipel som ett konstzine eller en konstitidskrift görs i särskilda utgåvor som i högre grad närmar sig unika dyrbara konstobjekt förändras multipelns karaktär. Åkum talar om det som att de har högre verkshöjd, men samtidigt förlorar de den multipla aspekten av att produceras i flera exemplar som karaktäriserar konstzinet (Åkum 08-02-20; Allen 2011, 135).

I samband med detta är det fruktbart att kortfattat knyta an till Walter Benjamins diskussion om konstverkets *aura*, något som ofta förekommer i texter om mångfaldigad konst. Auran hos Benjamin avser konstverkets *här och nu*, en unik existens på en specifik plats vid en specifik tidpunkt som sammantaget ger konstverket dess värde (Benjamin 2014, 64–67). När verket reproduceras och görs tillgängligt i flera exemplar, eller möts i en annan miljö än den avsedda går något förlorat: dess aura. Konstzinet är däremot ett konstobjekt som skapas med mångfaldigandet som avsikt och där den tryckta sidan är central för förståelsen av verket. I exemplet *Flatbed* framgår ett komplicerat förhållande till Benjamins aura. Alla utgåvor består av mångproducerade konstziner, som omkullkastar hierarkin mellan original och reproduktion

(Allen 2011, 6). Samtidigt utgörs varje exemplar *Flatbed c.* också av ett unikt verk, som förkroppsligar konstverkets aura.

Att distribuera ett zine

Åkum berättar att det han tycker minst om i produktionen av sina konstziner är att distribuera dem (Åkum, 08-02-20). Följaktligen uppehåller han sig mycket kort vid frågan om hur distribueringen går till. Han beskriver den huvudsakliga metoden ”Nu brukar jag mest lägga upp att man gjort dem på Instagram. Sen tar det slut på några dagar.” (Åkum 08-02-20), och fortsätter med att han också distribuerar dem i samband med utställningar och i liknande sammanhang. I bildbeskrivningen till ett Instagraminlägg skriver Åkum att han kommer ge ut ett konstzine i samband med vernissagen för sin utställning på Gallery Steinsland Berliner i Stockholm, att det kommer finnas ett antal exemplar tillgängliga på zineutställningen *Upplaga 2* i Göteborg och att en begränsad mängd kommer kunna tillhandahållas via post (Fredrik Åkum 2019a).

Det huvudsakliga för Åkum i distribueringen av sina konstziner är att bli av med dem. Detta framgår dels när han berättar om upplagens storlek ”Jag kan göra zines som är bara ett tjugotal. Jag kan tycka att det är skönt att bli av med dem. Att det verkligen försvinner på en dag.” (Åkum 08-02-20) och i fråga om konstzinen kostnad ”Jag själv brukar mest be folk betala porto, så att jag blir av med dem” (Åkum 08-02-20). Att Åkum vanligtvis inte tar emot ersättning för sina konstziner, och att de delvis distribueras i samband med galleriutställningar talar om förutsättningarna för konstziner som konstnärlig praktik. Den konstnärliga frihet och möjligheter till experimentering som ryms inom konstzinet alternativa rum, där säljbarheten sätts åt sidan, medför också att konstnären inte kan försörja sig enbart genom konstzinen (Allen 2011, 122). Istället måste konstzinen finnas sida vid sida med andra, mer traditionella inkomstkällor, som försäljning, utställningsarvoden och stipendier (Linker 1980, 79). Det Åkum uttrycker ”Jag har alltid sett dessa zines som en motpol till gallerirummet eller konsthallen.” (Åkum 08-02-20) innebär också att gallerirummet eller konsthallen är nödvändig, som zinet motsatta pol.

Det står alltså klart att produktionen och distribueringen av konstziner inte ger konstnären någon ekonomisk vinning. Men detta, att konstziner till skillnad från artists' books inte gör anspråk på lönsamhet, kan också bidra till förklaringen till varför praktiken kan hållas vid liv (Zweig 1998, 4). Åkum hade ursprungligen avsikten att göra artists' books, men valde att istället göra konstziner "Jag var nog mer inriktad på att man skulle göra böcker typ. Eller nån bok, vilket jag typ aldrig gjorde. Jag tror att det var i och med det som jag kom på att man ska göra zines, eftersom det är mycket enklare." (Åkum 08-02-20). På så sätt undviker Åkum också de krav på att uppfylla en viss publiks önskemål som följer produktionen av artists' books (Zweig 1998, 4f)

Zweig beskriver att många bokkonstnärer hade ambitioner att producera experimentella verk i stora upplagor till låga priser för en stor publik (Zweig 1998, 5). Ambitioner som övergavs med insikten att stora upplagor kunde tillverkas med offsettryck, men till ett högt pris och att avsaknaden av distributionskanaler omöjliggjorde en stor, stödjande, publik. Istället övergick många till att producera det Zweig ger namnet *livres d'artistes*, bokobjekt i unika exemplar eller små utgåvor, som kunde säljas till samlare (Zweig 1998, 5). Genom att arbeta med konstziner, som produceras med relativt enkla medel, och inte försöka göra produktionen av konstzinen ekonomiskt lönsam väjer Åkum också för de problem bokkonstnärer mött.

2.2. Konstziner som medium

Konstverksziner & dokumenterande konstziner

De åtta av Fredrik Åkums konstziner vi undersökt rymmer en stor innehållsmässig variation. Både i förhållande till varandra, där ett zine skiljer sig från ett annat, och i varje zine för sig. Här förekommer texter, installationsvyer, ateljéfoton, konstfoton, kollage och verksbilder. Trots att ett enskilt konstzine kan innehålla både dokumentation och konstverk kan Åkums konstziner delas in i två breda kategorier. Åkum talar själv om distinktionen mellan ett konstzine som inte ska förklara något annat än sig självt och ett konstzine som fungerar som

komplement till en utställning (Åkum 08-02-20). För att tydliggöra skillnaden mellan de två kategorierna kallar vi dem konstverksziner och dokumenterande konstziner.

Kategorin konstverksziner kan exemplifieras med *Untitled Collage Publication* som inte producerades i samband med en utställning (se bil. 4.3.3.). Konstzinet rymmer sammanlagt 12 bilder varav två är ateljéfotografier och resterande bilder detaljer från kollage eller frontala återgivning av kopior av kollage utförda i akryl på duk. Det första av ateljéfografierna, det som pryder omslaget, föreställer ett kollage hängt på en sliten vägg, där kollaget och omgivningen smälter samman till en enhet. Det andra ateljéfotografiet föreställer ett kollage liggandes ovanpå ett värmeelement. De fotografier som finns i *Untitled Collage Publication* är alltså inte dokumenterande bilder som visar konstverk i ett utställningssammanhang, utan bilder som omförhandlar och transformerar de fotograferade konstverken. Innehållet på sidorna 3, 4, 7, 8–9, 10, 13 & 14 som alla betecknas *Untitled (Collage) (2019) (Detail)*, är skapade direkt på kopyatorytan. De är således inte avbildningar eller reproduktioner av verk, utan konstverk skapade specifikt för det sammanhang de visas i. I och med detta, en konstnärlig produktion som tar hänsyn till konstzinet form och som utforskar dess möjligheter, synliggörs konstverkszinets funktion som specifikt medium (Allen 2011, 6).

Spreads utgör det tydligaste exemplet på ett dokumenterande konstzine (se bil. 4.3.2.). *Spreads* inleds med en text om Fredrik Åkums konstnärskap och om den nya serie målningar, som delar namn med både utställningen och konstzinet, som visades under utställningen. Texten som är skriven av Mattia Lullini, en självständig curator och medgrundare av Galleri Nevven, är enligt en fotnot ett utdrag ur en ofärdig längre text. De resterande sidorna rymmer installationsvyer från utställningen *Spreads* där Åkums verk är tydligt situerade i sin omgivning. *Spreads* är som Åkum uttrycker det ”rent dokumentär” (Åkum 08-02-20) och anknyter funktions- och innehållsmässigt till utställningskatalogen.

I andra fall har Åkum producerat och publicerat två olika konstziner i samband med en enskild utställning. I samband med utställningen *Endless Hunt* på Galleri Thomassen 2015

producerades *Endless Hunt (Bootleg)* och *Endless Hunt II*, och i samband med utställningen *Flatbed* på 3:e våningen 2018 producerades *Flatbed a.* (2018) och *Flatbed b.* (2018). I båda av dessa fallen närmar sig det tidigare zinet konstverkszine-kategorin, medan det senare har en mer dokumenterande karaktär (se bil. 4.3.6.; bil. 4.3.4). *Flatbed a.*, som är helt i svartvitt, inleds med en text som fångar den repetition och den kontakt med koptorn som är central i utställningen, samt en text som förklarar utställningens premisser. Därefter följer fotografier från ateljén som bland annat visar en gjutform upphängd på en takbjälke, samt en fotokopia av palmblad och ett antal återgivning av målningar och teckningar. *Flatbed b.* är däremot tryckt i färg och domineras av installationsvyer från utställningen. Här finns också ett antal direkta återgivning av målningar, men textinnehållet saknas helt.

Distinktionen mellan de två kategorierna av konstziner: konstverksziner och dokumenterande konstziner, knyter an till den diskussion om tidskriften *Art-Rite* Allen för i *Artists' Magazines: an alternative space for art*. Allen beskriver tidskrifternas dubbla funktioner som alternativa rum: dels som komplement till utställningsrummet, dels som ersättning för utställningsrummet (Allen 2011, 132f). Det dokumenterande konstzinet fungerar konkret som ett komplement till det fysiska rummet och de utställda verken. Konstverkszinet kan däremot både ersätta och överskrida utställningsrummet, och på så sätt skapa en plats för konst som saknar galleriets rumsliga och institutionella begränsningar.

De två exemplen *Untitled Collage Publication* och *Spreads* är där distinktionen mellan kategorierna konstverksziner och dokumenterande konstziner är tydligast utläsbar. Det är dock vanligare att ett enskilt konstzine bär karaktärsdrag från båda kategorierna. *Untitled (Publication)*, som publicerades i samband med utställningen *Tear out pages/ Tears of Jacqueline* innehåller en text skriven av Mattia Lullini som inte har någon koppling till Gallery Steinsland Berliner, ett ateljéfotografi och flera reproduktioner av verk (se bil. 4.3.1.). Åtta av de bilder som finns i *Untitled (Publication)* är tryckta i blått enfärgstryck med risograph, och skiljer sig på så sätt från de storskaliga målningar de är avbildningar av. Flera av verken i konstzinet visades dessutom inte i utställningen, vilket innebär att *Untitled (Publication)* inte heller fungerar som katalog till *Tear out pages/ Tears of Jacqueline*. Istället

står *Untitled (Publication)* som ett komplement till utställningen, som också fungerar utanför det sammanhanget.

Båda kategorierna, konstverksziner och dokumenterande konstziner, utgör till en viss grad alternativa rum för konst. Dokumenterande konstziner ger läsaren möjlighet att ta med sig och återbesöka en konstupplevelse på en annan plats än den ursprungliga, men det är ändå en upplevelse som är tätt förbunden med ett ursprungligt utställningsrum. Konstverksziner ger däremot möjligheten att, inte återuppleva utan direkt uppleva konst i det format konsten skapades för (Linker 1980, 77). Konstverkszinet som alternativt rum utgör i högsta grad en friställd plats bortom traditionella platser för konst, där en läsare oberoende av tidsliga och rumsliga begränsningar kan möta konstverk på samma sätt som i ett fysiskt utställningsrum (Linker 1980, 77).

Konstverkszinets funktion som alternativt rum knyter an till heterotopins tredje princip, kapaciteten att sammanställa flera inkompatibla platser på en plats (Foucault 1986, 25f). Foucault beskriver hur det på teaterscenen under en föreställning skapas plats efter plats, som är främmande från varandra, och hur det i biografen projiceras ett tredimensionellt rum på en tvådimensionell skärm vid ett rektangulärt rums ena ände. På samma sätt samlas konstverk efter konstverk, främmande för varandra och för sammanhanget, i konstzinets alternativa rum.

Sidor för sig och sidor tillsammans

En funktion av det bokformat Åkums konstziner är utförda i är att en läsare endast kan se ett uppslag åt gången. Konstnären har på så sätt full kontroll över vilka verk en betraktare kan se på en gång. Detta skiljer sig från hur gallerirummet struktureras. Där får besökaren oftast en överblick över hela, eller åtminstone flera verk i, utställningen, och kan sedan välja i vilken ordning hen vill ta sig an verken.

Denna funktion kombineras med ett utnyttjande av papperets egenskaper i *Ceremony* (2015). *Ceremony*s innehåll utgörs av fem fotografier tryckta i rött enfärgstryck med risographi på ett tunt, lätt genomskinligt papper (se bil. 4.3.7.). Fotografierna är tryckta på varsitt uppslag, vilket innebär att endast ett fotografi är helt synligt åt gången. Men, det tunna papperet och den klarröda tryckfärgen medför att fotografierna skiner igenom papperet och interagerar med den uppslagna bilden. Fotografierna påverkar varandra. Den negativa ytan hos ett uppslaget foto fylls i av tryckfärgen från ett efterkommande fotografi, och ett tredje foto i större format bildar en bakgrund. När en bläddrar i *Ceremony* byter också bilderna karaktär. Bilden som ligger i förgrund förflytta till bakgrunden på det tredje uppslaget. Med undantag av konstzinet första och sista uppslag finns också bilder synliga på både uppslagens vänstra och högra sidor, trots att fotografierna på varje uppslag är tryckta på antingen höger eller vänster sida.

Skillnaden gentemot gallerirummet tar alltså inte slut i det att konstnären genom konstzinet kan bestämma vilka verk som görs synliga på en gång. Det är också möjligt för läsaren att se alla verk på samma gång. Det som träder fram i läsningen av *Ceremony* är att konstzinet utforskar mediets unika möjligheter och förutsättningar. På samma sätt som konstnärer på 1970 och -80-talen gjorde undersökte de massproducerade konsttidskriftens materiella och kommunikativa egenskaper för att producera verk specifika för det sammanhanget, har Åkum utforskat det handgjorda konstzinet materiella och kommunikativa egenskaper (Allen 2011, 1).

Här tillförs ytterligare en dimension till den tidigare diskussionen, om konstziner som alternativa rum. Konstzinet egenskaper skapar inte enbart möjligheter till att återskapa eller efterlikna en utställning i ett fysiskt utställningsrum, utan möjliggör också en ny sorts konst, tätt förbunden med mediet konstzine. *Ceremony* är ett tydligt exempel på hur konstzinet alternativa rum kan överskrida gallerirummet genom ett konstnärligt uttryck som endast uppstår i konstzinet form (Allen 2011, 132f). Konstzinet innehåll, de fem fotografierna, är tätt sammanbundna med konstzinet form, ett häfte av tunna vikta pappersark, eftersom verkets helhet endast kan urskönjas i läsandeakten, det fysiska bläddrandet. Den taktilitet, att

själv kunna röra vid konstzinet, Åkum talar om i intervjun är inte bara något som förhöjer upplevelsen, men utgör själva villkoret för att verket överhuvudtaget ska kunna upplevas (Åkum 08-02-20).

Det som ryms i *Ceremony* illustrerar den sammanställning av olika platser som utgör heterotopins tredje princip på ett nästan övertydligt sätt. Fem separata fotografier följer varandra på fem uppslag, som scenerna i en teaterföreställning följer varandra (Foucault 1986, 25f). Fotografierna är också alla synliga på en och samma gång, och förändras av detta tillstånd på ett sätt som kan liknas vid hur växter från olika delar av jorden fördes samman i den antika trädgården, och där antog ett annat uttryck än i växternas naturliga miljö (Foucault 1986, 25f). Konstzinet fungerar alltså som ett portabelt heterotopiskt mikrokosmos där skilda vyer sammansätts och påverkar varandra.

Papperets skörhet

Under intervjun pratade Åkum om de material han använder sig av i sin konstzineproduktion. Han berättade att inlagan i *Untitled (Publication)* var utförd i ett återvunnet papper som åldras fort, vilket ledde in i den här tankegången:

Det är också en sån här grej som man kan tycka är kul med fanzinen, för de är lite förgängliga på det här sättet. De kommer åldras snabbt liksom, till skillnad från en målning. Hamnar en målning i en museisamling kommer den definitivt överleva mig liksom. Om det inte slår ner en atombomb på museet. Men fanzinen, dels kan de försvinna, någon kan råka slänga dem. Det är något kul med att de är lite sköra av sig. (Åkum 08-02-20).

Här framkommer ytterligare en funktion av konstzinet som medium, att konstziner är förgängliga. De åldras, försvinner och slits ut av bläddring. Distinktionen görs främst mot konstverk i museisamlingar, som när de inte visas förvaras i klimatkontrollerade lagerlokaler, och restaureras av konservatorer. Men här finns också en distinktion mot det mer närliggande konstobjektet: artists' books. Artists' books tenderar att ha en mer skulptural kvalitet, medan konstzinet är kortlivat (Thomas 2009, 28f).

Konstzinetets skörhet och korta livsspann kommer, i Åkums fall, inte av en slump. Flera av Åkums konstziner, däribland *Ceremony* och *4:33* består av en enda sorts papper (se bil. 4.3.7.; bil. 4.3.5.). Det vill säga att omslaget är precis lika ömtåligt som inlagan. Omslaget fungerar således inte som ett skydd för inlagan, utan slits ned lika enkelt som dess innehåll. Det konstzine Åkum pratar om i det tidigare citatet *Untitled (Publication)* har ett tjockare, skyddande omslag, men inlagan är tryckt på vad han själv beskriver som ”återvunnet skräppapper” (Åkum 08-02-20), ett material som åldras fortare än andra papperssorter.

Bland de konstziner vi undersökt märks skörheten tydligast hos *Spreads* som fått en kaffefläck och flera synliga avtryck från vidröring, men alla ziner bär spår av hantering. Det kan röra sig om en nött kant, ett uppvikta hörn eller en liten reva. Konstziner är i viss bemärkelse bruksföremål. De skapas för att hanteras och läsas, och det syftet bidrar till att de bryts ned.

I detta görs heterotopins fjärde princip, som Foucault också benämner heterokroni, en koppling till tid synlig (Foucault 1986, 26). Konstzinetets innehåll är å ena sidan fränkopplat från tiden. Verken är fästa på zinetets sidor och kan göras tillgängliga närsomhelst. Kollagen i *Untitled Collage Publication* existerar inte i den konfigurationen som är fäst på sidan i något annat tillfälle än då konstzinet skapades. Ett ögonblick som är fäst på sidan, och därmed undantaget från tiden. Å andra sidan är konstzinet förgängligt, till viss del konstruerat för att gå sönder och försvinna. Det bär kopplingar till tidens flykt och är absolut tidsbundet. De två heterokroniska formerna: det eviga och det övergående, möts i konstzinet.

Det finns alltså två heterotopiska principer hos konstzinen: den tredje principen som avser sammanförandet av distinkta platser, och den fjärde principen som avser ett särskilt tidsmässigt förhållande. I och med detta etableras konstzinen som heterotopier. Konstzinen

utagerar utopier, rena platser för konst, men utgör också verkliga platser i egenskap av alternativa rum, ett tillgängliggörande av utopin (Foucault 1986, 24).

Konstzinet utanför zinet

Hos Åkum begränsas inte konstzinet till de sammanhäftade sidorna. Istället ger han uttryck för både en strävan och en praktik där konstzinet och måleriet eller skulpturen närmar sig varandra, och gränserna börjar suddas ut. ”Jag har velat att målningarna ska bli samma sak som en sida i ett zine, för det är ändå två olika saker. Det är här en väldigt abstrakt strävan jag har, som jag inte riktigt kan formulera.” (Åkum 08-02-20). Det tydligaste uttrycket för detta är det som Åkum beskriver ”Jag har försökt härma att du sliter ut några sidor i ett fanzine och får två bilder som inte hör ihop med varandra, en ganska banal idé. Men det är två sidor som inte hör ihop som ändå bildar en ny helhet.” (Åkum 08-02-20). Sammansättningen av två skilda sidor till en ny helhet går bland annat att utläsa i skulpturen *Shards* (2019), en bronsskulptur som är uppdelad i två delar och sedan sammansvetsad, och i målningen *Untitled* (2019) som tydligt delas på mitten av en horisontell skiljelinje (Åkum, u.å.). Här har konstzinet form gett inspiration till både målning och skulptur. Vidare beskriver Åkum vid ett tillfälle att han ser bildplanet i en målning som skannerytan på en kopiator, där bara det som ligger närmast ytan blir synligt (Åkum 08-02-20). Detta blir märkbart i ett ytligt, och platt måleri, som saknar antydning till djup. Den synliga texturen i en av Åkums storskaliga målningar på nära håll skiljer sig inte avsevärt från den synliga texturen på ett uppslag i ett av hans konstziner. Han uttrycker själv att det är ett resultat av hans måleriteknik, där utspädd färg tillåts sjunka in i duken, och att kopplingen till den platta ytan i ett konstzine är ”en happy accident” (Åkum 08-02-20).

De repetitioner, när Åkum upprepade gånger kopierar sina målningar för hand, och som för varje upprepning för den nya målningen längre bort från den ursprungliga, är centrala i hans konstnärskap. Principen, där någonting kopieras och genom den processen förändras, är dock central i produktionen av konstziner. På så sätt tar Åkums måleri och skulptur form av teoretiska objekt, där de förklarande principerna, konstzinet principer: upprepning och gradvis förskjutning görs omedelbart synliga (Bal 1994, 103f). Konstverken upphör att vara

enbart målning eller enbart skulptur och blir istället något annat, ett medium som delvis utgörs av konstzinetets medium.

För att illustrera detta kan två bilder från utställningen *Spreads*, återgivna i konstzinet *Spreads* användas. Den första, som pryder omslaget visar målningen *Untitled 1332004* (2009), och den andra, en installationsvy på sida 5 ett verk ur serien *Spreads* (se bil. 4.3.2.). Båda målningarnas nedre halva domineras av formen av ett L i brunt, med ett vitt parti där den horisontella och vertikala armen möter varandra. De är inte identiska, verket ur *Spreads* har en L-form, medan *Untitled 1332004* har två, och det färgfälten i de båda målningarna liknar varandra, men har varken identisk form eller position. Ett smalt, brunt vertikalt färgfält i *Spreads* vänsterkant ger antydning av en till L-form, och skapar intrycket att *Spreads* nedre halva är en beskuren detalj ur *Untitled 1332004*, återgiven för hand. Målningarnas övre halvor är distinkt olika från varandra. Det grepp Åkum beskriver i intervjun, att målningarna fungerar som uppslag i konstziner, där sidor ryckts ut, blir påtagligt i och med att målningarnas övre halvor saknar kontakt med varandra (Åkum, 08-02-20). Som om *Spreads* är en kopia av en detalj ur *Untitled 1332004* där ett annat antal sidor ryckts ut för att skapa ett nytt uppslag. Dessa två målningar fungerar alltså som teoretiska objekt som förhåller sig till konstzinetets principer (Bal 1994, 103f). Beträktaren kan inte göra annat än att uppmärksamma det skarpa avbrottet i mitten, avsaknaden av kontakt mellan de två halvorna och likheterna mellan de två målningarna, allt sådant som ger ett intryck av konstzinetets form, som också är bokens form. Det vill säga att konstzinet görs synligt i Åkums konstnärskap även när det inte är direkt närvarande.

2.3. Tillgängliggörande och deltagande

Att ta del av konst

Åkum beskriver att han tidigare kunnat känna att han inte hörde hemma på museer och konsthallar. ”Förr när man gick på museum så kunde jag känna mig görvilsen” (Åkum 08-02-20), att han inte visste var han skulle eller fick gå, och att det gjorde situationen jobbig till den grad att han hade svårt att uppleva konsten. ”Även om man stod framför ett verk kunde man

få en väldig distans, att man fortfarande inte var där” (Åkum 08-02-20), som en följd av detta berättar Åkum att han ofta kunde få ut mer av utställningskatalogen, som han kunde läsa i en mer bekväm miljö och i sin egen takt.

Det Åkum beskriver, möjligheten att ta till sig konsten i en annan miljö och inom en annan tidsram än den som tillåts av museets eller konsthallens gallerirum, är en central funktion i det alternativa rum konstzinet utgör (Allen 2011, 132f). Detta medför också en möjlighet att ta del av och uppleva konst utan att behöva förstå eller förhålla sig till det beteende konstmuseet avkräver en besökare (Duncan 2006, 10). Mötet mellan läsaren och konstzinet skiljer sig från det offentliga möte med konsten som uppstår under en museiutställning. Konstzinet läsare behöver inte förhålla sig till museets öppettider, geografiska läge, utrymme eller den sociala kontext som uppstår under besöket (Linker 1980, 77). Istället etableras ett privat möte i läsningen där läsaren kommer i intim direktkontakt med konstverket på sina egna villkor. Omförhandlingen av förhållandet för en betraktare eller läsare att ta del av konsten är alltså en av de faktorer som etablerar konstzinet som alternativt rum.

Konstzinet fungerar, som tidigare beskrivet, som alternativt rum och heterotopi. Här blir en aspekt av detta förhållande central, den platsliga dimensionen. Konstzinet publiceras, vilket gör det tillgängligt för en publik, men detta är som Åkum själv uttrycker inte det huvudsakliga (Åkum 08-02-20). Istället premieras produktionen, anläggandet av konstzinet plats. Allen kontrasterar sin analys av konstitidskriften *Avalanche* genom en beskrivning av utställningen *July-August 1970* som kurerades av Seth Siegelaub, och som helt och hållet använde tidskriften *Studio International* som medium (Allen 2004, 151f). *July-August 1970* efterliknade den modernistiska vita kuben, och gav varje gästcurator ett lika stort antal sidor i en avskild del av tidskriften. Konstverken visades på tidskriftens sidor utan att förhålla sig till de omgivande sidorna, annonser, tidskriftens kontext eller läsarna (Allen 2004, 152). Allen beskriver att Siegelaub förklarar detta som en neutral och transparent förmedling av konsten, som till skillnad från återgivning här utgör primär information (Allen 2004, 152).

Åkums konstziner förhåller sig till Siegelaubs utställning i *Studio International* på ett annat sätt än *Avalanche*. Detta till stor del eftersom konstzinen saknar många av de kvaliteter hos konsttidskriften som *July-August 1970* saknar kontakt till. Åkums konstziner har inget reklamutrymme, och saknar någon redaktion som styr över innehållet (Allen 2004, 152). Istället är konstnären, Åkum, den enda som har kontroll över konstzinet form och innehåll, vilket gör det möjligt för honom att tala direkt till läsaren utan några mellanleder (Linker 1980, 78). Konstzinet möjliggör på så sätt en transparent förmedling av konsten, från konstnär till läsare.

Var du än är

Åkum berättar om att det tidigare varit norm att uppleva konstverk genom återgivningar i konstböcker ”Det är också ett sätt man har upplevt konst i många, många år. Det är först nu man kan resa omkring hur mycket som helst, även om det inte är bra.” (Åkum 08-02-20). Konstzinet funktion knyter både an till detta och överbryggat geografiska begränsningar. När Åkum skriver om att hans konstziner finns tillgängliga på Instagram svarar intresserade från världen över, i exemplet tycks en av de svarande vara bosatt i Connecticut i USA (Fredrik Åkum 2019b). I och med att Åkum i viss utsträckning distribuerar sina konstziner via Instagram, som är en internationell kommunikationskanal, och sänder ut dem via post går görs Åkums konst tillgänglig oberoende av läsarens geografiska plats.

Eftersom konstzinen inte enbart utgör återgivningar av konstverk, utan genom funktionen som alternativa rum är platser för förmedling av konst, likställda med gallerirum. Uppstår det, genom den geografiska spridningen, ett antal parallella, flersituerade rum för konst. Konstzinet spridning bär koppling till den internationella konstvärldens kommunikativa möjligheter (Allen 2011, 202). Allens beskrivning av Siegelaubs förståelse om tidskriftssidan som primär information, som diskuterades tidigare i avsnittet medför ett överskridande av geografiska begränsningar, som också finns närvarande i konstzinet alternativa rum (Allen 2011, 202). Allen beskriver att Siegelaub uttryckte en tro på en nedbrytning av New York som konstnärligt centrum, och att staden skulle ersättas av en decentraliserad konstvärld där

varje plats en konstnär verkar på fungerar som ett centrum i sig. I den tidskriftsbundna utställningen *July-August 1970* tog Siegelauv vissa steg för att närma sig en internationell konstvärld. Han bjöd in curatorer och konstnärer från flera länder för att delta, och det numret av *Studio International* trycktes på tre språk: engelska, franska och italienska (Allen 2011, 203). Samtidigt blev det tydligt att *July-August 1970* inte utgjorde en global utställning. Av de totalt 37 deltagande konstnärerna kom över hälften från USA, och alla var verksamma i Nordamerika eller Västeuropa. Utställningen reproducerade alltså konstvärdens geografiska hierarki, organiserad av en New York-baserad konsthandlare och tryckt i en brittisk tidskrift.

Konstzinet, som är egenproducerat av konstnären, förbigår de urvalsmekanismer som finns inneboende i konstdidskriften. Istället ger det möjlighet för konst att skapas på platser som inte utgör konstnärliga centrum, och sedan få internationell spridning (Allen 2011, 202f). Det är en konst som på samma gång är både lokal och global. Som alternativt rum existerar konstzinet bortom geografiska exkluderingsmönster och tar form som demokratiskt medium, som konstnären förmedlar i kontakt med läsarna (Linker 1980, 78). Läsaren är inte en museibesökare som tvingas navigera geografiska avstånd och museets rumsliga krav. Istället är läsaren någon som väljer att ta kontakt med konstnären, och som konstnären väljer att skicka ett konstzine till (Linker 1980, 78; Åkum 08-02-20).

Zinets kostnad

Åkum tar i regel inte betalt för sina konstziner, vilket han själv motiverar med att han tycker det är skönt att bli av med dem (Åkum 08-02-20). Vi har i ett tidigare avsnitt diskuterat betydelsen av detta ur ett produktionsperspektiv, men avsaknaden av kostnad har också betydelse för konstzinens tillgänglighet. Möjligheterna för en enskild läsare att äga ett av Åkums konstziner begränsas således inte av individens ekonomiska förutsättningar. Istället är det endast de begränsade upplagorna och hur dessa fördelas mellan att finnas tillgängliga vid vernissager och att beställas från konstnären som avgör om det är möjligt för någon att få ett exemplar.

Konstzinet är alltså ett medium som med distinktionen mellan dokumenterande konstziner och konstverksziner har varierande verkshöjd, men där konstnärens hand varit närvarande i produktionen. Det skapas i begränsade upplagor, ofta numrerade och i vissa fall signerade, på ett sätt som närmar sig traditionell grafik (Åkum 08-02-20). Trots detta finns inga ekonomiska hinder, den eventuella portoavgiften undantagen, för att förskaffa sig ett av Åkums konstziner. Konstzinet är både handgjort konstobjekt och lättillgängligt på en och samma gång. Produktionen av konstzinen svarar, på en mikronivå, mot kulturmålen *alla ska ha möjlighet att delta i kulturlivet* och *kulturpolitiken ska främja allas möjlighet till kulturupplevelser, bildning och till att utveckla sina skapande förmågor* som framlagts i propositionen *Tid för kultur*, genom att en möjlig läsares ekonomiska förutsättningar inte står som hinder för dennes möjlighet att ta del av den kulturupplevelse Åkums konstziner utgör (Prop. 2009/10:3 29f).

Det går att dra en tydlig koppling mellan konstzinen och de konstitidskrifter Allen skriver om. Enkla produktionsmedel, som risographen och den digitala kopian, ger möjligheten att skapa ett konstobjekt med låga produktionskostnader, vilket också gör det möjligt att förmedla konst vid sidan om museer, konsthallar eller kommersiella gallerier (Allen 2011, 7f). Konstitidskrifterna producerades och distribuerades med uttalade konstnärliga, sociala och politiska motiv (Allen 2011, 8). Åkum talar framförallt om de konstnärliga vinningarna i produktionen av sina konstziner (Åkum 08-02-20). Likväl resulterar båda formerna: konstitidskrifter och konstziner i en demokratisk konst där läsaren kommer i direkt kontakt med konstverket, och i viss bemärkelse med konstnären (Linker 1980, 77).

Konstzinet uppfyller till viss del de förhoppningar om Lucy Lippard och John Chandler uttryckte i samband med myntandet av begreppet *dematerialisation*. Att konsten upphör att vara en vara, undkommer galleriet, och blir en tillgänglig och demokratisk uttrycksform (Allen 2011, 14f). Visserligen finns Åkums konstziner ofta hos gallerier, där de görs tillgängliga i samband med en utställning, men de har en annan relation till galleriet än andra konstobjekt eftersom de inte säljs, och därför inte fungerar som vara (Linker 1980, 78). I den dematerialiserade konstens fall började bevisbärande dokument användas som ersättningar för

konstobjektet, vilket innebar en fortsättning av konsten och konstnären som vara (Allen 2011, 15). I Åkums fall är varan inte närvarande i den första överlämningen, där konstzinet mottas av läsaren direkt från konstnären. Givetvis kan konstzinet som konstobjekt anta en annan karaktär på sekundärmarknaden, vilket skett med bokkonsten då sällsynta böcker blivit eftertraktade samlarobjekt (Linker 1980, 79).

Sammantaget visar de tre diskuterade villkoren: förmågan att uppleva konst, avsaknaden av geografiska begränsningar samt avsaknaden av ekonomiska hinder, att konstzinet i egenskap av alternativt rum agerar som en demokratiserad konstform gällande läsarens möjlighet att ta del av konsten. Konstzinet ger förutsättningar för en läsare att få intim kontakt med konsten på sina egna villkor (Linker 1980, 77). Det ger flera läsare möjligheten att på samma gång möta konsten på platser där de själva befinner sig, istället för på konstens institutionella plats (Linker 1980, 78). Slutligen ligger inte ekonomiska begränsningar i vägen för läsarens möjlighet att tillgängliggöra sig de två första villkoren.

Deltagande

Den nationella kulturpolitiken ska, med utgångspunkt i demokrati och yttrandefrihet, bidra till samhällets utveckling genom att främja öppna gemenskaper och arenor som är tillgängliga för var och en. Den ska möjliggöra kommunikation mellan olika individer och grupper, skapa förutsättningar för kulturupplevelser och bildning samt verka för att alla ges möjlighet att fritt utveckla sina skapande förmågor. (Prop. 2009/10:3, 26)

Produktionen, distributionen och konsumtionen av konstziner bidrar till deltagande i kulturen. Att ziner är ett enkelt sätt att skapa konst utan en större kostnad har vi i tidigare kapitel visat - materialkostnaden är liten och kunskapen är relativt enkel att bemästra. Distributionen av konstziner är detsamma, man behöver internetuppkoppling eller ett litet nätverk av konsumenter (Atton 2002, 12). Att bli en konsument av konstziner är också relativt enkelt; det krävs att man antingen har ett nätverk runt sig som producerar konstziner eller så är man en googling bort från att förvärva ett zine.

Zineproducenter kan ses som amatörer i sitt skapande, eftersom kärnan i fanzine verksamheten är att skapa någonting själv. Fanzineproducenter raderar dikotomin mellan producent och konsument - det är relationen mellan producenten och konsumenten som är viktig (Duncombe 1997, 127). Det finns tre skillnader mellan självpublicerade konstziner mot professionellt skapade konsttidningar: 1, fanzineproducenter är amatörer; 2, produkten är producerad och kopierad billigt; 3, distinktionen mellan producent och konsument är suddig (Atton 2002, 23). Zine verksamheten är mer lättillgänglig för en större massa, det är billigt producerat och kopierat, denna produktion skapar ett mer demokratiskt deltagande än andra konsttidningar.

Produktioner av ziner har fått konsumenter att bli egna producenter. Zinet har blivit en maskin med personliga tankar och idéer; ett zine-nätverk skapas mellan den horisontella kommunikationen mellan skapare och läsare som kan vara lika stark som zinen självt. Formatet av ziner - med design- och produktionsvärden som har en starkare relation till kopian än till tryckpressen - uppmuntrar läsare att bli skapare själva (Atton 2002, 23). Denna interaktiva process mellan producent och konsument skapar ett eget *art community*, där den deltagande demokratin blomstrar. Att denna främjar skapar nya producenter automatiskt och att relationen mellan producent och konsument är suddig skapar en deltagande demokrati.

Vi deltog i en workshop med Fredrik Åkum på Färgfabriken den 8 februari 2020, vi och några andra deltagare fick en presentation vad ett fanzine kan vara, och en presentation om hur Åkum vanligtvis producerar ett fanzine. Konstnären visade hur man kan vika, vilka material som kan användas; målarfärg, pennor i olika storlekar, papper i olika färger, en kopiator, ett bildprogram, saxar, lim, häftapparater, en skärmaskin etc. Fredrik Åkum visade även upp ett flertal färdiggjorda fanzines som inspiration till deltagarna att kolla igenom. Ett antal deltagare, inklusive vi två, fick hjälp att skriva ut bilder som vi kunde klippa och klistra med, emedan andra deltagare målade mindre bilder till sina fanzines. Jag, Fredrika, skapade ett fanzine i 5x4cm med illustrationer och utskrivna bilder på äldre damer, Joel skrev ut redan behandlade bilder på George Costanza från kultklassikern Seinfeld. Joel fick även hjälp att

behandla fotografierna i kopian där en drar pappret sakta över glasskivan när den skannas för att dra ut fotografiet. Sedan satt vi och klippte, klistrade, ritade, skrev, kopierade etc. för att få resultatet i ett zine (se bil. 4.3.9.).

Genom att Fredrik Åkum håller i fanzineworkshoppar och erbjuder sina egna konstziner gratis skapas en delaktighet i konsten för människor. Som Åkum säger i intervjun ”Det är enkelt. Det finns inga regler. (...) så tycker jag om att man kan förhöja någonting - en idé eller tanke, att förvara den, genom att göra en liten publikation av det” (Åkum 08-02-20). Det behöver inte vara mer komplicerat än så - genom en idé kan man skapa en publikation. När man införskaffar ett zine och blir en läsare är det inte lång väg kvar till att bli producent av ett eget zine.

Workshop is a session in which people come together to pool ideas, pass on skills and share in the making of things be they performances or works. It is a time when distinctions between the teachers and the taught can be broken down (GLC Arts and Recreation Committee, 19).

Workshoppar har en central roll i praktiken av *community art*. Workshopens teknik anses ge en rejäl utmaning för produktionen av konst under kapitalismen, och workshopen erbjuder dessutom ett tillgängligt demokratiskt utrymme (Crehan 2011, 81)

Fredrik Åkum har tidigare haft ett flertal workshops med konstfanziner. Konstnären säger i intervjun (Åkum 08-02-20) att han håller workshoppar för att det helt enkelt är roligt och enkelt - det finns inga regler. Åkum anser att det ger honom någonting genom att förklara enkla saker. Att förklara tekniken och förmedla kunskapen till andra ger honom mycket. Workshoppar främjar till att öppna gemenskaper och bidrar till en kulturupplevelse och bildning, det skapar en möjlighet för fritt utvecklande av sitt skapande, precis som regeringens proposition 2009/10:3 säger.

”Att göra någonting själv och göra vad man vill, jag kan tycka att bara man sår ett frö att man är fri att man får gör vad man vill så är väl det är bra grej.” (Åkum 08-02-20). Genom att så ett frö med hjälp av inspiration och förmedlande av kunskap skapas eventuellt en ny zineproducent, och där blommar ett nytt *art community* vilket leder till att delaktigheten i konsten grönskar.

Med konstformen konstziner kan konstnären producera produkten till ett billigt pris, distribuera till ett billigt pris och den eventuella konsumenten kan köpa konstzinet till ett billigt pris (Atton 2002, 12). Med zineworkshoppar kan fler lära sig konsten att skapa ett zine, och bli egna producenter. Allt detta bidrar till deltagande av konsten på ett demokratiskt och lättåtkomligt vis.

3. Slutdiskussion

3.1. Slutsats

Uppsatsens syfte var att med utgångspunkt i konstnären Fredrik Åkums praktik undersöka konstziner ur tre aspekter: konstziner som plattform, konstziner som medium och demokratisering av konst genom konstziner. Med utgång i syftet formulerades tre konkreta frågeställningar som motsvarar varsin aspekt av syftet. Följaktligen gjordes en tredelning av analysen, där varje avsnitt svarar mot en av frågeställningarna. Här ges en sammanfattning av de tre analytiska avsnitten med avsikt att tydligt besvara uppsatsens frågeställningar.

I avsnittet *Konstziner som plattform* behandlas olika aspekter av produktionen och förmedlingen av Åkums konstziner. Inledningsvis diskuteras praktiken att trycka själv, dels som en följd av svårigheter i mötet med professionella tryckerier, men huvudsakligen på grund av konstnärliga vinningar i att själv ha kontroll över produktionsprocessen. Här etableras konstzinets funktion som alternativt rum, som en parallell till konstnärsdrivna utställningsrum där konstnären har enhälligt ansvar för framställningen av konstzinet utan några mellanhänder. På så sätt möjliggörs en praktik där konstnärens vilja och ambitioner premieras. Därefter följer en diskussion om konstzinens enkla form, som visar att konstzinet fungerar som ett ramverk som mottar och förmedlar konst. Konstzinets funktion som alternativt rum, och motsvarighet till det fysiska utställningsrummet, medför att konstzinets form utgör en motsvarighet till rummets arkitekturella exteriör.

I diskussionen om produktionsprocesser lyfts två redskap: kopian och risographen. Det framgår att användningen av reproduktionsredskap som produktionsredskap möjliggör skapandet av bilder som har nära kontakt med konstzinet, den plattform som förmedlar dem. Detta medför också att konstzinet skapas som en multipel, som inte begränsas till en enskild plats, mångfaldigade alternativa rum som är oberoende av fysisk rymd. Detta kontrasteras med en diskussion om upplagor och utgåvor där det framgår att Åkum ibland producerar konstziner i flera utgåvor i begränsade upplagor, som till viss del kan bestå av unika

konstverk. Här knyter diskussionen an till Walter Benjamins aurabegrepp, och det komplicerade förhållande som uppstår mellan multipel och unikt objekt. Konstzinet skapas med mångfaldigande som avsikt vilket innebär att det inte kan lyftas ur sitt *här och nu* och därför inte förlora sin aura. Samtidigt rymmer de begränsade utgåvorna unika konstföremål, typiskt auraladdade objekt. Slutligen diskuteras distribueringen av Åkums konstziner. Detta är något som görs både i samband med vernissager och utställningar, och genom post då de förmedlas via Instagram. Åkum tar i regel inte betalt för sina konstziner vilket ger utrymme för konstnärliga utforskningar som inte begränsas av konstens säljbarhet, vilket är centralt i förståelsen av det alternativa rummet. Detta medför dock också att konstnären inte kan försörja sig genom produktionen av konstziner, och istället måste söka andra inkomstkällor genom att lägga konstzinet vid sidan av annan konstnärlig praktik.

Frågan *Hur kan ett konstnärskap praktiseras genom konstziner?* besvaras alltså med att konstzinet skapas som en ersättning eller parallell till fysiska gallerirum där konstnären har full kontroll över produktion och förmedling. Framställningen är tätt förbunden med reproduktionsprocesser vilket innebär att konstzinet tar formen en multipel, friställd från rumsliga begränsningar, något som kompliceras av undantagsfall då unika konstverk inkluderas i konstzinet. Konstnärliga utforskningar premieras över verkens säljbarhet, vilket innebär att konstzinet måste finnas vid sidan av mer traditionell konstnärlig produktion för att konstnären ska ha möjlighet att försörja sig.

I avsnittet *Konstziner som medium* behandlas olika aspekter av det fysiska konstzineobjektet, dess materialitet och det visuella innehållet. Avsnitt inleds med etableringen av två konstzine kategorier: konstverksziner och dokumenterande konstziner. De två kategorierna är inte helt frånskilda varandra, och det är vanligt att ett konstzine bär drag av båda kategorierna. Likväl synliggör de olika sidor av det alternativa rummet. Det dokumenterande konstzinet agerar som komplement till det fysiska utställningsrummet, och gör det möjligt för en läsare att återuppleva en besökt utställning. Konstverkszinet kan däremot ersätta utställningsrummet, och ge förutsättningar för att möta konstverk i dess avsedda utförande friställt från det fysiska utställningsrummet och dess begränsningar. Konstverkszinet sammanställer också flera

inkompatibla platser i egenskap av fristående utställning i alternativt rum, och etableras på så sätt som heterotopi med anknytning till den tredje principen.

Därefter diskuteras det visuella och materiella i konstzinet *Ceremony* ett alternativt rum som överskrider gallerirummet genom att ge läsaren nya sätt att uppleva konst. Genom läsandeakten interagerar konstzinet bilder med varandra och antar nya uttryck, vilket utgör en konst som är tätt förbunden till mediet konstzine. Här träder heterotopins tredje fram på ett mer konkret sätt än tidigare: bilderna följer varandra, men omförhandlar också varandras uttryck i ett heterotopiskt mikrokosmos. Analysen uppehåller sig ytterligare en stund vid konstzinet materialitet genom en diskussion om papperets skörhet. Konstzinen är gjorda av papper som åldras och slits ut, vilket förstärks när de produceras utan skyddande omslag eller i återvunna papperssorter som åldras i högre takt än bestrukna papper. Med detta blir heterotopins fjärde princip, heterokronin, synlig hos konstzinen. De är på en och samma gång fränkopplade från tiden och helt tidsbundna. Ett verk som fästs på konstzinet tas ur tiden och görs tillgängligt närsomhelst, oberoende av tidens gång. Samtidigt är konstzinet, avsiktligt, förgängligt och något som går sönder när det brukas. Det eviga och det övergående möts i konstzinet.

Avsnittet avslutas med en diskussion om relationen mellan Åkums konstziner och hans övriga konstnärskap. Med exempel från skulpturer och målningar framgår det att konstzinet principer också görs synliga utanför konstzinen. Verken präglas av repetitioner, gradvis förskjutning och sammanfogning av skilda bilder eller föremål. På så sätt tar verken formen av teoretiska objekt där verket, målningen eller skulpturen, synliggör sina förklarande principer som också är konstzinet principer. Konstverken antar ett nytt medium, som delvis utgörs av konstzinet medium.

Frågan *Hur skapas konstzinet som ett distinkt medium?* besvaras med att konstzinet delas in i två kategorier: det dokumenterande konstzinet och konstverkszinet, där det dokumenterande konstzinet fungerar som komplement till fysiska utställningsrum medan konstverkszinet i sig

utgör ett alternativt utställningsrum. Konstzinetns särskilda form och förutsättningar medför att konst som skapas för konstzinet tar nya uttryck som inte är möjliga i fysiska utställningsrum. Konstzinetns alternativa rum är således inte bara en ersättning för det fysiska utställningsrummet, utan något som överskrider det fysiska rummets möjligheter. Konstzinet utgör också en heterotopi, en plats som utagerar den rena konstens utopi genom sitt särskilda förhållande till plats och tid, den tredje och fjärde heterotopiska principen. Slutligen blir konstzinetns medium påtagligt i verk som inte är konstziner, genom de andra verkens funktion som teoretiska objekt med konstzinet som förklarande princip.

Det sista analytiska avsnittet *Tillgängliggörande och deltagande* behandlar hur konst tillgängliggörs genom konstzinet och hur konstzinet skapar förutsättningar för att delta i konst. Inledningsvis diskuteras hur en läsare kan ta sig an ett konstzine i förhållande till hur konsten möts i traditionella utställningsrum. Konstzinet ger läsaren möjligheten att komma i intim kontakt med konsten utan att förhålla sig till sådant som utrymme, öppettider eller social kontext. Istället möter läsaren konsten på sina egna villkor, vilket är avgörande för konstzinetns alternativa rum. Eftersom konstnären också har full kontroll över konstzinetns form och innehåll utgör läsningen av konstzinet en direkt kontakt mellan konstnär och läsare. Därefter diskuteras konstzinetns avsaknad av geografiska begränsningar. Det är möjligt för en läsare att få tag på ett av Åkums konstziner oavsett var i världen läsaren befinner sig. Som alternativa rum överskrider konstzinen på så sätt geografiska begränsningar, det är inte heller beroende av konstnärliga centrum utan kan ta formen av lokal konst med global spridning. Förmedlingen av konstzinet sker i kontakt mellan konstnär och läsare vilket förstärker det demokratiska i konstzinet. Här diskuteras också konstzinetns kostnad, eller avsaknad av kostnad. Konstzinet produceras med enkla medel vilket medför låga produktionskostnader, och eftersom Åkum väljer att inte ta betalt för konstzinen begränsas läsare inte av sina ekonomiska förutsättningar.

Därefter diskuteras hur konstziner bidrar till att främja deltagande i kultur.

Materialkostnaderna är låga och tekniska färdigheter som krävs är varken många eller svårbemästrade. När det gäller zinet suddas dikotomin mellan producent och konsument ut,

dessa ingår istället i relation med varandra. Både den horisontella relationen mellan skapare och läsare, och zinetns enkla form som knyter an till kopian bidrar till att läsare också antar rollen som skapare. Zinet etableras som en form av *community art* där gränser och hierarkier mellan skapare och läsare suddas ut, vilket leder till deltagande demokrati. Deltagandet förstärks av workshoppraktiken, där deltagare och ledare samlas för att skapa och för att lära av varandra.

Det är tydligt att vem som helst kan skapa ett zine, men det innebär inte nödvändigtvis att det erkänns som konstverk. Konstzinet överskrider galleri- och museirummet, men förbigår för den delen inte alla makthierarkier. Den roll makthavande institutioner, som inte tagit någon större plats i uppsatsen, såsom konstnärlig utbildning, stipendier, konstnärens gallerirepresentation och följarskara i sociala medier spelar i anläggandet av konstzinet värde som konstverk kvarstår.

Frågan *Hur skapar konstzinet förutsättningar för tillgängliggörande och deltagande i konst?* besvaras i två steg. Först gällande förutsättningarna för tillgängliggörande av konst. Läsaren ges möjlighet att på sina egna villkor oberoende av geografisk eller institutionell plats, eller ekonomiska förutsättningar, ta del av konsten i konstzinen. Konstzinet utgör alltså, i egenskap av alternativt rum, en demokratiserad konstform. När det kommer till förutsättningarna för deltagande i konst framgår det att utjämnandet av hierarkin mellan skapare och läsare, och etableringen av zinet som *community art* leder till en situation där läsare enkelt övergår till att också vara skapare. Konstzinet bjuder konkret in till deltagande i skapande av konst.

3.2. Vidare forskning

Den här undersökningen avgränsades till en fallstudie med ett fall bestående av en enskild konstnärs produktion av konstziner, men det finns givetvis en stor mängd andra konstnärer som också arbetar med konstziner. Vidare forskning inom konstzine-fältet skulle därför kunna undersöka hur konstzinet fungerar hos andra konstnärer, som utnyttjar andra konstnärliga

praktiker och förhåller sig till fenomenet på andra sätt. Detta skulle också kunna vidareutvecklas till en komparativ studie där ett flertal konstnärers praktiker och förhållningssätt ställs i relation till varandra. Slutligen skulle en studie av konstziner kunna utföras ur andra perspektiv, där exempelvis en undersökning med större fokus på bildinnehållet eller en undersökning som utreder förhållandet mellan konstzinet och andra zine-genrer kan vara intressant.

4. Källor

4.1. Otryckta källor

4.1.1. Muntliga källor

Intervju med Fredrik Åkum, cirka en och en halv timme lång, transkriberad från digital ljudupptagning i författarnas ägo. (08-02-20).

4.1.2. Elektroniska källor

Castenfors, M. (2019). *Fredrik Åkum tilldelas Beckers konstnärstipendium 2020*.

<https://fargfabriken.se/sv/nyhetsrum#/pressreleases/fredrik-aakum-tilldelas-beckers-konstnaersstipendium-2020-2939253> (använd den 4 februari 2020).

Fredrik Åkum. Instagram. (den 26 september 2019a).

<https://www.instagram.com/p/B24YA6VISr1/> (använd den 28 februari 2020)

Fredrik Åkum. Instagram. (den 28 mars 2019b)

<https://www.instagram.com/p/BvkbZ3TFOHw/> (använd den 2 mars 2020).

Fredrik Åkum. Instagram. (den 16 februari 2018a).

<https://www.instagram.com/p/BfQrtzIH0ej/>. (använd den 5 mars 2020).

Fredrik Åkum. Instagram. (den 20 mars 2018b). <https://www.instagram.com/p/BgjsYedjdTB/>.

(använd den 5 mars 2020).

Fredrik Åkum. Instagram. (den 29 mars 2018c).

<https://www.instagram.com/p/Bg6D4kgnZvx/>. (använd den 5 mars 2020).

Färgfabriken. (2019) *Beckers konstnärstipendium 2020*.

<https://fargfabriken.se/sv/aktuellt/item/1455-beckers-konstnarsstipendium-2020> (använd den 11 mars 2020).

Tate. (u.å.) *Art Term: community art*. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/community-art>

(använd den 17 februari 2020).

Åkum, F. (u.å.) *Separate Work*. <https://www.fredrikakum.com/work/> (använd den 12 mars 2020).

4.2. Tryckta källor

Allen, G. (2011). *Artists' magazines: An alternative space for art*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Allen, G. (2004). *From Specific Medium to Mass Media: The Art Magazine in the 1960s and Early 1970s*. diss., Stanford University. ProQuest Dissertations and Theses.

Atton, C. (2002). *Alternative media*. London: SAGE.

Bal, M.G. (1999). "Narrative Inside Out: Louise Bourgeois' "Spider" as Theoretical Object". *Oxford Art Journal*, 22(2), 101–126.

Benjamin, W. (2014). *Bild och dialektik*. Göteborg: Daidalos.

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.

Callahan, S. (2018). *The archive art phenomenon: History and critique at the turn of the twenty-first century*. diss., Stockholm: Stockholms universitet

Crehan, K. (2011) *Community Art: an Anthropological Perspective*. London and New York: Berg.

Cooke, J. (2006). "Heterotopia: Art Ephemera, Libraries, and Alternative Space". *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 25(2), 34–39.

Duncan, C. (2006). *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London & New York: Routledge.

Duncombe, S. (1997). *Notes from underground: Zines and the politics of alternative culture* (The Haymarket series). London: Verso.

Foucault, M. (1986). "Of Other Spaces". *Diacritics*, 16(1), 22–27.

GLC Arts and Recreation Committee. (1986). *Campaign for a Popular Culture*. London: Greater London Council.

Haraway, D. (1988) "Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective". *Feminist studies* 14.3: 575–599

Haylock, B. (2011). "Beyond D.I.Y.: On risography and publishing-as-practice". *International Journal of the Book*, 8(4), 119–127. doi: <https://doi.org/10.18848/1447-9516/CGP/v08i04/36903>

Kajiser, L. & Öhlander, M. (red.) (2011). *Etnologiskt Fältarbete*. Lund: Studentlitteratur.

Kalman, H. (2006). "Metod och etiska överväganden". I Eskilsson, L. & Kalman, H. (red.) *Att baka en katedral – genusperspektiv i avhandlingsskrivande*, 18–23

Lefebvre, A. (2016) "Portrait of the Artist as a Publisher: Publishing as an Alternative Artistic Practice". I Gilbert, A. (red.), *Publishing as artistic practice* (2.nd ed., 3–11). Berlin: Sternberg Press.

Linker, K. (1980) "The Artist's Book as an Alternative Space". *Studio International: Journal of Modern Art*, 990, vol. 195, 75–79

Melzer, A., Weinberger, J., Zinman, M. (red.) (1999). *Democracy & the arts*, Cornell Univ. Press: Ithaca, N.Y.

O'Sullivan, T. (red.) (1994). *Key concepts in communication and cultural studies*. (2. ed.) London: Routledge.

Piepmeier, A. (2008). "Why Zines Matter: Materiality and the Creation of Embodied Community". *American Periodicals: A Journal of History & Criticism*, 18(2), 213–238.

Prop. 2009/10:3. *Tid för kultur*. Hämtad från <https://www.regeringen.se/rattsliga-dokument/proposition/2009/09/prop.-2009103/>

Rose, G. (2016). *Visual methodologies : An introduction to researching with visual materials* (4th ed.). London: Sage.

Sellie, A. (2014). *Backward C inside a Circle: Free Culture in Zines*, ProQuest Dissertations and Theses.

Thomas, S. (2009). "Value and Validity of Art Zines as an Art Form". *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 28(2), 27–38. doi: <https://doi.org/10.1086/adx.28.2.27949520>

Vetenskapsrådet. (2002). *Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning*. Stockholm.

Wright, F. (2001). *From Zines to Ezines: Electronic Publishing and the Literary Underground*, diss., Ann Arbor: ProQuest Dissertations and Theses.

Zweig, J. (1998). "Artists, books, zines". *Afterimage*, 26(1), 4–5.

4.3. Bilagor

4.3.1. Beskrivning *Untitled (Publication)*, 2019



Bild 1 Untitled (Publication)

Untitled (Publication), 2019, publicerades i samband med Fredrik Åkums separatutställning *Tear out pages/Tear of Jacqueline* som visades på Gallery Steinsland Berliner i Stockholm hösten 2019. Häftet, har 20 sidor med måtten 14x20cm, som består av 5 pappersark, vikta på mitten och sammanhäftade med två kopparfärgade häftklamrar. Det yttersta arket, som bildar omslaget är något tjockare än de andra arken. Det är grovt och känns lätt gryntigt när jag stryker fingrarna över det. De resterande fyra arken är avsevärt slätare.

Hela det yttersta arket är tryckt med en bild i gråskala som sträcker sig över häftets fram- och baksida. På framsidan står, på sidans översta fjärdedel, konstnärens namn: Fredrik Åkum på två rader, och på sidans nedersta fjärdedel titeln: *UNTITLED (PUBLICATION)*, samt året. MMXIX, på tre rader med ett stort mellanrum mellan titeln och året. På baksidans nedersta fjärdedel står texten ”Published on the occasion of the exhibition Tear out pages/Tear of Jacqueline Gallery Steinsland Berliner”, och året MMXIX. Årtalen på fram- och baksidan är i jämnhöjd med varandra. All text på häftets utsida har en mörkblå ton. Insidan av det yttersta arket saknar tryck.

På alla sidor i inlagan, med undantag av de fyra sidor som utgörs av det mittersta pappersarket, finns en bild centrerad i sidled, med något mer utrymme under än över. Sidorna i häftet är numrerade med romerska siffror: III-VIII. Därefter följer två onumrerade sidor, sida XI och ytterligare två onumrerade sidor. Sedan börjar numreringen igen XIII-XVIII. De onumrerade sidorna på häftets mittersta ark saknar den centrerade bild de övriga sidorna pryds med. Den första av de onumrerade sidorna är täckt i små märken som påminner om de spår som kvarlämnades på en kopierad stencil. På sida 8 finns en text om konstnären och den tillhörande utställningen undertecknad Mattia Lullini. De två efterföljande sidorna ser ut som den första onumrerade sidan med små variationer.

Bilderna på sidorna V-VIII samt XIII-XVI är tryckta i en blå färgskala, som saknar motsvarighet hos de målningar som visades i utställningen Tear out pages/Tear of Jacqueline. Färgskalan på bilderna i zinet är en direkt konsekvens av produktionsprocessen och användningen av risographi. Risographer trycker en färg åt gången, och använder sig av utbytbara färgtrummor. För att åstadkomma ett flerfärgstryck måste färgtrumman bytas ut, varpå papperet trycks en gång till. I *Untitled (Publication)* är risografisidorna tryckta i enfärgstryck med blått bläck, vilket förklarar färgskalan. Sidorna III-IV och XVII-XVIII är utförda i flera färger, och bilderna har en något glansig yta, vilket talar för att de är tryckta med en annan metod. Här blir det tydligt att trycktekniken inte bara påverkar det visuella

uttrycket, utan även zinet layout. Ett risotryck kan inte förekomma på samma ark som ett annat tryck, vilket styr i vilken ordning bilderna kan visas.

Motiven saknar också direkt motsvarighet hos de utställda verken i utställningen. De bär stora likheter, men är inte exakta återgivning. Det motiv som finns på sida V kan exempelvis tyckas identiskt med det som syns i installationsvyn, men även här finns skillnader. Färgfälten skiljer sig något, och linjer som är raka i målningen böjer av i zinet.



Bild 2 Till vänster: uppslaget enligt avsikt. Till höger: feltryckt uppslag.

Vi har tittat på två exemplar av *Untitled (Publication)*. Det ena fick jag, Joel, när jag besökte utställningen *Tear Out Pages / Tear of Jacqueline*. Det andra fick vi i samband med den intervju vi gjorde med Fredrik Åkum. I det första exemplaret saknas sida VII och XII, som har ersatts av upprepningar av sidorna VI och XV. Siffrorna VI och XV återkommer båda på två olika sidor, med upprepade motiv. VI(1) har något ljusare ton än VI(2), och XV(1) något mörkare ton än XV(2).

4.3.2. Beskrivning *Spreads*, 2019



Bild 3 Uppslag i Spreads

Spreads (2019), 20x27,5cm, 16 sidor, numrerad upplaga om 30 exemplar. *Spreads* producerades i samband med Fredrik Åkums separatställning *Spreads* som visades på Alta Art Space i Malmö 2019. Zinet består av fyra vikta och häftade pappersark, sammanhäftade med två kopparfärgade häftklamrar. Både omslaget och inlagan är utförda i samma papperstyp, ett nästan vitt papper som påminner om tidningspapper i tjocklek.



Bild 4 Till vänster: *Untitled 1332004*. Till höger: *Spreads*

På framsidan står konstnärens namn och zinetts titel överst. Datumen för utställningen vid mitten av sidan, och året 2019 i romerska siffror längst ned. På framsidan finns också en centrerad, frontal, installationsvy av *Untitled 1332004* (2019). På zinetts baksida finns nederst en ruta med numreringen "11/30", där 11 är skrivet för hand och /30 är tryckt.

Sidorna i inlagan är numrerade från sida 3–14. På sida 3–4 finns en text om Fredrik Åkums verk och konstnärliga praktik skriven av Mattia Lullini. Därefter följer installationsvyer från utställningen på sidorna 5–13. På sida 14 finns ett register.

4.3.3. Beskrivning *Untitled Collage Publication*, 2019



Bild 5 *Untitled Collage Publication*

Untitled Collage Publication (2019), 20x27,5cm, 16 sidor, numrerad upplaga om 20 exemplar. *Untitled Collage Publication* är det enda av de beskrivna zinerna vi inte har i vår ägo. Vi har dock haft tillgång till ett exemplar, som vi undersökt och fotograferat. Vi har också fått tillgång till Fredrik Åkums dokumentation av zinet. *Untitled Collage Publication* består av fyra vikta och häftade pappersark. Både omslaget och inlagan är utförda i samma papperstyp, ett nästan vitt papper med en tjocklek som påminner om tidningspapper.

På framsidan står texten "Fredrik Åkum *Untitled Collage Publication*" på två rader i vänsterspalt, "MMXIX" på två rader i central spalt och "First Edition Edition of 20" på två rader i högerspalt. Centrerat på framsidan finns en ateljébild, föreställande ett kollage fotograferat frontalt. Längst ned finns en ruta med numrering. Det exemplar vi hade fysisk tillgång till är numrerat 1/20 och det exemplar i Fredrik Åkums dokumentation är numrerat 14/20. På omslagets baksida finns texten "Fredrik Åkum", "*Untitled Collage Publication*", "MMXIX" på tre rader i det övre vänstra hörnet. På sidans nedre tredjedel finns ett register. All text på omslaget är skriven i samma typsnitt och storlek.

Inlagans sidor är numrerade från sida 3–14, med undantag på vissa sidor. På inlagans sidor återfinns serien *Untitled (Collage)* samt en ateljévy. Med undantag av det mittersta uppslaget Där kollaget sträcker sig över hela uppslaget är bilderna centrerade på sidorna. 7 av bilderna är tryckta i svartvitt, dessa tar upp stor plats på sidan och lämnar liten marginal. De resterande fyra bilderna är tryckta i färg och i ett mindre format, som lämnar större marginaler.

4.3.4. Beskrivning *Flatbed*, 2018



Bild 6 *Flatbed a.*

Flatbed, (2018), 14,8x21cm, 20 sidor, upplaga om 50 exemplar, är den andra upplagan av zinet *Flatbed* som publicerats. Den andra upplagan av *Flatbed* har ett tillhörande zine som saknar titel. producerades båda i samband med Fredrik Åkums separatutställning *Flatbed* som visades på 3:e våningen i Göteborg 2018.

Det första av de två zinen, som jag för tydlighetens skull kallar *Flatbed a.* är tryckt i svartvitt på fem ark, vikt och sammanhäftat med två silverfärgade häftklamrar. Både omslaget och inlagan är tryckt på ett tunt vitt papper. På framsidan står texten ”Fredrik”, ”Åkum”, ”MMXVIII” och ”3:E VÅNINGEN” på fyra rader, med konturerna tryckta i svart. På framsidan finns också ordet ”Flatbed”, som börjar överst på sidan, men sträcks ut och förvrängs, och görs fullt läsligt först längst ned på sidan. På omslagets baksida står det ”Fredrik Åkum” följt av ”Flatbed”-trycket i mindre skala, årtalet ”MMXVIII” och ”3:E VÅNINGEN”. Längst ned på baksidan står texten ”The exhibition is made with support from Göteborgs stads kulturnämnd” samt Göteborgs stads logotyp.

På inlagans första sida finns en ikon för kopia tryckt, centrerad på sidan i svart. På följande sida finns ett mönster som påminner om det mönster som ibland syns när en stänger ögonen, tryckt med svarta konturer. På den första nummerade sidan, sida 5, finns två texter. Den första beskriver konstnärens första minne av att interagera med en kopianator och hans första minne av att interagera med en skanner. Den andra förklarar utställningens bakomliggande idé. Därefter följer en detalj från *MCMXII (I-III)*, två foton från ateljén och en version av *Untitled*

(*Flatbed*). På sidorna 10–11, det centrala uppslaget, återges verket *Xerox Copy* (2013), med större marginal på den nedre och högra sidan. På följande uppslag finns två *Untitled* (*Flatbed*), följt av en ateljébild, och ytterligare tre sidor med versioner av *Untitled* (*Flatbed*). På det sista uppslagets högra sida finns mönstret återkommer mönstret från zinetets början, och på den högra sidan finns ett register och kolofon.



Bild 7 Flatbed b.

Jag väljer att ge det tillhörande zinet titeln *Flatbed b.*. Det är utfört i samma format som *Flatbed a.*, men utgörs av 24 sidor på sex vikta ark av ett tjockare vitt papper, i färgtryck. På omslagets framsida finns ett register över zinetets innehåll, och på baksidans nedre del en kolofon som beskriver publikationssammanhanget, och upplagens storlek. Här finns också Göteborgs stads logotyp. Zinet är numrerat med romerska siffror från VI-XXIII. Innehållet utgörs, med ett undantag, uteslutande av installationsvyer från utställningen *Flatbed*. Undantaget finns på sida VII, där ett verk ur serien *Flatbed* (*Untitled*) återges frontalt, utan någon omgivning.

4.3.5. Beskrivning 4:33, 2017



Bild 8 4:33

4:33 (2017), 14,8x21cm, 20 sidor, utgåva om 250 exemplar. 4:33 producerades i samband med Fredrik Åkums separatutställning *B-B-B-Bootlegs* på Gallery Steinsland Berliner 2017. Zinet består av 5 vikta pappersark, sammanhäftade med två silverfärgade häftklamrar. Både omslaget och inlagan utgörs av samma pappersort. Det är vitt, ganska tunt och något transparent.

På framsidan står texten ”Fredrik Åkum 4:33 (2017)”, ”Published on the occasion of the”, ”exhibition B-B-B-Bootlegs at Gallery” och ”Steinsland Berliner, Stockholm ^{SE}”, tryckt på fyra rader med jämnt mellanrum. På framsidan finns också en bild som läses som ”4:33” i ett fragmenterat tryck, som till viss del överlappar raden ”Published on the occasion of the”. På omslagets baksida finns samma ”4:33” centrerat i mindre skala.

På inlagans första sida står återigen konstnärens namn Fredrik Åkum överst, följt av en bild där texten B-B-B-Bootlegs upprepas på sex rader, fragmenterad och förvriden. Bokstäver faller ibland bort medan andra former tillkommer. Under det står datumen 2017.03.25-2017.04.17, och slutligen galleriets namn Gallery Steinsland Berliner.

På den första numrerade sidan, sida 5, finns en bild av verket *Xerox Dust* (2016), 45x56m, olja på duk, åtföljd av texten ”The sound of silence is dust falling on a microphone.”. Här refererar Åkum tydligt till John Cages *4'33*”, som om zinets titel inte räckte till. Åkum gör kopplingen mellan det avbildade dammet på kopyatorytan i *Xerox Dust* (2016) och John Cages komposition explicit. Därefter följer både reproduktioner av konstverk, samt två installationsvyer från Åkums atelje som båda sträcker sig över hela uppslag. På inlagans sista sida finns ett register med verksförteckning, ett tack till Gallery Steinsland Berliner, Stenastiftelsen och Göteborgs konstmuseum, samt Fredrik Åkums webbadress.

4.3.6. Beskrivning *Endless Hunt (Bootleg)*, 2015 & *Endless Hunt II*, 2016

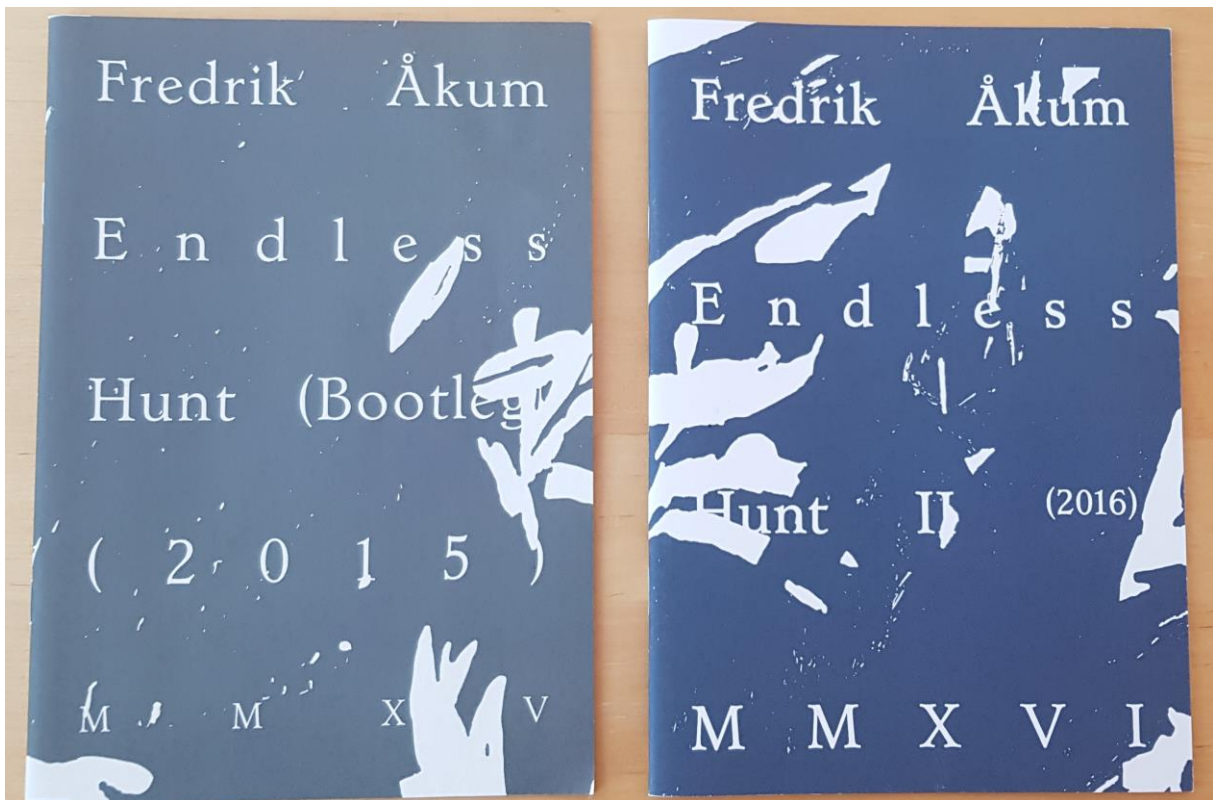


Bild 9 *Endless Hunt (Bootleg)* & *Endless Hunt II*

Endless Hunt (Bootleg), (2015), 14,8x21cm, 24 sidor, upplaga om 100 och *Endless Hunt II*, (2016), 14,8x21cm, 24 sidor, upplaga om 50, producerades båda i samband med utställningen *Endless Hunt* som visades 2016 på Galleri Thomassen i Göteborg.



Bild 10 Endless Hunt (Bootleg)

Endless Hunt (Bootleg) består av sex vikta ark, sammanhäftade med två silverfärgade häftklamrar. Omslaget och inlagan är tryckta på samma sorts papper. Sidorna är onummerade. På omslagets framsida står texten "Fredrik Åkum", "Endless", "Hunt (Bootleg)", "(2015)" och "MMXV" i vitt, fördelad på fem rader med jämnt avstånd emellan. Texten är centrerad i sidled, och teckenavståndet medför att alla rader har börjar och slutar parallellt. På omslaget finns också ett abstrakt, organiskt mönster tryckt i grått och vitt. Mönstret löper över omslagets fram- och baksida. Det förekommer också i inlagans första två samt sista två uppslag, där det sträcker sig över båda uppslagens sidor.

Den första sidan efter mönstret är blank, följt av tre sidor med centrerade verk. Därefter följer en installationsvy som sträcker sig över ett helt uppslag, men lämnar marginal ovanför och till höger. På efterföljande uppslag finns ytterligare en installationsvy, som sträcker sig över uppslagets båda sidor, men lämnar nästan hela vänstra sidan blank. Sidan därpå är blank, följt av fem sidor med centrerade verk. Slutligen återkommer mönstret från de första uppslagen. Zinets baksida saknar någon tryckt text.



Bild 11 Endless Hunt II

Endless Hunt II följer samma formgivning som *Endless Hunt (Bootleg)*. Det består av sex vikta ark, sammanhäftade med silverfärgade häftklamrar. Precis som i *Endless Hunt (Bootleg)* har omslaget ett tryckt abstrakt organiskt mönster, här i vitt och en blå färg som drar mot grått, som sträcker sig över både fram- och baksidan. Framsidan är tryckt med texten ”Fredrik Åkum”, ”Endless”, ”Hunt II (2016)” och ”MMXVI” fördelad på fyra rader, centrerade på sidan, med jämna avstånd mellan raderna. Texten är tryckt i vitt. Baksidan saknar någon tryckt text. Mönstret finns också på omslagets insida, och inlagans första sida.

Inlagans sidor är numrerade med start på det andra uppslaget, sida 4, och slut på sida 22, inlagans sista sida. Numreringen avbryts och återupptas på flera sidor i zinet. Innehållet är en blandning av installationsvyer, hela verk centrerade på sidor och verksdetaljer. På sida 23 finns ett register, samt webbadressen www.fredrikakum.com.

4.3.7. Beskrivning *Ceremony*, 2015



Bild 12 Ceremony

Ceremony (2015), 14,8x21cm, 12 sidor, upplaga om 50 exemplar, är ett outgivet konstzine som producerades 2015. Zinet består av 3 vikta sidor, sammanhäftade med två kopperfärgade häftklamrar. Zinet är utfört med risographi, i rött enfärgstryck på ett tunt, något genomskinligt papper med gul ton. Både omslaget och inlagan utgörs av samma papperssort.

På omslagets framsida står texten "Fredrik", "Åkum", "Ceremony" och "MMXV" på fyra rader, med ett teckenavstånd som resulterar i att alla rader börjar och slutar parallellt. Mellan rad två och tre finns en centrerad, stiliserad teckning föreställande ett palmland. På omslagets baksida återkommer teckningen i mindre skala, följt av texten "Edition of 50" och "www.fredrikakum.com" fördelad på två rader, på sidans nedersta fjärdedel.

Inlagan utgörs av fem fotografier med motiv där en person och två palmland förekommer i olika konstellationer. Bilderna är centrerade på en sida i varje uppslag. Bild tre och fem finns på uppslagets vänstra sida, medan de övriga finns på respektive uppslags högra sida. Uppdelningen av en bild per uppslag innebär att endast en bild är helt synlig åt gången. Samtidigt medför papperets tunnhet att alla fem bilder ständigt lagras på varandra, blir synliga hela tiden, och interagerar med varandra.

4.3.8. Yungstanzine



Bild 13 Yungstanzine

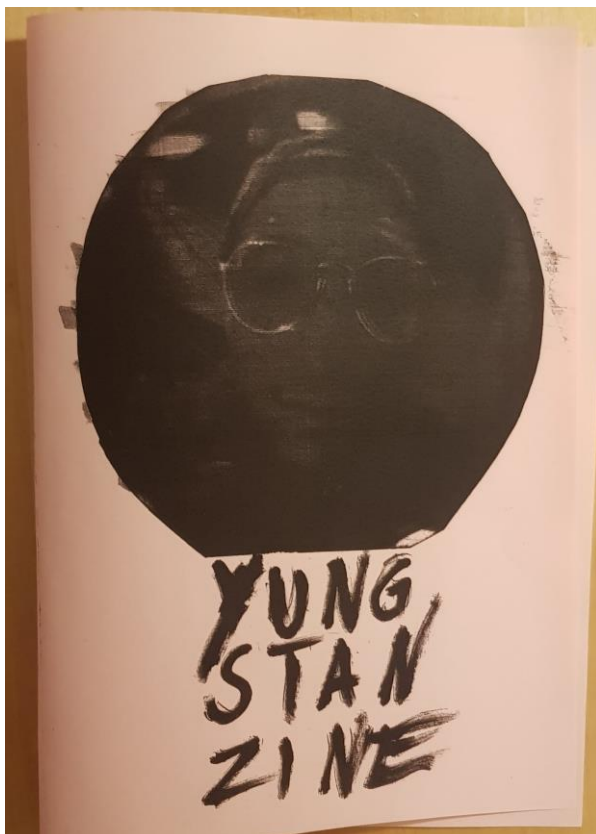


Bild 14 Lågexponerad framsida

4.3.9. Fotografier från fanzineworkshop

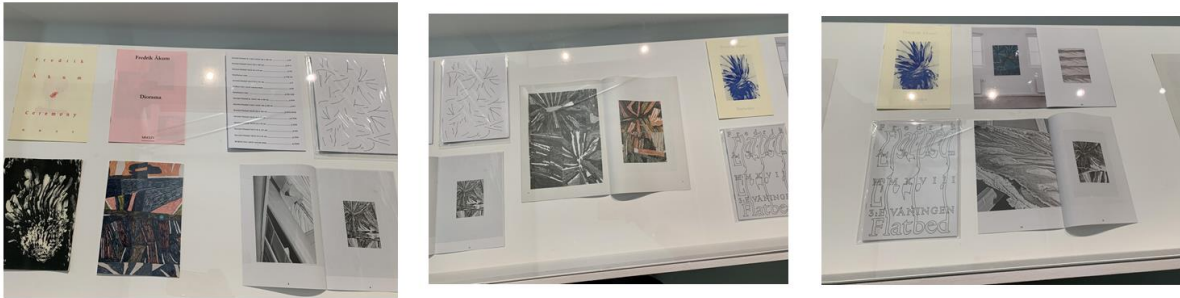


Bild 15 Utställda konstziner



Bild 16 Verktyg och material

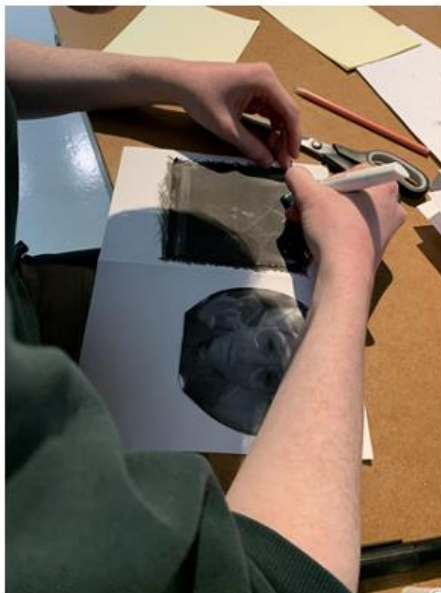


Bild 17 Process

4.3.10. Fotografier från ateljébesök



Bild 18 Urval ur Åkums trycksakssamling