

KRANTZ, GUNNAR (2011), SERIEKONST OCH KONSTSERIER
VADYR NR 2 2011

SERIEKONST OCH KONSTSERIER

Av Gunnar Krantz, konstnär och serietecknare, universitetslektor på K3, Malmö Högskola. Hans konst har visats på bl. a. Louisiana, Museum of Contemporary art i Humlebaek och på Dunkers Kulturhus i Helsingborg. Aktuell med den retrospektiva boken *Största möjliga allvar*, om den svenska serierevolutionen på 1980-talet.

Inledning

I början av 1990-talet satt jag i min ateljé på Konstskolan Forum i Malmö och tecknade serier. Skulpturläraren tittade in och frågade vad jag höll på med. "Serier" sa jag. Han tittade sig förvirrat omkring i rummet. Han kunde inte se några (skulptur-)serier. Seriealbumet jag tecknade på handlade om två män som satt och drack vin och pratade.¹ Det förbigicks i stort sett med tystnad. Några år senare visades mitt videoverk *Gunnar & Wolfgang* på Louisiana i Humlebæk.² Videon dokumenterade två män som satt och drack vin och pratade. Verket fick stor uppmärksamhet på både kultursidor och i fackpressen. Det enda som egentligen skilde de båda verken åt var mediet, intentionen var i stort sett densamma. För mig som konstnär, skolad un-

der det postmoderna genombrottet i Sverige, var det självklart att konst gick att framställa i alla tänkbara medier: måleri, skulptur, foto, video, installation, performance o.s.v. Varför föredrogs då en video framför en

The Rake på utställningen Dekadens, Dunkers Kulturhus, 2009. (Foto: Gunnar Krantz.)



tecknad serie? Var det så att valet av medium faktiskt spelade roll för aktörerna på konstfältet?

Som serietecknande konstnär och serietecknare med konstutbildning insåg jag att jag stod med ett ben i två olika sammanhang. Det jag gjorde som serietecknare skickades ut i ett kretslopp bestående av serieredaktörer, seriekritiker, serieskribenter och serieläsare. Det jag gjorde som konstnär cirkulerade i ett helt annat kretslopp, befolkat av gallerister, curatorer, museichefer, konstkritiker, konstskribenter och konstpublik. För mig var det ingen skillnad om jag gjorde en serie eller en installation, men uppenbarligen var det så för alla andra. Den publik jag riktade mig till var heller ingen homogen massa, utan bestod av två helt separata grupperingar: konstpubliken och serieläsarna. Sällan eller aldrig möttes de två och om det ibland hände uppstod för det mesta stor förvirring.

Händelsen ovan och andra liknande upplevelser tvingade mig att reflektera kring min egen verksamhet. Vad var egentligen vad? Vad var konst och vad var tecknade serier? Samtidigt frågade jag mig själv: Fanns det någon möjlig strategi för att upphäva denna åtskillnad och göra verk som mottogs både som konst och som tecknad serie? Medan jag utvecklade min egen verksamhet i denna riktning skedde en svängning i inställningen till de tecknade serierna i Sverige. Från att ha varit en mer eller mindre illa sedd del av populärkulturen började serierna under 2000-talet ta allt

mer plats i konsten, och då inte enbart som avmålade objekt à la Lichtenstein eller Håfström.³ Serietecknare accepterades som studenter på våra konsthögskolor och ett flertal utställningar med serietema visades på konsthallar och på museer. Detta aktualiserade åter mina frågor, men nu utifrån ett mer generellt perspektiv: Blir ett serieoriginal som hängs upp i en konsthall konst? Blir en serietecknare som ställer ut i en konsthall konstnär? Blir en konstnär som arbetar med seriemediet serietecknare?

I denna artikel kommer jag, med stöd i Pierre Bourdieus teorier om kulturella fält, att utifrån ett antal exempel från konst respektive tecknade serier söka beskriva vad som kan inträffa när två närliggande och till synes likartade fält rör sig mot varandra: fältet för samtids-konst och fältet för tecknade serier. Jag skriver "till synes", för utanför seriefältet är det ingalunda en självklarhet att betrakta de tecknade serierna som en självständig konstart (eller ett autonomt fält). Serier kan till exempel placeras in under litteraturen: tecknade serier är något man läser, de ges ut av (bok)förlag, de finns att köpa i boklädor och låna på bibliotek och de ges därtill stöd av Kulturrådets litteraturstöd och Sveriges författarfond. Men serierna kan lika gärna ges plats inom bildkonsten. Produktionsmässigt liknar serietecknarens arbete den traditionelle bildkonstnärens, då de flesta serietecknare arbetar efter samma principer och med samma redskap och

metoder som bildkonstnärer. Resultatet går att ställa ut på gallerier och institutioner och Sveriges Bildkonstnärskonstföretag ger regelbundet stöd åt serietecknare. Serierna kan också (slarvigt) placeras i samma kategori som annan visuell, berättande och karaktärsdriven populärkultur, som till exempel animerad film eller samlarkort. Serierna inordnas därmed inte på ett självklart sätt inom varken litteratur- eller konstfältet. Att de sorteras in under dem beror, enligt min mening, främst på pragmatiska ställningstaganden; för att legitimeras av institutioner (konsthallar, bibliotek etc.), samt för att kunna ta del av olika former av ekonomiskt stöd.

Bourdieu's fältbegrepp definieras enligt Donald Broady och Mikael Palme "av att människor samlas kring något gemensamt som de tror på och strider om."⁴ Det som förenar de stridande är tron på att det man strider om är värdefullt. Enligt Broady är fältet en "avskild och relativt självständig värld med egna inträdeskrav, egna måttstockar för bedömning av framgång och fiasko, egna former för belöning och straff etc."⁵ Vi kan i linje med detta resonemang välja att betrakta serier som ett "fält". Det blir då möjligt att identifiera flera stridsfrågor inom seriefältet. En fråga handlar om definitionen av själva mediet. Det finns ingen allmänt erkänd definition på vad en tecknad serie är. Ett förslag till definition som fått stort genomslag är Scott McClouds, så som den presenteras i boken

Understanding Comics från 1994. McCloud definierar här serier som "[j]uxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer."⁶ Enligt denna definition kan till exempel Bayeuxtapeten, Trajanuskolonnen och William Hogarths bildsviter räknas som (tecknade) serier.

En annan stridsfråga inom seriefältet rör huruvida de tecknade serierna bör betraktas som populärkultur eller konst. Här går en tydlig skiljelinje mellan de som i första hand läser och samlar på serier och de som själva tecknar serier. De svenska serietecknarna tenderar enligt min erfarenhet att i allt högre grad betrakta sig själva som bildkonstnärer. De söker in på konsthögskolor, söker stipendier, medverkar i konstutställningar och publikationer med konstnärliga anspråk.

För att göra bilden tydligare kommer jag i artikeln också att göra en jämförelse med framväxten av ett fält för fotografi, som enligt min mening genomgått en liknande utveckling och uppvisat en liknande problematik som serierna. Huvuddelen av min undersökning är dock praktisk och redogör för framställandet av konstverket *The Rake*. År 2008 fick jag en inbjudan att medverka på utställningen *Dekadens* på Dunkers Kulturhus i Helsingborg. Idén från Bengt Adlers, intendent på Dunkers Kulturhus, var enkel och kortfattad: skapa en tecknad serie utifrån William Hogarths bildsvit *Rucklarens väg*. Med andra ord en tecknad

serie som på samma gång skulle vara ett konstverk. Här fick jag möjligheten att pröva teorierna i praktiken och möjligen få svar på någon av de frågor jag tidigare ställt mig. Övriga medverkande på utställningen var David Hockney, Ingmar Bergman, Jockum Nordström, Paola Rego och Nathalie Djurberg.

Serier på institution

Serierna gjorde sitt intåg i Sverige på allvar under 1950-talet med serietidningar som *Kalle Anka*, *Fantomerna*, *Seriemagasinet* och *Läderlappen*, som huvudsakligen innehöll amerikanska serier. De stötte emellertid snabbt på hårt motstånd. År 1954 publicerade den tysk-amerikanske psykiatrikern Frederic Wertham en undersökning som kopplade den då tilltagande ungdomsbrottsligheten i USA till serieläsning. Wertham, som publicerade sin undersökning i boken *Seduction of the innocent*, fick snabbt efterföljare. I Sverige kom psykiatrikerna Nils Bejerot och Lorenz Larsson att framföra liknande åsikter som Wertham i böckerna *Barn, serier, samhälle* (1954) respektive *Barn och Serier* (1954). De lade därmed grunden till att en omfattande moralpanik kring serierna uppstod.⁷

Under 1970-talet angreps serierna igen. Kritiken kom nu från vänster och riktades även denna gång mot de amerikanska serierna som, menade man, spred konservativa värderingar, glorifierade kapitalism och imperialism och var rasistiska.⁸ Samtidigt skapades grupperingar till seriernas försvar, som till

exempel Seriefrämjandet som sedan starten 1968 verkat för att främja "förståelsen för serien som uttrycksmedel och verka för en högtstående svensk och utländsk serieproduktion".⁹ Ett viktigt led i det arbetet har varit att få serierna accepterade av olika kulturella institutioner, som till exempel bibliotek, konsthallar och museer. På dessa institutioner har man på senare år också upptäckt att tecknade serier är en stark publikmagnet och att seriernas visuella kraft är spännande att arbeta med i utställningssammanhang. Detta har resulterat i ett stort antal serieutställningar runt om i landet, som enligt min mening kan delas in i tre kategorier: pedagogiska, modernistiska och samtida.

Den första kategorin är till sin natur pedagogisk. Det kan vara utställningar som presenterar seriernas historia, särskilda serieskapare eller sammanhang. De kan visa på serieskapandets hantverk och vara gruppställningar kring olika teman. Ett exempel är när Serieskolan i Malmö ställde ut på Teckningsmuseet i Laholm år 2008. Här visade eleverna upp sina arbeten hängande på vägg och i ett antal portfolios som publiken själva fick bläddra i. Målet var att visa upp serieskolans verksamhet, snarare än de enskilda elevernas konstnärskap.¹⁰ Exemplet kan mångfaldigas. År 2011 uppmärksammade Judiska museet i Stockholm det faktum att många namnkunniga amerikanska serietecknare hade judiskt härkomst.¹¹ Utställningen *Seriemagi*, som bland

annat visades på Ystad Konstmuseum (2006) och Växjö Konsthall (2007), hade som uttalat syfte att inspirera publiken till ett eget skapande och utgick från boken *Seriemagi - en handledning*.¹² Vandringsutställningen *Serieboom*, som producerades av Regionmuseum Västra Götaland, visade upp exempel på en ny och ung generation serietecknare.¹³

Den andra kategorin har en mer modernistisk approach och visar upp serieoriginal av kända serietecknare.¹⁴ Ett framträdande exempel är här när detecknade serierna 2009 för första gången ägnades en utställning på Louvren. I *Le Petit Dessin - Le Louvre invite la bande dessinée* medverkade fem franska serietecknare, alla män.¹⁵ Fyra av dem visade inramade originalteckningar. Den femte, Bernard Yslaire, presenterade sitt arbete på tre videoskärmar. Där kunde man i realtid följa hans arbete i Photoshop, en medveten – eller omedveten – referens till Henri-Georges Clouzots film *Le mystère Picasso* (1956).¹⁶

Slutligen finns det också en kategori utställningar med en mer samtida och konceptuell hållning. På seriefestivalen i Angoulême 2009 iscensatte serietecknare Winschluss (Vincent Paronnaud) delar av den fiktiva staden Molleville, komplett med kyrkogård, bibliotek och biograf. I butiken kunde man köpa seriealbum, likväl som t-shirts och multiplar.¹⁷

Konstserier

Inom seriefältet har intresset för konstens olika uttryck och möjligheter uppmärksamrats, bland annat i en mängd mindre utställningar och publikationer. Inom seriefältet finns en genre som jag kallar *konstserier*, vilka publiceras av små förlag och ideella sammanslutningar. Företeelsen är internationell och tillräckligt stor för att vara självförsörjande gällande återväxt, publikationsmöjligheter och sammanhang som utställningar och festivaler. I Sverige företräds denna riktning bland annat av föreningen C'est Bon Kultur, som ger ut det internationella seriemagasinet *C'est Bon Anthology*, och förlaget Optimal press som ger ut antologiboken *Allt för Konsten* vilken i huvudsak samlar serier av skandinaviska tecknare.¹⁸ I Frankrike, Belgien och Tyskland finns ett flertal förlag som ger ut liknande publikationer.

Dessa konstserier har emellertid ingen bäring i den samtida konsten. De uppmärksammas inte i de fora där den samtida konsten diskuteras och det finns ännu inget exempel på någon enskild konstserie som fått erkännande av det samtida konstfältet. De saknar ”förbindelse med den apparat som svarar för den cirkulation som producerar legitimitet”, för att tala med Bourdieu.¹⁹ Att utropa sig själv till konstnär, eller som i detta fall de serier man publicerar till konst, är en dålig strategi för den som vill skapa sig en position inom konstfältet. Denna legitimering kan, enligt

Bourdieu, endast ske via ombud; agenter på fältet med makt att konsekvrera den konstnärliga produkten och dess skapare. Hittills har ingen tongivande museichef eller curator intresserat sig för seriemediet, än mindre för konstserierna.²⁰

Möjligen kan ointresset från konstfältet bero på att större delen av konstserierna, ytligt betraktat, snarare är modernistiska än samtida. I konstserier läggs ofta stor vikt vid modernistiska ideal som ett personligt uttryck, stil, material, experiment och tekniker. De flesta tecknare inom denna genre saknar högre konstnärlig utbildning, vilket gör dem än svårare att inordna i samtidskonsten.

En annan möjlig teori är att seriekonstfältet inte är intresserat av, eller saknar kunskap om, den spelplan som samtidskonsten utgör. De få serietecknare som ändå tagit plats i samtidskonsten har undantagslöst parallella karriärer. Robert Williams (Robt. Williams), som tillhörde kretsen undergroundtecknare kring Robert Crumbs *Zap Comics* i slutet på 1960-talet, har också en framgångsrik karriär som konstnär och representeras av Tony Shafrazi gallery.²¹ Gary Panther, som under 80-talet publicerade serier i Art Spiegelmans *Raw Magazine*, är också verksam som konstnär.²²

Inom samtidskonsten finns ett antal konstnärer som arbetar med uttryck som visuellt sett närmar sig olika seriegenrer och som ibland benämns *serietecknare*. Raymond Pettibon tecknar figurativa svartvita linjeteckningar, ledsagade av text i

genremässigt sett olikartade (serie)stilar.²³ Ett annat exempel är David Shrigley som också har beskrivits som serietecknare. Men trots att Shrigley de facto publicerat böcker som innehåller serier uteblev intresset helt från det svenska seriefältet då han ställde ut på Malmö Konsthall 2008. Inga ledande webforum på seriefältet, som till exempel serieframjandet.se, sekventiellt.se, eller Seriewikin, nämner honom. David Shrigley uppfattas uppenbarligen bara som serietecknare av konstfältet.²⁴

Bilden som tonar fram är således två grupperingar, en inom vardera fält: de (modernistiska) seriekonstnärerna inom seriefältet och de serietecknande konstnärerna inom samtidskonstfältet. Dessa två grupper arbetar med en i stort sett identisk praktik men står helt isolerade från varandra. De förra har gett upp anspråken på att teckna kommersiella serier för den breda massan och riktar sig istället till en liten publik som förmår uppskatta teknisk briljans, visuella experiment, målerisk skicklighet och ett personligt uttryck.

We want to publish comics which rely on artistic ambition and a will to experiment, because we believe that's what is needed to expand the boundaries of what is possible to achieve in the comics medium.²⁵

Den senare avhänder sig, genom att avgränsa sig till sitt eget fält, all möjlighet till

att nå ut till en större publik, seriepubliken.

En jämförelse med fotografiet

En intressant jämförelse, där ett medium skapar till synes liknande uttryck inom två olika fält, är fotografiet. Där har vi å ena sidan fotografiet, i vilket genren *konstfoto* inryms, å andra sidan samtidskonst, där fotografi är en vanligt förekommande praktik. Det modernistiska fotografiet fick sitt genombrott i Sverige 1949 i och med utställningen *Unga fotografer* i Stockholm. Genom den debatt som följde på utställningen förändrades också synen på fotografiet. Vid 1950-talets slut var den modernistiska "nya bildsynen" allmänt omfattad.²⁶ Begreppet myntades av fotografen Sten Didrik Bellander, som bl.a. arbetat i Richard Avedons studio i New York och tagit med sig idéer därifrån. Den nya bildsynen, som han och hans kollegor lanserade, innefattade ideal från amerikanska tidskrifter och den franska humanistvägen. De unga fotograferna stod för ett rörligt och dynamiskt fotografi, inte sällan med surrealistiska ton, som skilde sig radikalt från den tidens traditionella konstbelysta ateljéfotografi.²⁷

Nästa steg för fotokonstens tillskyndare var att få ett officiellt erkännande av fotografiets status genom inrättandet av en särskild institution för fotografi: Fotografiska Museet. Bakom arbetet med att få i stånd detta museum stod bland annat intresseföreningen Fotografiska museets vänner som bildats 1962. Fotografiska Museet

öppnade 1971 som en avdelning till Moderna Museet. Från Fotografiska museets vänners sida var intentionen att museet skulle samla och visa fotografi inom samtliga områden. Denna ambition delades också inledningsvis av Moderna Museets chef, Pontus Hultén, som menade att "det knappast längre förefaller rimligt att försöka göra principiell åtskillnad mellan olika bildkategorier. De blandar sig alltför ofta med varandra."²⁸ Trots denna öppna hållning fick museet under sin knappt 30-åriga verksamhet utstå mycket kritik. En tydlig skiljelinje gick mellan det under 1960- och 1970-talen dominerande dokumentära fotografiet och det som i debatten betecknades som fotografi med "konstnärliga ambitioner".²⁹ Till det senare hörde fotografer som Christer Strömholm, Gunnar Smoliansky, Anders Petersen och Walter Hirsch. När så nästa milstolpe för det svenska fotografiet inrättades, Institutionen för fotografi vid Göteborgs Universitet, riktade dessa fotografer stark kritik mot skolan för bristande konstnärlighet och krävde i ett manifest att skolan också skulle ge plats för vad de kallade "det väsentliga" fotografiet: "*den skapande bildmässiga fotografin som kräver personliga ställningstaganden, sker på egna initiativ och sällan eller aldrig har någon beställare*".³⁰

År 1987 visade Moderna Museet utställningen *Implosion. Ett postmodernt perspektiv*. Utställningen markerade inte enbart genombrottet för den postmoderna, samtida konsten i Sverige. Den förändrade också

synen på fotografiet som konstnärligt uttrycksmedel. Med konceptuella och iscensatta verk av Cindy Sherman, Laurie Simmons, Louise Lawler, Sherrie Levine och Barbara Kruger introducerades den fotobaserade konsten på bred front.³¹ Den fotobaserade konsten fick genast flera efterföljare på den svenska konstscenen, bland andra Annica Karlsson Rixon, Annika von Hauswolff, Lotta Antonsson och Miriam Bäckström, för att ta några exempel.³²

Skiftet i synen på fotografiet som konst resulterade även i att de fotografiska samlingarna integrerades i Moderna Museet och att namnet Fotografiska Museet 1998 togs bort. "Fotolobbyn", det vill säga de som värnade det klassiska svartvita fotografiet, hade lyckats så väl med uppdraget att få fotografiet accepterat som konst att det helt enkelt annekterades av det samtida konstfältet.³³ Denna annektering betydde dock inte att det modernistiska konstfotografiet försvann, genren hålls fortfarande levande genom utställningar, nätverk och förlag och påminner inte så lite om konstserierna. Det som skiljer fotografiet från de tecknade serierna är att de förra under ett par årtionden faktiskt erkändes som konst medan serierna från 1950-talet och framåt utsattes för både moralpanik och politiskt färgat ifrågasättande. Serierna har, till skillnad från fotografiet fortfarande ej fullt ut fått ett officiellt erkännande som en egen konstart. De modernistiska konstserierna skulle därmed kunna sägas befinna sig på ett

utvecklingsstadium vad gäller erkännande som fotografiet gjorde på 1950-talet.

Går det då att skapa ett konstverk som på samma gång är en tecknad serie, det vill säga blir accepterat av bägge fälten? Den frågan fick jag anledning att ställa mig då jag 2008 fick en inbjudan att medverka på utställningen *Dekadens* på Dunkers Kulturhus i Helsingborg.

William Hogarth: *Rucklarens väg*

Rucklarens väg är en berättelse av den engelske konstnären, grafikern och satirikern William Hogarth (1697-1764). Hogarth är framförallt känd för sina moraliserande och sedelärande berättelser, som till exempel *A Harlot's Progress*, *Marriage à-la-mode* och *A Rake's Progress*, det vill säga *Rucklarens väg*. *Rucklarens väg* handlar i korta drag om den unge Tom Rakewell som ärver sin snåle faders förmögenhet. Han förslösar denna genom allsköns utsvävningar och ett liv i lyx. När pengarna tar slut gifter han sig med en rik gammal kvinna. Efter att ha spelat bort även hennes förmögenhet sätts han i fängelse för sina skulder och hamnar slutligen, bortom all räddning, på Londons fruktade sinnessjukhus Bedlam. Berättelsen har bland annat legat till grund för en opera av Igor Stravinsky och en svit etsningar av David Hockney. Hogarth inspirerades av den då framväxande och populära följetongslitteraturen och skapade sin egen variant i form av grafiska blad gjorda utifrån sina egna originalmålningar.



William Hogarth - *A Rake's Progress*, bild 2, vännerna

Bildsviten med sina bilder satta i sekvens och ledsagande text faller väl in under Scott McClouds definition av serier.³⁴

Koncept

Att som konstnär förhålla sig till andras konstverk är en svår balansgång. Man riskerar att antingen hamna för nära originalet och bli undfallande illustrativ, alternativt att bli alldeles för fri i sin tolkning. Samtidigt

är det en vanligt förekommande praktik. Picassos parafraaser av Velasquez' *Las Meninas* räknas till exempel som konstverk med samma verkshöjd som förlagan. Den samtida konsten ger fler exempel på konstnärer som citerar och omtolkar redan existerande konstverk. Men här handlar det inte om hommage i modernistisk anda, utan snarare om olika slags frågor kring och ifrågasättanden av konstens autenticitet, ori-

ginal kontra kopia liksom konstens hierarkier och maktstrukturer.

En konstnär som byggt sin karriär på att tillägna sig andra konstnärers bilder är Sherrie Levine. Hennes metod utgår från koncept, där hon i förväg ställer upp regler som sedan konsekvent följs och därigenom resulterar i nya konstverk i form av fotografier, teckningar, målningar eller skulpturer. Ett av Levines mer kända arbeten är avfotograferade fotografier tagna av "heroiska" modernister som Walker Evans, Edward Weston och Aleksandr Rodtjenko. Levine har i dessa bilder varken gjort tillägg eller förändringar, blott reproducerat dem så nära originalen som möjligt.³⁵ Att detta tilltag, som under tidigare epoker med en annan konstsyn skulle betraktas som plagiat, accepterats av konstfältet beror på att Levine tydligt inrättar sig inom den konceptuella konstens tradition. Riktningen uppstod i USA på 1960-talet och hade under många år en marginell betydelse men har idag kommit att bli norm inom den idébaserade samtidskonsten. I *Paragrafer om konceptuell konst* (2006) skriver Sol Lewitt:

I konceptuell konst är idén om konceptet den viktigaste aspekten av verket. När en konstnär använder en konceptuell form av konst innebär det att alla beslut och all planering genomförts i förväg och att utförande blir mekaniskt.³⁶

Den konstnärliga processen

Att skapa ett konstverk kan te sig som en enkelsak. Alltsomplaceras i "konstrummet" blir, enligt den institutionella konstteorin, konst. Det enda konstnären behöver göra är således att välja ut *vad* som ska placeras i "rummet". Det kan vara ett objekt man själv framställt, men lika gärna något man köpt, hittat eller låtit någon annan tillverka. Det kan vara en händelse, ett ljud eller en projektion. Det kan också vara frånvaron av objekt, eller något som pågår på annan plats. Valen för samtidskonstnären är oändliga, möjligheterna obegränsade. Att i denna totala frihet hitta fram till så praktiska detaljer som ett konstverks format, material och presentation handlar därför om avgränsning. Att avgränsa sig och välja material, arbetssätt, teknik, manér och presentationsform, likväl som att fixera parametrar för det personliga engagemanget, publiken och relationen till andra redan gjorda konstverk. Dessa avgränsningar skapar sammantaget den konceptuella plattform som gör det möjligt att skapa konst.

Hur skulle då ett koncept för att skapa ett konstverk i form av en tecknad serie utifrån *A Rake's Progress* kunna se ut? Enligt McCloud är *A Rake's Progress* en slags "serieberättelse". Vad finns att tillföra? Det första jag tog fasta på var inbjudan. Jag bjöds in som "serietecknare" och valde därför att ställa mig följande frågor: Vad är en "serietecknare"? Vad gör en serietecknare och vad kännetecknar en serietecknares arbete? Det andra jag tog fasta på var det självbiografiska,

som alltid varit en bärande del av mitt konstnärliga arbete. Jag ställde mig därför också frågan: Vad har Hogarths berättelse för bäring för mig själv, personligen?

Serietecknandets praktik

En serietecknare är en person som tecknar serier. Serietecknare tecknar. När de tecknar använder de olika redskap och material, som papper, pennor, tusch och penslar. De använder olika slags papper, olika slags pennor, olika slags tusch, olika slags penslar, men också datorer och programvara. Varje material har sina specifika egenskaper. Papper kan till exempel vara tjocka eller tunna, glatta, sugande, matta och ha olika grad av gräng. I Sverige går det utan problem att hitta uppemot tio sorters tusch av olika kvalitet och ett mycket stort utbud av pennor och penslar av olika fabrikat. Kombinationen av papper, tusch och penna/pensel avgör helt hur resultatet blir. Men serietecknare skriver också. De skriver synopsis, manus och dialog. De skriver för hand och på dator. En serietecknarens praktik liknar därmed både författarens och konstnärens.

En annan betydelsefull faktor, vid sidan av valet av material, är platsen där det konstnärliga arbetet utförs. Konstnären Daniel Buren har påtalat ateljéns betydelse som "den första gränsen, som alla senare ramar/gränser är beroende av." Då Buren skrev sin text (1971) var ateljéerna vanligen uppdelade i två kategorier: den europeiska (parisiska) – specialbyggd med högt i tak,



Arbetsmaterial: Skissbok (Daler Rowney), tusch, pensel, blåpenna, tuschpennor, bladguld. (Foto: Gunnar Krantz.)

balkong och naturligt ljus; och den amerikanska – det elektriskt belysta loftet (i en lagerbyggnad), med lägre takhöjd, men å andra sidan med större golv och väggyta. Buren skriver: "I båda fallen är den arkitektoniska relationen mellan ateljé och museum – där den ena inspirerar den andre och vice versa – uppenbar."³⁷

Även författare föredrar specifika arbetsplatser, som till exempel caféer, kontor eller hotellrum. Ernest Hemingway beskriver i sin självbiografiska roman *A moveable feast* (1964) sin metod: varje morgon promenerar han från den varma och ombonade lägenheten han delar med sin fru Hadley. Det är kallt och det är uppförsbacke hela vägen upp till hotellet där hans skrivarlåda finns. På vägen köper han mandariner och rostade kastanjer av gatuförsäljare. Rummet, som ligger allra högst upp i huset, är kallt och dragigt. Han sätter en värmande brasa i kaminen

och ställer sig sedan vid sin skrivpulpet och börjar skriva. Hans idé är att om han bara kan skriva "one true sentence", så ska resten komma av sig självt. Det gör det också. Han bestämmer sig för att skriva en novell om varje sak han känner till. När det tar emot äter han kastanjer och mandariner. Han kastar in skalén i spisen och tittar på flammorna. När han skrivit färdigt för dagen tar han fram en flaska med Kirsch och tar ett glas. Därefter går han ut och promenerar runt i den stora staden. Han är noga med att inte tänka på vad han skrivit, eller ska skriva imorgon. Han låter det undermedvetna arbeta istället.³⁸

Serietecknarens traditionella arbetsplats är studion (eller tecknarateljén). Men endast en del av arbetet utförs där – själva tecknandet. Idé- och manusarbetet kan, precis som hos författarna, ske på helt andra platser. För min del kom arbetet med verket *The Rake* att avgränsas till två platser: Masthuggets Vandrarhem och Högskolan för Design och Konsthantverks skulpturateljé. Den senare med över fyra meter i takhöjd, balkong och naturligt ljus. Dessa två platser i kombination, författarens undanskymda skrivarlya och den europeiske konstnärens traditionella ateljé, utgjorde en av de konceptuella avgränsningar jag satte upp innan arbetet påbörjades.

Samtida seriereferenser och material

En annan avgränsning var att hitta exempel på samtida serietecknare, som passade

förlagans lätt karikerade realism och moralistiska berättelser. De första seriereferenser som dök upp var den argentinske serieskaparen Muñoz, samt två amerikaner: Will Eisner och Frank Miller. Även om de skiljer sig åt politiskt finns alltid ett starkt patos närvarande i deras verk. En annan sak de har gemensamt är den expressiva svartvita teckningsstilen och intresset för bildkomposition. För att komma i närheten av Muñoz stil valdes en pensel (storlek 12) med akrylborst och tusch av fabrikatet Rowney. Bildarbetet inleddes med en rad övningar inspirerade av Bauhauspionjären Johannes Itten.³⁹ Genom att vika pappret och fylla i de rutor som uppstod av vecken uppstod enkla former som kvadrater, rektanglar och trianglar. Detta mekaniska arbete, utan annat egentligt mål än att börja använda penseln och tuschet, ledde efter ett par timmar fram till några bildförsök: en man med kostym och backslickfrisyr (populärt benämnd "stekare"), en sportbil (Porsche), ett antal silhuetter (krogkö eller bar).

Nästa steg var att skaffa ett annat papper att teckna på. Det billiga A3-papprets sträva yta gav inte den önskade flödigheten i linjen. Ett par exklusiva ritblock med blanka, något gultonade ritpapper införskaffades. Det bestrukna pappret, den feta pensel och det flödiga tuschet visade sig passa bra ihop. Även den långsamma torktiden visade sig vara produktiv, då en kontemplativ paus uppstod mellan varje bildförsök.

När den konstnärliga tekniken etablerats var det dags att börja utforska de åtta bilder som utgjorde rucklarens värld. Först genom att anteckna de olika bildernas titlar och därefter genom att associera fritt kring dem. Listan blev denna:

1. ARVET: kläder, prylar, bil, Spy Bar
2. VÄNNERNA: investera, snabba klipp, it-bolag, galleri
3. SPELHÅLAN: svartklubb, snabba cash, gangsters, skulder
4. BORDELLEN: kokain, champagne, prostituerade
5. FOGDEN: torpeder
6. GIFTERMÅLET: uppkomling, media
7. FÄNGELSE: insider, stölder, rättegång, kändis, fängelse, Aftonbladet
8. DÅRHUS: TV-3, krönikör, bloggare

Dessa referenser tycktes, enligt min mening, alla peka i en riktning: Stureplan i Stockholm. Att placera en samtida rucklare på Stureplan kan tyckas vara ett alltför enkelt val, men tack vare att valet föregåtts av den långa experimentfasen med penseln och tuschet var det grundat och hade även fått en fysisk form. Det enda som återstod var att hitta en huvudperson. Denne presenterade sig av en slump i tidningen *Metro*: Johan Staël von Holstein, som vid sidan av Jonas Birgersson var den mest kände IT-entreprenören under 1990-talet. Staël von Holstein hade, förutom uppenbara likheter med Hogarths rucklare (finansiella äventyr), dessutom en

yttre fysionomi som låg snubblande nära den rucklare jag själv tecknat några dagar tidigare. Sökningar på nätet ledde till Staël von Holsteins krönikor samlade på en blogg med titeln *Sanningen enligt mig*.⁴⁰

Valet av förebild understöddes även av en upplevelse på det personliga planet. Åren 2005 till 2009 satt jag i Kulturrådets arbetsgrupp för litteraturstöd, bildverk och tecknade serier. Efter regeringsskiftet 2006 placerades Staël von Holstein i styrelsen för Statens Kulturråd. Som ledamot i en av arbetsgrupperna blev jag inbjuden till ett stormöte med alla arbetsgrupper, kulturrådets anställda, samt styrelsen. Staël von Holstein närvarade och gjorde ett oförglömligt intryck då han tog ordet och föreläste för den församlade publiken om entreprenörskap och kultur, utan att visa på någon kunskap alls om relationen mellan konstnärligt och ekonomiskt kapital. Här var det bara det ekonomiska som gällde. Hans okänsliga föreläsningsstil och uppenbara okunskap om området han nu satts att förvalta resulterade i öppet förakt från publiken. Det fanns även ett komiskt inslag i hans framträdande, med blädderblock, tuschpennor och aggressivt retoriska frågor. Efter detta möte övervägde jag noga om jag skulle sitta kvar i arbetsgruppen. Jag såg det oförenligt med min egen etik att arbeta under en sådan person. Jag valde dock att inte ge upp, utan satt kvar. Den 10 september 2008 avgick istället Staël von Holstein.⁴¹ Denna personliga upplevelse

tog jag som en bekräftelse på att mitt val av Johan Staël von Holstein som inspiration åt min huvudkaraktär var det rätta och jag kunde nu påbörja själva arbetet.

Produktion

För att skapa berättelsen behövdes ett antal bilder och ett antal texter. Bilderna tecknades först i ett av ritblocken. Förlagor till bilderna togs från internet och från veckotidningar av skvallerkaraktär. Därefter kopierades teckningarna ur boken i en vanlig kopiator. Texten utgick från Staël von Holsteins egna citat, men i omskriven form så att de passade in i helheten. Bilderna överfördes med hjälp av ljusbord och blåpenna till stora pappersark av fabrikkatet Schoellershammer. Därefter tuschades bilderna ytterligare en gång. Texterna textades med stålpena och tusch. Slutresultatet gav dock ett något platt intryck, vilket resulterade i ett tillägg: I bakgrunden på bröllopsbilden (bild nr 7) syns en del av Stockholmsvaruhuset NK:s fasad. Den, liksom en av bilderna från Stureplan utgick ifrån referensfoton tagna på plats. Den blanka mässingen mot den massiva grå granitbyggnaden gav ett lyxigt intryck, vilket inte framgick i den svartvita tuschteckningen. Därför infördes ett nytt material i konceptet: 22-karats bladguld.

Guldet visade sig passa bra in i sammanhanget, både berättarmässigt, men också som ett sätt att understryka bilderna som objekt. I Hogarths berättelse är guldet ständigt närvarande och i fängelsescenen refereras

till alkemi som ett exempel på Rakewells gryende vansinne. Så även i *The Rake*: "Rolex ska de va. Har du någon i guld? Eller i alla fall jävligt dyr?"

Efter att ha lagt guld på alla bilder lämnades dessa till en ramverkstad för inramning i boxar. Valet av boxar var också för att understryka seriesidornas objektkaraktär. Pappersarken limmades i överkant för att kunna hänga fritt i lådorna. Bilderna installerades därefter på Dunkers Kulturhus i ett rum designat av arkitekten Jonas Lindwall. Tavlorna placerades rygg mot rygg och hängdes upp i fyra svarta rep som gick från golv till tak i ett bondageinspirerat vitt rum.⁴²

The Rake – berättelsen om en samtida rucklare

Den samtida rucklaren förlösar sitt fadersarv på lyxkonsumtion och köper sig en plats i händelsernas centrum: Stureplan i Stockholm, där Spy Bar ligger. Här möter han likasinnade som bistår honom med kunskap om världens beskaffenhet: "Du vet, en svensk arbetare tjänar 20 gånger mer än en kines!" I spelhålan sitter män runt ett spelbord, ledsagade av pokertermer som: "Texas hold' em", "raise", "fold", "river", "blinds" och "going all in". En man kastar en hög kort på bordet, på hans handled sitter en exklusiv guldklocka, ovanför handen en revolver som visar på spelets yttersta konsekvens. För att någon ska vinna måste också någon förlora. Utanför NK står ett



Gunnar Krantz, *The Rake*. Bild 2: Arvet

ungt par. De är kanske där för att lämna in listan på lysningspresenter eller så råkar de bara passera när bilden tas. I sann nyliberal anda säger de: "Det vackraste som finns är kärleken. Och det näst vackraste är entreprenörskapet."

Dagens bordeller hittar vi inte runt Stureplan. De finns istället i Thailand där svenskarna verkar ha en mer förlåtande syn på prostitution än på hemmaplan. Ingen sätts heller i fängelse för sina skulder. Den samtida rucklaren hankar sig fram som föredragshållare. Han skyller allt på

journalisterna och "sossepolitikerna" samtidigt som han ritar en "gyllene" formel på blädderblocket. En formel som ska lösa alla problem och åter få honom (och landet) på grön kvist. Den som förr i tiden framförde sina vanföreställningar på gator och torg spärrades in på mentalsjukhus. Idag kommunicerar de riskfritt på forum, bloggar och sociala media. Den samtida rucklaren ondgör sig över upplevda orättvisor på sin blogg. Hans ansikte förvrängs av grämlse och ilska, för trots att han har en stor publik är han alldeles ensam.

Konstserie – seriekonst?

Går det då att skapa ett konstverk som på samma gång är en tecknad serie, det vill säga blir accepterat av båda fälten? Att *The Rake* var konst, det vill säga accepterades som konst av konstfältet, stod egentligen klart redan från början då inbjudan kom från en av de konsekurerande institutionerna på fältet. Detta förstärktes ytterligare efter vernissagen den 31 oktober 2009, då verket recenserades av konstkritiker i bland annat *Dagens Nyheter*, *Sydsvenska Dagbladet* och *Aftonbladet*.⁴³ Utställningen *Dekadens* utsågs därtill i SVT:s *Kulturnyheter* till en av de fem viktigaste händelserna i "Kultursverige" under november 2009.⁴⁴ Men hur såg det ut på seriefältet? Skulle *The Rake* uppfattas som en tecknad serie även där? Teckningarna var inte framställda som förlagor till offsetplåtar, vilket underströks av det svårreproducerade bladguldets och monteringen i boxar. Trots

detta ställningstagande valde serieförlaget Optimal press ut *The Rake* att ingå i den årliga serieantologin *Allt för konsten*.⁴⁵ Det kan därmed hävdas att *The Rake*, på en och samma gång, blev både konst och tecknad serie.

Det är, utifrån min undersökning och de valda exemplen, allt för tidigt att dra någon definitiv slutsats av seriernas ställning och eventuella framtid inom samtidskonsten. Ett möjligt scenario är att en ny generation konsthallschefer, intendenten, curatorer och gallerister som själva inte upplevt 1950- och 1970-talets skambeläggande av seriemediet ger det samma status som till exempel fotografiet.



Gunnar Krantz, *The Rake*. Bild 3: Vännerna

Noter

¹ Krantz, Gunnar, 1981, Medusa förlag, Stockholm 1994.

² *Nowhere*, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 1996.

³ Deconstructing Lichtenstein: <http://davidbarsalou.homestead.com/LICHTENSTEINPROJECT.html>, hämtad 2011-08-14; Häfströms arbeten Walker 2001 och The Eternal Return 2003 vilar tungt på tecknaren Wilson McCoys arbete.

⁴ Donald Broady och Mikael Palme, "Förord" i Pierre Bourdieu, *Kultursociologiska texter*, 4. uppl., B. Östlings bokförl., Symposium, Stockholm/Stehag, 1993, s. 16 f.

⁵ Donald Broady, "Inledning", i Pierre Bourdieu, *Konstens regler. Det litterär fältets uppkomst och struktur* 1. uppl., B. Östlings bokförl., Symposium, Stockholm/Stehag, 2000, s. 9 f.

⁶ Scott McCloud, *Understanding comics: the invisible art*, HarperCollins Publishers, New York, 1994, s. 9.

⁷ Peterson, Lars, *Seriernas värld*, Gidlund, Stockholm, 1974, s. 34-36.

⁸ Peterson, 1974, s. 8-9.

⁹ Ur Seriefrämjandets förbundsstadga. <http://www.serieframjandet.se/197>, kontrollerad 2011-08-14.

¹⁰ Thorsen, Tjerstin, Helsingborgs Dagblad, <http://mobil.hd.se/noje/2008/05/23/serieskolan-paa-museum>, hämtad 2011-08-14.

¹¹ Linder, Lars, Dagens Nyheter, <http://www.dn.se/kultur-noje/konstrecensioner/superhjaltar-och-antihjaltar-i-tecknade-serier?rm=print>, hämtad 2011-08-14.

¹² Lovén, Maria, Ystads Allehanda, <http://www.ystadsallehanda.se/ystad/article703486/Serieguru-utbildarlaumlrare.html>, hämtad 2011-08-14; Bårtås, Jan, Smålandsposten, <http://www.smp.se/nyheter/mangatecknande-pa-jullovet%28143905%29.gm>, hämtad 2011-08-14; Krantz, Gunnar, *Seriemagi: en handledning*, Optimal Press, Göteborg, 2005.

¹³ Arbetaren, kalendariett, <http://www.arbetaren.se/2005/29/kalendarium.html>, hämtad 2011-08-14.

¹⁴ Serieoriginal framställs i första hand inte för att ramas in och hängas på vägg. Originalets främsta uppgift är att vara förlaga för framställning av en tryckplåt. När originalet väl är reproducerat har det fullgjort sin funktion och går vanligen tillbaka till tecknaren eller arkiveras på förlaget. Det finns en samlarmarknad för serieoriginal, framförallt i Frankrike och Belgien. I Sverige är denna ännu mycket marginell.

¹⁵ LOUVRE, http://www.louvre.fr/llv/exposition/detail_exposition.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198674118667&CURRENT_LL_V_EXPO%3C%3Ecnt_id=10134198674118667, hämtad 2011-08-14.

¹⁶ IMDb, The Internet Movie Database, <http://www.imdb.com/title/tt0049531/>, hämtad 2011-08-14.

¹⁷ 9e Art, <http://www.neuvieme-art.com/actu/Expo-BD-Festival-Angouleme-Festival-BD-Les-Requins-Marteaux-Winshluss-476>, hämtad 2011-08-14.

¹⁸ Elftorp, Mattias, Mani, Jamil, *C'est Bon: Anthology*, CBK, Malmö, 2001; Ahlgren, Daniel & Bengtsson, Ingemar, *Allt för konsten 9*, 1. uppl., Optimal Press, Stockholm, 2010.

¹⁹ Bourdieu, Pierre, *Kultursociologiska texter*, 4. uppl., B. Östlings bokförl., Symposium, Stockholm, 1993, sid 134.

²⁰ Ibid, sid 135.

²¹ Tony Shafrazi Gallery, http://www.tonyshafrazigallery.com/index.php?mode=artists&object_id=22, hämtad 2011-08-14.

²² Fineberg, Jonathan David, *Art since 1940: strategies of being*, 2. ed., Laurence King, London, 2000, sid 467.

²³ Ibid, sid. 469.

²⁴ Moreau, Patric, <http://www.kristianstadsbladet.se/kultur/article1062005/Utomsprangklig-humor.html>, hämtad 2011-08-14.

²⁵ Cestbon Kulturs infoblad 2006.; <http://www.cestbonkultur.com/infoblad2006.pdf>, hämtad 2011-08-13.

- ²⁶ Östlind, Niclas, "Fint korn och djärva vinklar", i *Utopi & verklighet* (red. Cecilia Widenheim & Eva Rudberg), Moderna museet, Stockholm, 2000, s. 263.
- ²⁷ Östlind, 2000, s. 263.
- ²⁸ (Citaten ursprungligen publicerat i: K.G.P. (Pontus) Hultén, "Förord", Synligt och osynligt. Vetenskapens nya bilder (uts.kat.), red. Eric och Annagreta Dyring, Moderna Museet, Stockholm 1973, 2.6. Jag har hämtat citatet från Anna Tellgren, "Fotografi och konst. Om Moderna Museets samling av fotografi ur ett institutionshistoriskt perspektiv", i *Historieboken: om Moderna museet 1958 – 2008* (red. Anna Tellgren, Martin Sundberg & Johan Rosell), 1. utg., Moderna museet, Stockholm, 2008, s. 130.
- ²⁹ Tellgren, 2008, s. 124-148.
- ³⁰ Lindström, Per, *Svart på vitt om Tio fotografer*, Historiska media, Lund, 2008, s. 213-214. Min kursivering.
- ³¹ *Implosion: ett postmodernt perspektiv: a postmodern perspective* (red. Craig Owens, Kate Linker, Germano Celant, Lars Nittve & Margareta Helleberg), Moderna museet, Stockholm, 1987.
- ³² Johannesson, Lena, *Konst och visuell kultur i Sverige. 1810-2000*, Signum, Stockholm, 2007, sid. 28.
- ³³ Tellgren, 2008, sid. 147-148.
- ³⁴ McCloud, Scott, *Understanding comics: the invisible art*, HarperCollins Publishers, New York, 1994.
- ³⁵ Levine, Sherrie, *Sherrie Levine*, Kunsthalle, Zürich, 1991.
- ³⁶ Sol LeWitt, "Paragrafer om konceptuell konst", i Sven-Olov Wallenstein, red., *Konceptkonst*, Stockholm: Raster, 2006, s. 43.
- ³⁷ Ibid, s. 135-136.
- ³⁸ Hemingway, Ernest, *A moveable feast*, 1st Touchstone ed. (org. 1964), Simon & Schuster, New York, 1996.
- ³⁹ Wick, Rainer K. & Grawe, Gabriele Diana *Teaching at the Bauhaus*, Haite, Ostfildern-Ruit, 2000.
- ⁴⁰ <http://johansvh.blogspot.com>
- ⁴¹ Söderling, Fredrik "von Holstein lämnar Kulturrådet", www.dn.se/kultur-noje/von-holstein-lamnar-kulturradet, 2008-09-11, <http://www.dn.se/kultur-noje/von-holstein-lamnar-kulturradet>, 2011-01-24.
- ⁴² *Dekadens* (red. Bengt Adlers), Dunkers kulturhus, Helsingborg, 2009.
- ⁴³ Jönsson, Dan, "Dekadens i parfymrad påse", *Dagens Nyheter* 2009-12-10; Stigsdotter, Ingrid, "Konst Galenskapen går i arv" *Sydsvenska Dagbladet* 2009-11-05; Svensk, Fredrik, "Rucklaren som förebild", *Aftonbladet* 2009-11-16, Stockholm, 2009, <http://www.aftonbladet.se/kultur/konst/article6127994.ab>, hämtad 2011-08-14
- ⁴⁴ Kulturnyheter, Svt.se: *Kulturnyheternas kritikerlista november* 2009-10-30: http://svt.se/2.27170/1.1751503/kulturnyheter_nas_kritikerlista_november?lid=is_search527895&lpos=2&queryArt527895=dekadens&sortOrder527895=0&doneSearch=true&sd=47225&from=siteSearch&pageArt527895=0, 2011-01-24.
- ⁴⁵ Bengtsson, Ingemar (red) *Allt för konsten 9*, Optimal Press, Göteborg, 2010.

