

**Masteroppgave i formgivning, kunst og håndverk 2012 (ZMFKH09-2)**

Av Robin A. Olsen

Kandidatnummer: 114

Høgskolen i Oslo og Akershus, Fakultet for teknologi, kunst og design. Institutt for estetiske fag.

Veileder: Sissel Gunnerød

# **Undergrunnstegneserier i skolen**

Didaktikk og kritisk tenkning gjennom tegneseriemediet

Image not shown

## Forord

Formålet med denne oppgaven er å skape en større interesse rundt tegneseriemediet i undervisningssammenheng. Den akademiske interessen for dette mediet har økt de siste ti årene, og jeg ønsker at mitt bidrag kan styrke denne ytterligere.

Min motivasjon for å skrive om tegneserier har utgangspunkt i egen interesse, og tegneseriens marginale posisjon i skolen. Den forforståelsen jeg hadde før jeg gikk i gang med oppgaven, var basert på noe jeg antok var gjeldende konvensjoner også i dag. Lenge har tegneserier vært ansett som et medium for barn og unge. Siden jeg selv gikk ut i fra at denne holdningen fremdeles var dominerende, kan man si at jeg har vært med på å underbygge den, selv om jeg er svært uenig. Tegneserier er et medium for alle. Gjennom å orientere meg i den litteraturen som er skrevet om mediet, har jeg oppdaget at det er flere som ønsker å fremme tegneseriemediet som noe annet enn rent tidsfordriv. I tillegg har jeg oppdaget at tegneseriene er på god vei inn i skoleverket. Mediet er ikke lenger ansett som lettfordøyelig populærkultur.

Jeg har valgt å fremme undergrunnstegneseriene. Dette er en sjanger som enda ikke har fått den helt store oppmerksomheten i undervisnings- og forskningssammenheng. Siden tegneseriemediet har vært en outsider som etter sigende har blitt integrert i disse forbindelsene, synes jeg det er på tide at undergrunnssjangeren også får innpass.

Fredrikstad 14.04.12

Robin A. Olsen

## Sammendrag

Denne oppgaven tar for seg tegneseriemediets posisjon i skoleverket, og undergrunnstegneseriens didaktiske potensial. I den senere tid har det blitt gjort flere grep for å styrke bruk av tegneserier i skolen, og den akademiske interessen for mediet har økt. I denne oppgave skal vi se på hvordan en rhizomatisk didaktikk kan utledes av undergrunnstegneserier, og hvordan sjangeren kan invitere til kritisk tenkning.

Mange barn slutter å tegne i en viss alder. I denne oppgaven skal jeg se på hvordan en rhizomatisk gjør-det-selv-holdning, som undergrunnstegneserien innehar, kan bidra til å motivere barn og unge til å uttrykke seg gjennom tegneseriemediet. Undergrunnssjangeren føyer seg ikke etter gitte restriksjoner og bryter med gamle konvensjoner. Som en del av den motkulturen den kommer fra, fremmer undergrunnstegneserien en holdning som viser at en ren og faglært tegnestil ikke er nødvendig for å uttrykke seg gjennom tegning. Denne oppgaven forsøker å vise hvordan en utledet didaktikk kan bidra til økt tegneglede, og bruk av tegneseriemediet. Denne didaktikken utleder jeg gjennom teorier rundt barns tegneutvikling og Scott McClouds modell over uttrykk i tegneserier.

Når det kommer til kritisk tenkning vil jeg benytte meg av heterotopier og rhizomer. Dette er begreper som representerer gjør-det-selv-holdningen til undergrunnssjangeren. Rhizomer er noe som kommer nedenfra og sprer seg i et nettverk av muligheter og mangfold. Motsatt finner vi tretenkningen og et hierarkisk tankesett. Rhizomene bryter med dette.

Heterotopiene er steder eller rom som snur hverdagen på hodet. Siden undergrunnstegneseriene er en heterotopi, sammenlignet med kommersielle tegneserier og massekonsumet, er dette en interessant innfallsvinkel for mine analyser.

Analysene tar for seg enkelte verk fra Norges fremste undergrunnstegner, Christopher Nielsen, og gudfaren Robert Crumb. Jeg vil lete etter rhizomatiske og heterotopiske trekk i disse seriene. Disse trekkene vil være til hjelp når jeg skal se på hvorvidt de enkelte verkene kan invitere til kritisk tenkning. Det er ønskelig å fremme undergrunnstegneserien som noe annet enn ren underholdning. Formålet med denne oppgaven er å vise at undergrunnstegneserier kan berike oss, og lære oss noe, i tillegg til å vise hvordan sjangeren kan egne seg som et uttrykksmedium for barn og unge.

## Summary

This paper discusses the medium of comics' position within the educational system, and the didactic potential of the underground comic. In recent years measures have been made to strengthen the use of comics in education, and the academic interest for the medium has increased. In this paper we will look at how a rhizomatic didactic can derive from underground comics and how the genre can invite to critical thought.

Many children stop drawing when reaching a certain age. In this paper I will look at how a rhizomatic do it yourself-attitude, that an underground comic holds, can contribute to motivate children to express themselves through the medium of comics. The underground genre does not comply with given restrictions and breaks with old conventions. As a part of the counter-culture from which it comes from, underground comics promotes an attitude that shows that a clear and skilled style is not necessary to express oneself through drawing. This paper attempts to show how a derived didactic can contribute to increased joy of drawing and the use of the comic medium. This didactic is deducted from theories around development of children's drawing skills and Scott McCloud's model of communication within comics.

When it comes to critical thinking I will take use of heterotopics and rhizomes. These are terms that represent the do it yourself- attitude of the underground genre. Rhizomes is something that comes from below and spreads in a network of opportunities and diversity. Opposite we find a rising and hieratic system of thinking. The rhizomes violate this.

The heterotopies are places or rooms where everything is turned upside down. Because underground comics is a heterotopy, compared to commercial comics and mass consumption, this is an interesting view for my analysis.

The analysis concerns selected works of Norway's leading underground comic artist Christopher Nielsen, well as the godfather Robert Crumb. I will look for rhizomatic and heteropatic features in these comics. These features will be helpful for when I am looking at whether the individual works invites to critical thinking. It is desirable to promote the underground comic as something other than simple entertainment. The purpose of this paper is to show that underground comics can enrich us and enlighten us, and to show how the genre can be an appropriate expressional medium for children and young adults.

## Takk

- Veileder Sissel Gunnerød for inspirerende og engasjert veiledning.
- Veileder Tore Strand Olsen for interessante samtaler og nyttig veiledning.
- Venner, fagfolk og entusiaster i tegneseriemiljøet for innspill og inspirasjon.
- Johanna Holmes for hjelp til oversettelse.

## Innhold

Forord .....	2
Sammendrag.....	3
Summary .....	4
Takk.....	5
1.0 Innledning .....	8
1.1 Problemområde .....	11
1.2 Problemstilling .....	13
2.0 Teori .....	17
2.1 Heterotopier .....	17
2.2 Rhizomet.....	20
3.0 Metode .....	24
3.1 Valg av tilnærming .....	25
3.2 Sosia lkonstruktivistisk perspektiv .....	26
4.0 Scott McCloud og Morten Harpers innde linger i uttrykk og sjangere.....	27
4.1 McClouds estetiske innde ling .....	27
4.2 Uttrykk innenfor sjangere .....	29
5.0 Undergrunnstegneserien.....	32
5.1 Amerikanske utskei lser.....	32
5.2 Regulering av serier .....	33
5.3 Undergrunnens konge .....	35
5.4 Robert Crumbs strek.....	36
5.5 Den fremste eksponenten for undergrunnstegneserier i Norge .....	37
5.6 Nielsens strek.....	39
5.7 Laglig til for hugg.....	42
6.0 Didaktikk.....	46
6.1 Hvorfor visuell kultur? .....	46
6.2 Hva er visuell kultur? .....	47
6.3 Hvordan kan man studere den visuelle kulturen?.....	49
6. 4 Uttrykk i barns tegneutvikling.....	53
6.5 Drøfting .....	56
6. 6 Barns tegning i McClouds trekantmodell .....	58
7.0 Analyse.....	62
7.1 Tegneutvikling .....	62
7.2 ”Alle liker Lasse” av Christopher Nielsen .....	64
7.3 Heterotopien.....	65
7.4 Rhizomet.....	67
7.5 Kritisk tenkning .....	69

7.6 "Ur" av Christopher Nielsen.....	70
7.7 Rhizomatiske replikker.....	72
7.8 Kritisk tenkning.....	75
7.9 Heterotopien.....	77
7.10 "Can you stand alone and face up to the universe?" av Robert Crumb .....	77
7.11 Rhizomet.....	80
7.12 Heterotopien.....	82
7.13 Kritisk tenkning .....	83
8.0 Konklusjon.....	85
8.1 Drøfting .....	86
Illustrasjoner.....	88
Litteratur .....	89

## 1.0 Innledning

I denne oppgaven ønsker jeg å belyse ulike sider ved tegneseriens estetikk og fagdidaktisk bruk. Dette gjør jeg for at tegneserien som forskningsfelt forhåpentligvis vil bli noe utvidet. I mine undersøkelser vil jeg ta for meg tegneserier som ligger uttrykksmessig nærme de aller første undergrunnstegneseriene. Min innfallsvinkel til dette har kommet gjennom eget konsum og fascinasjon for slike serier. Siden undergrunnstegneseriene ofte blir produsert og distribuert utenfor de etablerte miljøene og kanalene, kan vi sammenligne dem med rollen tegneserien generelt har i forhold til andre medier. Tegneserien har ikke hatt samme status som for eksempel film og fotografi. Som kunstart har den blitt oversett i mange år. Dette er et resultat av en kommersialisering, og et fokus på massedistribusjon myntet på en bestemt målgruppe. Undergrunnstegneserieskaperen Christopher Nielsen hevder at tegneserier en gang var kunst (Nielsen, lest 15.02.12). Med dette mener han at de tidlige moderne tegneseriene fra 1900-1930-tallet, hadde et høyere sofistisert nivå enn hva som skulle komme. På 1950-60-tallet ble tegneseriene regulert med tanke på barn som målgruppen. Moderne tegneserier er trykte og utgitte serier fra slutten av 1800-tallet til i dag. Det vi kjenner som tegneserier i dag minner ikke mye om egyptiske hieroglyfer eller romerske triumfbuetegninger. Disse eksemplene er å regne som forløpere for våre moderne tegneserier.

Det finnes mange definisjoner av hva man kan regne som tegneserier. Krav om snakkebobler, bilder i serier, at det trykkes og utgis osv. Dette kan diskuteres ut i fra skjønn, og jeg vil ikke fokusere på dette i min oppgave. Ingrid Sande Larsen skrev i 2008 en masteroppgave om tegneseriens teori og estetikk. Denne ble skrevet på Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk på Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo. Hun ble motivert til å skrive om dette da hun opplevde at det fremdeles eksisterte mange fordommer mot tegneserier. Mange gir fremdeles uttrykk for at tegneserier er forbeholdt barn, og kan anses som lavpannet komikk. Når hun skulle orientere seg i litteraturen som var skrevet om feltet, oppdaget hun at de fleste tekstene tok for seg rene formaliteter. Spørsmål som stilles og temaer som diskuteres, omhandler hva en tegneserie egentlig er. Sande Larsen studerer mediets teori og estetikk, og oppfordrer andre teoretikere til å søke teoritilfang i andre kunstarter. Det er interessant å observere hvordan tegneserieteoretikere helst refererer til hverandre, i stedet for å vende seg til estetiske teorier innenfor andre kunstarter. Når forskerne beveger seg utenfor eget felt, søker de støtte i en sosiologisk, didaktisk, pedagogisk eller antropologisk tilnærming. I stedet for å fokusere på mangler tegneseriemediet har sett i lys av



andre medier, er det viktigere å se på det som et eget medium. Det er en allmenn oppfattelse at tegneserien oppleves som et *hybridmedium*. Uavhengig av standpunkt og teoretisk utgangspunkt er hybrid den mest utbredte karakteristikken (Larsen 2008:48). Som vi ser er det mange måter å studere feltet på. Først på 1980-tallet, omtrent 100 år etter den moderne tegneseriens fødsel, ser vi at en teoretisk korpus rundt mediet begynner å utvide seg. I dag har tegneseriemediet fått økt oppmerksomhet på mange felt. Mange aviser anmelder tegneserier jevnlig. Morgenbladet, med sin leserkrets innefor akademien, er med på å styrke den akademiske interessen for tegneserier. I tillegg til å anmelde og diskutere tegneserier, blir de nå inkludert i artikler som tidligere kun har tatt for seg bøker som litteratur.

Nordic Network for Comics Research er finansiert av det danske Forskningsrådet for en to års periode og aktivitetene skal kunne ut i en internasjonal konferanse som skal avholdes ved Universitetet i Helsinki, våren 2013. NNCORE har sett at de akademiske studiene av tegneserier har hatt en rask vekst de siste årene, og de ønsker at de nordiske landene skal ligge i forkant av denne utviklingen. Tegneseriestudier spenner over mange fagområder, fra kunst- og medievitenskap til historie og sosiologi. Dette skaper muligheter til å se på sammenhenger mellom ulike forskningsfelt, som vanligvis er delt inn i ulike universitetsavdelinger.

This characteristic makes it an exciting and challenging field of research, but it also means that it is necessary consciously to create platforms and spaces of interaction for comics research. NNCORE intends to provide such a platform. The result will hopefully be a strong Nordic network on comics research that will cooperate with other national and international networks, and that will generate new scholarship through collective research projects and the production of journal articles, anthologies and monographs.

([http://www.sdu.dk/en/Om\\_SDU/Institutter\\_centre/Ihks/Forskning/Forskningsnetvaerk/NNCORE](http://www.sdu.dk/en/Om_SDU/Institutter_centre/Ihks/Forskning/Forskningsnetvaerk/NNCORE), lest 25.02.12)

Et annet aspekt som er med på å øke interessen for tegneseriemediet, er hvordan de blir benyttet i utstillinger. Kunstsenteret KINOKINO i Sandnes åpnet i januar 2011 utstillingen ”SERIEGLOBUS – Tegneseriens skrånblikk på verdens konflikter”. SERIEGLOBUS viste smakebiter av internasjonale dokumentariske tegneserier. Biografiske serier som Marjane

Satrapis *Persepolis*, reisereportasjer som Joe Saccos *Fotnoter i Gaza* fra biografier, historiske skildringer som Sarah Gliddens *How to Understand Israel in 60 Days or Less* og samtidskommentarer som Tor Ærligs *Det er ikke krig i Norge*, var alle representert. Denne økte interessen for dokumentartegneserier har ikke bare styrket tegneseriens posisjon, men også tegneserien som et emne for akademiske interesse.

Jeg skriver i min oppgave om tegneserien som et medium. Det å kalle mediet for en sjanger undergraver dets egen verdi, og den blir sammenlignet med andre medier på et helt feil grunnlag. Tegneserieteoretiker Morten Harper argumenter for tegneserien som den 9. kunstart i *Kapteinens skrekk : den 9. kunstart* (1998). Skal vi legitimere tegneserier som den 9. kunstart, må vi nødvendigvis behandle den på samme nivå som de andre kunstartene. Altså bør sjanger avskrives som et samlebegrep for tegneserier. Tegneserien og alt den representerer kan ikke sammenlignes med for eksempel akrylmalte stillebensmotiv. Om man tenker som Larsen at maleriet er mediet og billedkunsten er kunstarten, vil tegneserien i dette tilfellet være både mediet og kunstarten. *Understanding Comics* (1993) av Scott McCloud er et glimrende eksempel på at dette kan være tilfelle. Gjennom en tegneserie legger han frem en allegori om at kunstarten, mediet, kjent som tegneserier er en mugge man kan fylle hvilke ideer og bilder man måtte ønske. Man må altså ikke forveksle muggen med dens innhold. Harper legger frem at en slik feilslutning er like gal som å definere den skjønnlitterære uttrykksform på grunnlag av noen av de bestselgende pocket-bøkene, det være seg fra Margit Sandemos *Isfolket* til Kjell Halbings *Morgan Kane*. (Harper:1998)

Vi ser at tegneseriemediet per i dag er et stort medium. Det produseres mye, det vektlegges på lik linje med andre medier, og vi finner utallige innfallsvinkler dersom det er ønskelig å behandle mediet som gjenstand for akademisk interesse. Jeg har nevnt dokumentartegneserier som et eksempel. Interessen for disse er større enn for andre tegneseriesjangere. Jeg har valgt å fokusere på undergrunnstegneserien. Undergrunnstegneseriene kommer inn i historien som en selvstyrt sjanger. Den gjorde opprør med de gjeldende konvensjonene, og leverte et helt nytt uttrykk basert på tegneseriesjangerens eksisterende virkemidler, ikke ulikt andre kunstformer og kunstretninger vi kjenner til. Siden tegneseriemediet generelt og undergrunnstegneseriene spesielt ikke har blitt behandlet på lik linje med andre medier og kunstformer før, synes jeg det er interessant å gå løs på dette feltet.

Siden jeg vil se på hvordan man kan utlede en didaktikk fra undergrunnstegneserien, og analysere enkelte verk, kommer oppgaven min til å ha særlig vekt på teoretisk tilnærming. Jeg

kommer ikke til å benytte meg av mitt eget praktisk estetiske arbeid i analysene. Dette arbeidet vil derimot belyse problemstillingen ved at resultatene fra analysene brukes til å kommentere og belyse problemstillingen.

### 1.1 Problemområde

I undersøkelsene mine kommer jeg til å fokusere på hvordan det kan fremmes en didaktikk ut i fra undergrunnstegneseriens uttrykk og holdning rundt den kreative skapingen. Tegnestilen i undergrunnstegneseriene ligger tett opp til hvordan barn uttrykker seg gjennom tegning. Jeg tror disse seriene kan være motiverende for barn og deres tegneutvikling. Streken er enkel og tilsynelatende lett å utvikle. Dersom undervisningen inkluderer gode undergrunnstegneserier, som tar for seg bestemte temaer, kan elevene se at en ren og mer naturalistisk strek ikke er nødvendig for å fremme et budskap. Med dette forslaget er det ikke ønskelig å inkludere de aller mest ekstreme seriene. Gode undergrunnstegneserier er ikke serier med mest mulig sex, vold og dop. Gode undergrunnstegneserier stiller gjerne kritiske samfunnsspørsmål. Om man ønsker å skåne elevene for det man måtte mene er et upassende innhold, kan man finne eksempler i sjangeren hvor bestanddelen av nevnte elementer er svært liten. I mine undersøkelser kommer jeg til å presentere noen slike eksempler. Det ligger en holdning i undergrunnstegneseriens uttrykk som fremme en didaktikk vi kan kalle rhizomatisk. Rhizomene tar for seg nivåer, plataer, nettverk av linjer, og rom der andre fokuserer på historien, stillstand, punkter og struktur basert på hierarkisk oppbygging. I stedet for trinn og nivåer, bør det fokuseres på et mangfold av mulige retninger. Det er ikke ønskelig at undergrunnstegneseriens stil og uttrykk skal erstatte andre uttrykksmåter. Dette vil bare skape en ny konvensjon. Det viktige er å være bevisst på at det finnes holdninger innenfor uttrykket som kan øke motivasjonen for elever på ulike nivåer i tegneutviklingen. Gjør-det-selv-holdningen er dominerende i undergrunnstegneseriene, og bidrar til å skape dens unike uttrykk. Mindre fokus på indoktrinering og en friere tilnærming til eget uttrykk kan være til fordel for mange. Ved å gjøre dette, åpner man for å uttrykke seg gjennom tegneserier, i stedet for å la mangelfulle ferdigheter være et hinder. Undergrunnstegneserien har en ekspresjonistisk kraft, som kan være til hjelp for den som ønsker å uttrykke seg og formidle noe gjennom tegning.

Tegneserier er en del av barns livsverden, og lærere kunne fokusert mer på dette området. Det kunne være ønskelig at mediet blir benyttet som andre medier i skolen. Til nå har det blitt undervist *om* tegneserier, sjeldent *med*. Tegneserietegner og kursholder Tore Strand Olsen holder sine kurs på skoler rundt om i Norge. Han har sett at det har skjedd en utvikling de siste årene. Riktignok er det fremdeles typiske trekk ved mediet og dets historikk det fokuseres på (e-post 12. februar 2012). Det vanlige er å ta for seg tegneserier i norskfaget. Tegneserier er et medium hvor du kan formidle veldig raske inntrykk og fortelle historier i et raskt tempo. Livlighet, kjapphet og eksplosivitet preger fortellermåten. Det å kunne bruke replikker sparsommelig samtidig som man formidler mye gjennom disse, er nyttige grep å lære seg i en skriveopplæring. Det er derfor ikke unaturlig at tegneseriens litterære verdi har sin plass i norskfaget. Nå skal ikke jeg behandle det narrative aspektet i undergrunnstegneserier, men forsøke å åpne opp for økt bruk av disse i flere fag. Ved å bruke mediet som en kilde til kunnskap eller som pådriver for drøfting og diskusjon, vil man se at denne uttrykksmåten kan være like nyttig som andre.

Tegneserier har i enkelte tilfeller blitt behandlet som et fremmedelement i skolen. Eksempelvis kan det nevnes ren innlæring av hvordan mediet fungerer og dets opprinnelse. Tor Edvin Dahl skriver at mange har ment at skolen skulle løfte elevene opp på et høyere kulturelt nivå. Han skriver at de på denne måten beveger seg bort i fra det de er mest opptatt av (Dahl 1977:6). Elevene ser på filmer med drama og action, og skolen underviser om dramatik og presenterer berømte forfattere. Vi ser i begge eksemplene hvordan man unngår å gå i dybden på temaene, altså hvordan man underviser *om* og ikke *med*. I det senere år har det skjedd en utvikling på dette feltet. Det kunne vært mer spennende å ta for seg serier som belyser et tema eller tar opp ulike spørsmål, i stedet for tegneseriens iboende litterære verdi. LOOP Miljøskole hadde per februar 2011 sendt ut 30.000 eksemplarer av *Nemi miljøspesial* til ungdomsskoler og avfallsselskaper. Dette har blitt brukt blant annet i naturfag. Lærer Kristen-Andre Olsen ved Veitvet skole sier det er veldig moro å kunne bruke noe annet i tillegg til naturfagsboka. Han opplever dessuten et helt annet engasjement hos elevene. Språket i *Nemi* er lettere å relatere seg til enn messing fra naturfagsboka, mener Olsen (Sollien:2010). LOOP Miljøskole skriver følgende om *Nemi miljøspesial*:

Et eget hefte med forslag til oppgaver og aktiviteter følger med bladet, og gjør det enkelt å knytte tegneseriestripene opp mot undervisningen. Oppgaveheftet er tilpasset kompetansemålene etter 10. årstrinn. Bladets temasider tar for seg kildesortering og

gjenvinning, miljømerking, biologisk mangfold, klima og energi. Miljø-Nemi eigner seg godt til bruk i samfunnsfag, naturfag, mat og helse, norsk, religion, livssyn og etikk. Oppgavene kan lett tilpasses bruk i tverrfaglige prosjekter (LOOP Miljøskole 2011).

Slike tiltak er gode eksempler på hvordan tegneserien kan benyttes i pedagogisk sammenheng, uten å måtte forsvare sin posisjon gjennom sammenligning med andre medier.

## 1.2 Problemstilling

Hvordan kan det utledes en rhizomatisk didaktikk av undergrunnstegneseriene som kan styrke barns bruk av tegning som visuelt uttrykk? Hvordan kan undergrunnstegneserier invitere til kritisk tenkning?

Holdningene bak det skapende arbeidet som undergrunnstegnerne foretar seg, baserer seg på å bryte med konvensjoner. Ulike undergrunnsaktører opererer på forskjellige plan. Det norske tegneseriekollektivet Dongery henvender seg til kunstverdenen med sine utstillinger og sin performance. Christopher Nielsen ga ut *Propaganda* i 2001. Dette var en samling med tegneserienoveller, som retter seg mot litteraturen. McCloud presenterer dette spriket mellom kunst og litteratur i *Understanding Comics* (1993). En god tekstforfatter og en glimrende tegner er ingen garanti for en god tegneserie. Som et selvstendig medium krever tegneserien en egen forståelse og anerkjennelse. Kjernen eller drivkraften til de nevnte undergrunnstegnerne ligger i leken, ikke i frykten for populærkulturen. Setter vi dette inn en didaktisk sammenheng, handler det om å ta elevenes livsverden på alvor. Tore Strand Olsen mener at det er viktig å ikke la mangelfulle tegneevner være et hinder. Han sier at alle kan tegne. Dette slår han fast ved å forklare at teksten i snakkebobler ikke er tekst, men tegnet lyd. Kan du skrive, kan du tegne. Et annet trekk han har for å motivere elevene til å uttrykke seg gjennom tegning går ut på å ”lure” elevene til å innse at de kan tegne. Et smilefjes i en tekstmelding gjør at vi leser meldingen på et annet sett. I tegneseriene er smilefjeset erstattet med karakterer med ulike ansiktsuttrykk. Han viser elevene hvordan kolon og parentes-smilefjeset kan varieres. Snur man parentesens vil fjeset gå fra smilende til sur. Setter man på et par øyenbryn vil uttrykket forandre seg. Varianter av disse kan skape mange

sinnsstemninger hos karakteren. Dette er elementær lærdom, men ved å sammenligne dette med tekstmeldinger og bruk av ikoner, inkluderer man elevenes sosiale praksis i læringen, og åpner for en lekenhet som ikke er styrt av gamle konvensjoner. Strand Olsen motiverer elevene med denne lekenheten, og viser at han tar dem på alvor. Får man elevene med på leken, er det lettere å styre dem i en eller annet retning. Det er ikke et mål at elevene skal lage flotte tegninger, men kunne trene opp et verktøy som gjør at de kan uttrykke seg gjennom tegneseriemediet, og ikke minst skape et grunnlag som øker utbyttet av tegneserielesing. Lesergleden bør ivaretas, og om nødvendig forsterkes.

Det blir viktig å kunne tenke visuelt når vi lever i en visuell kultur som er så omfattende som vår. Visuelle impulser finner vi overalt, ikke minst i skolen. Selv om vi blir utsatt for visuelle uttrykk blir vi ikke opplært til å lese dem, eller selv å uttrykke oss gjennom dem. Mange unge forsøker å uttrykke noe om sin aktuelle eller potensielle plass i kulturen. Dette gjør de ved å benytte seg av elementer fra deres hverdagskultur. De søker identitet og mening gjennom uttrykk, tegn og symboler. I stedet for å behandle mediene hver for seg, finner vi i dag et behov for å se disse i sammenheng. Det er viktig å se på mediene som en del av hverdagslivets estetikk. Læren om visuell kultur åpner for nye uttrykksformer, og gir oss muligheten til å diskutere denne kulturen. Det er snakk om en bevisstgjøring rundt hverdagsestetikken (Duncum 2002:17). Ved å ta tak i elevenes sosiale praksis, tar man dem på alvor og fokuserer på noe som er kjent for dem, og noe de behersker. I tegneutviklingen er det snakk om å gå et skritt tilbake og to frem. Man legger fokus på et tidlig stadium i tegneutviklingen, og utvikler et verktøy for å uttrykke seg gjennom dette. Barns visuelle oppfattelse og tegninger er preget av rene, enkle flater. Disse finner vi igjen i tegneseriene, og gjør at barn kan identifisere seg med dem. Viktige ting blir understreket. Overdrivelser fra barnetegninger kjenner vi til, og disse finner vi igjen i tegneseriene. Det å konkretisere følelser og gi visuelle uttrykk for dem er en av tegneseriens egenart (Dahl 1977:88). Det finnes flere andre aspekter som gjør tegneseriene så tilgjengelige for barn. Tegneseriene kan fungere som en flukt fra hva voksenverdenen forlanger av barna. Overkarakterisering er også noe barn har sansen for. Mange har et behov for å få forklart de samme tingene på flere måter. Snakkebobler, bilder og lydord, gjerne fordelt over flere ruter, kan være nyttige for å få til dette. Hovedårsaken til at mange barn leser tegneserier ligger kanskje i underholdningen. Barn vil underholdes, og livligheten, farten, spenningen og overdrivelsen med mer samsvarer med barnas egen sosiale praksis og deres hverdagskultur.

Mange tegneserier tilfredsstiller barn og unges krav til det underholdningsmessige. Det finnes et monn av sjangere og tegnestiler å velge mellom. Historiske serier tegnet med en realistisk strek kan være god underholdning, men vanskelig å etterligne. Fransk/belgiske eventyr- og humorserier er tegnet med en presis strek som kan være lettere å etterligne, da figurer og miljø ofte er veldig karikerte. Desto lenger man beveger seg bort fra det realistiske uttrykket og mot en ikonografisk fremstilling, desto enklere vil barn kunne gjengi og skape slike figurer selv. Jeg tror at undergrunntegneseriens visuelle uttrykk representerer en holdning det er lett å la seg inspirere av. Man ser at man ikke trenger å følge strenge regler. Man trenger ikke å kunne gjengi virkeligheten slik den ser ut for å fortelle en historie. Ved å ta tak i denne holdningen tror jeg man kan motivere elever til å utvikle seg videre, uten at de trenger noen konvensjonell opplæring. Hvis barns kultur har en egen verdi, bør den kulturen ha en plass i skolen.

På samme måte som andre tegneseriesjangere kan romme mange ulike temaer, finner vi også et monn av motiver og emner som blir tatt opp i undergrunnstegneseriene. Snakkende dyr er en sjanger Morten Harper har beskrevet som oppreiste, påkledde dyr med karikert menneskelig oppførsel (Haper 1998:52). Donald Duck & Co er nordmenns tydeligste referanse til denne sjangeren. Donald er utålmodig, sta, naiv og ubehersket. Han spenner over et stort spekter, og har gjennom årene vært med på mange eventyr og opplevd nok kinkige situasjoner til at mange kjenner seg igjen i karakteren. Moralene er ofte til stede i disse seriene og har ofte et pedagogisk tilsnitt. Serieskaper Berke Breathed har en helt annen motivasjon for å lage tegneserier. Breathed jobber med snakkende dyr og har uttalt at hykleriet er det som holder ham i gang som serieskaper (Ibid). I serien *Opus* kritiserer han den sensurivrige kulturkonservatismen, kommersialisme, mediens skandalejournalistikk og generell uansvarlighet. Breathed har ikke som mål å påvirke og forandre folks holdninger: Hans ønske er la folk vite hva han synes om ting, kommentere, plukke frem det ironiske og avsløre det hykleriet han ser (Ibid). Her er selve historien og handlingen knyttet rundt en samfunnskritikk. I andre tilfeller kan det være holdninger eller karaktertrekk som bringer dette på tale. En typisk representant for undergrunnssjangeren er Robert Crumbs Fritz the Cat. Fritz går fra å være student, beatnik, hippie til popstjerne. Venner av Crumb hevder at Fritz er et utopisk selvportrett som utviklet seg i takt med Crumbs liv. Dette fornektet skaperen selv, men om ikke annet ser vi at Fritz gjenspeiler de ulike kulturene i tiden han representerer. Dette ble typisk for tegneserier når undergrunnstegneserien så dagens lys. Fra de tidligste moderne tegneseriene, som skulle være belærende, har mediet gått gjennom en periode med ren underholdning (særlig myntet på barn), moralske helteserier til de mer samfunnskritiske

fremstillingene. Siden samfunnskritikk ble en viktig faktor og pådriver for undergrunnstegneseriene, virker det passende å diskutere nettopp samfunnsspørsmål gjennom denne sjangeren. Mange av dagens populære norske stripeserier har tatt til seg disse elementene. Vi finner eksempler på dette i både Nemi og Pøndus. Amerikanske animasjonsserier som Simpsons og South Park presenterer både skjult og åpen kritikk av vestlige samfunnsideal. Dette er serier av nyere dato, som barn og unge allerede har et forhold til. Ved å trekke frem disse som eksempler kan de være lettere å se sammenhengen mellom disse og ulike undergrunnstegneserier. I mine undersøkelser kommer jeg til å presentere ulike undergrunnstegneserier som tar for seg ulike temaer, og relatere disse til samfunnsspørsmål. Jeg kommer til å fokusere på temaer i handlingen generelt, men også karaktertrekk som avslører en moderne sosial bevissthet, og motivasjonen bak figurenes handlinger. Det kan være viktig å se at tegneserien kan være et alternativ som oppfordrer til kritisk tenkning, og ikke bare er til for å underholde og belære.

Den rhizomatiske didaktikken jeg ønsker å utlede av undergrunnstegneseriene baserer seg på mangfold og tilkoblinger, i motsetning til rang og posisjonering. Det er ikke ønskelig å skape nye konvensjoner eller benytte gamle for å motivere elevene til bruke tegning som uttrykksmedium. I stedet ønsker jeg å se på et mulig potensial, som jeg tror vi kan finne i undergrunnstegneseriene. Disse seriene gir ofte uttrykk for at de bryter med konvensjonene, og innehar en gjør-det-selv-holdning. Rhizomet kommer også fra undergrunnen og sprer seg i ulike retninger. Tegnerne som lager disse henter inspirasjon fra hverandre og kulturen de er en del av, på samme måte som barn henter inspirasjon fra sin visuelle kultur. Jeg kommer til å presentere hvordan den visuelle kulturen påvirker barns tegning i kapitlet ”Didaktikk”.

I tillegg til rhizomet kommer jeg til å benytte meg av heterotopien, når jeg skal analysere enkelte undergrunnstegneserier. Heterotopier er marginale rom, eller steder som snur hverdagen på hodet. Slike rom finner vi i tegneserier, og siden undergrunnskulturen er en heterotopi i seg selv, ønsker jeg å lete etter heterotopiske elementer i undergrunnstegneseriene. I neste kapittel vil jeg ta for meg hvordan jeg kan bruke disse teoriene i min analyse.



## 2.0 Teori

I dette kapitlet skal jeg gjøre rede for hvilke teorier jeg skal benytte meg av i min undersøkelse. Disse blir presentert for å beskrive grunntankene bak teoriene, hvordan jeg skal bruke disse i mitt praktisk estetiske arbeid, og hvilke tanker og spørsmål jeg kan stille meg i selve undersøkelsen.

Teoriene som er mest formålstjenelige for mitt arbeid, er teorier som bryter med lineære og strukturelle tankesett. Rhizombegrepet og heterotopiene tar for seg nivåer, plataer, nettverk av linjer, og rom fremfor historien, stillstand, punkter og struktur basert på hierarkisk oppbygging.

### 2.1 Heterotopier

Michel Foucault var en fransk filosof og teoretiker. Gjennom sine tekster forsøkte han blant annet å analysere og forklare de forskjellige epokers kunnskapsorganisering. Han reflekterte over sitt eget arbeid ved å sette spørsmålstegn ved temaene og metodene i idéhistorien. Artikkelen jeg bruker som teorigrunnlag er hentet fra *Sosiologisk årbok 1999.2* og heter *Forskjellige rom. Heterotopier eller steder som snur hverdagen på hodet*. Denne ble første gang publisert under navnet *Des espaces autres* i franske *Architecture Mouvement Continuité* i 1984, og baserer seg på en forelesning av Foucault fra 1967.

Sidestilling er et viktig begrep når det kommer til heterotopier. Tidligere har tanken om historien, det hierarkiske, utvikling og sykluser preget vårt tankesett. Michel Foucault mener at en slik lineær tenking er gammeldags. Rommet er et nyttigere begrep å bruke for å beskrive nåtiden.

Vi er i tida for sidestilling, for fjern og nær, for side om side og for det spredte. Vi står ved et tidspunkt hvor jeg tror verden opplever seg mindre som et storartet liv som utfolder seg over tid, og mer som et nettverk som forbinder punkter og som roter seg inn i floker (Foucault 1999:1).

Denne type oppbygning som Foucault snakker om forsøker å skape en ny type forbindelse mellom elementer som tidligere var spredt over tid. Dette bryter med en hierarkisk tanke, og sidestiller elementene med hverandre. En slik gjensidig involvering får elementene til å fremtre i et mønster. En slik sammenføring av tid om rom undergraver ikke historien, men gir eller skaper et nytt sett å behandle disse på. Rommet i seg selv har en egen historie i den vestlige verden. Denne historien er basert på et hierarki som fra middelalderen av inkluderte hellige, verdslige, beskyttede og ubeskyttede steder. Disse motsetningene og sammenfletningene utgjorde det vi grovt sagt kan kalle middelalderens rom, det lokaliserte rom (Foucault 1999:2). Galilei bidro til å åpne det lokaliserte rom. Han er mest kjent for å ha gjenoppgaget at jorda gikk rundt sola, men han etablerte også et uendelig rom. Lokaliseringen ble erstattet av utstrekningen. Punkter i bevegelse erstattet tingenes bestemte plasseringer. Tingenes stillstand og konkret plassering er ikke konstant, men i en hvile, og kan når som helst skyte fart. Plasserthet og utstrekning har i våre dager erstattet hverandre. Plasserthet fungerer som naboforhold mellom punkter som er i bevegelse.

Det rom vi lever i, det rom som trekker oss ut av oss selv, det som er skueplass nettopp for våre livs forvitring, for vår tid og vår historie, dette rom som sliter oss ned og huler oss ut, det danner også et heterogent rom (Foucault 1999:4).

Det finnes i hovedsak to typer rom når vi snakker om heterogene rom. Det er utopiene og de stedene som blir heterotopier. Utopien tar for seg en tenkt virkelighet som baserer seg på det ideelle. Foucault beskriver utopiene som samfunnets fullkommenhet eller vrengebilde, mens heterotopiene er virkelige steder (Foucault 1999:5). Disse finnes i de fleste sivilisasjoner. Dette er steder som dukker opp i dannelser av samfunn og skiller seg ut. De er virkeliggjorte utopier som finner sin plass i kulturen i en omvendt form. Heterotopier er forskjellige fra samfunnet, kulturene og plasseringen de gjenspeiler og motsvarer. En heterotopi kan bare være en heterotopi dersom den bringer på tale andre plasseringer.

Speilet er en mellomliggende erfaring. Det er et uvirkelig sted som reflekterer oss fra der hvor vi ikke er. Det er på lik linje med utopien et uvirkelig rom. Samtidig er speilet en heterotopi. Speilet eksisterer og har en tilbakevirkende funksjon på det stedet vi virkelig befinner oss. Det reflekterer utopiens og heterotopiens delte erfaring. I det vi ser oss selv i speilet, erfarer vi den absolutte virkelighet ved å se oss selv i omgivelsene våre, men samtidig er dette absolutt uvirkelig, da vi oppsøker noe på en annen side av en glassflate for å få øye på dette (Foucault 1999:6).

Når man snakker om virkelige heterotopier, finnes det, i følge Foucault, noen grunnsetninger og regler for å beskrive disse. For det første finnes det ingen kulturer som lar være å danne heterotopier. Det er et grunnleggende behov for å bryte med noe og finne en annen vei. Denne formen kalles kriseheterotopier, og tar for seg forbudte og hellige steder i primitive kulturer. I vår tid er ikke slike kriseheterotopier så vanlige lenger. Før skulle de som befant seg i en krisetilstand i forhold til det samfunnet eller nærmiljøet de befant seg i oppsøke slike steder. Ungdommer, menstruerende kvinner, kvinner som skulle føde eller eldre ble henvist til steder, som ikke var geografisk konkrete, men allikevel befant seg utenfor det fastsatte samfunnet. I dag snakker vi heller om brudd- og avviksheterotopier. Her plasseres de som bryter med normfestede krav. Eksempler på slike steder er hvilehjem, psykiatriske institusjoner, fengsler osv. Aldershjemmet ligger fremdeles i gråsonen. Aldring kan oppfattes som en krise, men like fullt et avvik, da fritid i vårt samfunn er akseptert, men lediggang er et avvik (Foucault 1999:7).

Andre grunnregel tar for seg hvordan heterotopier kan utvikles over tid. En heterotopi kan ha en funksjon innen samfunnet en periode, men tjene helt andre formål ved et annet tidspunkt. Foucault bruker kirkegården som eksempel på dette. Den fysiske plasseringen av kirkegården har endret seg gjennom historien. I den vestlige kulturen lå kirkegårdene midt i byen, ved siden av kirken helt frem til det 18. århundre. Her ble de døde begravd etter rang fra kirkens indre med sarkofager og skulpturer til fellesgraver utenfor kirken. Etter at man begynte å tvile på sjelens oppstandelse, begynte man å fokusere mer på de dødes jordlige levninger. Plasseringen var ikke lenger viktig, men hvordan man behandlet kroppene. Alle fikk sine egne kister til sin egen personlige forråtnelse (Ibid). Sykdom og smitte som et resultat av de dødes plassering midt i byene ble et problem, og kirkegårdene ble plassert i ukanten og forsteder. Vi ser at den siste hvileplass har flyttet seg fra den hellige jord nær kirken til et fremmed og dystert oppholdssted.

Tredje grunnsetning tar for seg hvordan heterotopiene har evnen til å sidestille flere rom på samme sted. Plasseringer som i seg selv er uforenelige med hverandre opptrer på samme sted. Kinosalen er et eksempel på dette. Et mylder av bilder, steder og omgivelser tre frem på et lerret som befinner seg i et firkantet rom. Verden åpner seg på et konkret og marginalt område.

Fjerde grunnsetning tar for seg oppdelinger av tiden. Når vi bryter med vår tradisjonelle tidsoppfatning skaper vi et heterotopisk sted. Foucault tar utgangspunkt i museet. Her samler

vi historien, tiden på et og samme sted. Museet lar oss vandre mellom ulike epoker og skaper et eget heterotopisk rom. Festivaler og markeder er midlertidige heterotopiske rom. Her samles vi for fest og hygge, og opplever et vell av tider og kulturer for en stakket stund.

Heterotopiene krever et system av åpenhet og lukkethet. I femte grunnsetning hører vi om hvordan man kan være tvunget til å søke et heterotopisk rom. Kriseheterotopier som for eksempel fengselet er et slikt lukket sted. Andre åpne, mer gjennomtrengelige rom er slike man oppsøker og uten noen spesielle krav kan befinne seg i. Det finnes også rom man frivillig kan oppholde seg i, som man må vise til bragder eller gjennomgå opptakssriter for å oppholde seg i.

Heterotopiene har en funksjon i forhold til det øvrige rommet (Foucault 1999:11). Det er noe nytt som skjer mellom to ytterpunkter. Når heterotopiene forkaster det virkelige rommet, forkaster de plasseringene menneskelivet er inndelt i. De skaper et rom av illusjoner. Bordellene er et eksempel på slike rom. Motsatt finner vi kompensasjonen. Dette er heterotopier som skaper et annet virkelig rom, hvis formål er å overgå eller erstatte det eksisterende rom. Koloniene som stormaktene la under seg på 1600-tallet er et resultat av kompensasjonen.

Et bilde som på en fordelaktig måte oppsummerer heterotopiens funksjon er skipet. Skipet er i seg selv et rom, et flytende sted som ikke har noen egentlig plassering. Skipet har havets uendelighet som utgangspunkt. Det kan seile fra havn til havn, bestemte plasser, andre kulturer og andre heterotopier. Foucault sier at der det ikke finnes skip, tørker drømmene inn. Spionasjen tar plassen til eventyret og politiet tar piratens plass (Foucault 1999:13).

## 2.2 Rhizomet

Gilles Deleuze (1925-1995) var en fransk filosof og forfatter, som presenterte uortodokse og originale tolkninger av tenkere som Platon, Spinoza, Kant, Hume, Nietzsche og Bergson. Han er særlig kjent for sine bøker *L'anti-Œdipe* (1972) og *Mille plateaux* (1980). Disse bøkene er et oppgjør med freudiansk psykoanalyse og regnes som et hovedverk innen den kritiske psykiatrien i Frankrike. Begge disse bøkene skrev han sammen med psykiateren Félix Guattari. Det er første kapittel i den sistnevnte boken jeg har bruken som grunnlag for mine teorier. Dette kapitlet heter *Inledning: Rhizom* i den danske oversettelsen *Tusind plateauer* fra 2005.

Gjennom historiske studier blir man ofte presentert for et lineært tankesett. Vi ser hvordan det fokuseres på røtter og opphav ved hjelp av en billedliggjøring gjennom treet. Dette kjenner vi igjen fra slektstrær og lineær tenking i biologien. Mange kjenner til den visuelle fremstillingen av menneskets utvikling fra apestadiet. Dette er en lineær fremstilling av artenes opprinnelse. Riktignok blir denne presentert horisontalt, men har som treet en start og en slutt. Deleuze og Guattari benytter seg ofte av slike trelevende tanker for å beskrive rhizombegrepet. Rhizomer gir slipp på røttene og er et nettverk av relasjoner. Undergrunnstegneserien er ikke et selvfølgelig ledd i tegneseriehistorien. Den er et resultat av flere relasjoner. For å lenke disse begrepene tydeligere til hverandre skal vi først se på rhizomenes seks fundamentale prinsipper.

Prinsippet om sammenheng og heterogenitet tar for seg hvordan alle punkter kan og må kobles til hverandre (Deleuze og Guattari, 2005:10). Treet på sin side plottes punkter og fikser en orden. De ulike elementene som sammenføres gjennom rhizomet, danner flere plan. Disse sammenføyingene og elementene representerer ulike plan i strukturen. Denne strukturen er i motsetning til treet en horisontal og flat struktur. Rhizomet kan derfor anses som en heterogen enhet i stadig vekst og utvidelse. Lik løkplanter og rotfrukter antar rhizomet forskjellige former, fra overflateutstrekninger til fortetninger (Deleuze og Guattari, 2005:10). Til bruk i analyse ser vi at den trelevende tanken tar for seg intern struktur og søker etter røtter. Rhizomet opptrer annerledes. Det bryter strukturen og behandler elementene i andre dimensjoner og registre.

Mangfoldighetsprinsippet tar for seg alle forbindelser, eller såkalte nervetråder i et rhizom. Det finnes et mangfold av linjer og tilkoblinger, ingen rang eller posisjonering. Strukturen må vike til fordel for nye forbindelser. Ved bruk av begrepet mangfoldighet har mangfoldigheten ikke lenger noen forbindelse med det ene som subjekt eller objekt. Naturlig og åndelig virkelighet opptrer som likeverdige elementer. Man kan ikke gi et element rollen som førende akse i en objektiv fremstilling. Objekt og subjekt er fraværende i rhizomet. Det nærmeste man kommer en rangering i et slikt tankesett er bestemmelser, størrelser og dimensjoner som ikke kan utvides med mindre mangfoldighetens konstruksjon endres (Deleuze og Guattari, 2005:11). Marionettdukken brukes til å beskrive nervetrådene i rhizomet. Man skulle tro at disse trådene var bundet til dukkeførerens vilje, men mangfoldigheten av tråder vil igjen føre til enda en marionettdukke i en annen dimensjon. Rhizomets mangfoldighet er med andre ord uavhengig av hvem som trekker i trådene eller trekker linjene. Dukkeføreren har altså ikke en

rådende posisjon i en struktur, slik vi finner i treet eller et rotsystem. Det er kun linjer i rhizomet.

Noen andre interessante linjer innefor rhizombegrepet er fluktlinjer. For å forstå Deleuze og Guattaris forklaring rundt disse, må vi først avklare et par begrep - deterritorialisering og reterritorisering. Deterritorialisering kan bety å ta kontroll og orden bort fra et land eller sted (territorium) som allerede er etablert. Det er å gjøre noe ugjort. Når man erstatter det gamle med noe nytt snakker vi om reterritorisering, men det finnes alltid en risiko for at det gamle fortsetter. Når det henvises til kultur, bruker antropologer begrepet deterritorialisering når de refererer til svekkelser i båndene mellom kultur og sted. Dette innebærer fjerning av kulturelle emner og gjenstander fra et bestemt sted i tid og rom. Dette innebærer igjen at visse kulturelle aspekter er tilbøyelige til å overskride spesifikke territoriale grenser i en verden som består av ting i konstant bevegelse.

I prinsippet om ikke-betydende brudd ser vi hvordan brutte linjer regenererer seg selv. Et rhizom kan brytes på et sted, men vil starte på nytt igjen på en av sine gamle linjer, eller på nye linjer. Et hvert rhizom består av segmentaritetlinjer og territorialiseringslinjer. Disse organiserer og tilskriver rhizomet noe. Segmenteringen og territorialisering skaper ulikheter mellom elementene i rhizomet. Deterritorialiseringslinjene er også en del av rhizomet. Disse er med på å redusere avstanden og lar det ustanselige flykte ned disse (Deleuze og Guattari, 2005:12). Det dannes slike fluktlinjer hver gang det er et brudd og en segmentlinje eksploderer. Når slike brudd og fluktlinjer oppstår er det alltid en risiko for at fluktlinjene finner igjen organiseringer og kategorier. Det være seg alt fra fluktlinjer som dukker opp igjen til faste knutedannelser.

Vepsen og orkideen er et eksempel Deleuze og Guattari benytter seg av. Orkideen deterritorialiserer seg for å skape et bilde av vepsen, og vepsen reterritoriserer seg i dette bildet. Likeledes er det i motsatt tilfelle. Vepsen deterritorialiserer seg ved å bli en del av orkideens reproduksjonsapparat, og reterritoriserer orkideen ved å frakte dens pollen (Deleuze og Guattari, 2005:14). Det er ikke snakk om etterligning, men forståelse av en kode. Både vepsen og orkideen deterritorialiserer og reterritoriserer seg. Sammen danner de heterogene elementer i rhizomet som eksploderer langs en felles fluktlinje.

Rhizomenes femte og sjette fundamentale prinsipper tar for seg kartografi og kalkering. Disse slår fast at rhizomet ikke er mottakelig for strukturell eller generative modeller (Deleuze og Guattari, 2005:17). Igjen ser vi at treet blir benyttet som et motsvar til denne tenkningen. En

genetisk akse og dybdestruktur er grunnlaget for treets kalkerings- og reproduksjonslogikk. Treet stadfester og hierarkiserer kalkeringer. Treets blader er kalkeringer, reproduksjoner av treets røtter. Slike reproduksjoner av verden er basert på dyp struktur og tro på oppdagelser og representasjoner av strukturene. Kartografien forholder seg helt annerledes til dette. Bruker man vepsen og orkideen som eksempel, ser vi igjen hvordan orkideen ikke etterligner og reproducerer, men tar til seg en kode. På denne måten danner vepsen og orkideen et nytt kart til sammen. Kartet er åpent og villig til å eksperimentere med virkeligheten. Det finnes ikke noe gitt startpunkt i rhizomet. Man kan ta utgangspunkt i ethvert punkt, så lenge man orienterer seg videre fra dette. Denne tanken baserer seg på oppdagelser fremfor sporing.

I min analyse kommer jeg til å benytte meg av reterritorisering og deterritorialisering. Jeg kommer til å se på hvordan ulike elementer i tegneseriene endrer seg, og hvordan de tar til seg koder fra andre elementer. Fluktlinjer, brudd og hvordan nye elementer oppstår uavhengig av de eksisterende, er noe jeg også kommer til å se på. Jeg skal forsøke å favne om så mye av det heterotopiske som mulig. Finnes det noen utopiske elementer som kommer til syne i undergrunnstegneseriene? De kan finnes serier som skildrer et drømmesamfunn, eventuelt hinte til dette gjennom mindre bestanddeler i selve serien. Det kan være interessant å ta for seg speilet og samfunnets vrengebilde. Undergrunnstegneserier beskriver ofte undergrunnskulturen, så derfor kan det være aktuelt å ta for seg det urene og avviksheterotopiene.

### 3.0 Metode

Formålet med denne oppgaven er å åpne for økt bruk av tegneseriemediet i skolen. I kapitlet ”Didaktikk” vil jeg vise hvordan barns tegneutvikling kan relateres til undergrunnstegneserien. Jeg kommer til å undersøke i hvilken grad det visuelle uttrykket i undergrunnstegneseriene inneholder et didaktisk potensial, som kan være nyttig for barns tegneutvikling. I kapitlet ”Analyse” vil jeg analysere tegneserier av Christopher Nielsen og Robert Crumb. Jeg vil ta for meg enkelte serier fra ulike publikasjoner, og ikke hele blader eller bøker. Dette gjør jeg for å se om disse seriene kan vise noe rhizomatisk og heterotopisk, samtidig som jeg ønsker å undersøke om disse seriene kan oppfordre til kritisk tenkning.

Didaktikken jeg utleder fra undersøkelsene, og analysene jeg foretar befinner seg innenfor åndsvitenskapen. Til forskjell fra naturvitenskap er målet å finne mening, fremfor å presentere en objektiv sannhet. Det fokuseres på forståelse fremfor det å forklare. I og med at det ikke fokuseres på det objektive, vil forskerrollen i åndsvitenskapen være mer deltagende. Som deltager i forskningsprosessen kommer min forforståelse til å være utslagsgivende for resultatet av forskningen. Min forforståelse går ut på at jeg mener at det finnes en sammenheng mellom barns tegneutvikling og undergrunnstegneserien visuelle uttrykk, og det at undergrunnstegneseriene innehar rhizomatiske og heterotopiske trekk som kan oppfordre til kritisk tenkning. Disse antakelsene kommer jeg til å presentere gjennom ulike teorier, som jeg setter i sammenheng med mine undersøkelser. Siden jeg skal undersøke få enheter og særegenheter ved disse, velger jeg å benytte meg av casestudier.

#### Naturvitenskap positivisme

- Mål: sannhet, objektivitet
- Metode: forklare (det lovmessige, generelle)
- Hypotetisk-deduktiv metode
  - verifisering (bekreftelse) av hypotese
  - falsifisering: påvise som feilaktig (Karl Popper)
- Hva: empiri, objektiv virkelighet
- Forskerrolle: objektiv

#### Åndsvitenskap

- Mål: mening
- Metode: forstå (intensjoner, det særegne)
- Hermeneutikk
  - Fortolkningslære, tolkning av forholdet mellom helhet og deler i en tekst – i en hermeneutisk sirkel
- Fenomenologi (forfortåelse, intensjonalitet: et fenomen viser seg som om det har mening)
- Hva: religiøse, litterære og juridiske tekster
- Forskerrolle: deltager i tolkningsprosessen

#### 1 Modell som viser forskjellene mellom naturvitenskap positivisme og åndsvitenskap.



### 3.1 Valg av tilnærming

Forskere som jobber alene kan ha stor nytte av denne typen forskningsmetode. Casestudier rommer muligheten for å gå i dybden på et avgrenset aspekt ved et problem i løpet av en begrenset periode (Nilsson 2009:20). Siden jeg skal ta for meg enkelte verk innenfor undergrunnssjangeren, vil jeg med fordel kunne ta i bruk denne metoden. En slik dybdeanalyse er en kvalitativ tilnærming. I mine undersøkelser ønsker jeg å oppnå en forståelse ved dyptgående analyser av et fenomen. Denne type tilnærming er åpen for eksplorative fremgangsmåter, og det legges mindre vekt på hypoteser. I motsetning til kvantitative studier, er det ingen krav til struktur rundt innsamlet datamateriale, og spørsmålene som stilles kan være mer åpne. I stedet for å ta for meg bredden av undergrunnstegneseriene har jeg valgt å gå i dybden, og analysere innholdet, i stedet for å måle mangfoldet. Dette er typisk for kvalitativ forskning.

Casestudier skille seg fra andre forskningsstrategier ved at det studeres samtidfenomen i en virkelig kontekst, og at de skiller mellom fenomen og kontekst. Fenomenet undergrunnstegneserier har oppstått i en motkultur som i dette tilfellet kan betraktes som konteksten. Tar man undergrunnstegneseriene ut av undergrunnen, og inn i skolen, får vi en ny kontekst. Disse seriene hører nødvendigvis hjemme kun i undergrunnen. I casestudier er ”hvordan” og ”hvorfor” viktige spørsmål. Denne typen studie egner seg godt når man har lite kontroll over hendelsene (Yin, 1994: 1).

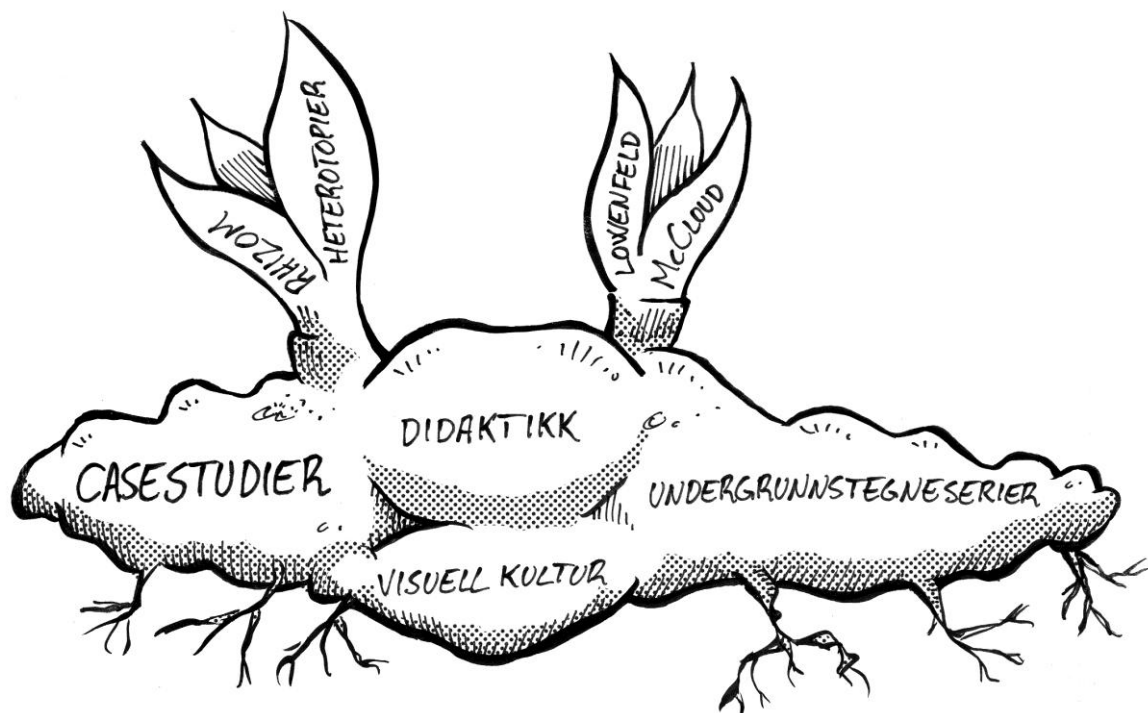
Flere casestudier kan bidra til å vise variabler i større undersøkelser, altså bruke den som en pilotundersøkelse (Nilsson 2009:20). Det er derimot vanligere å gjennomføre casestudier som et selvstendig prosjekt. I denne oppgaven skal jeg bruke casestudier for å undersøke hvorvidt undergrunnstegneserier kan oppfordre elever i skolen til kritisk tenkning og motivere dem til å benytte seg av tegneserier som et uttrykksmedium.

Kritikken i mot casestudier går på at de fokuserer på enkelte hendelser eller enheter (Ibid). Det at informasjonen man kommer frem til ikke alltid er like lett å kontrollere, fører til at resultatet av slike studier ofte kan være forvrengte og skeive. Det blir vanskelig å generalisere resultatene. I mine undersøkelser ønsker jeg å finne enkelte eksempler på undergrunnstegneserier som man kan benytte i skolen. At jeg ikke generaliserer er bare en fordel. Det finnes helt klart eksempler man bør styre unna. Disse seriene har blitt generalisert

av de etablerte utgiverne, og store lesergrupper har blitt skjermet for dem. Ved å ta i bruk casestudier vi jeg kunne studere enkelte serier, og se om de innehar kvaliteter som er tjenelig for mitt formål.

### 3.2 Sosialkonstruktivistisk perspektiv

Min forforståelse henter jeg gjennom teorier som jeg bruker på undergrunnstegneseriene. Det er ikke slik at det ligger en ferdig didaktikk i undergrunnstegneseriene. Jeg vil benytte meg av teorier fra Viktor Lowenfeld, Scott McCloud og delvis også Morten Harper for å finne et didaktisk potensiale, og knytte disse tegneseriene til barns tegneutvikling. Didaktikken utledes ved at jeg tilfører nye teorier til temaet. Det samme er tilfelle når jeg vil bruke rhizomer og heterotopier for å analysere enkelte verk. Jeg konstruerer innholdet ved å bruke nettopp disse begrepene. Dersom jeg hadde benyttet meg av andre teorier ville kanskje resultatet blitt seende annerledes ut. Analysene ville i alle fall ha utartet seg forskjellig. Begrepene jeg vil bruke blir presentert i neste kapittel om McCloud og Harper, og kapitlet "Didaktikk".



2 Egen modell av et rhizom som viser min tilnærming til mine undersøkelser og analyser.

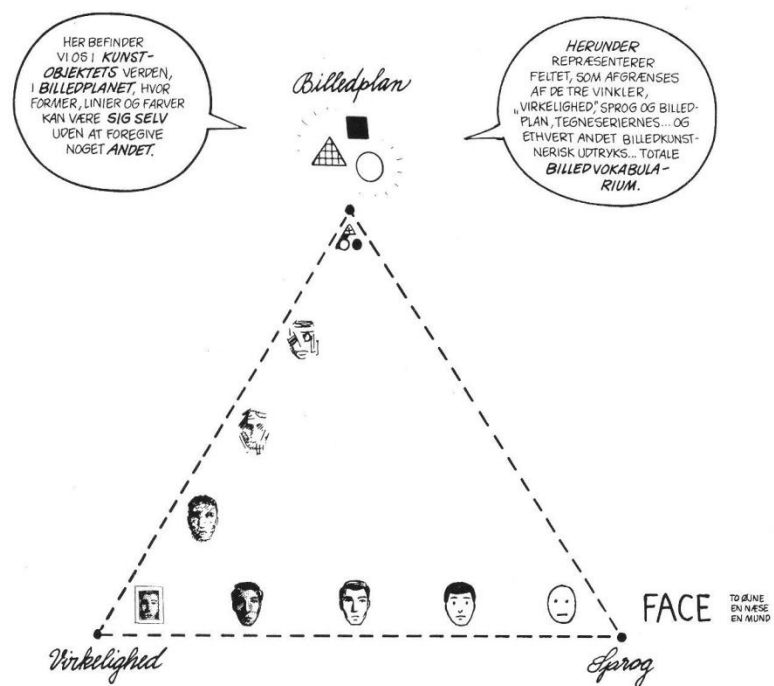
## 4.0 Scott McCloud og Morten Harpers inndelinger i uttrykk og sjangere

### 4.1 McClouds estetiske inndeling

Scott McCloud er tegneserieskaper og tegneserieteoretiker med bachelorgrad i illustrasjon fra Syracuse University. Han er hyppig sitert av øvrige tegneserieteoretikere og har blitt omtalt som tegneseriens Aristoteles. McCloud beskriver i *Understanding Comics: the Invisible Art* (1993) to ytterpunkter innenfor estetiske fremstillinger av tegneserier. I et eksempel viser han hvordan han stiliserer et fotografi, via en realistisk gjengiving helt ned til det ikonografiske. Vi ender opp med en sirkel, to prikker og en stek. Denne stiliseringen opplever vi fremdeles som et ansikt. Det at vi er i stand til å oppleve stiliseringen slik, er like interessant som det faktum at vi ikke kan unngå å oppleve det slik. McCloud begrunner dette med at vi mennesker er en selvsentrert rase (McCloud 1993:32). Dette må vi ta med en klype salt, da McCloud ikke har noen psykoanalytisk bakgrunn, men konstaterer dette med en intuitiv tilnærming.

Gjennom eksempler som frontpartiet på en bil, kontaktstøpsler og toppen av en hermetikkboks, forklarer han hvordan vi oppfatter identiteter og følelser der de egentlig ikke er å finne. På denne måten

skaper vi verden i vårt eget bilde. Ser man på en realistisk tegning, vil man se en annen persons ansikt. Ser man på den stiliserte strektegningen, ser man seg selv. Til tross for at disse teoriene er beskrevet med en humoristisk undertone, kjenner jeg meg igjen i mange av hans beskrivelser. Forsterkning gjennom forenkling gjør at vi sitter igjen med uttrykkets essensielle betydning.



3 Scott Mc Clouds trekantmodell

Dette stiliserte bildeuttrykket omtales som *cartoons*. Når man benytter seg av slike cartoons i en fortelling, bidrar dette til å gi fortellingens verden et pulserende liv (Ibid) På samme måte som vi ser oss selv i strektegningen, gir vi også fortellingens døde objekter individuelle identiteter. Fokuset innenfor cartoons ligger på å fremheve oppfatningen av objektet. At vi oppfatter disse abstrakte strekene som dynamiske og livlige støtter seg på persepsjonspsykologien (Ibid). I litteraturlisten til McCloud finner vi Mashall McLuhans *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964). McLuhan bruker historiske sitater og anekdoter til å undersøke hvordan nye medier endrer oppfatninger av ulike samfunn. Dette er et eksempel på hvordan persepsjonspsykologien beskriver at vår oppfatning av omverdenen styres av påvirkninger som aktiviserer våre sanseorganer. Disse påvirkningene må passe inn i indre, kognitive strukturer som gjør at vi kan danne våre egne oppfattelser.

McCloud bruker denne teorien ukritisk. Han sier at dersom et enkelt tegnet krus, bestående av en firkant og en oval sirkel, skulle begynne å danse på bordet, ville ikke dette oppfattes som direkte unaturlig. Objekter fra den fysiske verden går inn i den stiliserte verden. I denne verden vil objektene stråle av det liv vi tilegner dem, og ikke skildre sin egen skjønnhet og kompleksitet fra den fysiske verden. For å skildre det siste må en viss grad av realisme være tilstede. Til tross for noe støtte i persepsjonspsykologien, overser McCloud noe annet vesentlig i sin teori. Tegneseriens narrative side og lesernes kjennskap til figurene er avgjørende for oppfatningen. Han overser skillet mellom barn og voksne sin identifikasjon. Han skiller heller ikke på identifikasjonen med figurene og identifikasjonen som finnes i selve fiksjonen (Christiansen 2001:28). *Understanding Comics: the Invisible Art* er skrevet med en intuitiv forståelse for betydningsdannelsen, og er noe på siden av persepsjonspsykologien og semiotiske teoridannelser. McCloud er allikevel en nyttig teoretiker å benytte seg av i mange sammenhenger. Mange teoretikere bruker ham som referanse og diskuterer han i alt fra populærkulturelle og akademiske tekster. McClouds styrke er at han tar utgangspunkt i konkrete problemstillinger og visualiserer dem på en unik måte.

*Understanding Comics: the Invisible Art* (1993) illustrerer de visuelle ytterpunktene innenfor tegneseriemediet veldig konkret og forståelig. Tradisjonelle realistiske fremstillinger gjør at tegneren kan skildre verden utenifra, mens cartoons tar for seg verden innenfra (McCloud 1993:41). En annen form er den nonfigurative variasjonen. Denne abstraheringen beveger seg mot former og farger som ikke skal forestille noe annet enn seg selv.

McCloud har laget en modell som beskriver disse estetiske variasjonene. Den nonfigurative linjen (fra virkelighet til billedplan) tar for seg det fysiske man ser. Den ikonografiske linjen (fra virkelighet til språk) fokuserer på forsterkning gjennom forenkling. Denne modellen viser oss kompleksiteten og variasjonsmulighetene vi finner innenfor tegneseriemediet (Ibid). Disse variasjonene kan benyttes til ulike formål, og har unike egenskaper som uttrykk. Enkelte estetiske uttrykk innenfor tegneseriemediet er typiske for enkelte sjangere.

Hal Fosters fremstilling av Tarzan beveger seg langt mot det realistiske uttrykket helt nede på den ikonografiske linjen (Ibid). I motsatt ende finner vi Floyd Gottfredsons Mikke Mus. Midt i mellom disse finner vi en typisk Robert Crumb-figur. Crumb svinger mellom de realistiske og ikonografiske karakterene. Deler vi inn den nonfigurative linjen i fire deler, holder han seg under grensen mellom første og andre fjerdedel av denne. Selv om McCloud har plassert Crumb akkurat her, innrømmer han at kunstneren tenderer til å bevege seg oppover mot det abstrakte. Til tross for sine detaljrike virkelighetsskildringer, benytter Crumb seg av stemningsillustrasjoner som minner om hippietidens psykedeliske mønstre. Denne trekantmodellen kommer jeg tilbake til.

## 4.2 Uttrykk innenfor sjangere

Tegneserieekspert Morten Harper utga boken *Rutenes hemmelighet – 9 genrer, 99 serier* i 1998. Her legger han frem ni sjangere innenfor tegneseriemediet, og hvordan de er inndelt etter et innholdsmessig fellesskap. Ser man kun på innholdet, vil det være lett å se på seriene som et litterært virke. Dersom dette gjøres, er veien kort til å sammenligne de aktuelle seriene med øvrig litteratur. Her ser vi at tegneseriene må bekrefte sin verdi og posisjon gjennom andre medier. Dette fører til spørsmålet om tegneserier er kunst eller litteratur, og hvorvidt det kan kalles et hybridmedium – altså en blanding av de to. Vi tar utgangspunkt i at tegneserier er et selvstendig medium. At de ulike sjangerne har flere fellestrekk enn kun det innholdsmessige er derfor svært fordelaktig. Tegnstil er et viktig trekk i denne sammenheng. McClouds trekantmodell kan ses på som et kart over ulike tegnestiler. Realistiske fremstillinger er mer typiske i noen sjangere, mens de mer ikonografiske forekommer oftere i

andre. Når jeg nå presenterer de ulike sjangerne, vil jeg beskrive deres estetiske uttrykk fremfor å drøfte deres innhold.

*Superheltsier* er oftest fremstilt gjennom realistiske skildringer av det visuelle. Handlingen og den verden fortellingen foregår i, står i kontrast til dette. De overmenneskelige heltene og de kosmiske effektene ligger noe på siden av vår virkelighet (Harper 1998:17). Enkelte av aktørene, det være seg helter eller skurker, kan ha dyrehoder, røntgensyn, eller være tre meter på sokkelesten. Til tross for sine abstrakte anlegg er alle disse attributtene tegnet med en realistisk penn. Tegneserieforlaget Marvel Comics er spesialister innenfor superheltsjangeren, og tegnerne arbeider etter strenge regler når det kommer til det visuelle og fortellertekniske. I instruksjonsvideoen *How to Draw Comics the Marvel way* forteller tegnerne Stan Lee og John Buscema om hvordan heltenes overdimensjonerte muskler skal følge de korrekte linjer, og bli sett fra det korrekte perspektiv (Gates 1988).

*Snakkende dyr* er en sjanger hvor vi møter dyr med menneskelige egenskaper. Disse er tegnet i en mer ikonografisk stil. Denne grafiske forenklingen skal fremheve variasjonen i elementene, og kan beskrives som karikaturer. Humorsjangeren benytter seg naturlig nok av denne tegnestilen. Vi snakker altså om det som tidligere er beskrevet som cartoons, som skal ta for seg fortellingens verden innenfra.

Humorseriene – siden tegneseriens gjennombrudd – slekter på en allmenn karikatur- og satiretradisjon, en populærkulturell tradisjon med en estetikk som deformerer i stedet for å forskjønne. De første tegneseriene etablerte dessuten selv en tradisjon og et arsenal av stilistiske virkemidler (Harper 1998:77).

De øvrige sjangerne - *eventyr, begjærlig kjærlighet, spenning, science fiction* og *historie* beveger seg ofte rundt det realistiske uttrykket. Det er selvsagt stor variasjon mellom de ulike tegnerne innenfor de ulike sjangerne. I eventyr vil vi finne karikerte figurer. Fortellingens verden og omgivelsene rundt kan i motsetning være svært realistiske. Denne kombinasjonen gjør at vi som lesere kan kjenne oss igjen i figurene, sympatisere med dem, og samtidig tre inn i en sanselig verden. Spenningsserien *Sin City* av Frank Miller benytter seg av stilisering i så stor grad at det, i noen scener, grenser til et nonfigurativt abstrakt uttrykk. Den siste av de ni sjangerne er selvbiografien. Også her benytter tegnerne seg av tegnestiler hentet fra ytterpunktene vi finner i snakkende dyr- og superheltseriene (Ibid). Ta for eksempel Art

Spiegelmanns selvbiografiske *Maus* (1972-1991), hvor karakterene er fremstilt som mus. Det finnes svært få eksempler på ikonografisk stiliserte superhelte, og realistisk tegnede snakkende dyr. Det nærmeste man kommer dette er humorserier hvor sjangerne blir parodierte.

Ved å sjangerinndele tegneserier, vil man kunne sammenligne og kvalitetsbedømme serier ut i fra mediets egne kvaliteter. Harper snakker om tegneseriens ni hjørner. Tegner vi opp et nonagon (nisisidet mangekant) og deler denne inn i ni like store deler, får vi ni trekante. Hver trekant representerer de ni sjangerne. I disse kan vi plassere McClouds trekantmodell. Denne nye modellen kan brukes til å plassere ulike tegneserier innenfor både grad av sjanger og tegnestil. Vi ser en variasjon og kompleksitet som gjør at en betegnelse som hybridmedium ikke er dekkende. Den visuelle delen av mediet blir her behandlet på siden av det narrative. Tegneseriens litterære kvaliteter er kun omtalt gjennom fellestrekk og tematikk innenfor de ni hovedsjangerne.

## 5.0 Undergrunnstegneserien

Alternative serier er et samlebegrep som inkluderer et stort spekter av tegneserier som faller utenfor de etablerte arenaene for distribusjon. Undergrunnstegneserien hører hjemme under dette paraplybegrepet, men skiller seg allikevel ut, til tross for likheter med andre sjangere. Et annet syn på de alternative seriene, er å regne dem som undergrunnstegneseriens arvtagere. Som navnet tilsier, er alternative tegneserier å regne som et alternativ til de kommersielle tegneseriene. Det var denne ideen som i utgangspunktet vekket undergrunnstegneseriene til liv. Undergrunnstegneseriens viktigste bestanddeler ble på et tidspunkt mer og mer ufarliggjort, og gitt et mer kunstnerisk uttrykk. Det er her uttrykket alternative tegneserier kommer inn. Dette kan ses på som et tilbakeskritt for undergrunnstegneseriene. Vi må tilbake til 1950-tallet for å forstå hvordan og hvorfor denne sjangeren ble til.

### 5.1 Amerikanske utskikkelser

Det amerikanske tegneseriemarkedet hadde siden tegneserieheftets inntreden på 1930-tallet, vært dominert av superheltserier (Harper 1997:44). Før dette hadde tegneserier vært forbeholdt aviser og en voksen leserkrets. De nye serieheftene rettet seg mot barn. Tidligere hadde barns litterære tilbud kretset rundt moraliserende illustrerte bøker. Et tidlig eksempel på dette er Heinrich Hoffmanns *Busteper* fra 1844. Denne boken består av en rekke barneverter og er illustrert på et vis som gjør at den kan minne om våre moderne tegneserier. Innholdet tar ganske enkelt for seg hvordan det går med barn som ikke kan oppføre seg. Årsaken til at jeg drar frem *Busteper*, som i dag er mest kjent på grunn av sin groteske humor, er at den la føringer og inspirerte flere senere billedbokforfattere. Med superheltseriene legges denne oppdragende moralen til side, og leserne blir presentert for en bred og eventyrlig fantasiverden. Dette skulle vise seg å være farlig. Det skulle virke oppdragende at skredderen i *Busteper*-historien *Tommelsugeren* klipper av gutten tomlene, mens Batmans kamp mot forbrytere, for å hevne sine døde foreldre ble etter hvert oppfattet som demoraliserende. Nå er det snakk om et skille på nærmere 100 år imellom disse utgivelsene, men vi kan se for oss at motivene bak slike voldshandlinger avgjorde hvorvidt det ene var rett og det andre galt. Mange amerikanske superheltserier ble forbudt i Italia på grunn av sine antifascistiske holdninger (Dahl 1977:28). Dette førte til at amerikanerne trykket disse tettere til sitt bryst, og benyttet seriene som militært undervisningsmaterieell for kamptaktikk. Amerikas ansvarlige



politiske ledelse roste disse seriene. Samfunnet godtok altså tegneseriene på dette tidspunktet. Milton Caniff's figur *Terry* utøvde en så heroisk innsats i annen verdenskrig at en av disse søndagsstripene ble lest høyt i Kongressen. Dette skjedde 17. oktober 1943, og det var slettes ikke uvanlig at superhelter og andre eventyrere hadde en sterk tilknytning til den gjeldende historien. Supermann gjorde sitt for å få bukt med både Hitler og Stalin tidlig på 1940-tallet (Ibid).

Enkelte la merke til hvordan det ufarlige mediet, som tegneserien tidligere hadde vært, økte sin innflytelse blant barn og unge. En av disse var den amerikanske psykiateren Frederic Wertman. I 1954 ga han ut boka *Seduction of the Innocent*, hvor han går til angrep mot tegneseriene. Wertman mente at tegneserier var en negativ form for triviallitteratur og en betydelig årsak til ungdomskriminalitet. Ikke bare ødela tegneserien barns evne til å lese bøker og ha glede av god kunst, men den oppfordret unge gutter til å begå forbrytelser, glede seg over sadisme, brutalitet og oppfordret til et unaturlig seksualliv (Ibid). Det kan tenkes at volden og brutaliteten virket noe unødvendig etter andre verdenskrig. Når en felles fiende ikke lenger er en trussel, begynner folket å krige seg i mellom.

## 5.2 Regulering av serier

Det rike amerikanske tegneseriemarkedet ble truet etter over 20 år med nærmest fri utfoldelse. Wertmanns tanker forplantet seg i foreldregenerasjonen. Foreninger, studiegrupper, aksjoner og pressgrupper ble dannet for å forhindre at den yngre generasjonen skulle læres opp til å bli brutale menneskeforaktere. Disse gruppene fikk sine ønsker oppfylt. Samme år som *Seduction of the Innocent* kom ut, ble "The Comics Code Authority" opprettet (Harper 1997:62). Denne regulerende autoritetens formål var å forhindre at upassende materiale ble presentert i tegneserier. CCA innførte regler som forbød glorifisering av kriminalitet, dop, seksuelle utskeielser, ekteskapsbrudd, angrep på religioner osv. Nå hadde riktignok CCA ingen juridisk autoritet, men var allikevel til stort besvær for mange tegneserieforlag. De utgivelser som ikke var stemplet og godkjent av CCA, ble ikke publisert av distributørene. Forlagene ansatte kontrollører som sørget for at CCAs bestemmelser ikke ble overtrådt. Dette førte til at mange serier måtte kasseres eller skrives om. Tegnere forsvant og forlag la ned. Markedet tillot ikke en kamp i mellom godkjente og ikke-godkjente utgivelser. Dette ga grobunn for en helt ny flora av tegneserier.

Entertaining Comics, med forlegger William Gaines i spissen, måtte legge ned flere av sine produksjoner i denne perioden. Redaktørene Al Feldman og Harvey Kurtzman utga mengder med horror-, science fiction- og krigsserier før CCA satte foten ned. Heldigvis hadde Kurtzman et ess i ermet. Kurtzman fikk en forespørsel om å lage et humormagasin. I 1952 så MAD dagens lys. MAD utviklet seg til et humormagasin som ikke utelukkende inneholdt tegneserier, og på denne måten ikke behøvde å kontrolleres av CCA (Kitchen & Buhle 2009:83). I 1956 var MAD den eneste utgivelsen som ikke ble inndratt fra Entertaining Comics katalog. MAD er historisk på grunn av sin burleske humor, parodiering av andre medier, og hvordan generasjoner humorister siden har latt seg påvirke av uttrykket. Om humorister generelt har latt seg inspirere av MAD, er det allikevel innenfor tegneseriemediet at den viktigste påvirkningen fant sted.

Kurtzman var ikke bare redaktør, men også en fremragende tegneserietegner med en imponerende produksjon. Mange mener at han spilte en avgjørende rolle i utviklingen av den amerikanske humoren. Desto viktigere var han nok for utviklingen av humortegneseriene. Foreleggeren og redaktøren Gary Groth sier at Kurtzmans serier oppnår et slags platonisk ideal innenfor tegneserier (Dooley, 2009). Streken og komposisjonen hans formidler menneskelige trekk gjennom en flytende og smidig impresjonistisk stil. Hans visuelle rytme var noe unikt og til inspirasjon for mange av hans samtidige utøvere. Kurtzman mestret å tegne med en realistisk strek, men hadde alltid en helning mot det karikerte uttrykket. Når han tegnet skisser til krigsserier for andre tegnere, ser vi at disse skissene er mer ikonografiske og livligere enn det ferdige produktet. Skal vi plassere Kurtzman inn i McClouds trekantmodell, vil vi finne han omtrent på samme sted som Robert Crumb. Forskjellen er at Kurtzman har en rundere og renere strek. Derfor heller han nok mer mot det forenklete uttrykket enn hva Crumb gjør. Nå tegnet Kurtzman mange av seriene sine selv, men han var også en meget aktiv manusforfatter, og tegnet ofte skisser til mange dyktige medarbeidere. Han var opptatt av at det ferdige produktet ikke skulle avvike fra skissene (Kitchen & Buhle 2009:53). Selv om streken er preget av de ulike tegnerens personlige uttrykk, er komposisjonen og rytmen et resultat av Kurtzmans teft. Vi ser at Kurtzman var en viktig kunstner når det kom til å legge føringer og inspirere andre når det kom til hvordan gode tegneserier burde se ut.

### 5.3 Undergrunnens konge

Robert Crumb var mektig fascinert av Harvey Kurtzmans tegninger og serier. Han påstod at en enkelt MAD-forside endret livet hans totalt (Ibid). Crumb ble født i Philadelphia i 1943, og tegnet aktivt hele oppveksten. Etter å ha illustrert postkort en periode på tidlig 1960-tall, fikk Crumb sin serie *Fritz the Cat* på trykk i Kurtzmans *Help!* i januar 1965 (Ibid). Kurtzman oppfordret Crumb til å flytte til New York, for å få til et tettere samarbeid. Uheldigvis ble *Help!* lagt ned i september samme år. Crumb fikk aldri tatt steget helt ut (Ibid). I stedet gikk turen til San Francisco, California, hvor han lagde serier for tabloidbladet *Yarrowstalks*. Kort tid etter dette ble han anbefalt å lage et hefte helt på egen hånd. I 1968 blir *Zap Comix* født. Denne utgivelsen regnes som den aller første undergrunnstegneserieutgivelsen. *Zap Comix* var et resultat av tidsånden og den motkulturelle bevegelsen som regjerte i San Francisco på slutten av 1960-tallet. Hippiebevegelsen blomstret for fullt på denne tiden. Mengder av ungdom gjorde opprør mot det materialistiske forbrukssamfunnet og brøt med gamle vestlige verdier og samfunnsnormer. Rockemusikken, et liberalt syn på dop, og det frie livssynet ble symboler på denne protesten. Crumb sympatiserte med hippiene på mange måter.

Masseproduksjon, massekonsum og kommersialisering hadde han opplevd i sin egen bransje. Store forlag jobbet etter fastsatte prinsipper, tilpasset seg det dominerende markedet og bøyd seg for autoritene i samfunnet. Crumb hadde på denne tiden gått fra å jobbe for andre forlag til å gi ut egne hefter. De første utgavene av *Zap Comix* ble solgt på gaten fra en barnevogn av Crumb selv og hans kone. Crumb ble på denne måten veldig synlig i de motkulturelle miljøene, og innholdet *Zap Comix* fremmet falt i god jord blant hippiene. Det hadde ikke vært mulig å utgi disse seriene på et etablert forlag på denne tiden.

*Zap Comix* var de første til å bruke begrepet undergrunn i sine serier, og ble et flaggskip for kommende serier. Crumb brøt alle regler og skapte stor samfunnsdebatt. Serien *Joe Blow*, som ble presentert i *Zap Comix # 4*, handlet om en familie som bedrev incest. Ikke bare fremmet Crumb et seksuelt avvik, men utførte også blasfemi. Seriens motto spilte på det kristne utsagnet ”familien som ber sammen, holder sammen”. Crumbs versjon het ”familien som ligger sammen, holder sammen”. Politiet gjennomførte en razzia i New Yorks bokhandel City Lights, forbød disksalg av bladet. Denne oppmerksomheten førte til en enda større interesse i motkulturen. En gruppe som sverget til ulovlige rusmidler, fikk interesse for denne ulovlige tegneserien. Crumb var nå blitt et stort ikon i undergrunnen (Harper 1998:124).. Det dukket opp t-skjorter med Crumbs storfotete og groteske figurer. Kaffekrus, plakater og alle typer suvenirer og effekter ble preget med frodige kvinner, morsomme dyr og figurer i

psykoser. Store rockeband ønsket å samarbeide med Crumb om albumomslag, plakater og visuell profilering. Big Brother & the Holding Company, Janis Joplin, Alan Seidler, Big John Wrencher er et knippe artister som kunne pryde sin omslag med Crumbs kunst .

De kommersielle forlagene, avisene, magasinene og den finere kunstverdenen meldte sin interesse. Her opplever vi at undergrunnens kunstnere og deres virke blir forsøkt dratt opp til overflaten. Over tid har denne ufarliggjøringen bidratt til at undergrunnstegneseriene har utvidet sin horisont og brutt med mange av sine tidlige konvensjoner. Til tross for at Crumb i dag er akseptert av et bredere publikum, er det fremdeles en gjengs oppfatning at kunstneren selv i dag er vår fremste eksponent for undergrunnstegneserier. Fra de første seriene og til i dag har Crumb beholdt sin karakteristiske strek, sitt groteske vidd og ironiske holdning. En fullstendig nøyaktig gjengivelse av Første Mosebok er Crumbs foreløpig siste prosjekt (2009). Denne er tegnet med samme strek som hans tidligere serier. Innholdet er illustrert på en så direkte og ærlig måte, at det nesten kan virke som et ironisk poeng.

#### 5.4 Robert Crumbs strek

Robert Crumb var selvlært som tegner. Han begynte å lage serier i svært ung alder, og tok til seg teknikker og etterlignet sine brødre og øvrige idoler, som Kurtzman & Co. Crumb har en tilsynelatende enkel strek. De karikerte menneskene har ofte overdrevne attributter og kan ved første øyekast virke ganske barnevennlige i sitt ikonografiske uttrykk. Dersom man ser nærmere på tegningene, ser vi at uttrykkene i disse er ganske abnorme og til tider avskyelige. Hans måte å skravere og legge skygger på er grov. Dette skaper et inntrykk av en dysterhet og urenhet. Tegnestilen blir omtalt som skisseaktig, noe skraveringene er med på å underbygge. Han bruker tykke og tynne streker om hverandre for å skape et uttrykk som samsvarer med innholdet i seriene. På linje med innholdet er streken helt forskjellig fra stilen de etablerte tegneserieforlagene fremmet. Marvel Comics hadde strenge regler på



4 Mr. Natural av Robert Crumb

hvordan deres superhelter skulle fremstilles. Crumb har få regler. I instruksjonsvideoen *How to Draw Comics the Marvel way* (1988) forteller tegnerne Stan Lee og John Buscema om hvordan heltenes overdimensjonerte muskler skal følge de korrekte linjer, og bli sett fra det korrekte perspektiv (Gates 1988). Superheltene skulle virke uovervinnelige, og deres positive egenskaper og suverene evner måtte understrekes i deres utseende så vel som i deres handlinger. Crumb sine karakterer representerer en gruppe mennesker som beveger seg i helt andre miljøer, og lever et mindre glorifisert liv enn superheltene. Figurene er ofte selvsentrerte, seksuelt avvikende og hedenske skikkelser uten etikk og moral. Disse negative kvalitetene kommer til uttrykk i deres utseende.

### 5.5 Den fremste eksponenten for undergrunnstegneserier i Norge

Rundt 1970 dukket det opp tegneserier i Norge som skilte seg vesentlig fra det eksisterende utvalget. Den økende radikaleringen og motstanden mot EU skapte et behov for en annerledes måte å uttrykke seg gjennom tegneseriemediet. Markedet var i denne perioden dominert av utenlandske oversettelser av tegneserier for barn samt julehefter. Noen av disse juleheftene inneholdt norske serier. *Jens von Bustenskjold*, *Nils* og *Blåmann* og *Vangsgutane* er eksempler på slike. Disse ble etablert omtrent 30-40 år tidligere, og var gjerne opptrykk av gamle utgaver. Utvalget var kort sagt snevert, og norsk tegneserieflora så ut til å ha stagnert rett før første verdenskrig (Dahl 1977:101). Motkulturen som blomstret i Amerika var også til stede i Norge. *Gateavisa* ble startet av et motkulturelt kollektiv i Oslo (Harper 1997:211). I denne kunne man lese om husokkupasjoner og andre anarkistiske sysler. Tegneseriene ble en viktig del av avisa, og en viktig arena for nye tegneserieskapere. Til å begynne med trykket *Gateavisa* serier av Robert Crumb og Gilbert Shelton. Futurum Forlag, trykket i tillegg egne hefter med *Sheltons Feite Freddy og vennene hans* og et knippe norske tegnere. Terje Nordberg og brødrene Haakon og Arne Isachsen lagde serier i tråd med sine amerikanske inspirasjonskilder (Ibid). Ved å publisere disse seriene skapte man en idé om at det var mulig å utgi tegneserier i Norge uten nødvendigvis å få klarsignal fra etablerte forlag. Man trengte ikke å ha en perfekt strek, eller ta hensyn til en yngre lesergruppe. Tegneserietegner Christopher Nielsen (født 1963) vokste opp på 1970-tallet. I et foredrag om seg og sitt virke beskriver han det snevre utvalget og filosoferer rundt årsakene til dette (Nielsen, lest

19.09.11). Nielsen diskuterer påstanden om at tegneserier er for barn, og hvorvidt tegneserier kan regnes som kunst.

I denne oppgaven er tegneserier skilt ut som et eget medium. I stedet for å forsøke å inkludere den i enten billed- eller tekstmediet, er den sidestilt den med dem. Alle medier har sin egen form og profil. Dette medfører ofte at mediene har sine mer eller mindre faste mottakere. Det er en kjent sak at mediene kjemper om disse mottakerne, og stadig benytter seg nye grep og søker nye områder å profilere seg på. Den moderne tegneserien ble i sine barndoms år benyttet som et slikt grep. Richard Outcaults *The Yellow Kid* ble først benyttet av Joseph Pulitzer i avisen *New York World*, 1895, for å prøve ut en ny gul trykkfarge. Denne serien ble svært populær, og ble benyttet som et middel for løssalget (Harper 1997:27). På dette tidspunktet hadde tegneserien en annen status enn i dag. I årene som fulgte ble det utgitt grovkornete og sofistikerte serier. Nielsen bringer opp eksempler som Winsor McCays *Nemo in Slumberland*, George Herrimans *Krazy Cat* og Segars *Popeye*. ”Uansett; nivået av sofistikasjon på mine tre eksempler under, er såpass høyt, at selv et barn med velutviklede sjelsevner vil falle av lasset” (Nielsen, lest 19.09.11). Tegneserier var kunst. Dette er Nielsens enkle konklusjon. Takket være ”omsorgspersoner med en agenda” måtte Nielsen og hans generasjon ta til takke med tegneserier laget for ”små halvutvikla apekatter”. Serier som *Bamse*, *Pellefant* og *Sølvpilen* dominerte markedet. Avisene definerte seg selv som ”familieunderholdning”, og da ble tegneseriene henvist som et tilbud for barn. Dette redaksjonelle overformyndert smittet over på tegneserieheftene (Nielsen). Siden seriene var ment for barn, måtte man kontrollere disse. På samme måte som CCAs ideologi kontrollerte det amerikanske markedet, tok øvrigheten kontroll her hjemme. Nielsen mener at kunstformen tegneserier ble undertrykt fordi litteratur og øvrig kunst ikke ønsket konkurranse av denne nye kunstformen. Den var vulgær og hadde et subversivt potensial. I motsetning til filmmediet, som kunne boltre seg fritt, var tegneserieskaperen tvunget til å lage kunst for barn. Skulle man lese serier som brøt med disse normene måtte man vende seg mot amerikanske undergrunnsserier. Gateavisa og Hjelmsgate 3, hvor bokkafeen solgte alternativ rock, pønksingler og diverse alternativ litteratur var stedet for slikt. Nielsen hadde tegnet tegneserier hele livet, før han debuterte i Gateavisa i 1980.

”Et veiskille kom i 1980 da Christopher Nielsen debuterte i Gateavisa med en enkel serie. Anmelderen i studentavisa Universitas vurderte tegningene rute for rute, og mente at Nielsen falt igjennom. Nielsens tegnestil har alltid vært enkel, men den var

effektiv og stilren for et genuint fortellertalent som siden har kommet med en rekke store tegneseriebøker, animert film og teaterstykke, alt preget av undergrunnstegneseriens uhemmede virkemidler (Wikipedia med referanse til C. Nielsen: Bitter & Skalla, Feit, Førre & Fly Forbanna ).”

## 5.6 Nielsens strek

Christopher Nielsen har selv forsøkt å gjøre rede for sin strek og tegnestil. Helt siden sin første publikasjon har Nielsen blitt anklaget for ikke å kunne tegne. Tegneren anser dette som et godt og saklig argument. Gjennom eksempler påstår han at han ikke har utviklet sin tegneteknikk fra han var 11-12 år til han tidligste utgivelser. Den eneste utviklingen skal være av minimal teknisk karakter - fra blyant til tusj. Skraveringene, linjeringene og korrigeringen utviklet seg med årene (Hepstein I: Nielsen 1988:63). Temaet rundt mangelfulle tegneevner har fulgt Nielsen hele karrieren. Selv i dag finnes de som påstår at han ikke kan tegne. Det fantes to valg for den unge tegneserietegneren – gå på kunsthøgskole og finslipe faget til perfeksjon eller tegne med den streken han hadde og publisere så mye han maktet (Nielsen, lest 19.11.11).

”Det har ikke så mye med om jeg KAN tegne eller ikke å gjøre, mest med tegneseriefansens ”idé” om hva som er ”gode” tegninger. Etter hvert har jeg altså snudd dette til mitt credo (Nielsen, lest 19.09.11).”

På denne tiden hadde seriemarkedet endret seg i Norge. Barnetegneseriemarkedet Nielsen hadde vokst opp med fikk, om ikke konkurranse, så i det minste et alternativ. Serier fra Frankrike, Belgia og Italia ble oversatt og utgitt i serier for ungdom og voksne lesere. Tegneserieromanen ble populær. Tegneserieinteresserte fikk en ny mal på hvordan ting skulle gjøres og se ut. Nielsens gjør-det-selv-holdning stod i sterk kontrast til dette. Både format og strek var vidt forskjellige, og Nielsen opplevde at det han drev med ikke var å regne som kvalitetstegneserier. Hans første tegneseriealbum ble refusert av Cappelen. Tre nye album ble sendt inn før *En fettsugers bekjennelser* (1988) ble utgitt. Kvalitetsserier og serier for voksne var rådende på 1980-tallet. Antologien *Kåmiks* inneholdt serier, i første rekke skrevet av profesjonelle forfattere og profesjonelle illustratører. Nielsen var ikke invitert til å bidra, selv om det ble antydning at han kunne skrive for en av de gode tegnerne. En utstilling ble holdt i sammenheng med denne utgivelsen, og resulterte i noe Nielsen beskriver som en samling

håpløse kunstverk som skulle forestille tegneserier (Ibid). Med andre ord så man at gode serier ikke nødvendigvis kunne kokes sammen av gode ingredienser. Tegneserien som selvstendig medium fikk på denne måten styrket sin posisjon.



5 Illustrasjonen til *Hustyrannen* av Christopher Nielsen viser Nielsen grove skraveringer og karikerte figurer.

Christopher Nielsen fortsatte å tegne med sin egen strek. Hans tilsynelatende enkle strek, med grovt karikerte figurer, markerte konturstreker med grove skraveringer og skyggelegginger har preget undergrunnstegneseriene fra tidlig 1980-tall til i dag. Nielsen har gått ved siden av de etablerte tegneseriene i over 30 år, og latt leserne ta del i hans eksperimentering. Han påstår at den utviklingen som eventuelt har forekommet, har vært prøving og feiling som leserne har kunnet se på trykk.

”Jeg er et genuint naturbarn når det gjelder tegning, og tegner ubesudlet av læring, kulturell påvirkning og indoktrinering av læremestere (Nielsen, lest 19.09.11). ”

Denne påstanden bringer oss inn på et område som det er hensiktsmessig å ta for seg i mine undersøkelser. Det virker så ukomplisert å ha dette utgangspunktet, og jobbe deretter. Det virker, i følge dette utsagnet, fordelaktig å benytte seg av undergrunnstegneseriens tegnestil



for å motivere barn og unge til å uttrykke seg gjennom seriemediet. Nå skal vi ikke være helt ukritiske til Nielsens utsagn. I undergrunnsmiljøet Nielsen var en del av, kjenner vi til punkernes autoritetsforrakt og negative innstillinger til øvrigheten. Disse holdningene er også gjeldene når den kommer til det å lære seg å tegne. Gjør-det-selv-holdningen er rådende, så påstanden om at Nielsen er et naturbarn er i seg selv en sosial konstruksjon. Nielsen tegner som han fordi det er slik kulturen han lever i har formet ham.

# LAGLIG TIL FOR HUGG



DET ER IKKE BARE BARE Å ORIENTERE SEG HER UTEN EN VISS MENGDE HÅNDBAG-ASJE OG NØDVENDIGE HJELPEMIDLER. HELDIGVIS ER JEG GODT FORBEREDT.



I MÅNEDSVIS HAR JEG LEST MEG OPP PÅ TEORI OG SKILDNINGER SKREVET AV DE SOM HAR VÆRT UTE I FELTET FØR MEG. NOEN RETNINGSLINJER MÅ MAN JO HA, MEN DET MEST SPENNENDE ER HELT KLART Å UTFORSKE OMRÅDET PÅ EGEN HÅND.



MÅLET FOR MIN EKSPEDISJON ER Å TA MEG DIT HVOR FÅ EVENTYRERE HAR VÆRET SEG TIDLIGERE. JEG HAR NEMLIG EN MISJON - EN JOBB Å GJØRE! ENKELTE KENNENSJONER ER NØDTIL Å VIKE FOR MIN ØKS!

SE HER JA. DISSE KJENNER JEG. IGJEN. BARKS OG ROSA. MINE PERSONLIGE FAVORITTER AV ANDEBY-KUNSTNERE.



DISSE DERIMOT KAN JEG IKKE PLOSSERE LIKE ENKELT. SKAL VI SE... B. KANE? BOB KANE! TEGNEREN BAK BATMAN. OGSÅ JOE SHUSTER - SUPERMANNTEGNEREN.



NEI, AMERIKANSKE SUPERHELT-SERIER KAN JEG IKKE SÅ MYE OM. MANGE UKJENTE NAIN HER. GIL KANE, BILL FINGER, JACK KIRBY, FRANK MILLER, DON ROSA... DON ROSA?

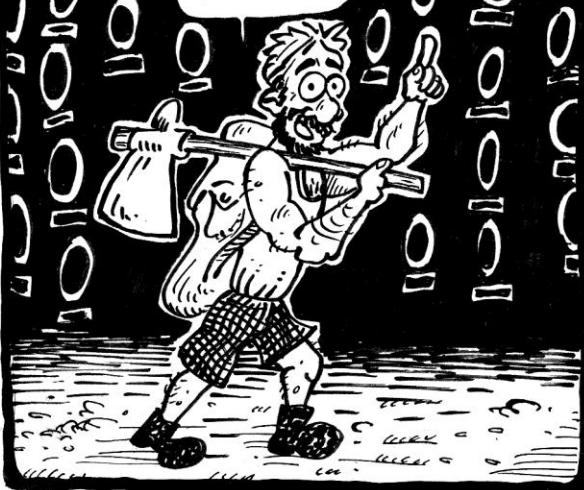


MEN DON ROSA ER JO EN DONALD-TEGNER! HAN ER JO SPIKRET FAST PÅ SAMME STAMME SOM CARL BARKS OG DE ØVRIGE FUNNY ANIMALS-TEGNERNE LIKE BORTE I HOLTET HER. DETTE MÅ UNDERSØKES. HVA SIER KILDENE?... AHA! DET STÅR AT DON ROSA TEGNET EN SERIE KALT CAPTAIN KENTUCKY FØR HAN BEVEGET TUSJEN OVER TIL ANDEBY. ALTSÅ HØRER HAN HVEMME PÅ FLERE STOKKER.



DETTE BLIR LITT FOR MYE FOR MEG. OG DET ER JO NETTOPP DERFOR JEG HAR TATT PÅ MEG DETTE OPPDRAGET.

DET ER UNDERGRUNNSTEGNESERIENE JEG I FØRSTE REKKE VIL BEFRI FRA DENNE LINEÆRE FREMSTILLINGEN. FOR SOM ALLE VET - DET GROR IKKE TRÆR I UNDERGRUNNEN, BARE MOSE OG SOPP!



DISSE TRELEVENDE TANKENE SKAPER AVDELINGER SOM DELES OPP I MINDRE OG MINDRE STRUKTURER. PÅ TIDE Å INTRODUSERE DISSE FOR RHIZOMENE!



SE HER HAR VI DEM I FULL BLOMST - THE MAD GENIUS, THE FATHER OF UNDERGROUND COMIX, OG DEN FREMSTE EKSPONENTEN FOR UNDERGRUNNSTEGNESERIER I NORGE. EN PERFECT TREENIGHET SOM JEG SELV HAR KONSTRUERT.

OG SOM JEG NÅ SKAL HUGGE NED. SNAKK OM DETERRITORIALISERING!

C. NIELSEN

R. CRUMB

H. KURTZMAN



TIL RHIZOMÅKEREN!

GAMMELT NYTT

FREMTIDEN

GIKK DET BRA MED DERE?... FLOTT! LA MEG TA DERE MED TIL ET BEDRE STED. ET STED HVOR TANKER FÅR GRØ, NYE BÅND KNYTTES, OG HVOR FART OG SPENNING ER SELVE LIVSNERNEN TIL DETS EKSISTENS.

JEG SKULLE GJERNE HA HUGGET MED HELE SKOGEN, MEN JEG ER JO BARE EN ENKEL MANN. DERE FÅR HOLDE FORELØPIG.

SPRE DERE, VENNER!



UNDER HERRENES FERDI MOT UNDERGRUNNEN HAR JEG LYST TIL Å EKSEMPLIFISERE YTTRELIGERE HVORFOR JEG SYNES VI BØR ANSKRIVE VÅR HANG TIL LINEÆR TENKNING. I BIOLOGIEN KJENNER VI TIL DENNE VISUALISERINGEN. IKKE SANT? LINEÆR SÅ DET HOLDER!

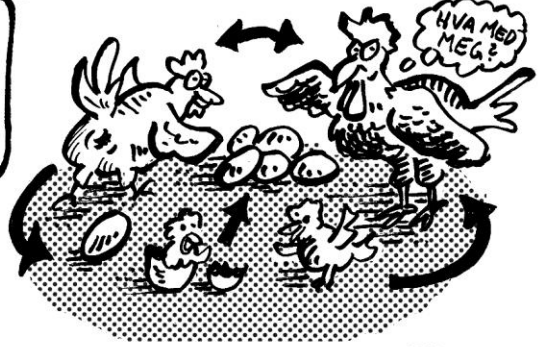


MEN DET ER NOE SOM SKURRER. BARE HØR PÅ DETTE: "VIRVELDYR ER ALLE DYR MED RYGGRAD, ALTERNATIVT SLIMÅL OG MENNESKE", BEGGE MED EN FELLES STAMFAR.

INGEN SLIMÅL I DENNE REKKEN.



I TREETS HIERARKI ER DET IKKE ROM FOR MANGFOLD ELLER SAMTIDIG UTVIKLING. HVILKET KAN FØRE TIL MISFORSTÅELSER.



SLIKE GENETISKE AKSER SKAPER ET SPØRSMÅL OM OPPRINNELSE. HVILKET FÅR MEG TIL Å TENKE PÅ HONA ELLER EGGET. ET SPØRSMÅL JEG BLIR HELT SVETT AV...

NEI, VILAR DETTE VISSVASSET OG FORVIRRENDE TANKESPINNET LIGGE. HERRENE ER DER DE HØRER HJEMME IGJEN. LA OSS SE OM VI FÅR ORDNING PÅ SAKER OG TING NÅ!

KLOKK!

AU!

AUJA!



BONK!

KLAKK!

BONK!

HVORDAN SKAL DET KOMME NOE GODT UT AV DETTE? BLA OM OG LES NESTE KAPITTEL.

## 6.0 Didaktikk

I dette kapitlet skal jeg ta for meg hvordan tegneserien har styrket sin posisjon i den visuelle kulturen, og i hvilken grad barns tegneutvikling kan relatere seg til undergrunnstegneserien. Hvor kan man plassere barns tegning i McClouds modell? Finnes det et didaktisk potensial i undergrunnstegneseriene? Dette vil jeg undersøke nærmere. Brent Wilson skrev i 2004 en artikkel som tar for seg barns tegneutvikling, ”Child Art After Modernism: Visual Culture and New Narratives”. Her diskuterer han tradisjonelle oppfatninger rundt hvordan barn lærer å tegne, men presenterer også noen nye tanker om at disse er sosialt konstruert. Hvordan påvirker den visuelle kulturen kunstutdanningen? Hvilke aspekter bør man inkludere for at den visuelle kulturen det undervises i skal gjenspeile elevenes levde erfaringer? Christopher Nielsen har i sin artikkel om seg og sitt virke beskrevet seg selv som et genuint naturbarn når det kommer til tegning. Etersom jeg skal ta for meg bestemte verk av Nielsen i mine undersøkelser, er det spennende å se på hvordan Wilsons tanker samsvarer med dette.

Paul Duncum har skrevet om visuell kultur i sin artikkel ”Visual Culture Art Education: Why, What and How?” fra 2002. Jeg bruker denne som grunnlag når jeg skriver om hvordan tegneseriene reflekterer den billedkulturen vi alle lever i. De didaktiske refleksjonene som blir presentert, kommer jeg til å knytte konkret opp i mot mitt felt. Artikkelens tittel inneholder spørreord som indikerer et didaktisk innhold. Jeg kommer til å gjennomgå disse for å kunne reflektere rundt spørsmålene i mine undersøkelser.

### 6.1 Hvorfor visuell kultur?

Visuell kultur er et ganske nytt begrep, og inkluderer alt fra film, maleri, arkitektur, reklameplakater, varselskilt, skulpturer, tegneserier og så videre. Vi lever i dag i en verden som er mer preget av visuelle bilder enn noen gang tidligere. Det er forskjellige oppfatninger rundt hva visuell kultur bør romme.

Paul Duncum refererer til blant andre Kerry Freedman og Kevin Tavin i sin artikkel. Freedman mener at visuell kultur dreier seg om studier av menneskeskapt visuell påvirkning på våre liv (Duncum 2002:15). Kevin Tavin mener at populære og andre bilder er hovedtemaer for visuell kultur (Duncum 2002:15). Shith Shank og Irwin mener at visuell kultur dreier seg om legemliggjorte visuelle minner (Ibid). Til tross for et noe ulikt syn, ser vi

at tegneseriemediet passer inn under alle definisjonene. Visuell kultur tilbyr mennesker en ny uttrykksfrihet, ved å tillate uttrykk gjennom egne preferanser og betydningsgrunnlag (Ibid). Kunstbegrepet er mer tradisjonelt betinget enn den visuelle kulturen. Skiller vi kunstbegrepet ut fra visuell kultur er vi tilbake til en gammel, modernistisk tanke om et skille mellom populærkultur og høykultur. Tidligere har kunstpedagoger fokusert og ivaretatt et syn basert på dette skillet. I dag opplever vi at mange kunstnere baserer sine verk på populærkulturelle elementer. Dagens kunstpedagoger er klar over at disse konvensjonene ikke er gjeldende lenger. I stedet for et skille, opplever vi i dag en konstant trafikk og et samspill mellom populær- og høykulturen (Ibid). Av kunstnere tidligere nevnt i denne oppgaven, kan vi i denne forbindelse trekke frem Andy Warhol og Roy Lichtenstein. Disse to hentet inspirasjon fra vår visuelle kultur, og benyttet seg av tegneserier og media for øvrig i sin kunst.

Nicholas Mirzoeff skriver om hverdagsestetikken i *An Introduction to Visual Culture* (1999). I vår tid og kultur utsettes vi for og konsumerer visuelle medier mer enn noen gang tidligere, og menneskelige opplevelser er i stor grad preget av dette. Estetikken er en kilde til kunnskap som ikke utelukkende retter seg mot følelseslivet. Tradisjonelle estetiske uttrykk som maleri og skulptur dekker kun en liten del av en liten del av vår visuelle kultur. Den estetiske praksisen er et verktøy som er anvendelig i menneskers hverdagsliv (Thorsander 2008:10). De unges liv er fulle av uttrykk, tegn og symboler, som ulike individer og grupper uttrykker seg gjennom, søker identitet og mening gjennom. De forsøker å uttrykke noen om sin aktuelle eller potensielle plass i kulturen. Dette er den levende hverdagskulturens verden. Mirzoeff mener at hverdagslivets estetiske opplevelser ikke skal undergraves av analysering. Tidligere har de visuelle mediene blitt behandlet hver for seg. I vår globaliserte kultur finnes det et behov for å se disse i sammenheng, og behandle dem som en del av hverdagslivets estetikk. Duncum mener at vi trenger å lære om visuell kultur for at vi skal kunne uttrykke oss og diskutere den visuelle kulturen vi er en del av. Han snakker om en bevisstgjøring rundt hverdagsestetikken.

## 6.2 Hva er visuell kultur?

Et interessant spørsmål dreier seg som om hvor bred den visuelle kulturen er. Visuell kultur presenterer en utvidet kanon, sammenlignet med andre begreper som favner om billedkulturen vår. Duncum presenterer William J.T. Mitchell og noen av hans tanker i sin artikkel. Mitchell

forsøker konsist å oppsummere spenningen som ligger i å utvikle en definisjon av visuell kultur. Dette gjør han ved å inkludere de delene av kulturen som ligger på utsiden av det visuelle, og de delene av det visuelle som ligger på utsiden av kulturen (Duncum 2002:17). Visuell kultur er altså aldri utelukkende visuell. I dag finnes det mange eksempler på visuelle fenomener som støtter seg på andre representasjonsformer enn hva øyet kan oppfatte. Laura Chapman blir sitert på dette. Konsumkulturen er ikke bare visuell (Ibid). Her refererer hun til temaparker, og hvordan de tilbyr auditive og kinestetiske erfaringer, så vel som visuelle. Fjernsyn og internett kombinerer billedbruk med menneskelige gester og oppførsel, musikk, lyd og skrevne og talte tekster. New London Group of Literacy Educators har gjennom denne anerkjennelsen begynt å fokusere på multimodalitet og multilitterære studier. De forsøker å gripe fatt i det nye som skjer i interaksjonen mellom kommunikasjonsformer, som tradisjonelt sett har blitt studert hver for seg (Ibid).

Et annet aspekt ved visuell kultur dreier seg om visualitet eller visuelle forhold. Dette er et spørsmål om hvordan vi tillegger mening til det vi ser. Mitchell beskriver temaet som variasjoner av hvordan vi ser, hvilket blikk vi har, hvordan vi observerer, undersøker og nyter noe visuelt (Duncum 2002:18). Debatten tar for seg de ulike måtene å se på som er karakteristiske i forbindelse med moderne og postmoderne steder og severdigheter. Det er en forskjell på langvarig beundring av dybdefulle bilder og raske blikk på dybdeløse bilder (Ibid). Visualitet er også knyttet til hva som er akseptert og ikke. Sex, vold og dop blir ofte regulert for eksponering. Særlig blir barn beskyttet mot dette. I andre tilfeller har vi religiøse relikvier og hellige steder som kun kan skues av bestemte personer, til bestemte tider, eller på bestemte steder (Ibid).

Et tredje aspekt ved visuell kultur som studiefelt, dreier seg om bilder som en sosial praksis i stedet for tekstanalyse. Det er tre dimensjoner en må ta i betraktning når vi snakker om kontekst. Beskuernes subjektive, opplevde erfaringer er avgjørende for blikket. Bildenes sosiale, økonomiske og politiske kontekst sier noe om bildene. Til sist er også historien rundt bildenes tilblivelse og mottakelse viktig (Hardy 2006:103). Visuell kultur forsøker å favne om både menneskers oppfatning av bildene, og de sosiale strukturene, økonomiske prosesser og press som er med på å forme denne oppfatningen.

I summary, visual culture involves three strands that are of interest to us as art educators: a greatly expanded but not all inclusive range of imagery; visuality; and the social contexts of imagery including histories of imagery (Duncum 2002:19).



### 6.3 Hvordan kan man studere den visuelle kulturen?

Siden visuell kultur er et ganske nytt begrep, diskuteres det stadig hvordan man skal undervise og studere det. Duncum skriver i sin artikkel at det er en felles oppfatning blant forskere på feltet. Denne tilsier at studier av visuell kultur bør følge feltets karakteristikker og innhold i sin helhet. Dette inkluderer ikke bare et utvidet utvalg av artefakter, men fokuserer også på produksjon, distribusjon og beskuernes subjektive oppfattelse (Duncum 2002:19). Hvordan og hvorfor et billeduttrykk oppstår er like viktig som uttrykket i seg selv. Vi beveger oss utover de semiotiske referansene mellom tegn og virkelighet, til fenomenologien knyttet til levd liv og betydningen av bilder som en del av folks daglige ritualer. Duncum bruker fjernsynet som et eksempel. Den fenomenologiske opplevelsen det er å se på fjernsyn er en del av fjernsynet i den visuelle kulturen. Andre elementer kan være hvem som eier fjernsynsselskapet, hva annet de eier, hvordan de drives økonomisk, hvordan de forholder seg til offentlige forskrifter, hvordan de kartlegger seg med hensyn til seerne, og hvordan de behandler offentlig kritikk (Ibid). Undergrunnstegneseriene har et mye smalere nedslagsfelt enn mange fjernsynskanaler. Skal vi overføre de nevnte elementene fra fjernsynet til undergrunnstegneseriene, vil vi se hvordan de plasserer seg i en kontekst, motfor å være gjenstand for analyse av billeduttrykket i seg selv. Undergrunnstegneserier blir tradisjonelt utgitt privat, gjerne av kunstneren selv. Altså er det undergrunnstegnerne selv som står bak hele finansieringen, med mindre det er snakk om et mindre forlag som utgir flere serier av samme sort. Når de kommer til hvordan disse seriene forholder seg til regler og normer, er vi inne på kjernen i undergrunnstegneseriens oppblomstring. De startet opp som et motkulturelt alternativ til tegneserier som var strengt regulerte av myndighetene (Dahl 1977:30). Vi ser at konteksten rundt er med på å forme vår oppfatning av disse tegneseriene. Om beskuerne ikke er bevisste på denne konteksten, vil den allikevel ha en innvirkning på uttrykket fra skaperens side.

Kontekst kan også dreie seg om en sosial form for oppfatning (Duncum 2002:19). Vi kan gi billeduttrykk mening, ikke som isolerte individer, men som en del av det sosiale samspillet. Vi ser at dette samspillet bidrar til noe som kan ses på som en kollektiv oppfatning av et billeduttrykk. Et tydelig eksempel på dette er hvordan ulike symboler blir oppfattet forskjellig av ulike grupper.

Man kan også studere visuell kultur basert på produksjon og avgrensning av ulike billeduttrykk (Ibid). Til tross for at studiet av visuell kultur tar høyde for å oppøve en kritisk sans, er det ikke fremmed for tradisjonell produksjon av billeduttrykk. Gjennom skapende arbeid lærer

elevene om visuell kultur som utøvere. Hvis barns kultur har en egen verdi, bør den kulturen ha en plass i skolen. Barn har i lengre perioder konsumert tegneserier i større grad enn voksne. I utgangspunktet var den moderne tegneserien ment for voksne lesere, men etter at Comics Code Authority skulle beskytte de unge leserne på 1950-tallet, ble tegneseriene i hovedsak et medium myntet på barn (Dahl 1977:84). Det tok lang tid før vi ble tilbudt tegneserier myntet utelukkende på voksne i Norge. At tegneserier hører til barnas verden ser ut til å være en konvensjon som har fulgt generasjonene (Ibid).

Det er en kjent sak at det ofte er opp til den enkelte lærer hvordan og i hvilken grad det undervises om tegneserier i skolen. Tegneserietegner og kursholder Tore Strand Olsen forteller at undervisning knyttet til tegneserier har utviklet seg noe de siste 20-30 årene. Strand Olsen har opplevd ulike fokus på sine skolebesøk. På Dokka ungdomsskole arrangerte en av lærerne en hel skoledag med tegneserier som tema. Det var satt opp programposter som tok for seg hvert enkelt fag (e-post 12. februar 2012).

Forfatter og tegneserieekspert Tor Edvin Dahl beskriver tegneserier i første rekke som underholdning (NRK Skole 1994). Men underholdningen er ikke tanketom. Uten innhold ville den vært uinteressant. Den krever ofte ingen fordykning og kan gripes fort og begeistret. Verdien ligger i overflaten - i moroa, leken og fabuleringen. Den gir assosiasjoner som gir leseren en rikere virkelighet. Dahl mener det er dette som er poenget med all kunst, at tilværelsen oppleves rikere. Vi griper om en bearbejdet virkelighet, sier han. Tegneserier kan altså være reproduksjoner av samfunnet. Undergrunnstegneseriene med sine samfunnsspørsmål, speiler samfunnet tydelig. Gjennom å skape slike reproduksjoner selv vil det hjelpe elevene til å forstå oppbyggingen av sin egen subjektive oppfattelse av visuell kultur, og hvordan de kan rekonstruere seg gjennom bilder (Duncum 2002:20). Duncum mener at skapende arbeid og kritisk tenkning går hånd i hånd. Kritisk tenkning fokuserer på det skapte billeduttrykket, mens billeduttrykket oppfordrer til drøfting (Ibid).

Duncum presenterer enda et aspekt knyttet til studier av visuell kultur. Denne bryter noe med tanken rundt reproduksjoner, uten at den ekskluderer den. I stedet for å lære om og skape billeduttrykk i de ulike mediene, burde man heller legge opp et pensum som stiller spørsmål som åpner for å benytte seg av mediene (Ibid). Duncum skriver følgende om Visual Culture Art Education: "Instead, VCAE should arise from the questions it asks and the issues it seeks to address." (Duncum 2002:20). Når det kommer til tegneseriemediet, mener jeg at dette blir noe forbigått som et informasjonsmedium. Elevene bør få muligheten til å bli kjent med

mediet, og få tilbudet om å benytte det. Dersom det ikke er på repertoaret vil de ikke velge det.

Det finnes per i dag noen gode eksempler og intensjoner som styrker mediets posisjon i undervisningsøyemed. *Foreningen !les* fokuserer på å stimulere barn og unge til å lese. Denne foreningen står bak *rein tekst*, som er en leselystskjsjon som retter seg mot den videregående skolen, og har pågått siden 2007. *rein tekst 2010/11* inneholder smakebiter fra 13 gode bøker. Et av disse utdragene er hentet fra Tor Ærligs *Mare Frigoris* fra 2009. Dette er en oppvekstroman utgitt gjennom tegneseriemediet. Her benyttes altså mediet i en pedagogisk sammenheng for å øke leselysten blant unge. Jeg mener at mediet kan og bør brukes i øvrige pedagogiske sammenhenger i undervisningen. Bilder, tekst, video og lydinnspillinger har bidratt stort til en variert undervisning, men tegneseriemediet har enda ikke fått den aksepten den fortjener. Dette er noe jeg ønsker å arbeide videre med i min undersøkelse. En uttalelse fra Tore Strand Olsen har motivert meg til å fokusere videre på dette.

[...] Jeg tror serier som informasjon og reklame har et stort potensiale. Tegneseriens pedagogiske kraft er enorm, for eksempel kan både bruksanvisningene til Ikea og nødplanene i fly defineres som tegneserier. Tegneserier er to ting: Informasjon og fortelling, og mye av det som kan defineres som tegneserier, men ikke oppfattes som det, ligger i grenselandet mellom informasjon og fortelling. (Holen:2009)

Dette med informasjon er interessant knyttet til visuell kultur. I studier av visuell kultur bør man kunne stille vide samfunnsspørsmål, og bruke ulike medier til å diskutere disse. Spørsmål knyttet til hvordan vi fremstiller rase, klasse, kjønn, maktfordeling og hva vi ikke velger å fremstille, er eksempler Duncum trekker frem i sin artikkel. Dette er temaer som går igjen i undergrunnstegneseriene. Christopher Nielsen alene berører alle disse gjennom sin produksjon. To historier kalt *Mens vi venter på dommedag* (1996 og 2001) tar for seg raseproblematikk, *Med hjertet på rett sted* (2010), *2 helt vanlige fyrer & klassekampen* (1995) og *Narver-seriene* generelt diskuterer klassespørsmål, *Prosessen mot Christopher N.* (1994) og *Rulletrappen* (2001) handler om maktfordeling, og *Åtte og en halv uke* (1994) og *Det store underet* (1994) har fokus på kjønnsroller. Ved første øyekast virker ikke disse samfunnsspørsmålene som noen typiske temaer for undergrunnstegneserier. Mange forbinder seriene med sex, dop og vold. Disse motivene er å regne som virkemidler når vi faktisk ser at det er samfunnsspørsmål undergrunnstegneseriene tar opp. Ved å bruke disse virkemidlene

forsøker undergrunnstegnerne å skape en sjokkeffekt som igjen skaper oppmerksomhet rundt budskapet. Nå er det ikke slik at alle undergrunnstegneserier inneholder disse elementene, men når de benyttes, er det ikke uten grunn. Duncum nevner det vi ikke velger å fremstille. Det er her undergrunnstegneserien er tydeligst. Samfunnets skyggesider blir godt beskrevet i mange undergrunnpublikasjoner, og beskrives ofte som et felles tema for disse. Vi ser at seriene innehar et potensial for å utvikle en kritisk tenkning.

Når vi tenker på utvalget av temaer som fordrer til spørsmål rundt visuell kultur, kan man undre seg over hvorfor akkurat disse er valgt ut. Dette bringer oss over på ulike generasjoners preferanser. Duncum hevder at mennesker i en viss alder fordømmer enkelte kulturelle arenaer. Han bruker tv-spill som et eksempel på noe som enkelte generasjoner anser som fordømmende kultur, og en overgang fra det naturlige og autentiske til det kunstige og falske (Duncum 2002:20). Slike generasjonsforskjeller er en naturlig del av den teknologiske utviklingen. Det som er unaturlig for en generasjon er ikke nødvendigvis unaturlig for en annen. Internettet brukes som et eksempel på en slik inntrenger som har blitt akseptert som en naturlig del av hverdagen til svært mange. I skolen kan vi oppleve et slikt generasjonsskille mellom lærere og elever. Det som fremdeles kan virke noe fremmed og forvirrende for lærere, er ofte selvfølgeligheter og naturlige elementer i elevenes liv (Duncum 2002:21). Eldre mennesker per i dag kan oppleve undergrunnstegneseriene som et vulgært og simpelt medium. Ofte blir også barn og unge skjermet for denne type tegneserier. Undergrunnstegneseriene har et kraftig uttrykk som skiller seg fra en øvrig polert og mer sivilisert visuell kultur.

Nå er det ikke min intensjon å bringe undergrunnstegneserier inn i pensum. Fremdeles finnes det mange som finner disse seriene støtende, og det kan de i mange tilfeller også være. Det er ønskelig å styrke bruk av tegneserier i skolen generelt. En potensiell didaktikk i undergrunnstegneseriens kan være en god innfallsvinkel for dette. Mitt håp er å utlede nettopp en slik didaktikk gjennom undersøkelser. Om man skal lese undergrunnstegneserier i skolen bør disse velges nøye ut. Bøker og litteratur er alderstilpasset, så tegneseriene bør ikke være noe unntak. Når dette er sagt, bør det nevnes at både Jæger, Krohg, Mykle og Bjørneboe leses i skolen i dag. Disse ble i sin tid forbudt, hvilket kan virke underlig med tanke på hvilke underholdningstilbud vi har i dag. Nå skal jeg ikke ta opp diskusjonen om sensur i skoleverket, men legge frem at lesing av undergrunnstegneserier kan gjennomføres på høyere trinn. Mye av innholdet i mange undergrunnstegneserier samsvarer med eldre elevers hverdagskultur.

Duncum anbefaler en dialogisk pedagogikk for å styrke visuell kultur som undervisningsfelt. Elever har mye å lære sine lærere om nye oppblomstrende kulturelle arenaer. NRK laget i 1994 en dokumentar – *Bilder og bobler* – om tegneserier. Her møter vi læreren Erik Hørthe som bruker tegneserier i undervisningen for å lære elevene å fortelle sine historier. Hørthe legger frem et eksempel på hvordan noen lærere har fokusert på å telle antall ruter med kvinner og menn, for å se på kjønnsdiskriminering i tegneserier. Dette ligner pedagogikken som tar opp samfunnsspørsmål. Hørthe fokuserer derimot på selve mediet. Han forklarer elevene funksjonene av snakkebobler, lydord og øvrige elementer. Her ser vi at læreren ikke var klar over elevenes eksisterende kunnskap. Elevene har mest sannsynlig større kjennskap til dagens tegneserier, og forstår mediet bedre enn en lærer som tar for seg denne grunnleggende innlæringen. Denne referansen er gammel, og som Strand Olsen sier så har det skjedd en viss utvikling siden den gang. Eksempelet fra Dokka ungdomsskole og Tor Ærlicgs bidrag i leseaksjonen bekrefter dette. Vi ser at det er åpent for underviserne å benytte seg av tegneserier i undervisningen, og at oppfordringene til å gjøre dette har økt. ”Rather, while validating students’ lived experience, education needs to reframe that experience in light of historical precedents and theory.”(Duncum 2002:21) Oversatt betyr dette at dersom man skal bekrefte gyldigheten til elevenes levde erfaring, må underviserne sette denne erfaringen i lys av historiske konvensjoner og teorier. Altså må lærerne forsøke å verdsette elevenes livsverden.

#### 6. 4 Uttrykk i barns tegneutvikling

Brent Wilson skriver i sin artikkel ”Child Art After Modernism: Visual Culture and New Narratives” fra 2002, hvordan barns tegning har utviklet seg, og hvilke pedagogikker som har vært rådende opp gjennom historien. Dette er det interessant å se på i sammenheng med hvordan det er ønskelig å studere visuell kultur. Wilson forteller om konvensjoner som fremdeles gjelder, og presenterer alternative tanker. Wilson åpner sin artikkel med følgende; den ironiske antagelse at barns tegning, som antas å være en naturlig del av barndommen, og hovedsakelig ubesudlet av kulturen, er i seg selv en kulturell konstruksjon (*min oversettelse*) (Wilson I:Eisner & Day 2004:299). Wilson benytter seg av uttrykket *child art*. Når jeg snakker om barnekunst eller barns tegning, er det nevnte uttrykk jeg refererer til. Historisk

sett har kulturen hatt innflytelse på barns tegning lenge før uttrykket barnekunst ble et tema (Ibid). Modernistiske skylapper har bidratt til å fokusere på likheter over tid og sted når det kommer til barnekunst. Forskjellene blir ikke behandlet med samme engasjement. Jonathan Miller, en britisk teater- og operaregissør, forfatter, lege, TV-programleder, humorist og skulptør, diskuterer dette temaet med kunstsribent og kunsthistoriker Ernst Gombrich. Gombrich påstår at vi kan lære mye om bruk av skjemaer ved å studere barns tegning. Han mener at skjemaene og mønstrene barn følger når de tegner, ikke har endret seg nevneverdig de siste 500 år, for ikke å si 2000 år. Barnekunst fra oldtidens Egypt vil være vanskelig å skille fra dagens barnekunst. Gombrich legger til at kulturell innflytelse er det eneste som skiller disse uttrykkene (Ibid). Billedbøker og fjernsynsprogrammer blir brukt som eksempler på slike påvirkninger. Dette intervjuet ble gjort i 1983, og sett i lys av mediernes utvikling og en bredere visuell kultur, kan vi tenke oss at den kulturelle innflytelsen på barns tegning har økt i takt med den visuelle kulturen. Det er interessant å se på hvordan konvensjoner, regler og skjemaer knyttet til barns tegning forholder seg til kulturell påvirkning.

Franz Cizek, en østerriksk kunstmaler og kunslærer, bidro til en reformasjon innen kunstutdanningen. Han var blant de første til å oppmuntre til spontan kunstnerisk aktivitet hos barn. Gjennom undervisning og undersøkelser la han grunnlag for et sett av betingelser rundt barns tegning, som flere andre kunstnere, pedagoger og psykologer sier seg enige i. Gjennom studier gjennomført uavhengig av hverandre, har kunstnerne, pedagogene, psykologene og de øvrige informantene Wilson tar for seg, kommet frem til syv punkt som begrunner barns tegning (Ibid).

1. Barnet er en naturlig kunstner, som bare trenger oppmuntring, ikke formelle instruksjoner. Særlig vil innflytelse fra voksne forstyrre den naturlige blomstringen av kunstneriske kreative uttrykk.
2. Barnekunst kommer fra barnets indre - fra individuelle og medfødte anlegg.
3. Kunst er en måte for barn å uttrykke følelser om seg selv og sine verdener. De har ingen behov for å skildre tings ytre utseende.
4. Form og abstraksjon er iboende i barnekunst, og kunstneren og barnet ser verden som lys, farge og masse.
5. Kunsten til barn og stammefolk er en modell basert på ekte og ubundet kreativitet, som moderne kunstnere etterligner.

6. Alle tidligere kunstneriske konvensjoner skal unngås. Hver kunstner og hvert barn har ansvar for å skape en individuell stil, og gjennom å utnytte individuelle kreative krefter, kan kunsten forbli i en evig tilstand av fornyelse, modernismen kan vare evig, og vi kan få en flerårig avantgardisme.

7. I den ideelle modernistiske tilstanden kommer ikke kunstnerisk vekst gjennom formell undervisning, men gjennom naturen og den organiske utfoldelsen av indre kreativ energi.

Cizek påstår at dersom man skjermes barn fullstendig fra de voksnes visuelle kultur, vil de skape ekte og sann barnekunst. Wilson legger frem historiske bevis knyttet til uoppfordret barnetegning. Han mener at slike tegninger avslører impulser fra tegnerens egen visuelle kultur, eller en lengten etter en kultur de er løsrevet fra. Et eksempel han understreker dette med tar for seg barnetegninger fra den amerikanske urbefolkning på 1870-tallet. Barn fra ulike stammer tegnet hestene forskjellige. Man kunne se at de var inspirert av typiske fremstillinger gjort av voksne i de ulike stammene. Wilson er forundret over at mange pedagoger fremdeles holder fast ved tanken om et genuint uttrykk, og baserer sin undervisning på denne. Han poengterer at barnekunst er et begrep pedagogene og øvrige forskere på feltet har skapt, og ikke hva barna uttrykker visuelt. Wilson konkluderer med sin innledning om at barns genuine uttrykk er en sosial konstruksjon.

Ser vi på punktene som er med på å definere barns tegning, finner vi paralleller til undergrunnstegneseriene. Dersom barn ikke skal tilegne seg formelle instruksjoner, vil det ikke utvikles noen ny kunst. Wilson snakker om det prekonvensjonelle stadiet. Dette er en kort periode hvor barn følger visse regler og kopierer andre barn (Ibid).

Forskeren Viktor Lowenfeld utga i 1949 boka *Creativity and mental growth* (Nielsen 2009:52). I denne introduserte han tanken om vi kan dele tegning inn i ulike faser: rablestadiet (2-4 år), forskjemastadiet (4-7 år), skjemastadiet (7-9 år). I forskjemastadiet eller det prekonvensjonelle stadiet begynner barn å bli oppmerksomme på at det de tegner kan ha et innhold, at det kan gjenspeile tankene. Hodefotingen er et eksempel fra dette stadiet. Den viser tydelig at den skal forestille et menneske, og ikke bare er rabbling. Etter hvert utvikles de presjematiske tegningene til skjematiske tegninger. Skjematiske tegninger er bilder som fremstiller ting som de ser ut. Barn har lært seg noen regler og har en skjematisk oppfatning av hvordan for eksempel et hus ser ut. I det konvensjonelle stadiet utvikles også skjemaer for perspektiv, regler for hvordan et ansikt skal se ut, kropp, landskap og lignende (Ibid). Dette lærer barn fra andre barn, lærere, bøker om tegning og gjennom å etterligne motiv fra

populærkulturen. Det å tilegne seg kunstneriske skjemaer er noe annet enn å tilegne seg dem, tøyne og leke med dem, for å skape noe nytt. Viktige kunstnere som Picasso, Duchamp og Calder avviste mange regler, og erstattet dem med nye billeduttrykk, nye funksjoner og definisjoner, som førte kunsthistorien inn på nye spor (Ibid). Undergrunnstegnere som Robert Crumb og Gilbert Shelton brøt også med sin samtids gjeldende normer. De strenge reglene og forbudene som dominerte, begrenset kunstnerens kreativitet. De benyttet seg selvsagt av eksisterende skjemaer knyttet til tegneseriens komposisjon og virkemidler, men de tøyde også grenser og utviklet et helt nytt uttrykk innenfor tegneserietegning. Rudolphe Töpffer spør om hvorvidt ulærte barn er mindre kunstnere enn de som har vært under lære (Wilson I:Eisner & Day 2004:305). Töpffer levde på første halvdel av 1800-tallet, og jobbet som lærer, forfatter, karikaturtegner og regnes som en av våre tidligste tegneserietegnere. Han kom frem til at det ulærte barnet lå nærmere et kreativt uttrykk enn det indoktrinerte. Dette er spennende siden Töpffer selv tegnet tegneserier, og fordi undergrunnstegnerne også støtter seg til denne ideologien. Vi finner også en sammenheng til Christopher Nielsens utsagn om at han er et genuint naturbarn, og tegner ubesudlet av læring, kulturell påvirkning og indoktrinering av læremestere (Nielsen, lest 13. februar 2012). Kunstmaler og teoretiker Wassily Kandinsky slår fast at det begavede barn ignorerer ikke bare de ytre påvirkningene, men har evner til å uttrykke det indre veldig direkte med en eksepsjonell kraft.

## 6.5 Drøfting

Mange undergrunnstegnere har en ekspresjonistisk strek, og ser ut til å ha lekt med de kunstneriske reglene under den konvensjonelle fase. Både Kandinsky, Töpffer og Cizek mener at den mest ekspressive og kreative tegningen er et resultat av denne leken. Når vi ser det slik kan det virke fordelaktig å benytte seg av undergrunnstegneseriens gjør-det-selvholdning som inspirasjon i tegneopplæring. Det virker som om dette uttrykket samsvarer med barns tegning på deres egne premisser, da leken og uttrykket er viktigere enn å gjengi virkeligheten korrekt. Vi ser at Cizeks tanker og Nielsens påstand bryter med Wilsons tanker. Nielsen forsøker å legitimere sin påstand gjennom eksempler fra han var 11 år, og sammenligne disse med sine senere verk. Jeg har større tro på Wilsons påstand om at barns tegning er sosialt konstruert. Om Nielsen ikke har utviklet seg siden han var 11 år, har han



helt klart vært influert på tidligere stadier. Nielsen nevner at han ble inspirert av Robert Crumb i denne alderen. Samtidig sier han:

Streken er et personlig uttrykk for din personlighet, så istedenfor å konformere til mannerismer og konformitet med håndverksmessige grep er den så ”ren” som den kan forbli, selv om det sikkert er mulig å spore, Crumb & Shelton og Herge og Bagge og mye mer i den (Nielsen, lest 13. februar 2012).

Selv avviser Nielsen påstanden om at dette er å regne som koketteri, men om ikke annet så er dette kun en påstand fra Nielsen. Det at han påstår at hans strek er ekte, er et forsøk på å si at han ikke er indoktrinert gjennom skoleverket eller øvrige institusjoner. Nielsens strek er også et resultat av en sosial praksis. Han innrømmer at Crumb har vært en inspirasjonskilde. Dette utsagnet alene er nok til å kunne fastslå at Nielsen ikke har vært skjermet fullstendig fra de voksnes visuelle kultur, hvilket Cizek påstår er nødvendig for et genuint uttrykk. Når Wilson snakker om sosiale konstruksjoner og kulturell påvirkning, kan vi se dette i sammenheng med Nielsens strek. Hans kreative utfoldelse er delvis et resultat av en sosial praksis. Som konsument av undergrunnstegneserier, har han blitt influert av en alternativ kultur. Denne kulturen er ikke en del av den etablerte kulturen. Som navnet tilsier kommer den fra undergrunnen og innehar rhizomatiske trekk. Rhizomer gir slipp på røttene og er et nettverk av relasjoner. Undergrunnstegneserien hører med til tegneseriehistorien, men har ikke utviklet seg i takt med øvrige sjangere. Den er heller ingen sidestilt sjanger som har utviklet seg fra et bestemt punkt. Rhizomet er en heterogen enhet i stadig vekst og utvidelse. Lik løkplanter og rotfrukter antar rhizomet forskjellige former, fra overflateutstrekninger til fortetninger (Deleuze og Guattari, 2005:10). Undergrunnskulturen består av mange disipliner. Kunst, musikk, film, litteratur og tegneserier er noen av disse. Et fellestrekk for denne kulturen er at den bryter med etablerte normer, og at det råder en gjør-det-selv-holdning i uttrykk og produksjon. Det er denne holdningen som gjør at mange omtaler undergrunnkulturelle uttrykk som ekte, genuine eller upåvirkede. Det er forståelig at de vil bekrefte seg selv på denne måten, men man kommer ikke utenom det faktum at de er påvirket av sin egen kultur. Den sosiale praksisen i denne kulturen påvirker utøverne. I stedet for at de lærer fra en overordnet, lærer de av hverandre, uten at det finnes noen faste regler å forholde seg til. Vi snakker her om en nedenfra og overfra-problematikk, i stedet for innenfra og ut. Enkelte har større tro på at et godt uttrykk først lar seg presentere ved at man lærer seg et håndverk og kjenner til et regelsett. Undergrunnstegnerne representerer en kultur som ikke underkaster seg autoritære regler, spesielt ikke når det kommer til hvordan de skal tegne og uttrykke seg. Disse tegnerne

har blitt influert av sin egen kultur. En kultur som kommer nedenfra. Derfor tør jeg påstå at Wilson er inne på noe essensielt når han sier at tanken om et kulturelt ubesudlet og genuint uttrykk, i seg selv er en kulturell konstruksjon.

## 6. 6 Barns tegning i McClouds trekantmodell

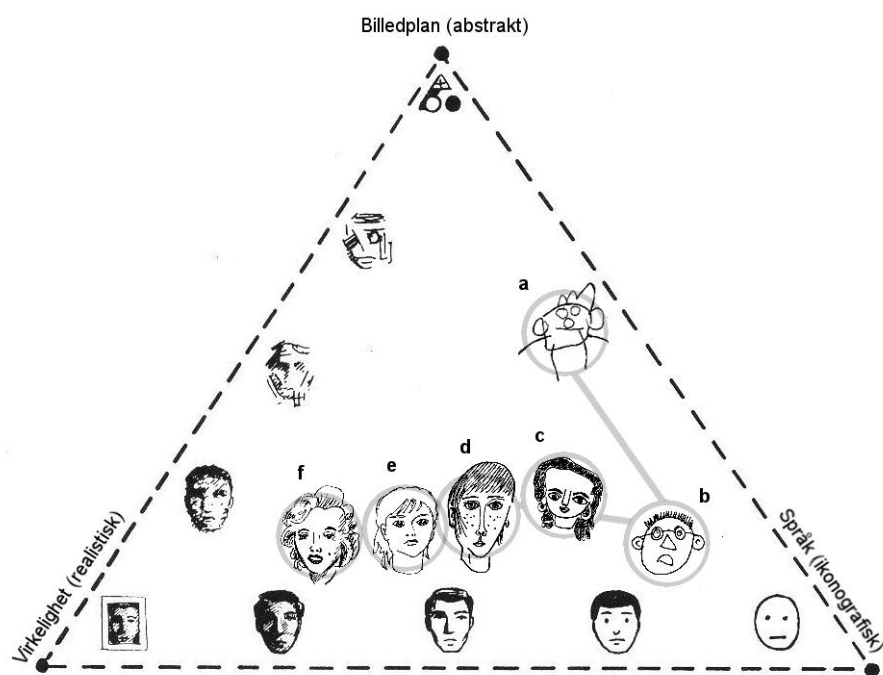
Barn gjennomgår ulike faser i utviklingen av billedlige uttrykk. Nasjonal Digital Læringsarena er en satsing finansiert av fylkeskommunene og Kunnskapsdepartementet. Deres mål er å tilby kvalitetssikrede fritt tilgjengelige, nettbaserte, læremidler i alle fag i videregående skole. Lowenfeld blir brukt her, og dekker kompetansemål, samtidig som han inngår i Barne- og ungdomsarbeiderfaget på videregående skole (<http://ndla.no/nb/node/16267>, lest 13. februar 2012). Vi har sett på tre stadier innenfor barn tegneutvikling. Lowenfeld utarbeidet to til (Haabesland & Vavik 1989:75). I tillegg til rablestadiet, skjemastadiet og skjemastadiet, finner vi gryende realisme (9 – 12 år) og det pseudonaturalistiske stadiet (12 – 15 år). Lowenfeld introduserte sin inndeling i 1947, og siden den gang har flere vært kritiske til tanken bak denne. Inndelingen er ikke dekkende når det kommer til hvordan kulturen påvirker barns billedlige uttrykk. Den kommersielle bildefloppen med reklamebilder, reportasjebilder, film og tegneserier er en del av den sosiale praksisen som barn lar seg påvirke av (Ibid). Lowenfeld er opptatt av det frie skapende arbeidet, og mener at inndelingen er et resultat av dette. Det ekspressive uttrykket er sentralt for ham, og han blir oppfattet som en motstander av at læreren skal undervise barn i tegning (Nielsen 2009:64). I perioden mellom læreplanen Mønsterplanen 1974 og Mønsterplanen 1987 avtok bruken av Lowenfelds bok om barns tegneutvikling i lærerutdanningen (Ibid). Haabesland og Vaviks bok *Forming – hva og hvorfor* fra 1989 ble gjeldende i utdanningen. Den viser et mindre fokus på det ekspressive, uten helt å utelukke Lowenfelds inndeling, og retter et større fokus mot samfunnsaspekter og påvirkning gjennom visuell kultur. Lærer og forfatter Betty Edwards har laget en inndeling som ligner på Lowenfelds. Hun opererer med andre begrep på nivåene, og gir kulturell påvirkning større innpass. I begynnelsen av den gryende realismen, som Edwards kaller det komplekse nivået, snakker hun om barnas ønske om å gjengi dinosaurer, superhelter, krigsmaskiner, hester og dukker nøyaktig. Disse objektene er en del av barnas hverdagsliv og deres visuelle kultur. Siden både Edwards og

Lowenfeld beskriver den samme utviklingen, og deler inn nivåene etter samme alderstrinn, velger jeg å anse begge inndelingene som gyldige. Selv om Lowenfeld ikke nevner kulturell påvirkning, bekrefter vi gjennom Edwards at den tydelig er til stede.

Also around this time, children's drawings become differentiated by sex, probably because of cultural factors. Boys begin to draw automobiles—hot rods and racing cars; war scenes with dive bombers, submarines, tanks, and rockets (Edwards 1999:75).

Jeg har satt inn noen eksempler fra de ulike fasene i McClouds trekantmodell over visuelle uttrykk i tegneserier. Da tegneutvikling tar for seg perspektiv, fargebruk og mye annet, har jeg valgt ut strektegninger i sort hvitt, da dette er hva som ellers blir brukt i modellen.

Eksempelene jeg har satt inn i modellen under er mine reproduksjoner av et tilfeldig utvalg av barnetegninger jeg har funnet på internett.



a) 4 år - forskjemastadiet, b) 6 år - forskjemastadiet, c) 8 år - skjemastadiet, d) 10 år - gryende realisme, e) 12 år - gryende realisme, f) 13 år - det pseudonaturalistiske stadiet

### 6 Egen modell med barns tegnestadier i Mc Clouds modell.

Aldersbestemmelsen brukt i modellen stemmer med tegnerens virkelige alder.

Vi ser et tydelig mønster her. Tegneutviklingen beveger seg fra det abstrakte, til det ikonografiske og mot det realistiske. Eksempel a viser en tegning av en fireåring som opererer i det forskjematiske stadiet. Tegneren er bevisst på at tegningen representerer et innhold. Den

beveger seg vekk fra rablestadiet som kan sies å være veldig abstrakt. Tegningen er en typisk hodefoting, og er tegnet etter en tidlig skjematisk forståelse av hvordan et menneske skal se ut. Eksempel b bærer preg av overdrivelser. Det beveger seg mot skjemastadiet, da vi vet at overdrivelser og bruk av geometriske former er typiske for dette stadiet. Til tross for at tegneren bare er seks år, hvilket skulle tilsi at han fremdeles befinner seg på forskjemastadiet, kan vi anta at han er i ferd med å bevege seg mot det skjematisk stadiet. Stimulans, modenhet og miljø er faktorer som gjør at elever på samme alder kan befinne seg på ulike stadier. Lowenfelds aldersinndeling kan altså ikke følges slavisk. Eksempel c er tydelig tegnet i det skjematisk stadiet. Tegneren er åtte år, og karakteristiske trekk er fremhevet. Typisk for dette stadiet er at tegneren fremhever det som er viktig for dem, og at virkelige størrelsesforhold opphører. Dette kommer frem i den store pannen, de store øynene og det store håret. Når vi beveger oss inn i stadiet som kalles for gryende realisme, finner vi mindre overdrivelser. Eksempel d viser dette. Tegneren her er ti år, og bevisstheten rundt hvordan ting ser ut er viktigere enn å karikere. Det viktige her er å gjengi virkeligheten best mulig. Barna fokuserer på å fremstille mennesker i forskjellige situasjoner og yrker. Dette gjør de ved å vise bevegelse i armer og bein, markering av albuer, hals og midje, attributter og detaljer som markerer konkrete handlinger blir gjengitt med en større nøyaktighet, og skillet mellom gutter og jenter blir tydeliggjort uten overdreven karikering (Haabesland & Vavik 1989:85). Eksempel e ligger aldersmessig mellom gryende realisme og det pseudonaturalistiske stadiet. I min modell har jeg plassert den i gryende realisme. Dette fordi skygger og lys ikke er fremtredende i eksemplet. I det pseudonaturalistiske stadiet er det enda viktigere å fremstille virkeligheten som den ser ut enn tidligere. Lys og skygger skaper rom, og mange er opptatt av å fremstille tekstur korrekt. Eksempel f viser dette. Mange gir opp sin tegneutvikling i denne alderen. Når de ikke mestrer å fremstille det de ønsker, gir de opp. Det er ikke alle som jobber seg opp til dette nivået. Lowenfeld beskriver dette stadiet som et resultat av en utviklingsmessig prosess for visuelt anlagte barn. Som vi ser av modellen beveger vi oss bort fra det språkmessige mot virkeligheten. Det de unge ønsker å uttrykke er ikke lenger av innholdsmessig art, men en bevisstgjøring av muskulære og kinestetiske oppdagelser og opplevelser. Fokuset på innholdsmessige og det narrative forsvinner på veien mot virkeligheten.

Hvilke tegneserier ligger så tett opp til det pseudonaturalistiske stadiet og virkeligheten? I følge McClouds modell finner vi mange superheltserier, enkelte fotonoveller og krigsserier som skal representere virkeligheten. I motsatt ende, hvor vi finner barnas karikerte uttrykk,

finner vi serier som Jeff Smiths *Bone* og Matt Feazells *Cynical Man*. Innholdsmessig kan både de realistiske og de ikonografiske seriene representere en mengde fantasi og ulike budskap. Tegneseriene følger altså ikke barns tegneutvikling, hvor innhold blir mindre viktig jo grundigere man ønsker å fremstille virkeligheten. Undergrunnstegneserier finner vi et sted midt i mellom ytterpunktene. Robert Crumb finner vi for eksempel midt på McClouds representasjonslinje. I min nye modell vil Crumb ligge et sted mellom eksempel e og d, i den gryende realismen. Christopher Nielsen har angitt Crumb som et av sine store forbilder. I tillegg hevder han at han har hatt en minimalistisk tegneteknisk utvikling fra han var 11-12 år til i dag. Når vi ser på Nielsens figurer, føles det ikke feil å plassere disse i en gryende realisme. Nå er det ikke slik at alle undergrunnstegnere nødvendigvis har valgt dette uttrykket på grunn av mangelfulle evner. De velger kanskje dette uttrykket fordi det fremmer budskapet i tegneseriene. Når det er et faktum at mange slutter å tegne, da de ikke behersker et pseudonaturalistisk uttrykk, kan det være en fordel å ha muligheten til å utvikle seg i den gryende realismen. Undergrunnstegneseriens uttrykk kan være til inspirasjon og motivere barn til å utvikle sine tegneferdigheter i en annen retning enn mot den realistiske. Dette kan bidra til at færre slutter å tegne. Det bør være rom for en pedagogikk som åpner for bruk av ulike uttrykk, og gir elevene mulighet til å uttrykke seg gjennom disse. Nå er det ikke slik at undergrunnstegnerne er tvunget til å uttrykke med en strek som ligger tett opp i mot den gryende realismen. De har valgt å bryte med noen regler om hvordan ting skal gjøres. Det finnes sikkert mange undergrunnstegnere som kunne skolert seg til å bli eksperter innenfor et mer realistisk uttrykk. Det er det didaktiske potensialet vi finner i gjør-det-selv-holdningen som er forlokkende. Elevene bør kunne få mulighet til å la seg inspirere av de tegneseriene de selv leser. Det er slik undergrunnstegnerne har skapt sine uttrykk. Didaktikken i undergrunnstegneseriene kan overføres til andre typer serier. Dersom undervisningen åpner opp for denne holdningen i stedet for å holde seg til gamle konvensjoner, vil man kunne øke elevenes lyst til å uttrykke seg gjennom billeduttrykk som gjenspeiler deres visuelle kultur.

## 7.0 Analyse

I mine undersøkelser skal jeg ta for meg verk av Norges fremste eksponent for undergrunnstegneserier, Christopher Nielsen og mannen som omtales som undergrunnstegneseriens gudfar, Robert Crumb. Jeg kommer til å se på hvordan de fremmer en rhizomatisk holdning, hvordan de beskriver og opptrer som heterotopier, og hvordan de kan bidra til å ivareta eller øke lysten til å tegne og oppøve en sans for kritisk tenkning. Jeg vil også eksemplifisere hvordan jeg tidligere har plassert Nielsen og Crumb i tegneutviklingen og McClouds modell. I tillegg vil jeg kommentere hvordan seriene er fremstilt i forhold til barns tegneutvikling.

### 7.1 Tegneutvikling

Jeg har plassert Christopher Nielsen på det nivået Lowenfeld kaller gryende realisme og Edwards kaller stadiet av realisme. På dette nivået blir tegneren mer oppmerksom på hvordan ting egentlig ser ut. Dette blir vanligvis uttrykt med en stor detaljrikdom i de enkelte elementene. Dybde uttrykkes ved overlappende objekter i stedet for en korrekt bruk av perspektivtegning. Nielsen har for eksempel ikke fokusert på å tegne føttene på barstolene i ”Alle liker Lasse” i riktig perspektiv, men har fokus på å tegne detaljmessig korrekt. Tenner, hår, antall fingre, negler, pupiller og øvrige detaljer er nøye fremstilt. I McClouds modell har jeg plassert Nielsen omtrent midt i mellom realistisk og ikonografisk fremstilling. Dette er den samme plasseringen vi finner hos Robert Crumb, hvilket ikke er unaturlig med tanke på Crumbs innflytelse på Nielsen. McCloud poengterer at flere undergrunnstegnere fra post-Kurtzman-generasjonen befinner seg stilmessig i det han omtaler som en *cartoony* eller tegneserieaktig stil (McCloud 1993:62). Han trekker også frem det interessante faktum at undergrunnstegneseriene og tegneserier beregnet for barn utgjør de to bastionene innenfor dette tegneserieuttrykket. McCloud finner dette ironisk, da han mener at disse sjangerne er så langt i fra hverandre man kommer innenfor tegneseriemediet (Ibid). Jeg forstår godt hvorfor han bemerker dette, men må legge til at jeg er noe skeptisk til bruken av begrepet sjanger i denne sammenheng. Tegneserier for barn er ingen sjanger i seg selv, men kan spenne over de

fleste sjangere som for eksempel Morten Harper presenterer. Undergrunnstegneseriene er heller ikke utskilt som en egen sjanger i Harpers inndeling, og er slettet ikke så unyansert som det virker når vi presenterer den som et ytterpunkt i en sjangerinndeling. Det kan være at det finnes eksempler på tegneserier beregnet for barn som ligger innholdsmessig nærmere enkelte undergrunnstegneserier, enn andre tegneserier beregnet for barn. De som skaper tegneserier for barn benytter seg ikke av det valgte uttrykket helt tilfeldig. McCloud forteller om hvordan ikonografiske fremstillinger appellerer så godt til barn. Et foto eller en realistisk tegning av et ansikt viser oss ansiktet til en person, mens et ikonografisk fremstilt ansikt viser oss selv. Selv om McCloud anser dette som hovedårsaken til barns fascinasjon for forenklete visuelle fremstillinger, tror han at universell identifisering og enkelte karakterers barnlige egenskaper spiller en rolle. McCloud fremstiller sine teorier gjennom tegneseriemediet og har tegnet seg selv i en ikonografisk stil. I en rute har han tegnet seg selv mer realistisk og stiller spørsmålet: ”Ville du hørt på meg om jeg så slik ut?” (McCloud 1993:36). Med dette mener han at dersom leseren blir for oppmerksom på budbringeren vil man miste fokuset på budskapet. Dette med budskap er viktig også i barns tegneutvikling. Vi har tidligere sett på hvordan barn utvikler seg fra det helt abstrakte, gjennom rablestadiet, forskjema- og skjemastadiet, gryende realisme og mot det pseudonaturalistiske stadiet. De begynner med en motorisk lek, men går over til å gi tegningene sine mening. Deretter blir det viktigere å kunne tegne mennesker, omgivelser og ting slik de virkelig ser ut. Innholdet er ikke så viktig lenger. Mange slutter å tegne fordi de ikke behersker eller finner motivasjon til å lære seg å tegne slik. De som tegner tegneserier for barn har valgt å uttrykke seg med en stil som ivaretar budskapet. Bildene er lette å tolke og ligger uttrykksmessig på samme nivå som barn som ønsker å formidle noe gjennom sin tegning. Dette er barn som befinner seg i skjemastadiet og den gryende realismen. Undergrunnstegnerne ligger som sagt også på dette nivået, og vi kan anta at budskapet i disse seriene er viktigere for tegnerne enn det å tegne realistisk.

Ved å se på typiske trekk ved barns tegneutvikling og plassere dem i McClouds trekantmodell, ser vi at den gryende realismen deler en del fellestrekk med undergrunnstegneserien. Jeg tror det er viktig at barn og unge ser at mangelfulle tegneevner ikke er et hinder for selv å kunne uttrykke seg gjennom tegneseriemediet. Veien fra den gryende realismen til å uttrykke seg gjennom samme stil som undergrunnstegneseriene er kort. Man behøver kun å lære seg hvordan man skal beherske mediet. Det er ikke nødvendig å ha en stilsikker og realistisk strek for å lage gode tegneserier.

## 7.2 "Alle liker Lasse" av Christopher Nielsen

Den første tegneserien jeg skal undersøke er Nielsens "Alle liker Lasse", utgitt i *Weltschmerz* 7 i 1998. Her møter vi den frekke og ufordragelige Lasse, som tross sin elendige oppførsel er svært godt likt. Vi møter Lasse og vennene hans på pub. Lasse kommenterer og latterliggjør det øvrige klientellet til vennenes store fornøyelse. Personene som blir utsatt for dette har alle fysiske avvik. De er overvektige, tynnhårede, høye, lave, har et stort hode, uren hud, store briller, utstående tenner eller andre trekk. Dagen etter at Lasse og vennene hans har moret seg på disse menneskene bekostning, våkner han opp med en langhåret skjønnhet. Like etter at hun har forduftet, ringer det på døren. Gjengen som ble forulempet dagen før trenger seg inn til Lasse. Til å begynne med ser det ut til at bermen kommer til å reagere med sinne og vold, men i stedet strekker de ut hånden og takker Lasse for oppmerksomheten. Når Lasses frykt har avtatt, fortsetter han å fleipe med de besøkende. De ler og hygger seg før de forlater Lasse, som setter seg fornøyd tilbake i lenestolen med et bredt glis.



7 Åpningsscenen i "Alle liker Lasse". Detaljene er viktigere enn å gjenskape virkeligheten.



### 7.3 Heterotopien

Nielsen presenterer oss her for en gjeng, som gjennom Lasses behandling av dem, blir fremstilt som sosiale avvikere. Individene i denne gjengen har fysiske avvik som skiller seg fra det Nielsen får oss til å anse som gjennomsnittspersonen. Det er mulig at leseren har lettere for å identifisere seg med denne gjengen, enn den karakterløse kameratflokk til Lasse. En i gjengen har på seg en t-skjorte med påskriften *finnfinnfinn*. Dette er en tegneserie av Jens K. Styve, en av grunnleggerne av Jippi Forlag. Det er tydelig at flere av personene i gjengen er tegneserieentusiaster. En av dem sitter ved et bord og leser Morten Harpers *Kapteinens skrekk*. Nielsen forsøker muligens å sette dem i bås, og ironisk fremstille dem som nerder.

Foucault snakker om hvordan man kan være tvunget til å søke et heterotopisk rom (Foucault 1999:11). Nielsen er kjent for å beskrive samfunnets skyggesider, og her tar han for seg en gruppe mennesker som ufrivillig har havnet utenfor det brede sosiale lag. Denne gjengen har i mangel på øvrig sosial aksept, søkt seg sammen. Foucault snakker om det private og det offentlige rom. "Kanskje er livene våre fortsatt bestemt av et visst antall motsetninger som vi ikke må røre, institusjoner og handlemåter som vi enda ikke våger å henlede oppmerksomhet på; motsetninger vi godtar som gitt uten videre" (Foucault 1999:4). De sosiale avvikerne beveger seg her ut i det offentlige rommet, ved å møtes på en bar. Nielsen spiller her på en stereotypisk holdning. Gjengen virker veldig malplassert i denne settingen. Lasses kommentarer, og Nielsen karikering bidrar til dette. Til tross for at en pub er en felles møteplass for alle typer mennesker, blir de tidlig i fortellingen plassert utenfor. Nå har denne gjengen uansett valgt å møtes her, og ved å gjøre dette skaper de en heterotopi – et sted som snur hverdagen på hodet. I tillegg skaper de en heterotopi sammen med andre. Gjengen til Lasse og avvikerne er to tydelige motsetninger. En heterotopi kan bare være en heterotopi dersom den bringer på tale andre plasseringer. De er forskjellige fra samfunnet, kulturene og plasseringen de gjenspeiler og motsvarer.

På side 8 møter vi avvikerne igjen. Etter å ha blitt latterliggjort av Lasse kvelden før, møter de mannssterke opp på døra hans. De virker truende, og stormer taust inn i leiligheten. Lasse forsøker å snakke seg ut av situasjonen uten å vise tegn til ydmykhet eller anger. I siste rute på samme side løfter en i gjengen en knyttet neve. Her opplever vi at rollene er byttet om.

Foucault skriver følgende om hvordan relasjoner kan endres:

”Men det som interesserer meg blant alle disse plasseringene, det er de få iblant dem som har den underlige egenskapen at de står i forhold til alle andre plasseringer, men på en slik måte at de opphever, nøytraliserer eller endevender den gruppen av relasjoner som finnes der – utpekt, gjenspeilt eller uttenkt av dem selv” (Foucault 1999:5).

I dette tilfellet blir vi overrasket av at Lasse plutselig befinner seg i en situasjon hvor han ikke lenger har overtaket. Det er den spesielle gjengen som har grepet makten. Nielsen har visualisert dette ved å la gjengen fylle hele bildeflater. Lasses underlegenhet forsterkes ved at han blir fremstilt i mindretall, men også ved at gjengen ser fysisk ned på ham. Plasseringene er endevendt for en liten stund. Den knyttede neven som man skulle tro ville ende opp i et slag, slår i stedet over til en utstrakt hånd. I første rute på side 9 takker vedkommende Lasse. Igjen endrer relasjonene seg. Denne gang til der mer nøytrale. Lasse står nå i samme høyde de andre og midt iblant dem. De uttrykker seg elegant, og forteller at de setter pris på at Lasse vier dem såpass med oppmerksomhet som han gjør når han håner dem. Det at personene i gjengen er så språkføre som de er, setter ut Lasse. Han som tidligere har vist seg som en snakkesalig person og et naturlig midtpunkt, står midt i gjengen som et stort spørsmålstegn. I første rute i siste panel på side 9 henvender en av damene i gjengen seg til leseren. I løpet av siden har de vist sin takknemmelighet over den oppmerksomheten Lasse har skjenket dem, og nå retter altså den ene damen seg mot oss og sier: ”... La oss si noen kunne se dette her utenfra. Flue på veggen liksom. Kanskje de får en stakkarslig sympati med oss, med det er deg alle identifiserer seg med! Deg alle vil ligne på!” Som leser er ikke lett å identifisere seg med Lasse. Han er rett og slett en ganske uspiselig fyr. Vi kan ane et snev av ironi i dette utsagnet. I siste rute på denne siden ser vi en person som forsøker å fortelle at han synes at Lasse er både kjekk, tøff og kul, men han blir noe forhindret av stammingen sin. På baren dagen i forveien gjorde Lasse et nummer av akkurat dette, og han fornekte seg ikke nå heller. På side 10 fullfører han setningen hans med noen absurde forslag. Igjen blir relasjonene endret. Fra å være det store spørsmålstegnet, blir Lasse igjen midtpunktet. Gjengen ler av ham. Det kan se ut som om de ikke ler med ham, da de står over ham og gapskratter, for så i neste rute å gå tilbake til en mer alvorlig mine. Lasse ler fremdeles, og skjønner kanskje ikke at de ikke ler av Lasses vitser, men hans urokkelige væremåte og søken etter bekræftelse

gjennom latter. Gjengen ser skuffet ut når de forlater leiligheten, og deres mulige hevn ser ut til å ha blitt ødelagt av at de selv lot seg begeistre av Lasses væremåte. Etter dette besøket virker gjengen skuffet, men Lasse er igjen selvsikker og fornøyd.

## 7.4 Rhizomet

Rhizomet er et nettverk av relasjoner og har ikke noe gitt startpunkt. Så lenge man orienterer seg videre ut i fra valgt punkt, spiller det liten rolle hvilket punkt man velger. Jeg har valgt å ta tak i latteren i ”Alle liker Lasse”. Latteren opptre hyppig i denne serien, og den fremstilles gjennom ulike visuelle uttrykk. Den billedliggjør kameratenes umiddelbare respons til Lasses behov for bekreftelse. Dersom latteren fjernes fra serien, ville vi opplevd handlingen ganske annerledes. Lasse er lederen, og latteren bygger ham opp. Den første latteren kommer i siste rute på første side. Her ler en av kameratene av Lasses neddrakking. Denne latteren er presentert i en snakkeboble, og slik fortsetter latteren å opptre i de to etterfølgende sidene. I siste rute på side 3 endrer latteren seg. Nå fyller den hele rommet. Nielsen har skrevet latteren utenfor snakkeboblene. Vi opplever altså et brudd i rhizomet. Brutte linjer kan regenerere seg selv, men vil starte på nytt, enten på en av sine gamle linjer eller nye linjer. I dette tilfellet ser vi at latteren har antatt en ny form, og skapt en ny fluktlinje. Typisk for slike linjer er at de ofte finner tilbake til tidligere organiseringer og kategorier. På side 4 fortsetter latteren å fylle rommet, men på side 5, andre rute i første panel, er latteren tilbake i snakkeboblene igjen. Det er fremdeles vennene til Lasse som står for latteren. På side 5 og 6 veksler latteren på å opptre i bobler og å fylle flatene rundt figurene. Strukturen endres ved at de ulike presentasjonene av latter endrer seg.



8 Utsnitt fra ”Alle liker Lasse”.  
Latteren fyller rommet.

I motsetning til de trelevende tankene som søker røtter og intern struktur, antar rhizomet forskjellige former. Deleuze og Guattari snakker i dette tilfellet om overflateutstrekninger og

fortetninger (Deleuze og Guattari 2005:10). På side 6 i "Alle like Lasse" ser vi hvordan latteren er skrevet uten bobler i første panel. De opptrer i tre like ruter og kan oppleves som en fortetning av latter. I neste panel er latteren tilbake i boblene og opptrer spredt. Her strekker altså visualiseringen av latter seg utover flatene. Når latteren opptrer i boblene er den skrevet med svart tusj på hvit bakgrunn. Når den fyller bildeflatene er den skrevet i hvitt på svart bakgrunn. Dersom man begynner å behandle latteren i snakkeboblene, ser vi at latteren har gitt slipp på røttene når den siden endrer farge. Den heterogene enheten som all latter i denne tegneserier danner kan representeres gjennom bruken av svart og hvitt.

En annen rhizomatisk opptreden ser vi på side 8. En ny rhizomatisk energi popper opp. Gjengen som tidligere har blitt ansett som undertrykte, møter truende opp på døra til Lasse. De har tydelig gitt avkall på rollene, og stormer truende inn i leiligheten. Lasse er tydelig skremt, men forsøker å opptre like overlegent som han bruker å gjøre. Vi er her vitne til en deterritorialisering. Lasse er ikke leger i den posisjonen han er vant til. Gjengen har overtaket. Lasse mister kontrollen et øyeblikk. Som lesere opplever vi at den ordenen vi har blitt presentert for er borte. Når gjengen tar kontrollen kan vi se på dette som en deterritorialisering. Lasse mister sin posisjon. Det finnes alltid en risiko for at den gamle kontrollen og ordenen kommer tilbake i en reterritorialisering. I denne tegneserien er det akkurat det som skjer. Lasse blir igjen midtpunktet og har får tilbake sin ubeskjedne selvtillitt.



9 Gjengen møter truende opp på døra til Lasse. Perspektivet gjør Lasse liten og gjengen skaper frykt.

## 7.5 Kritisk tenkning

Fortelling om Lasse oppfordrer til en rekke spørsmål. Respekt og toleranse er fremtredende temaer her. Det er ikke bare Lasses mangel på respekt for den spesielle gjengen som er tydelig, men han fremmer også en respektløs holdning overfor jenta han våkner opp med. ”Helene er fin!” sier han. ”Men er ’a fin nok?” Lasse vurderer hvorvidt Helene kan være en potensiell kjæreste, hvilket hun sannsynligvis ikke er med tanke på hvordan Lasse har blitt presentert. Alle liker Lasse, og Lasse vil bli likt av alle. En kjæreste ville hindre ham i at enda flere vil like ham. Dette dilemmaet kan føre spørsmål om samliv, kjærlighet og seksualitet. Dette er temaer det blir undervist om på ungdomsskoler og videregående skoler. Likestilling og kjønnsdiskriminering er nærliggende temaer, og Lasse eksemplifiserer dette med sin dårlige etikk og moral.

Det blir nevnt i serien at de fleste relaterer seg til Lasse, og føler en sympati med gjengen. Vedkommende som sier dette henvender seg til leseren, og vi blir sittende og tenke: gjør vi egentlig det? Lasse fremmer noen holdninger som er ganske drøye. Han gjør alt han kan for å utmerke seg blant kameratgjengen. Nielsen tydeliggjør hvordan noen kan velge å ty til ugjerninger for å opphøye seg selv. Det er et falskt spill Lasse bedriver. Er det kameratene eller Lasse som har gjort han til leder i flokken? Kan det være slik at behovet for bekreftelse er drivkraften bak handlingene, eller er det slik at Lasse har andre motiver? Vi får inntrykk av at Lasse har et godt lag med damer. Det kan være at han bruker sin autoritet i flokken til å imponere disse jentene. Det er tydelig at Helene har falt for noe hos ham. Hun sier at hun ønsker å møte ham igjen i det hun forlater Lasses leilighet. Han svarer at det kunne også han tenke seg, og vinker henne iherdig av gårde. Men er hun fin nok? Dette spørsmålet som Lasse stiller seg selv, antyder at han kan velge å vrake som han selv ønsker. Dette fremmer ikke en holdning de fleste lesere identifiserer seg med. Som lesere av tegneserier ser vi hele bildet, motfor hva aktørene gjør, og vi liker å heve oss over karakterene. Lasse fremstår som et dårlig menneske. Han vet det ikke, men det gjør vi. Når vi får høre at vi er mer lik Lasse enn avvikerne, stusser vi. Vi blir nærmest tvunget til å velge side, og vi ønsker ikke å holde med ”skurken” i fortellingen. Det oppstår en ambivalens vi må forholde oss til. Kan vi relatere oss til avvikerne? De fleste leserne kan nok finne egenskaper hos seg selv som samsvarer med dem vi finner i denne gjengen. Disse velartikulerte menneskene har flere kvaliteter enn Lasse. De kan uttrykke seg godt, de tar tak i problemer, har selvironi, og virker generelt ganske oppegående og reflekterte. Slike egenskaper anses som gode. Sett i lys av dette har vi leserne

ikke noe behov for å synes synd på dem. Vi burde heller synes synd på Lasse. Lasse har evnen til å latterliggjøre andre, og har bygd opp sitt ego gjennom bekræftelse fra vennene og damene han sjekker opp. Stort mer er det ikke å si om Lasse. Han virker fornøyd med dette.

Lasses moral er ikke noe å skryte av. Han behandler avvikerne elendig. Helene blir heller ikke behandlet med respekt. Det er mulig hun ikke forstår det selv. Det er tankene til Lasse, som vi lesere får innsyn i, som gjør at vi forstår dette. Helene er en i mengden, men dette er det ikke lett å tolke ut i fra Lasses handlinger og ord. Tankene avslører ham. Det er vanskeligere for oss lesere å identifisere oss med denne umoralske kvinneerobreren. Mannlige lesere som kjenner seg igjen i dette vil kanskje få et nytt syn på sitt eget kvinnesyn, når de får se dette utenfra. Kvinnelige lesere kan oppdage at slike Lasse-figurer slettes ikke er noe å hige etter.

## 7.6 "Ur" av Christopher Nielsen

"Ur" av Christopher Nielsen ble første gang utgitt i *Rummpff tillff tooo? Nr.3* i 1989. Samme året vant serien Spring-prisen for beste norske tegneserie. Denne prisen deles ut av en jurye utpekt av Norsk Tegneserieforum, og har som formål å fremme litterær kvalitet, bredde og økt interesse for tegneserier. Det første en legger merke til ved denne serien er at den ikke er noen typisk Nielsen-tegneserie. Morten Harper skriver i *Kapteinens skrekk* (1998) at dette er Nielsens visuelt sett mest interessante serier (Harper 1998:31). Manuset er basert på Kurt Schwitters "Ursonate", et dadaistisk dikt fra 1922. Alle replikker er hentet fra dette diktet. Nå siterer ikke Nielsen diktet direkte. Han benytter seg av elementer, og setter det sammen slik han selv ønsker. Hvordan Schwitters har planlagt komposisjonen, og hvilke deler Nielsen har plukket ut, og hvordan han har plassert disse på nytt, kan anses som et eget studium. Under modernismen forkastet enkelte malere representasjon i favør av abstraksjon. Det samme skjedde med poesien. I "Ursonate" opplever vi at harmoni erstattes av tekstur, og meningen blir satt til side for de rene lydene av ordene. Den er en hyllest til ord og språk. Tittelen skulle tilsa at den kanskje er en feiring av språkernes opprinnelse.

En sonate er opprinnelige et flersatsig instrumentalstykke. Nå fremføres riktignok ”Ursonate” vokalt, og slekter på kantater, som er vokalverk akkompagnert av instrumenter (<http://snl.no/sonate/musikk>, lest 25.03.12). Sonate kommer fra latin, og betyr å lage lyd. Kantate er en variant av det latinske *cantare*, som betyr å synge.

Når man hører på innspillinger av ”Ursonate”, kan det være lettere å betrakte disse som lagde lyder fremfor sang. Nielsen har adaptert dette verket til sin fortelling. Verket finnes både nedskrevet og innspilt. Ordene i seg selv gir ingen mening. I tekstform er det rytmen som er interessant. Når den fremføres blir vi mer bevisste på trykk



10 En av karakterene i ”Ur” fremfører en del av *Ursonaten*.

og tempo. Nielsen har tatt tak i dette ved å presentere teksten gjennom snakkebobler fra karakterer med ulike miner, som utfører ulike handlinger. Bildene er med på å skape dynamikk i teksten. Ved å presentere teksten gjennom ulik tetthet og størrelser forsterkes denne dynamikken. Nielsen har ikke bare kortet ned teksten i ”Ursonate”, men han har også forkortet tittelen.

Handlingen foregår i steinalderen, etter våpen og hulemaleriene å dømme. Selv om hulemalerier fra samme periode fremstiller dyr mye mer realistisk, er Nielsen stiliserte motiv allikevel typiske for denne tiden. Eksempler fra Chauvetgrotten i sydlige Frankrike viser dyremotiv som kan dateres 32000 år tilbake i tid, og har et langt mer realistisk utseende enn hva Nielsen viser oss. I McClouds modell kunne disse nærmest representert ytterpunkter på bildeplanet. Hele serien tar for seg en jaktsituasjon. En liten stamme feller en antilope og steker kjøttet over et bål. Kort fortalt er det dette som skjer over historiens seks sider. Siden dette er en atypisk Nielsen-fortelling, er det interessant å se på hvordan hele tegneserien opptrer rhizomatisk i sammenheng med Nielsens øvrige produksjon. De norske undergrunnstegneseriene var i likhet med de amerikanske, et fenomen som oppstod gjennom en aktuell motkultur. På 1980-tallet, da Nielsen begynte å utgi sine tegneserier, skjedde det en

endring i undergrunnstegneseriene. ”De egentlige undergrunnstegneseriene – de som var knyttet til periodens kulturelle og politiske motstrømninger – forsvant med 70-tallet. ”[...] Provokasjon i seg selv er imidlertid ikke like viktig lenger.” (Harper 1998:216).

Norske undergrunnstegneserier kunne inndeles i to bolker på 1970-tallet. Fra 1970-75 var det hippietidens tanker og idealer som dominerte seriene, og formspråket kunne være preget av symbolisme og metaforer. Senere kom punken, og seriene ble frekkere og mer direkte. Det er i den siste bolken vi vanligvis finner Nielsen. ”Ur” er et unntak. Denne serien tar for seg steinaldermennesker, og noen tenker kanskje på uttrykket ”bombes tilbake til steinalderen”. Dette blir ofte brukt for å beskrive noe umoderne, primitivt, rått og brutalt. Nielsens uttrykk samsvarer med disse tankene. Figurene er grovt karikerte og kan ligne på uhyrer. Stilmessig ligger tegningen høyere opp på linjen mot det abstrakte i McClouds modell, enn hvor vi vanligvis finner Nielsens figurer. Disse menneskene vi møter her, så ikke så annerledes ut enn det vi gjør i dag. På samme måte som tekstens fokus ligger på det lydmalende i ordene, ligger tegningene tettere opp til abstraksjonen, og sammenheng motfor hva de skal etterligne. Til tross for dette, er det ikke det harde og brutale Nielsen ønsker å formidle. Han sier selv at han prøver å vise mennesket i sitt rette element (Nielsen 1989:2). Tegneserien er en reaksjon på konsumkulturen, og ved å fremstille temaet gjennom steinalderjegere, blir ikke budskapet like direkte overførbart som i andre tilfeller. Verket krever tolkning.

### 7.7 Rhizomatiske replikker

Nielsen har tatt tak i fragmenter fra ”Ursonate” i ”Ur”. Sonaten har rhizomert, og teksten har blitt podet inn i en tegneserie. Teksten driver historien fremover sammen med bildene på de tre første sidene. Deretter kommer det et parti hvor teksten er fraværende, og bildene driver hele historien. Jeg kommer til å kommentere hvordan historien visuelt sett skyter ut i nye linjer, og reterritorialiserer seg. Replikkene i denne serien er som sagt basert på Schwitters ”Ursonate”, og inneholder ord som ”Rakete Rinnzekete”, ”Böwö Böpö” og ”Pögiff Kwii Ee”. På første side blir vi presentert for fem aktører, som alle fremfører hver sin strofe. Når jeg sier strofe, er dette fordi de henvender



seg med blikket rettet mot oss lesere, uten noen tegn på at de fører en dialog. Senere opptrer diktet som en del av dialogen, men til å begynne med ser det altså ut til at de ønsker å fortelle leseren noe. Oppbygningen av teksten innenfor snakkeboblene er svært rytmisk, og vi aner en musikalitet i språket. Gjentakelser av ord og hele setninger underbygger dette. Allerede på neste side kommer et brudd i denne oppbygningen. Rhizomatisk sett har replikkene funnet en ny fluktlinje. Vi ser stammen samlet på et stort oversiktsbilde. Her er det usikkert hvem som snakker, da teksten er skrevet på veggen, sammen med hulemaleriene. De snakker kanskje i munnen på hverandre, slik at de ulike ordene blander seg til en urytmisk masse av skrift. Dette kaoset opphører kvikt. I de to siste rutene på samme side er vi tilbake til de enkelte figurene, og de snakker igjen rytmisk gjennom snakkebobler. Teksten reterritorialiserer seg med hvordan den ble presentert innledningsvis. Siden tegneserien kun er på seks sider,



11 Oversiktsbilde fra hulescenen i "Ur". Replikkene opptrer på huleveggen.

opplever vi et høyt tempo i fortellingen. På side 3 har rytmen igjen forsvunnet. I første panel ser vi antilopene som gresser, andre panel er et nærbilde av representanter fra stammen. Snakkeboblen her inneholder et tilfeldig mønster av ord, men denne gang fremført av kun en person. Replikkene har hentet sin oppbygning fra oversiktsbildet i hulen, men har antatt en ny presentasjonsform – en form som ligner snakkeboblene som tidligere har vist et mer rytmisk innhold. Siden det ikke er noen punkter eller posisjoner i rhizomet, men kun linjer, har det heller ingen start eller slutt. Det er derfor likegyldig hvor man finner sitt utgangspunkt når

man skal behandle noe rhizomatisk. Uansett om vi begynner med de første snakkeboblene med rytmisk innhold eller de sistnevnte boblene med et mer tilfeldig innhold, ser vi at begge disse innehar egenskaper som vepsen og orkideen representerer (Deleuze & Guattari 2005:14). Orkideen etterligner vepsen, den låner egenskaper for å kunne reproducere seg. Deleuze og Guattari snakker om at det dreier seg om å ta til seg en kode, og det er akkurat det de ulike snakkeboblene gjør. De låner det visuelle uttrykket fra hverandre. Innholdet er forskjellig, men den ene eller andre har snappet opp en visuell uttrykksform virker fordelaktig å bruke.

I siste rute på side 3 skyter en ny fluktlinje fart. En av jegerne i stammen roper ut et langt ”Ooooooo”. Dette bryter med de to øvrige eksemplene vi har sett. Disse eksemplene kan se ut som punkter slik jeg har presentert dem nå, men det er viktig å se på hva hastigheten gjør med punktene. Hastigheten transformerer punktene til linjer (Deleuze & Guattari 2005:33). Jeg har tidligere kommentert hastigheten i selve fortellingen, og det er naturlig å se på elementene i historien som linjer, enten de finner tilbake til gamle linjer, eller skyter ut i nye. Ropet fra side 3, kommer igjen på side 4. Det ligger igjen som et stille lydspor som raskt forsvinner i historiens høydepunkt – jaktscenen. Her forsvinner snakkeboblene. Vi som har lest tegneserier og kjenner til ulike koder for å lese dem, skulle tro at nye linje skulle oppstå nå. Vi forventer nesten at lydordene skal overta i det jegerne feller dyret. Med unntak av ropet fra det fjerne, hører vi ingen lyder på hele side 4 og store deler av side 5. Det er først når dyret er felt at stammen samlet danser rundt dyret, og roper vilkårlige strofer til hverandre. Denne scenen minner igjen om hulescenen, med unntak av at snakkeboblene indikerer hvem som sier hva. Feiringsscenen har tatt til seg den koden entusiasmen og den kaotiske stemningen vi finner i hulescenen. Forskjellen er altså snakkeboblene, hvilket er en kode som er plukket opp et annet sted i fortellingen.

På fortellingens siste side ser vi et lite gilde. Stammen glefser i seg kjøtt, og flammene i bålet kaster seg mot nattehimmelen. Denne scenen er helt uten lydord og snakkebobler, til tross for energien og livligheten den uttrykker. Scenen ligner altså på jaktscenen. Historien går reterritorialisere seg igjen. Den aller siste ruten viser en av jegerne som kaster et kjøttbein i luften og sier ”Rrumpff tillff tooooo?”. Denne replikken er plassert i en snakkeboble, og har en hvis rytme over seg. Dette er den avsluttende linjen i Ursonaten, og tittelen på bladet ”Ur” ble presentert i før første gang. Det kan være at Nielsen valgte tittelen nettopp på grunn av klangen i setningen. Uansett fungerer den som et rytmisk punktum for historiens replikker.

## 7.8 Kritisk tenkning

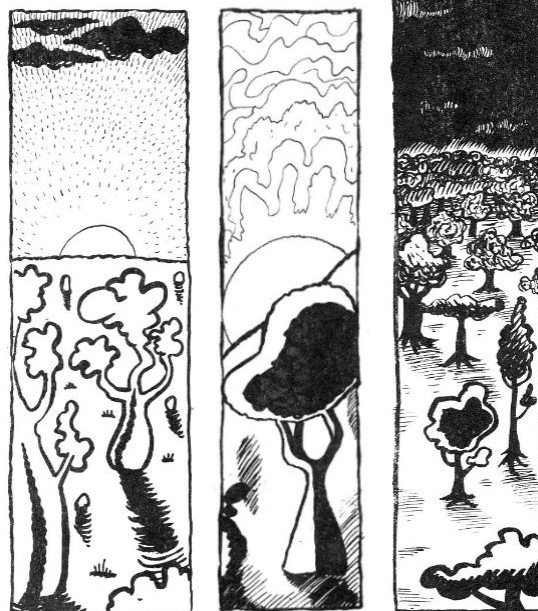
”Ur” i fremstilt med få, men store ruter. Det er ofte ikke mer enn to panel per side, og en enkelt rute kan dekke et helt panel. Dette gjør at leseren kan lese igjennom tegneserien på et halvannet minutt. Handlingen derimot, strekker seg over en hel dag. Nielsen har lagt inn noen elementer som indikerer dette. Disse elementene hjelper oss ikke bare til å forstå tiden i handlingen, men gjør også noe med lesehastigheten. Nielsen har plassert inn ulike bilder av solen over savannen. Første gang vi ser dette, ser vi solen stige og trærne kaste skygger over marken. Dette første *hvilebildet* kommer som et avbrekk etter hulescenen, hvor de forbereder og fyrer seg opp før jakten. Etter selve jakten, får vi igjen en liten pause. Historien er spekket med fart og action, og disse små bruddene markerer overgangene på en fin måte. I siste rute på side 5 gløder solen på vei ned bak et fjell, og et tre kaster skygge. Siste side viser gildet. Jegerne gleser i seg dyret, og denne festen er fremstilt i en stor og høy rute. Det er bare et panel på denne siden, så de tre rutene blir derfor veldig høye. Det siste hvilebildet viser månen høyt på himmelen, og savannen i som lyskes opp under den. Av disse antydende bildene kan vi derfor anta at det har gått en hel dag.

Nielsen ønsker å kommentere konsumkulturen, og det er betenkelig at vi som lesere sluker en hel dag på under to minutter. Allerede i innholdsfortegnelsen til *Rumpff tillff tooo? Nr.3* skriver Nielsen: ”Her prøver jeg å vise mennesket i sitt rette element. Den gang man brukte sin tid, energi og krefter i kampen om å overleve og ikke masse annet tull!” (Nielsen 1989:2). Han snakker om menneskets harmoniske pre-agrikulturelle epoke hvor vi fremdeles var primitive og lykkeligere. Jakten og samholdet opptok tiden, og bandt menneske sammen. Det virker ikke som om det er rom for noe annet i denne historien. Nielsen oppfordrer oss til å tenke på medie- og konsumkulturen vi lever i. Disse kulturene skaper en sosial og kulturell konstruksjon rundt hvilke verdier som er viktige for oss i dag. I ”Ur” representerer naturen, og det ubesudlede og rene. Selv om vi ikke opplever konsumkulturen i denne serien, kommer det tydelig frem at ”Ur” representerer en slags utopi på det gode liv - et liv uten massemedia, kapitalisme, tidsklemmer og higen etter nettopp det gode liv. I innholdsfortegnelsen skriver Nielsen at denne serien skiller seg fra de andre seriene i *Rumpff tillff tooo? Nr.3*. De andre seriene skildrer det moderne menneskets ulykkelige liv (Nielsen 1989:2). Det kan se ut som om vi oppfordres til å stoppe opp i vår hektiske hverdag. Hva er det vi egentlig etterstreber? Jakten i ”Ur” er det viktige. Målet med denne jakten er helt enkelt å skaffe seg føde til å overleve. Det moderne mennesket jakter på noe annet. Velstand i form av kapital,

omgangskrets, fasadebygging og selvrealisering tar opp tiden vår, og vi får kanskje ikke tid til å finne de virkelige verdiene.

Denne historien utspiller seg et sted mellom 10000 – 1800 år f.Kr. Dette var en tid da primærbehovene stod sterkere enn noe annet. Til tross for dette ser vi eksempler på disse menneskenes visuelle kultur. Hulemalerier av dyr, og jegerens smykker viser oss at behovet for å uttrykke seg visuelt er tilstede. Dette tar oss tilbake til tegneseriens opprinnelse. Det er et faktum at billeduttrykk har eksistert lenge før symbolbruk og skriftspråk. Hulemalerier blir ofte nevnt Morten Harper skriver at man like gjerne kan spørre om når mennesket begynte å fortelle, i stedet for å finne den første tegneserien. ”Det er flere tusen år siden mennesker begynte å bruke bilder til å fortelle. Bildenes funksjon har vært å påkalle magisk kraft, skildre hendelser, og å gi utløp for en kunstnerisk skapertrang” (Harper 1998:11).

**12 Utsnitt fra ”Ur”.  
Hvilebildene som angir  
tidsforløpet i historien.**



Nielsen har gjennom ”Ur” fått utløp for noe av sin skapertrang. Den historiske fortellingen om jegerne som kjemper for tilværelsen er tydelig, men vi finner også spor fra nyere tid. I siste rute på siste side ser vi at en av jegerne kaster et kjøttbein opp mot månen. Denne scenen er lånt fra vår moderne visuelle kultur. I Stanley Kubricks film *2001: A space odyssey* (1968) inngår dette bildet i en av film mest sentrale scener. Et primat oppdager hvordan han kan modifisere naturen til sin egen fordel. Han oppdager verktøyet, og scenen skildrer det første steget mot sivilisasjonen. Denne skildringen blir presentert på om måte som får oss til å stille spørsmål om hvorvidt sivilisasjonen har korrumpert det en gang så gode liv. Minen til personen som kaster dette beinet, viser ingen tydelige tegn på lykke. Det kan være at beinet i seg selv representerer sivilisasjonen, og han kaster det fra seg i avsky. Han er mett og fornøyd

etter en vellykket jakt, men ser mer eller mindre likegyldig ut. På neste side i *Rummpff tillff tooo? Nr.3* presenterer Nielsen en enkeltstående misantropisk tegning over den moderne vestlige sivilisasjonen. Denne avsluttes med linjen ”Alt håp er ute folkens, sorry!”. Denne likegyldigheten eller oppgitte holdningen, passer også til uttrykket til beinkasteren. Det kan virke som om han aner hvor hen det bærer, og gir opp det gode liv.

## 7.9 Heterotopien

Nielsen er tydelig på at ”Ur” skal skille seg ut fra hans øvrige produksjon. Han presenterer historien som en utopi, og en motsetning til de tegneseriene som skildrer mindre lykkelige skjebner fra vår moderne tid. Foucault skriver at det finnes to typer rom som er forbundet med alle andre, og derfor motsvarer alle andre plasseringer. Det er de virkelige stedene, heterotopiene, som er virkelige steder, og utopiene, som ikke finnes i virkeligheten (Foucault 1999:5). ”Ur” fungerer som en utopi. Historien viser et drømmesamfunn, til tross for den brutale livsførselen vi er vitne til. Dette kan i alle fall virke som intensjonen til Nielsen. Utopiene skildrer et fullkomment samfunn, eller et vrengebilde på samfunnet (Foucault 1999:5). Nå kan det diskuteres om dette samfunnet er så fullkomment som skal bli overbevist om. Levestandarden i steinalderen var noe annerledes enn i våre dager. Gjennomsnittslevealderen var halvparten av hva den er i dag, og sykdommer vi i dag kan kurere ganske kvikt, resulterte ofte til tidlig død. Kunnskap rundt utnyttelse og bearbeiding av naturen var fremdeles på et tidlig utviklingsstadium. Vi kan tenke oss andre historiske perioder som kan virke mer utopiske enn nettopp steinalderen, men Nielsen ønsker nok å poengtere at det allerede i denne tiden begynte å gå galt.

## 7.10 “Can you stand alone and face up to the universe?” av Robert Crumb

Denne Robert Crumb historien ble første gang publisert i *Hup Vol. 4* i 1992. Tittelen er et spørsmål, noe som i seg selv skulle sette i gang tankene til leseren. Serien tar for seg store spørsmål, og Crumb innleder med å fortelle at han skal være eksistensiell en liten stund, for så

å komme tilbake til moroa senere i heftet. Historien begynner med en person som befinner seg under stjernehimmelen på et slette landskap utenfor en storbysilhuett. Til tross for skjønnheten denne nakne figuren beskuer, opplever han en stor frykt. Alene mot det store kosmos føler han seg skrekkslagen, og løper rundt i panikk. På neste side er denne figuren borte og vi møter personer som kaster seg foran Jesu kors og vender seg mot Mekka. De søker tydeligvis etter noe. ”Om du ikke takler det alene, løp!” skriver Crumb. De som ikke henfaller til religion, i Crumbs eksempel, søker seg til flaska. Uansett hvordan man velger å forholde seg til det store tomrommet, vil man før eller siden våkne opp alene igjen. Det snakkes om moderasjon – at dette er nøkkelen. Selv om det virker simpelt nok, har mennesker alltid hatt problemer med dette. Dette eksemplifiseres med en figur som går bostgang og pisker seg selv.

Hele tegneserien virker mer som en illustrert monolog enn en sammenhengende fortelling, med kommentarer fra karakterer og fotnoteføring. Som sagt dreier det seg om de store spørsmålene - menneskenes eget ansvar for å bli opplyste, vår fascinasjon og tiltrekning til evigheten og uendeligheten. Fra og med tredje side i seriene kommer Crumb selv inn som en figur. Tidligere har fortellerstemmen blitt presentert gjennom tekstbokser og tekst i bildene. Nå veksler det mellom disse og Crumbs egne snakkebobler. Han blir selv en figur i sin egen serie, og denne figuren overtar rollene til de tidligere figurene. Karakteren fokuserer videre på temaet ensomhet. Er det slik at alle føler seg ensomme til tider, eller er det noen som ikke bryr seg om slike følelser? Er følelser kun kjemiske prosesser i hjernen? Crumb tar oss med tilbake til mors bryst og vuggesang. Vi møter ham bønnfallende og desperat i en stor folkemengde, ensom og grublende, spaserende gatelangs mens han sonderer det store kosmos. Crumb diskuterer hvorfor han føler denne ensomheten. Han stiller spørsmål om hvorvidt det er massemedia, organisert religion, politiske partier, ulike kulturer, og mangel på en tilhørighetsfølelse med disse som gjør ham ensom. Hvor kan han finne et svar? I evighetens store tomrom, der ute, der inne, der nede eller der oppe? Crumb erkjenner at han selv ikke har noe svar, da han fremdeles er på et tidlig stadium i denne etterforskningen. Religion blir tatt opp igjen. Jesus Kristus sier ”Søk og du skal finne”. Crumb er enig i denne filosofien, men sparker Jesus ut av serien ganske kvikt, da så mye grusomt har blitt utrettet i hans hellige navn.

På historiens siste side blir Crumb-figuren fremstilt som en foreleser eller predikant. Han snakker seg gjennom denne siden. Til forskjell fra tidligere presentasjoner, går han nå frem og tilbake på et podium og taler. Han sier at kristendommen har gitt det åndelige et så dårlig rykte at han egentlig føler seg tåpelig når han snakker om det. Tanken om den sunne

skepsisen introduseres. Karakteren hisser seg opp, og mener at det bør finnes noe større utenfor menneskehjernen. Spørsmål om hvorvidt det finnes uendelige dimensjoner, og liv på andre planeter blir tatt opp. I denne monologen åpnes det for veldig mange spørsmål og innfallsvinkler til selvgranskning. I siste panel forsøker han å nærme seg sitt hovedområde igjen. Han lovt å komme tilbake til det han kaller moroa, og med dette mener Crumb sex. Avslutningsvis sier han at det muligens er dette som er svaret på alt han søker – den dype eksistensielle terroren.



13 Første rute i "Can you stand alone and face up to the universe?". Kontrasten mellom det lyse og det mørke forsterker følelsen av tomhet og ensomhet.

## 7.11 Rhizomet

Den første karakteren vi blir presentert for er en krampeaktig og spastisk person. Jeg skal ta for meg det rhizomatiske rundt det visuelle uttrykket i denne serien. Første side er veldig mørk. Stjernene og et skravert lyser opp rundt hovedkarakteren. McCloud har plassert Crumb ganske nøyaktig midt på representasjonslinjen i sin trekantmodell. ”Robert Crumb swings

between realistic and cartoony characters,

usually staying about this high but occasionally venturing upward”(McCloud 1994:53). Slik beskriver McCloud Crumbs plassering i trekantmodellen. Når han sier at

han til tider beveger seg høyere, betyr dette at han beveger seg mot det abstrakte i sin fremstilling. I dette tilfellet ligger karakteren på én fjerdedels høyde, dersom vi deler opp trekanten i fire like høyder. Karakteren på

første side i ”Can you stand alone and face up to the universe?” passer inn i denne generelle plassering av Crumb-figurer. Det ligger en spenning og frykt i siden, som også

eksemplifiseres gjennom karakterens karikerte kropp. Lemmene er tynne og skjøre, og hodet er stort og uttrykksfullt. Øynene er paniske og kulerunde. I første rute står han med knekk i

knærne og skjelver foran storbyen. Til tross for at han heller mot det ikonografiske cartoon-uttrykket, er ikke karakteren noen typisk representant for denne stilen. Skyggeleggingen og skraveringen bidrar til at figuren får et realistisk preg. Denne kombinasjonen er typisk for Crumb og andre undergrunnstegnere. Den første siden representerer indre kaos, og panikk i tomme omgivelser. Dette uttrykkes godt gjennom karakterens overdrevne trekk – de store kulerunde øynene, den store munnen, de tunge hendene og de klumpete føttene. Replikkene til denne karakteren er svært få. Han uttrykker kun sin egen panikk gjennom korte setninger og enkelte ord. Tekstboksene driver handlingen. På seriens andre side åpner historien seg mer. Denne siden er mye lysere, og flere karakterer blir presentert. Den paniske karakteren kaster seg foran Jesu kors, for siden ikke å bli sett igjen. Når han kaster seg foran korset er han



14 Karikert fremstilling av hovedpersonen.



tegnet på samme måte som tidligere. I bakgrunnen står to romerske legionærer, som er tegnet noe mer realistisk. Det mest iøynefallende er hvordan ansiktet er fremstilt. Proporsjonene ligger tettere opp mot det realistiske, og øynene er tegnet som skygger mot det lyse, i stedet for runde kuler. Kroppene deres virker også mer korrekt proporsjonerte. Det virker som om de karakterene som skal eksemplifisere det som fortelles i tekstboksene er mer karikerte enn bifigurene. Dette samsvarer med McClouds spørsmål "Would you have listened to me if I looked like this?". Vi har lettere for å identifisere oss med de ikonografiske fremstillingene. Den nakne fortvilte mannen kan være hvem som helst, mens den romerske legionæren tydelig har en mer konkret rolle. Menneskene som finner trøst og søker svar gjennom alkoholen, er fremstilt på samme måte som den nakne mannen. Likeledes er det med mannen som går bostgang i siste rute på historiens andre side. En dresskledd predikant opptre på samme side. Til tross for en stor formanende hånd, virker denne karakteren mindre karikert. Igjen ser vi at bifigurene blir tegnet noe mer realistisk.

I seriens tredje side blir fortellerstemmen personifisert. Robert Crumb dukker opp og driver handlingen videre. Vi ser at fortellerstemmen deterritorialiserer seg. Den kommer ut av tekstboksene og inn i snakkeboblene til Crumb. I to ruter på midterste panel snakker Crumb direkte til oss, gjennom et selvportrett. Allerede i neste panel skjer en ny deterritorialisering – Crumb-figuren tar plassen til de figurene som tidligere eksemplifiserte handlingsforløpet. Fortellerstemmen reterritorialiserer seg – den er tilbake i tekstboksene. Crumb fortsetter å figurere som en karakter som blir kommentert av tekstboksene helt til nederste panel i seriens fjerde side. Her snakker Crumb med Jesus. Det er litt usikkert om han her opptre som fortelleren eller en karakter i fortellingen. Det kan være at denne ruten er en



15 Forkynneren er noe mer realistisk tegnet enn de øvrige karakterene.

hybrid, altså at en ny fluktlinje har oppstått. På historiens siste side er Crumb-figuren tilbake som forteller. Han oppsummerer og diskuterer temaene han har tatt opp. Denne figuren er mer karikert enn den første Crumb-figuren som kommer inn i historiens tredje side. Den minner mer om den nakne mannen på historiens første side.

Crumb leker veldig med fortellermediet i denne tegneserien. Han hopper frem og tilbake mellom ulike karakterer, og disse opptrer gjennom ulike uttrykk. Ser vi på dette grepet som et rhizomatisk trekk, opplever vi en voldsom energi som driver handlingen fremover. Det at egentlig ikke finnes noen hovedperson i historien, gjør det mulig at historien kan bre seg ut i mange retninger – hvilket den også gjør. Crumb-figuren opptrer i en setting og dukker opp i en annen, for så å komme tilbake til den første. Andre figurer forsvinner der andre fluktlinjer overtar.

## 7.12 Heterotopien

Når vi tenker på rommet i "Can you stand alone and face up to the universe?", er det nærliggende å tenke på universet som et heterogent rom. Foucault skriver om kosmologiske teorier om over-himmelske steder som overgikk de himmelske, de himmelske igjen som overgikk de jordiske stedene i middelalderen (Foucault 1999:2). Robert Crumb beveger seg inn på dette området når han diskuterer eksistensielle spørsmål. Historiske referanser er til stede i denne serien. "Tiden får antakelig ikke oppmerksomhet som annet enn en lek med alle de mulige fordelinger av elementer man kan spre over rommet" (Ibid). Det er akkurat slik Crumb bruker tiden. Mannen som kaster seg foran korset befinner seg plutselig i tiden rundt Jesu korsfestelse. "Run to your Jesus!" sier Crumb, og siden Foucault skriver om at en tings sted ikke lenger er noe annet enn et punkt i bevegelse, kan vi se på denne konkrete episoden som et tidløst bilde på et rom som alltid har eksistert.

Tomrommet er viktig i denne serien. Hva skal vi fylle tomrommet med? Vi blir presentert for religion, drukkenskap, skam, underkastelse, søken og opplysning. Foucault skriver om at vi ikke lever i et tomrom av et rom, men befinner oss i et myldrende univers som består av alt fra tekniske framskritt og tanker rundt vår eksistens (Ibid). Dette er interessant med tanke på at Crumb tar opp nettopp disse temaene. Universet i "Can you stand alone and face up to the

universe?” beskrives gjennom stillhet, og oppleves som et uendelig tomrom. Selv om universet blir fysisk fremstilt som et faktisk univers i serien, finner vi også elementer i serien som samsvarer med Foucault sine tanker rundt universet. Tankene rundt egen eksistens er til stede. Crumb forteller at han som andre intellektuelle ikke tror på Gud eller noe slikt, men at han i desperate stunder føler seg så forlatt at han ber til en høyere makt et sted i universet. Senere snakker han om hvordan skeptikeren i han tror at ”den høyere intelligensen” kan være det enorme ubrukte potensialet i menneskehjernen. Han har også introdusert tanker om hvordan følelser ikke er noe åndelig, men snarere kjemiske forbindelser i hjernen. Han distanserer seg fra religiøse dogmer, og beveger seg mot et ateistisk verdenssyn. Når vi snakker om heterotopier har slike distanseringer forandret viktige arenaer, som tidligere har vært viktige rom for befolkningen. Hierarkiet av verdslige og hellige rom betyr mindre i dag.

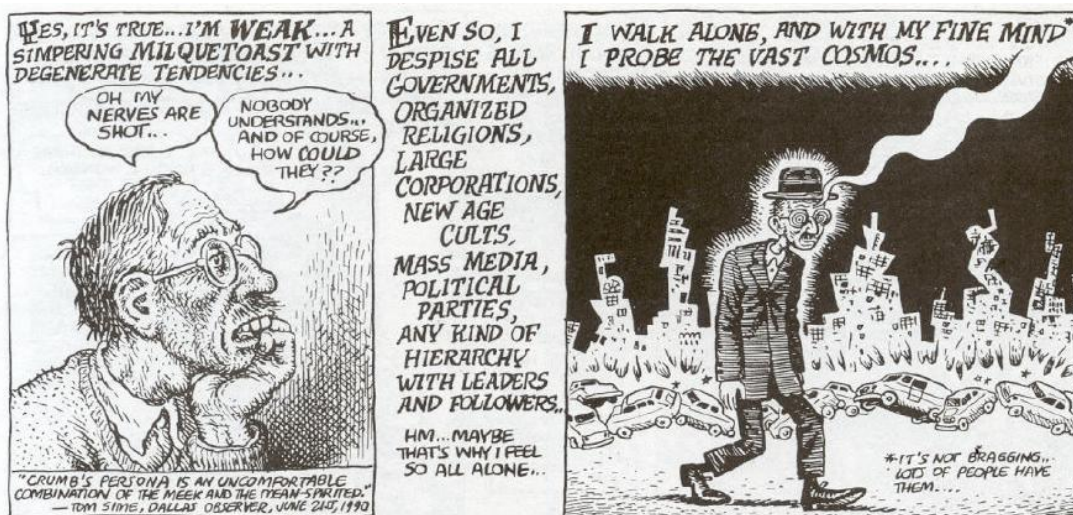
I siste rute på fjerde side i denne tegneserien sparker Crumb-figuren Jesus av gårde med ”The big shoe of history” mens han sier ”So many terrible things have been done in your holy name... it's best you get th' hell outa here...”. Heterotopier er oftest knyttet til oppdelinger av tiden (Ibid). Når mennesket befinner seg i et brudd med denne tradisjonelle tidsoppfatningen, begynner heterotopiene å virke for fullt. Når Crumb sparker Jesus med historiens store fot, sparkes han kanskje inn i historiens store arkiv. Dette kan være et bilde på at vi ikke lenger har behov for dette hellige rommet. Museet kan anses som en heterotopi. Det kan være det er her Jesus havner etter sparket. Ideen om å samle opp alt, fange alle tider, alle epoker og all smak på et sted, er en idé om å organisere alle tider i et ubevegelig rom. Disse rommene tilhører vår egen modernitet, og er særegent for det 19. århundres vestlige kultur (Ibid).

### 7.13 Kritisk tenkning

Det første vi leser i ”Can you stand alone and face up to the universe?” er nettopp dette spørsmålet. Det kan virke noe flyktig ved første øyekast, men utover i historien blir vi presentert for en rekke eksempler som underbygger det. Våre evner til å tenke kritisk vekkes umiddelbart. Vi får høre at historien skal dreie som eksistensielle spørsmål. Skal vi flykte fra spørsmålet eller skal vi søke svar? Hvor skal vi i så fall henvende oss i begge tilfeller? Det er tomrommet og den dype eksistensielle terroren som er tema for denne fortellingen. Noen

velger å fylle dette tomrommet ved å underkaste seg en helligere makt. Det gjør det i håp om å finne svar på sine eksistensielle spørsmål. Men dette er allikevel ikke den eneste årsaken til at mennesker er religiøse. Samhold, oppriktig gudetro, og andre personlige motiv kan ligge bak. Crumb er hard på sine påstander. Det er ikke rom for nyanser. Dersom religion ikke er noe for deg, oppfordres du til å døyve sansene med alkohol og rus. I denne fortellingen ender denne siste gruppen mennesker opp med en voldsom angst, som gjør at de allikevel velger å søke hjelp fra de høyere makter. Dette eksemplet kan få oss til å tenke på hvordan mange rusmisbrukere blir frelst, og vender om på livet.

Vi blir presentert for en gruppe kynikere, eller intellektuelle, som gjesper og ler av temaet som blir tatt opp. Det eksistensielle spørsmålet blir omtalt som nonsens og unødvendig hjernespin. De viser en arroganse og frekkhet, som overkjører det som for mange kan være viktige spørsmål og en nødvendig drivkraft i livene deres. Disse holdningene fører til at ensomheten Crumb snakker om øker. Ved at en gruppe mennesker ekskluderer disse tankene, står noen igjen alene med enda flere eksistensielle tanker. Er man svak dersom man søker etter noe å fylle det store tomrommet med? Hva består tomrommet i så fall av? Massemedia, politiske partier, religion og andre typer hierarkiske systemer kan fylle dette tomrommet. Dersom vi fjerner alle disse, vil vi finne et tomrom som vi må fylle med noe annet. Har disse instansene for stor makt i dagens samfunn? Det kan virke som om de utfyller en nødvendig plass i våre liv. Vi kan bli lurt til å tro disse elementene er nødvendig for at livene våre skal ha en mening. "Can you stand alone and face up to the universe" tar opp mange slike spørsmål. Eksistensielle spørsmål har til alle tider fascinert oss, og er fremdeles et hett tema. I denne serien blir vi presentert for en rekke eksempler som fører oss inn på andre aspekter ved temaet.



16 Robert Crumb diskuterer store spørsmål gjennom ulike visuelle fremstillinger av seg selv.

## 8.0 Konklusjon

I min problemstilling stilte jeg spørsmål om hvordan det kan utledes en rhizomatisk didaktikk av undergrunnstegneseriene som kan styrke barns bruk av tegning som visuelt uttrykk? Jeg tok utgangspunkt i en gjør-det-selv-holdning, som flere tegneserietegnere har fremmet. Ved nærmere undersøkelser så jeg at denne holdningen inneholdt noe rhizomatisk. Den fremmer et uttrykk som kommer nedenfra og opp. Christopher Nielsen snakker om naturbarnet, som overhodet ikke er kulturelt påvirket i sin tegneutvikling. Om vi ser på den visuelle kulturen vi lever i, ser vi også hvordan barn lar seg påvirke av denne. En viss grad av kulturell innflytelse er nødvendig for å skape ny kunst. Brent Wilson mener at barns tegning, som anses å være en naturlig del av barndommen, og i all hovedsak ubesudlet av kulturen i seg selv er en kulturell konstruksjon. Dette har ført meg videre til Viktor Lowenfeld, og hans inndeling av barns tegning i stadier. Hvor finner vi det reneste og mest ekte uttrykket? Jeg har kommet frem til at barn på de fleste stadier lar seg påvirke av ulike innflytelser i sin tegneutvikling.

Undergrunnstegnerne som hevder at de ikke er kulturelt påvirket har jeg plassert i den gryende realismen. Dette har jeg kommet frem til ved å plassere typiske barnetegninger fra de ulike stadiene inn i McClouds trekantmodell på visuelle uttrykk i tegneseriene. Til tross for at både barn i den gryende realismen og undergrunnstegnere er kulturelt påvirket, mener jeg at det allikevel kan utledes en rhizomatisk didaktikk fra undergrunnstegneseriene. Det ligger en lekenhet i disse uttrykkene, som bryter med konvensjonelle regler og et senere ønske om å gjengi virkeligheten korrekt. Undergrunnstegneseriens uttrykk, som jeg sammenligner med den gryende realismen, kan være inspirerende til videre tegneutvikling. Mange barn slutter å tegne etter dette stadiet. Dersom man viser at leken og den ekspressive, kreative tegningen ikke er et hinder for et godt uttrykk for formidling, vil jeg påstå at en rhizomatisk didaktikk kan utledes av undergrunnstegneserien.

Hvordan kan undergrunnstegneserier invitere til kritisk tenkning? Dette er et underspørsmål til min problemstilling. Har disse seriene en annen funksjon er ren underholdning? Gjennom analyse har jeg tatt for meg enkelte verk, for å se hvorvidt disse seriene kan få oss til å stille samfunnsprospørsmål og diskutere disse. Jeg har brukt rhizomer og heterotopier for å ta tak i dette. Undergrunnskulturen representerer en heterotopi i dagens samfunn. Jeg har ledd etter heterotopiske trekk i de ulike tegneseriene, og presentert de jeg har funnet. Det jeg har funnet er heterotopiske trekk ved ulike grupper, avviksheterotopier, utopier, vrengebilder av

samfunnet og ulike heterotopiske rom, som for eksempel universet. Ved å lete etter slike trekk har jeg funnet temaer som inviterer til kritisk tenkning. Undergrunnstegneserien representerer en motkultur hvor vi kan finne mange heterotopiske trekk, som muligens ikke er like lett å oppdage andre steder. Derfor mener jeg disse tegneseriene egner seg godt til å diskutere ulike samfunns spørsmål.

Det rhizomatiske jeg har funnet i disse verkene knytter seg mer til det fortellermessige, motfor tematikk. Jeg har funnet elementer som går igjen, forsvinner og opptrer i nye former. Dette ligner mer på et brudd med fortellertekniske konvensjoner, og er mer didaktisk rettet. Allikevel kan disse elementene oppfordre til kritisk tenkning. Rhizomatiske replikker, fremstilling av latter og ulike fremstillinger av karakterer kan legge føringer for hvordan vi opplever og forstår tegneserien. De trekkene tegneserieskaperne bruker er med på å understreke intensjonene bak de ulike tegneseriene, hvilket kan få oss til å tenke kritisk.

## 8.1 Drøfting

Det rhizomatiske jeg undersøker i forbindelse med å utlede en didaktikk egner seg bedre til dette formålet, enn hvordan jeg bruker rhizomet til å analysere de ulike verkene. Det er tydelig at det lar seg utlede en rhizomatisk didaktikk gjennom Lowenfeld og McCloud. En svakhet ved denne utledningen, går ut på at jeg kunne vært mer kritisk til hvordan jeg har plassert barnetegningen inn i McClouds modell. Det kan virke som om jeg har hatt et ønske om at disse tegnestilene skulle samsvare. Jeg har tatt for meg et lite utvalg, og med hell fått plassert det slik jeg i utgangspunktet har sett for meg. For at denne undersøkelsen skulle hatt større validitet burde jeg ha tatt for meg potensialet de øvrige tegnestadiene innehar. Jeg har funnet noe som samsvarer med min intensjon, og fokusert videre på dette. Det didaktiske potensialet i de øvrige stadiene kan være av større betydning, uten at jeg har undersøkt dette.

Når det kommer til hvordan jeg har sett på undergrunnstegneseriens evne til å invitere til kritisk tenkning, ser jeg at utvalget er noe snevert. Jeg har tatt for meg de to største utøverne, internasjonalt og i Norge. I kapitlet ”Undergrunnstegneserien” presenterer jeg også Harvey Kurtzman, uten at jeg følger opp ham i analysene. Kurtzman var av betydning når jeg skrev om sjangerens opprinnelse og posisjon, men i analysene forsvinner han helt.

Jeg har kun presentert tre verk i min analyse. Dersom jeg hadde kommet frem til at kun et av disse verkene kan invitere til kritisk tenkning, vil jeg påstå at undergrunnstegneseriene innehar dette potensialet jeg er på utkikk etter – eller at noen undergrunnstegneserier kan invitere til kritisk tenkning. Jeg ønsker imidlertid å si noe om disse tegneseriene generelt. Ved å velge tre verk fra to anerkjente utøvere, kan det virke som om jeg garderer meg. Dersom jeg hadde valgt andre verk av Nielsen og Crumb, eller verk fra mindre kjente tegnere er det ikke sikkert at jeg kommet frem til et like tilfredsstillende svar.

Rhizom- og heterotopibegrepet har jeg valgt fordi jeg mener at undergrunnstegneseriene kan relatere seg til disse tilnærmingene. I kapitlet ”Teori” presenterer jeg begrepene som jeg siden bruker i analysene. Jeg gjør rede for hva jeg kommer til å bruke, og jeg opplever at jeg bruker disse godt i analysen. Det at jeg bruker disse begrepene bevisst gjør at jeg står i fare for å legge føringer, som leder meg til det jeg ønsker å finne ut. Dersom jeg hadde valgt andre begrep, kunne jeg ha kommet frem til det samme resultatet, men presentert det annerledes. Jeg kunne også ha kommet frem til et helt annet resultat.

Det jeg skriver om visuell kultur i kapitlet ”Didaktikk” fungerer til å utlede didaktikken, men har en mindre rolle i kapitlet ”Analyse”. Jeg har forsøkt å inkludere alle begrepene i analysen, for å si mest mulig om de ulike verkene, men ser at heterotopien og rhizomet overskygger det jeg skriver om visuell kultur.

Jeg har inkludert et eksempel på hvordan jeg har tenkt til å presentere mitt praktisk estetiske arbeid. Tegneserien som kommenterer kapitlet ”Undergrunnstegneserien” viser hvordan jeg kommer til å bruke tegneseriemidiet i mitt videre arbeid. Siden jeg ønsker å styrke tegneseriens posisjon i skolen, og øke bruk av mediet som noe annet enn underholdning, vil en tegneserie som kommenterer mine undersøkelser bidra til dette. Jeg kommer til å benytte meg av heterotopien og rhizomet i større grad enn hva jeg gjort i eksemplet jeg har presentert.

## Illustrasjoner

1. Modell kopiert fra Sissel Gunnerød.
2. Egen rhizommodell over metode og tilnærming.
3. Utdrag fra side 51 i *Tegneserier: fornøyelse, fremstilling, forståelse* av Scott McCloud (København 1994).
4. Utdrag fra side 17 i *Hup vol. 4* av Robert Crumb (San Francisco 1992).
5. Plakat for *Hustyrannen* av Christopher Nielsen (Oslo 2009).
6. Egen modell basert på utdrag fra side 51 i *Tegneserier: fornøyelse, fremstilling, forståelse* av Scott McCloud (København 1994).
7. Utdrag fra side 2 i *Weltschmerz 7* av Christopher Nielsen (Oslo 1998).
8. Utdrag fra side 11 i *Weltschmerz 7* av Christopher Nielsen (Oslo 1998).
9. Utdrag fra side 9 i *Weltschmerz 7* av Christopher Nielsen (Oslo 1998).
10. Utdrag fra side 3 i *Rummpff tillff tooo? Nr. 3* av Christopher Nielsen (Oslo 1989).
11. Utdrag fra side 4 i *Rummpff tillff tooo? Nr. 3* av Christopher Nielsen (Oslo 1989).
12. Utdrag fra side 4, 7 og 8 i *Rummpff tillff tooo? Nr. 3* av Christopher Nielsen (Oslo 1989).
13. Utdrag fra side 5 i *Hup vol. 4* av Robert Crumb (San Francisco 1992).
14. Utdrag fra side 5 i *Hup vol. 4* av Robert Crumb (San Francisco 1992).
15. Utdrag fra side 6 i *Hup vol. 4* av Robert Crumb (San Francisco 1992).
16. Utdrag fra side 8 i *Hup vol. 4* av Robert Crumb (San Francisco 1992).



## Litteratur

- Bell, J. (2005). *Introduksjon till forskningsmetodik*. Lund: Studentlitteratur AB
- Christiansen, H.C. (2001). *Tegneseriens æstetik*. København: Museum Tusulanums Forlag
- Dahl, T.E. (1977). *Tegneseriene – verdens mest populære lesestoff*. Oslo: Tiden Norsk Forlag.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (2005). *Tusind plateauer*. København: Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler.
- Duncum, P. (2002). "Visual Culture Art Education: Why, What and How". I: *International Journal of Art & Design Education*. vol. 21, nr. 1, s. 14-23.
- Edwards, B. (1999). *The new drawing on the right side of the brain*. New York: Penguin Putnam Inc.
- Foucault, M. (1999). "Forskjellige rom. Heterotopier eller steder som snur hverdagen på hodet". I: *Sosiologisk årbok 1999.2*.
- Hardy T. (2006). *Art education in a postmodern world: collected essays* Wiltshire: The Cromwell Press
- Harper, M. (1997). *Tegneseriens triangel*. Bø: Telemark Tegneserieverksted.
- Harper, M. (1998). *Tegneserien i og utenfor rutene 1: Kapteinens skrekk – den 9. kunstart*. Bø: Telemark Tegneserieverksted.
- Harper, M. (1998). *Rutenes hemmelighet: 9 genrer, 99 serier*. Bø: Telemark Tegneserieverksted.
- Hepstein, W. (1988). "Ch. Nielsen – hans liv og kunst". I: Christopher Nielsen *En fettsugers bekjennelser*. Oslo: SEMIC/nordisk forlag AS.
- Haabesland, A.Å. & Ragnhild E. Vavik (1989). *Forming – hva og hvorfor?* Stord: Stord lærarhøgskole.
- Kitchen, D. & Paul Buhle (2009). *The Art of Harvey Kurtzman – The Mad Genius of Comics*. New York: Abrams ComicArts.
- Larsen, I.S. (2008). *Tegneseriens teori og estetikk - Bekymringer og byggesteiner i en ny kunstart* Masteroppgave. Oslo: Universitetet i Oslo, Det humanistiske fakultet
- McCloud, S. (1993). *Understanding comics*. New York: HarperCollins Publishers.
- McCloud, S. (1994). *Tegneserier: fornøielse, fremstilling, forståelse*. København: Gyldendal.
- Mirzoeff, N. (1999). *An Introduction to Visual Culture*. New York: Routledge.
- Nielsen, L.M. (2009). *Fagdidaktikk for Kunst og håndverk – i går, i dag, i morgen*. Oslo: Universitetsforlaget.

Thorsander, K. (2008). *Åt vilket håll är framåt? Konstnärliga grunder eller visuella kunskapsformer. Om Estetiska programmets Bild- och formgivningsinriktning i svensk gymnasieskola*. Stockholm: Konstfack Stockholm.

Wilson, B. (2004). "Child Art After Modernism: Visual Culture and New Narratives". I: Elliot W. Eisner & Michael D. Day, red. *Handbook of Research and Policy in Art Education*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Publishers.

Yin, Robert K. (1994). *Case study research: design and methods*. Thousand Oaks, California:

Sage

### Nettdokument

Dooley, M. Harvey Kurtzman: Mid-century's Mad Man of Comic Book Art Direction. New York 2009 <http://www.aiga.org/harvey-kurtzman-mid-century-s-mad-man-of-comic-book-art-direction/> (14.10.11)

Holen, Ø. *Tore den store*. Oslo 2009 <http://oyvindholen.wordpress.com/2009/05/21/tore-den-store/> (14.02.12)

Høihjelle, K. & Guri Bente Harberg *Skjemastadiet* <http://ndla.no/nb/node/16267> (13.02.12)

LOOP miljøskole *Bestill Nemi nå!* 2011 <http://loop.no/2011/02/10/bestill-nemi-na/> (14.12.11)

Nielsen, C. *Bitter & skalla, feit, førr & fly forbanna*. Oslo <http://christophernielsen.no/hjertet.html> (14.02.12)

Petersheim, B. *Tegneserier – en nøkkel til leselyst*. Oslo 2005 [http://www.skolenettet.no/moduler/templates/Module\\_Article.aspx?id=20321&epslanguage=NO](http://www.skolenettet.no/moduler/templates/Module_Article.aspx?id=20321&epslanguage=NO) (07.03.11)

Store Norske Leksikon *Barnetegning*. 2012 <http://snl.no/barnetegning> (09.02.12)

Store Norske Leksikon *Sonate*. 2012 <http://snl.no/sonate/musikk> (25.03.12)

Søllien, J. *Gjerne mer tegneserier i skolen*. 2010 <http://www.groruddalen.no/-gjerne-mer-tegneserier-i-skolen.4749358-19208.html> (12.12.11)

University of Southern Denmark *NNCORE, Nordic Network for Comics Research*. 2012 [http://www.sdu.dk/en/Om\\_SDU/Institutter\\_centre/Ihks/Forskning/Forskningsnetvaerk/NNCORE](http://www.sdu.dk/en/Om_SDU/Institutter_centre/Ihks/Forskning/Forskningsnetvaerk/NNCORE) (22.02.12)

Wikipedia *Gateavisa* 2011 <http://no.wikipedia.org/wiki/Gateavisa> (02.02.12)

## Film

Gates, J. (1988). *How to Draw Comics the Marvel Way* [Videokassett]. Hollywood: Starz / Anchor Bay

NRK Skole (1994). *Bilder og bobler* [Videokassett]. Oslo: Kunnskapsdepartementet, Kultur- og kirke departementet og Utdanningsdirektoratet

## Analyseobjekter

Nielsen, Christopher: "Alle liker Lasse". I: *Weltschmerz* 7. No Comprendo Press, Oslo 1998.

Nielsen, Christopher: "Ur". I: *Rummpff tiliff too? Nr.3*. Christopher Nielsens kulørte trykksaker, Oslo 1989.

Crumb, Robert: "Can you stand alone and face up to the universe?". I: *Hup vol. 4*. Last Gasp Eco-funnies, San Francisco 1992.