



<http://www.diva-portal.org>

This is the published version of a paper published in *Tidskrift för litteraturvetenskap*.

Citation for the original published paper (version of record):

Lindberg, Y. (2014)

Satiriska feministiska serier: Nina Hemmingsson och Liv Strömquist.

Tidskrift för litteraturvetenskap, 44(2): 83-99

Access to the published version may require subscription.

N.B. When citing this work, cite the original published paper.

Open access-tidskrift: <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/tfl/>

Permanent link to this version:

<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:hj:diva-20624>

SATIRISKA FEMINISTISKA SERIER

Nina Hemmingsson och Liv Strömquist

Serieskapande har länge varit en manlig företeelse, men under 2000-talet i Sverige kan man observera en radikal förändring i genusrepresentationen. Bland de kvinnliga serietecknarna i Sverige idag har jag valt att undersöka Nina Hemmingssons och Liv Strömquists skapande, mer specifikt i seriealbumen *Jag är din flickvän nu* (2006) och *Mina vackra ögon* (2011) av Hemmingsson och *Prins Charles känsla* (2010) av Strömquist.¹ Båda är frontfigurer i en rörelse i den svenska serievärlden som bryter med "the maleness of the comics culture".² De för fram feministiska budskap, som omprövar sociala koder och umgängesregler i kontakten mellan kvinnor och män. Trots de i grunden allvarliga ämnena, gestaltas dessa i bild och text med en hejdlös satir.

I det följande är det inte främst humorn som undersöks, utan snarare de tolkningsnivåer som konstnärerna aktiverar visuellt och narrativt genom serierutornas återkommande rytm.³ Det är således inte serien som genre eller medium i sig som står i fokus, utan seriernas potential att bli lästa och tolkade som litteratur. I sin avhandling *Principes de littératures dessinées* (2003) utreder Harry Morgan på vilka sätt seriemediet är förbundet med och skiljer sig från skönlitteraturen. Morgan menar att man bör läsa serier som "ritad litteratur",⁴

utan att för den skull försöka göra serier till skönlitteratur, eftersom läspremisserna i de här uttrycksformerna är alltför olika för att kunna likställas. Föreliggande studie syftar till att visa att det finns ett värde i att framföra litterära infallsvinklar på serier, exempelvis för att nå bortom ett enbart efemärt underhållningsvärde. I Hemmingssons fall lyfter studien fram hur serierna aktiverar en kritik av 1800-talets romantiskt-realistiska syn på kvinnan och i Strömquists fall en kritik av heteronormativiteten. Analysen av Hemmingsson lyfter fram den satiriska kritiken genom Michail Bachtins teori om medeltidens karnevaliska grotesk. Läsningen av Strömquist sker främst genom Frantz Fanons tankar om postkoloniala maktförhållanden.

FORMSPRÅK

Eftersom serier fortfarande är sparsamt utforskade i Sverige, krävs några inledande ord kring vad serier är och hur tecknarna ifråga skriver in sig i uttrycksformen. I den enda litteraturvetenskapliga avhandlingen på svenska om serier, laborerar Helena Magnusson med en beskrivande definition av typfall, där det sekventiella och tydliga berättandet är centralt. Detta tillvägagångssätt passar hennes studieobjekt som består av berättande serier för barn.⁵

Som Thierry Groensteen (2012) formulerar det har varje aktör på seriemarknaden idag sin egen definition av genren, som beror av hur man byggt upp sin relation till serier och hur man använder och hanterar dem. Magnusson skriver även att ”den tecknade serien har blivit vuxen” och menar att konstarten fått högre status sedan 1980-talet och framåt, mycket tack vare att den frigjort sig från stereotypa former.⁶ Med detta i åtanke är det intressant att notera att trots skilda förklaringsmodeller och innovativt serieskapande, har Magnussons definition av serier förblivit oproblematiserad i svensk, litteraturvetenskaplig teoribildning.⁷

Groensteen är kritisk mot den anglosaxiskt influerade svenska synen på serier. Han anser den för enkel och hävdar att franska serieteoretiker, till skillnad från anglosaxiska, inte bara tänker sig serier som sekventiella, utan tar hänsyn till serien som ett flerfaldigt inramande eller en *multiframe*.⁸ Sidans estetik och de många inramningarna är intressanta att studera hos serietecknarna som behandlas här. Både i inramandet och i det sekventiella bryter Hemmingsson och Strömquist mot traditionella förväntningar på hur serier ska konstrueras, bland annat genom att associera till andra uttrycksformer, såsom måleriet och collage.

Strömquists collage teknik interfolieras mellan de jämförelsevis täta texterna och traditionella seriesekvenserna. Dels återvinner hon bilder och material från den glassiga, sensationslystna kvällspressen och dess behandling av kändisskap; dels inflikar hon kritiska omtolkningar av klassiska konstverk, exempelvis av Gustav Klimt, Nils Dardel och Frida Kahlo. Kollaget blir en gemensam nämnare för Strömquists skapande, där samhällsföreteelser exemplifieras från de mest disparata håll och förs samman till en svårligen motsägbar bild av verkligheten.⁹

Hemmingsson å sin sida sparar på orden, som dyker upp likt överraskande explosioner i anknytning till den dominerande bilden. I för-

hållande till Strömquist är det själva bilderna som har övertaget i Hemmingssons skapande. I ett berättande som tar tag i känslor läsaren kanske inte ens ville veta om att han eller hon hade format bilderna ofta självständiga miniatyrtavlor. Bildernas och porträttens egenart och inramning avviker i detta avseende från traditionellt serieskapande och vittnar om hennes tidigare önskan om att verka som målare.¹⁰

I Hemmingssons och Strömquists respektive verk är bildens förmåga att producera mening den överordnade princip som leder texten. I Strömquists fall gäller dock detta bara delvis, eftersom hon alternerar textdominans och bilddominans i olika passager. Föreliggande litterärt inriktade analys fokuserar på de textdominerade passagera. Bildens roll som motor för berättelsen poängteras dock av Groensteen som en grundläggande utgångspunkt i analys av serier.¹¹ Hos Hemmingsson och Strömquist har bildens drivkraft i berättandet till stor del att göra med att de båda illustratörerna är vad man kallar *auteurs complètes* (upphovsmän som både skriver och ritar). Till skillnad från serieskapare som samarbetar och där den ena parten skapar texten och den andra bilden, har Hemmingsson och Strömquist full kontroll över hela skapandeprocessen. Bilden och texten kan därför växa fram närmast symbiotiskt.

Rent formmässigt är det troligtvis synen på serier som förknippade med en narrativitet i bilder som följer på varandra – en ritad berättelse – som de aktuella serietecknarnas verk opponerar sig emot. Visst kan bilder skapa subtila berättelser i lika hög grad som text, men på ett annorlunda vis. Sofia Malmbergs album *Elin under havet* (2012) och Joanna Helligrens trilogi om Frances (2009–2012) är paradexempel på det. Som Paul Riceur uttryckte det finns det en berättande genre, men olika berättande former.¹² I Hemmingssons och Strömquists fall uppvisar dock inte serieramarna nödvändigtvis bilder som följer på varandra i en narrativ kedja i syfte att skapa en fiktions-

berättelse, som i ovan nämnda exempel. Deras serieprojekt ställer inte narrativiteten som textfunktion i första rummet, utan avser främst att vara en kommentar till den pågående berättelsen om kvinnor och män i verkligheten, utanför seriealbumen. Denna utanförliggande berättelse är underförstådd och fundamental för deras verk. Mellan pärnarna möter läsaren omtolkningar av och svar på just den historien. Därför gör inte de sekventiella bilderna anspråk på narrativitet i traditionell bemärkelse. Denna brytning ger sig främst till känna i deras serier genom en avsaknad av kronologi och av någon form av enhetlig tidsrymd. Till skillnad från traditionellt berättande, oavsett medium, görs nedslag i två skilda universum som griper både bakåt och framåt i historien. Läsaren kastas tvärt mellan situationer och perioder i ett enskilt liv eller i vår gemensamma tillvaro.

I detta avseende får man ställa sig kritisk till Ricoeurs yttrande i *Temps et récit* (1984) om att "ingen mimetisk konst har gått så långt i representationen av tanken, känslorna och det talade som romanen".¹³ Hemmingsson och Strömquist visar att bilden, i kombination med textuell form, kan förmedla tankar och känslor, i detta fall feministiska sådana, som i enbart gestaltande text troligtvis skulle te sig demagogiska, eller bara alltför brutala. Vidare visar Hemmingsson, tack vare bilden, kraften i det situerade talade ordet genom karaktärernas dialoger. Men främst är det rutorna och stripparnas följd och korrelationer som skiljer serieberättandet från romanvärldens. Trots romanens potential att bryta upp kronologi och spela med alternativa och parallella plan, fordrar den en linjär läsning, som måste fortgå för att man ska få grepp om den fiktiva världen. Enligt Groensteen tillåter emellertid serieformen att läsaren "sätter bo" (*nidifie*) i en bild, eftersom den står i ett metonymiskt förhållande till övriga bilder i helheten.¹⁴ Med andra ord kan en enda serieruta visuellt och ögonblickligen ge läsaren insikter om ett helt

fiktivt universum. Det är därför serieformen kan innehålla fler "gap" berättartekniskt, utan att störa läsarens meningsskapande. Formen inbjuder på så sätt till särskilda läsarstrategier. Exempelvis blir tomrummet mellan serierutornas ramar kognitiva hål, där tolkning och föreställningsförmågan aktiveras. Hemmingssons och Strömquists serieskapande är långt mer "hållslaget" än de serier Magnusson tar upp i sin avhandling, eftersom "barnserier eftersträvar visuell och narrativ tydlighet".¹⁵ De utnyttjar denna potential hos seriemediet till att göra tvära hopp i tid och rum med ärendet att kritiskt kommentera den avlägsna, pågående och framtida berättelsen om män och kvinnor.

SATIRENS SPRÅK

Med Hemmingsson och Strömquist i fokus är det inte bara seriegenren som belyses, men också humorgenren. Flera av dagens yngre kvinnliga serietecknare använder sig av skarp samhällssatir, till exempel Nanna Johansson, Loka Kanarp, Sofia Olsson och Sara Granér. Det är betydelsefullt att uppmärksamma humorn, främst för att det fortfarande finns en uppfattning om att kvinnor inte är roliga. I artikeln "Humor and Gender Politics" (2001) ger Wendy Siuyi Wong och Lisa M. Cuklanz en överblick över den internationella humorforskningen inom seriemediet. De visar att humoristiska serier traditionellt varit en maskulin genre och att kvinnor ofta fungerat som objekt för den manliga humorn. Eftersom humor har ansetts vara ett manligt område, inbjuder det inte det motsatta könets aktörer att ta för sig. Istället blir kvinnliga humorister en egen kategori som studeras i periferin. Därför får också kvinnlig humor starkare politiska undertoner.¹⁶ Dagens kvinnliga serietecknare i Sverige har flyttat fram positionerna i förhållande till dem som Wong och Cuklanz studerade i Hongkong. Exempelvis befinner sig Hemmingsson och Strömquist inte helt i periferin av den svenska seriemarknaden. Kulturpriserna som

tilldelats dem de senaste åren, samt översättningen till franska av *Prins Charles känsla* är bevis för det.¹⁷ Däremot kvarstår den feministiska satiren med politiska undertoner som en egen kategori, vilket den yngre generationen kvinnliga serietecknare pekar på.

Satir och ironi är en vanlig litterär teknik som använts för att beröra djupt allvarliga ämnen. Filosofen Henri Bergson, som skrev en essäserie om skrattet (*Le Rire* 1900), medvetandegjorde denna humorns effekt genom att påstå att humorn är vetenskaplig.¹⁸ Han menade att den kräver en viss distans och objektivitet av den som skrattar. En sådan neutral attityd ger möjlighet att se sig själv och andra utifrån, utan att bli sårad eller känna sig illa till mods – det är ju bara på skoj! Därför blir den satiriska humorn så effektiv för att kritisera rådande genusförhållanden. Enligt Gloria Kaufman, "Pulling Our Strings. Feminist Humor and Satire" (1994), och Alice Sheppard, "Social Cognition, Gender Roles, and Women's Humor" (1991), är också kärnan i feministisk humor att gestalta verkligheten, främst stereotypa könsroller, och att uttrycka önsknningar om förändringar.¹⁹ Humorn blir även Hemmingssons och Strömquists främsta verktyg för att kommunicera sina feministiska budskap.

DEN KROPPSLIGA KVINNAN – NINA HEMMINGSSON

När Bachtin utreder skrattets historia genom sin läsning av Rabelais medeltida satiriska verk om jättarna Gargantua och Pantagruel, skriver han sig fram till en definition av grotesken och det karnevaliska som företeelser med positiva förtecken.²⁰ Hans teori har använts flitigt i feministiska sammanhang, ofta i analyser av kvinnlig humor.²¹ Troligtvis appellerar Bachtin till genusforskare för att hans idéer erbjuder alternativa tolkningar av kvinnokroppen, vilken blivit exponerad, förlöjligad, föraktad och undertryckt genom seklerna. Hos Hemmingsson bevittnar läsaren just en sådan positiv

omvärdering av kvinnokroppen. Men hennes försök att sprida nytt ljus över kvinnans kropp krockar ofta med en idealiserad kvinnoosyn. Genom att visa fram två estetiska normer, den ena med ursprung i medeltiden och den andra med ursprung i 1800-talet, kan mötet mellan dessa olika synsätt på kvinnan urskiljas.

Det karnevaliska och grotesken tillämpar det frigörande skrattet för att bryta upp fasta strukturer och forskare som Anna Lundberg och Kathleen Rowe understryker betydelsen av grotesken och "det kroppsliga nedre" i en typ av kvinnlig humor. Det karnevaliska skratt som lyfter fram könsorgan, samlag, avföring, mat och ätande, det vill säga hela den sfär som är förknippad med njutning och basala livsfunktioner, utnyttjas rebelliskt och som ett vapen för att kvinnan ska skapa sig ett eget utrymme och kunna påverka sin omvärld.²² Det är den här öppna kroppen som både Ingemar Haag och Maria Jönsson tar fasta på när de beskriver den groteska estetiken. I den modernistiska svenska lyriken ser Haag grotesken i beskrivningen av det dynamiska tillstånd då kroppen går upp i ett "utanför" eller penetreras av ett "utanför".²³ I sin studie av Agneta Klingspors författarskap, visar Jönsson å sin sida fram hur gränser för det mänskliga suddas ut i grotesken: "Det rör sig om bilder som låter växters djurs och människors former flyta in i och övergå i varann".²⁴

Även hos Hemmingsson framträder grotesken genom djuriska associationer. Faktum är att oavsett om en kvinna eller en man är avbildad, framträder de med näsor som liknar gristrynen och med händer och fötter som mer för tankarna till klövar och tassar. Denna likhet med djuren påträffas signifikativt nog hos flera av de yngre kvinnliga serieskaparna och karaktärsdraget är särskilt uppenbart hos Granér. Även om Hemmingsson använder det djurlika mer diskret, är det uppenbart att det mänskliga och det djuriska existerar på en gemensam nivå.

Den djuriska sfären dominerar särskilt i mittpartiet av albumet *Mina vackra ögon* där bilderna framträder på egna sidor, med endast en neutral *hyperram* som en indikation på att vi fortfarande är i seriemediet.²⁵ Här möter läsaren ett äkta bestiarium: haren, hunden, katten, hästen, fjärilen. Även om denna del går tillbaka på Bachtins idé om det karnevaliska där det kroppsliga nedre är förenat med det bestialiska, låter Hemmingsson snarare människan och djuret spegla sig i varandra, än fokusera på de otyglade krafter som det karnevaliskt djuriska står för.

Bilderna illustrerar ett slags huvudperson, möjligtvis en författarens *alter ego*. Hon har svart pagefrisyr och ögon utan pupiller som liknar påsydda knappar med tydliga stygn runt om. Hon är rund och fyllig och hennes mun är inte helt olik hennes kön, vilket tydliggörs i en bild där hon går över ett övergångsställe, klädd i en djurdräkt (på huvan reser sig två spetsiga öron) som är så kort att den visar hennes underliv. I bilderna råder en viss sammanblandning som signalerar upphävandet av gränserna mellan det mänskliga och det djuriska, mellan det eftersträvansvärda sublimes och det föraktligt låga. Motsatserna existerar simultant och i varandra, som ett försök att peka på en väg mot accepterandet av det karnevaliska och groteska i varje individ.

De teman som Bachtin kategoriserar under grotesken och det karnevaliska syftar till att avslöja subversiva rörelser i en dominant och fast struktur. Han menar att ett samhälle behöver det karnevaliska och groteska för att överskrida sociala gränser och regler, för att rucka på det stela systemet och därigenom skapa mer dynamik.²⁶ Paradoxalt nog försöker det dominerande systemet att hålla tillbaka det karnevaliska för att inte störa den stabila ordningen. I en sådan enhet av två motpoler representerar var och en av aspekterna en funktion: *öppnandet* och *stängandet*.²⁷ Hemmingssons bestialiska bilder fungerar som ett försök till att öppna

upp och förändra gränserna för hur det kvinnliga könet skildras.

När grotesken under 1800-talet avlägsnades från sin karnevaliska och positiva förebild förlorade den i styrka och komplexitet. I stället utformades den som en motsats till det sublimes och de ideal mannen strävade emot. Enligt Yvonne Hirdman har den allmänna kvinnosynen sedan 1800-talets vetenskapliga positivism definierats som en negation i förhållande till mannen.²⁸ Mot historiens manliga försök att nedvärdera kvinnan, erbjuder det karnevaliska och det groteska ett bejakande alternativ till ett förstelnat kvinnogestaltande.²⁹ När det groteska i den romantiska kontexten förknippas med kvinnan, förvandlar sig det glädjefyllda och komiska snarare till skräck och tragedi. Faktum är att den groteska kvinnan inte har rätt att finnas till i 1800-talets romantisk-realistiska estetik. Hon får representera intet själv, ett slags inkarnerad negation. I denna typ av litteratur är hon systematiskt exkluderad, undertryckt och instängd, vilket Sandra M. Gilberts och Susan Gubars numera klassiska analys i *The Madwoman in the Attic* (1979) bekräftar.³⁰ Den groteska och romantiska kvinnan blir ett monster, på gränsen till galenskapens avgrund, berövad på mänskliga kännetecken.³¹

I mittpartiet av albumet *Mina vackra ögon* byts också skrattet i allvar, då bilderna expressionistiskt visar fram självstillstånd såsom glädje, lust, ömhet, ångest, sorgsenhet och destruktivitet. Istället för att skratta stannar läsaren upp i häpnad för att beundra en grotesk kvinna som poserar i svart, likt en deformerad Sarah Bernhardt, eller en annan som masturberar i kaninmössa, sittandes i en röd fåtölj. Närvaron av den romantiskt tragiska grotesken präglar läsningen av dessa bilder, samtidigt som det karnevaliska gör sig påmint genom att ge ny betydelse till element som stör och chockerar. Faktum är att bildserien låter kvinnan från 1800-talets skuggsida, *la femme fatale*, hon som censurerades och uteslöts, stiga upp på scenen

La femme fatale från 1800-talets skuggsida stiger upp på scenen och blir sedd.
Nina Hemmingsson, *Mina vackra ögon* (2011), s. 69.

och bli sedd. I strålkastarljuset kräver hon att få existera helt och fullt och positivt. Det påminner om Hemmingssons kritiska uttalande om en feminism som ständigt utmålar kvinnan från sin bästa sida, enligt samhällets syn, i stil med slagorden "Kvinnor kan" från 1980-talet.³² Det är helt enkelt inte rättvist att en man ska kunna vara vidrig, sexfixerad och halvt alkoholiserad utan att förlora i respekt, medan en kvinna är manad att dölja socialt oacceptabla karaktärsdrag. Det konkreta kroppsliga och groteska i ord och bild fungerar således som ett medel i Hemmingssons berättande för att skapa nytt utrymme och större uttrycksfrihet åt kvinnan.

I ett exempel från *Jag är din flickvän nu* dominerar det karnevaliska groteska över det tragiskt romantiska i en scen där konventionerna ifrågasätts. Det gäller en seriestripp med fyra rutor, där den första innehåller scenens titel: "Tre exempel på socialt oacceptabla svar på frågan "Tycker du om att dansa?" I följande rutor ser man ett par vid ett bord med var sitt glas vin framför sig. I varje ruta är det underförstått att mannen har ställt frågan i titeln. I den första rutan svarar kvinnan leende: "Jag sätter min tjocktarm på att jag dansar bättre än din förra hugga till flickvän. Nå, ska vi ta oss en svängom?" I den andra rutan svarar hon med samma leende: "Dansa? Nej, inte särskilt. Men om du ger mig en kniv kan jag hugga mig i pulsådern i takt med musiken". I den sista rutan svarar kvinnan, fortfarande med ett leende: "Jovars, men min specialitet är oralsex. Skål!"³³

Som hos Rabelais exponeras här sfären för det kroppsliga nedre, nära förbunden med svordomar och vulgär vokabulär som berör matsmältningssystemet, sex och njutning, men också blod och våld, allt för att den stereotypa kommunikationen ska uppmärksammas, förblekna och förnyas. Kroppen går uppenbarligen inte att undertrycka. Den stör och chockerar den moderna och romantiskt påverkade läsaren genom sin naturliga närvaro. Det

är just denna bejakande och rebelliska kropp som tillåter kvinnan att skapa sig en personlig plats i världen, fri från manschauvinistiska regler och förlegade traditioner.

Den medeltida och den romantiska grotesken existerar sida vid sida i Hemmingssons serielalbum. Ett exempel på sambandet mellan de båda uppenbarar sig i början av *Jag är din flickvän nu*. I en ruta som täcker sidan, observerar läsaren till vänster en blond något orolig dam, som håller sin man i handen. De befinner sig i en bar och mannen dricker vin. I den första pratbubblan presenterar mannen sin fru för brunetten till höger: "Hej. Det här är min fru." I den andra pratbubblan svarar brunetten: "Ja. Och det här är min armhåla", samtidigt som hon lyfter armen för att peka med fingret mot ett av kroppens intima ställen i form av armhålan, dess svett och svarta små hår.³⁴

På den ena sidan har vi den traditionella kvinnan: stum, underkastad och gåtfull. På den andra sidan har vi kvinnan som talar och som öppnar "det kroppsliga nedre" för att slå ut sociala regler och en konvens som känns förtryckande. Reaktionen från brunetten kan uppfattas som aggressiv och det verkar som om blondinen är skeptisk till uppträdandet och blir lite rädd. Den romantiskt sublimerade och idealiserade kvinnan står här mot den fruktansvärda groteska. I Rabelais estetik är det den groteska, livsbejakande och förkroppsligade kvinnan som är den mest verkliga och trovärdiga.³⁵ Hon accepterar inte ytliga artighetsfraser som befäster koder om hur män och kvinnor ska vara, utan avslöjar dem i en befriande gest. Brunetten sticker hål på "det här är min fru" och säger indirekt vad det betyder: mannen äger kvinnan såsom man äger en bit av det kroppsliga nedre. På så vis projicerar brunetten subtielt den negativa grotesken på mannen.

Det nämnda exemplet kan man knyta till Hemmingssons många episoder där könsrollerna inverteras genom att kvinnan, på ett ofta överraskande sätt, ger svar på tal, vilket får

mannen istället för kvinnan att tystna. Så sker i albumet *Mina vackra ögon* där mannen håller kvinnans hand i sin och säger: ”Din hand är så liten och len!”, varpå kvinnan svarar:

Ja, och svettig! Man skulle kunna tro att jag är i klimakteriet men var inte orolig, det är bara helt vanliga ångestattacker! Oj, nu darrar den lite, gulligt va?³⁶

Exemplet speglar kontrasten mellan vad omgivningen förväntar sig av kvinnan och vem hon verkligen är, mellan det intagande yttre och det okontrollerade inre, mellan det sublima och det groteska. Utan att i just denna text gå in på fler exempel hos Hemmingsson kan man dra slutsatsen att den romantiska grotesken tillsammans med den karnevaliska används för att återupprätta en bild av kvinnan där det högre sublima får samsas med det lägre groteska, samt för att bryta upp gränserna för de konventioner som behärskar oss.

Romantikens syn på grotesken medför en tvetydighet i dagens syn på bilden av det groteska: å ena sidan förknippas det groteska med livet självt, föreställningsförmågan, skrattet och med människans direkta verklighet, å andra sidan uttrycker den ett totalt förnekande av glädje, agerande, skapandekraft, intelligens och socialt accepterande. Det är denna tvetydighet som sedan romantiken finns inneboende i grotesken och som vi ser i Hemmingssons bilder och strippar som om den moderna kvinnan bär med sig dessa estetiska normer.³⁷

ETT POSTKOLONIALT SYSTEM OCH ETT MANLIGT SKRIVANDE – LIV STRÖMQUIST

Om bilden av den fysiska kroppen och kommentarer om kroppen dominerar Hemmingssons serier, placerar sig Strömquist från första början i *Prins Charles känsla* i en sfär där intellektet och resonandet är avgörande. Hos henne är det koncepten och begreppen som tar

över det kroppsliga, såsom kärlek, romantik, manlig självständighet, heteronormativitet, makt och politiska intressen. Den kritiska genomlysningen av nämnda begrepp står i centrum och texterna tvekar inte att oblygt skriva ut att serieprojektet är tänkt som fostrande, med tydliga pedagogiska förtecken.

Strömquists sätt att närma sig komplexa problem, där relationen mellan män och kvinnor är i fokus, kan relateras till en gren av postkoloniala teorier som intresserar sig för hur Historien skrivits och hur man tolkar den. För den ex-koloniserade är det nödvändigt att omvärdera Historien, eftersom dåtiden har blivit tolkad, skriven och officiell genom före detta imperier. Jan Vansina, historiker och specialist på Centralafrika, har visat att den afrikanska historien utmanar den dominerande akademiska historien, på grund av att den går stick i stäv med de historiepantomaten och de stora idéerna som formats av den etnocentriska europeiska intelligentsian. Med anledning av denna europeiska dominans i historieskrivningen behövs innovativa och interdisciplinära metoder för att dekonstruera och rekonstruera verkligheten.³⁸

Det är möjligt att i Strömquists album observera en riktning som motsvarar denna typ av omtolkning av Historien, eftersom det är den vite mannen som skrivit den utifrån ett patriarkalt perspektiv som ofta utesluter kvinnan. Strömquist anstränger sig för att presentera andra nyanser och tolkningar av historiska händelser och epoker, vilka rubbar vedertagna idéer om vårt samhälle och dess uppbyggnad. Framför allt erbjuder hon illustrerade förklaringar – som genom seriemediet inte blir realistiska men väl ”hyperrealistiska” och inte sällan överraskande – till varför relationen mellan man och kvinna ser ut som den gör.³⁹ Dessutom arbetar Strömquist eklektiskt för att stödja sina resonemang, utan att oro sig för hur disciplingränser fungerar. Hon blandar lustfyllt psykoanalys, litteraturhistoria, statsvetenskap, historia och

populärkultur. Referensramarna som presenteras för läsaren speglar detta gränsöverskridande genom att Nancy Chodorow, Jonathan Swift, Georg Brandes, Whitney Houston och Ronald Reagan plötsligt hamnar i samma serie.

Utan att läsaren får upplevelsen av att författaren blandar äpplen och päron, lyckas Strömquist på detta sätt med att, likt en forskare i postkoloniala studier, observera beteenden i samhället, i medierna och i olika konstnärliga uttryck. Hon för sedan in sina observationer i en politisk kontext, där kvinnan, i analogi med den koloniserade, kämpar för sin självständighet och sin identitet.⁴⁰ Som hos Hemmingsson är den strömquistiska kvinnan konstruerad och definierad av mannen. Målet är att befria sig från det oket och att omskapa bilden av kvinnligt genus. På ett likartat sätt är den koloniserade konstruerad och definierad av den koloniserande. Som Fanon beskrivit i *Les Damnés de la Terre* (1961) existerar emellertid varken den förtryckta eller den förtryckande utan varandra och ingen av dem kan bryta sig loss ur beroendet, då de är fångade i ett paradoxalt system.

Fanon hävdar att i en schematisk kolonialism, önskar den koloniserande civilisera den koloniserade. Men så snart den koloniserade blir civiliserad, finns det inte längre någon skillnad mellan de två och den förstnämnde riskerar att förlora sina privilegier. Det är därför som den koloniserande försöker att vidmakthålla bilden av den koloniserade som underlägsen och mindre mänsklig. Den koloniserade är i sin tur tvingad att anpassa sig till den koloniserandes kultur, trots risken att förlora sin egen identitet. Om den koloniserade vägrar anpassning, utsätts han eller hon för den koloniserandes förakt och sanktioner.⁴¹

Fanons fälla upprepas hos Strömquist mellan man och kvinna, där kvinnan får den koloniserades plats och blir den mest sårbara. I relationen till mannen riskerar hon att förlora sig själv och bli olycklig, patetisk och identi-

tetslös, om hon inte kommer till insikt om vad som pågår i en heterosexuell kärleksrelation.

I anknytning till ett postkolonialt idésystem aktiveras själva skrivandet som en feministisk handling i Strömquists serieskapande. I *Le Rire de la Méduse* (1975) talade Hélène Cixous om kvinnan som en svart kontinent, som skulle penetreras och koloniseras. Hon förordade även utvecklingen av ett kvinnligt skrivande, som ett slags utbrytning från det patriarkala och dominerande sättet att skriva och använda språket.⁴² Enligt henne var det kvinnliga skrivandet ett verktyg för att bryta med fallocentriska strukturer. Oavsett om man kan definiera Strömquists skapande som feminint eller ej, är det i detta avseende intressant att notera att hon använder sig av en genre som troligtvis är den mest representativa för en patriarkal princip, det vill säga den diskursiva och argumenterande genren. Denna genres karaktärsdrag kan sammanfattas som att vara officiell, auktoritär, objektiv och lärd. Med en nerv och intelligens, som låter oss ana universitetsstudierna i statsvetenskap, antar Strömquist utmaningen att tillämpa genren systematiskt. Samtidigt förlöjligar hon den totalt genom övåntade associationer och inslag av utpräglat ungdomsspråk, märkt av en mängd anglicismer. Detta vanvördiga sätt att skriva blir hennes primära teknik för att upplysa kvinnor i 2000-talet.

MÄNNENS FALSKA SJÄLVSTÄNDIGHET

Prins Charles känsla inleder med en episod med titeln ”De fyras gäng”, som associerar till den politiska gruppen i Kina som var upphov till kulturrevolutionen. Efter en första ruta där ”de fyras gäng” är illustrerade med ett kritiskt budskap – de slänger en 3 000 år gammal ovärderlig receptbok på en eld – presenteras ett annat ”de fyras gäng”, nämligen de fyra TV-komiker som varit världens bäst betalda under de senaste åren.⁴³ Det handlar om Tim Allen, Jerry Seinfeld, Ray Romano och Charlie Sheen.

Kvinnor vill ha tillgång till deras person och det är "asjobbigt".
Liv Strömquist, *Prins Charles känsla* (2010), s. 11.

Deras yttre är bestickande likt det kinesiska "gänget". Dessa manliga komiker har enligt berättaren en gemensam nämnare: i deras TV-serier vill kvinnor ha tillgång till deras person på ett eller annat sätt och det är "asjobbigt".⁴⁴ Genom en humoristisk och argumenterande stil ställer sig berättaren frågan varför kvinnor anser sig behöva dessa män, som uppenbarligen föraktar dem och undviker deras sällskap. I serierutornas textplattor kommer berättarrösten fram till att TV-seriernas popularitet beror på en humor som bygger på igenkänning, där åskådarna känner igen sitt eget heteronormativa beteende.

Efter det inledande exemplet följer, med utgångspunkt i Nancy Chodorow, en koncis och pedagogisk, men givetvis också satirisk tolkning av fenomenet. Enligt berättaren anser denna sociolog att en uppväxt i en heteronormativ familj kan leda till "psykiska störningar" på grund av de skillnader som görs mellan att vara flicka och pojke, man och kvinna.⁴⁵ Kvinnan tar hand om barnen, talar med dem och skapar emotionella band. Mannen gör tvärtom och hävdar sin frihet och självständighet genom att vara frånvarande, inte lyssna på eller prata med sina barn, samt genom sitt arbete. I en situation där könen polariseras kan pojken inte identifiera sig vare sig med sin mor eller med sin frånvarande far. Istället måste pojken identifiera sig med en kulturell och oftast sexistisk konstruktion av mannen.

Strömquists tolkning visar på en variant av Fanons fälla och på problemet att identitetskapandet i många fall bygger på en konstruktion av skillnaden mellan könen. På samma vis som mannen tror sig vara tvungen att distansera sig från kvinnan för att skapa sin identitet, måste den koloniserande distansera sig från den koloniserade för att upprätthålla sin identitet som civiliserad och överlägsen. I dagens postkoloniala värld vidhålls detta maktsystem, då den kulturella bilden av den vite mannen inte bara är sexistisk utan även uttrycker arro-

gens gentemot andra folkgrupper och kulturer. Två former av globala dominansförhållanden vecklas på detta sätt ut i Strömquists berättande, samtidigt som det öppnas möjligheter för förändring.

Detta politiska perspektiv på kärleksrelationen ges flera infallsvinklar i samma objektiva anda, under flera episoder och genom flera exempel, särskilt från kändisvärlden. Reflektionen utmynnar i ett avsnitt med titeln "Makt, kärlekskraft och politiska intressen". Här frågar sig berättaren:

Varifrån får patriarkatet sin enorma pepp att bara fortsätta och fortsätta existera i dagens västerländska samhälle?⁴⁶

Under texten finns ett urklippat foto på två män som kramas (troligtvis deltagare i Killinggänget eller motsvarande). Strömquist finner svaret hos statsvetaren Anna G. Jonasdóttir, som menar att kraften kommer ur kärlek, för kärleken är fundamental för vår existens. I kärleksrelationer generellt är det enligt Jonasdóttir emellertid männen som använder sig maximalt av den kärlek som kvinnor lärt sig att leverera i de flesta situationer, utan att de för den skull ger tillbaka i samma mån. Det finns alltså en ojämlikhet i resursfördelningen, vilken är observerbar, inte bara mellan man och kvinna, men även på en global nivå, där den ex-koloniserade utmålas som krävande, samtidigt som det är den ex-koloniserande som fortfarande utnyttjar en stor del av den föregående resurser.

OMSKRIVNINGEN AV HISTORIEN OCH AV KVINNAN

Strömquist fokuserar inte bara på mannens brister, utan även på kvinnans genom att ställa frågan: "Varför vill då kvinnor vara ihop med män som upprätthåller denna känslomässiga distans" och som tar deras resurser?⁴⁷ I detta avseende får psykoanalytikern Lynne Layton

Männen använder sig maximalt av den kärlek som kvinnor lär sig att leverera i de flesta situationer, utan att de för den skull ger tillbaka i samma mån. Liv Strömquist, *Prins Charles känsla* (2010), s. 38–39.

bidra med svar. I Strömquists tolkning av Layton blir den yttersta konsekvensen av den heteronormativa familjen att kvinnan aldrig kan identifiera sig med fadern. Därmed får hon aldrig tillgång till maskulina karaktärsdrag, såsom självständighet och agerande. Dessutom kan hon inte stärka sitt självförtroende annat än genom känslomässiga relationer, eftersom det är detta hon lärt av sin mor. När hon inte blir bekräftad genom sina relationer blir kvinnan frustrerad och vill göra som mannen, det vill säga: "sätta egna behov framför andras", "gå upp i ett eget intresse utan hänsyn till andras känslor", "ha ett starkt ensamhetsbehov" samt "ligga med alla man träffar utan att ta ansvar för deras känslor".⁴⁸ Men i en genusindelad kultur är det tabu för kvinnan att uppföra sig så. För att ändå få tillgång till det manliga beteendet söker sig kvinnan till en man som inkarnerar allt vad det patriarkala samhället förnekar henne.

Detta upprepade schematiska beteende är inte så långt från det postkoloniala, där före detta imperier tillåter sig att fortsätta utnyttja före detta kolonier, vilket genererar frustration och en önskan om att ha samma privilegier som de dominerande folkgrupperna. Här finns möjligheten att på olika sätt alliera sig med den före detta kolonialmakten eller att, fast det är tabu, exploatera resurser och människor på samma sätt som historien visat. Trots den generaliserande jämförelsen kvarstår en uppenbar polarisering mellan grupper på grund av vår gemensamma historia. Den är väl förankrad i vårt beteende och Strömquists humor lyckas sätta fingret på vad som obönhörligt haltar i de mänskliga relationerna.

En väg att gå för att sticka hål på rådande maktförhållanden är att skriva om historien och se den i nytt ljus. Strömquist gör det genom att fokusera på kvinnan och hur hon har censurerats i historien. Hon gör det delvis genom att utforska vad hon kallar för "mannens sexuella äganderätt över kvinnan" under

olika epoker och i olika kulturer.⁴⁹ Exempelvis visar hon det konstgjorda i de sexuella koderna genom att framhäva den nordiska mytologin och Frigg, som enligt författarens källor hade flera män utan att hennes man Oden för den skull hade flera kvinnor. Under den romantiska epoken, då nationalismen var en stark strömning inom litteraturen passade, enligt berättarrösten i *Prins Charles känsla*, denna typ av frigjord kvinna inte in i den samhällsbild man ville skapa. Här gestaltar Strömquist Viktor Rydberg med pennan i hand, fullt sysselsatt med att censurera moraliskt störande inslag i den nordiska mytologin.⁵⁰ I Strömquists omtolkningar av historien får kvinnan en helt annan roll; hon blir företagsam och delaktig i dåtidens händelser. Plötsligt ges kvinnan en röst och ett erkännande och hon blir en viktig aktör i historieskrivningen. Detta projekt att inkludera kvinnans röst i historien delar Strömquist med flera romanförfattare med ursprung i före detta kolonier, exempelvis Assia Djebar, vars prestigefyllda litteratur saknar all den lätta komik Strömquist förmedlar. Kanske står Strömquist här närmare Calixthe Beyalats burleska språk, vars satir slår lika hårt mot män som mot kvinnor, men med en tydlig sympati för kvinnornas situation.

Seriekonsten inbegriper en mängd nivåer och möjligheter för skapande, både på det textuella och det bildliga planet. Därmed ökar även potentialen för uttolkning och sätten på vilka läsaren för ihop de olika nivåerna. Studiens analyser har utgått ifrån att Hemmingssons och Strömquists bildsekvenser inte främst syftar till att skapa sammanhängande narrativ, utan snarast kritiskt vill kommentera verklighetens berättelse om man och kvinna. Det humoristiska anslaget blir i detta avseende det effektiva medlet för att nå ut med feministiska budskap. I Hemmingssons fall används den groteska estetiken för att kritiskt kommentera en romantisk och idealiserad bild av kvinnan. I Strömquists fall utnyttjas bildens möjlighet

att pragmatiskt visa fram likheter och samband mellan ting som inte är uppenbart förbundna i verkligheten. Vidare bryter båda serieskaparna textuellt med olika konventioner. Hemmingsson gestaltar i stripparnas dialoger förväntningar om hur kvinnan ska vara och agera diskursivt. Strömquist, å sin sida, raljerar med den prestigefyllda argumenterande genren, när hon uppfostrande skriver om heteronormativa mönster. Båda serieskaparna sätter kvinnan i centrum. Hos Hemmingsson är det individen och dess inre som understryks, medan Strömquists texter och bilder vidgar perspektiven mot samhället. På detta sätt kompletterar de varandra i det gemensamma ärendet att omvärdera synen på kvinnan, normerna och på

relationerna vi mekaniskt accepterar i vardag och samhälle.

Perspektiven kan troligtvis flerfaldigas och lyfta frågan vidare om hur man ska eller kan läsa serier. Även om Will Eisner hävdar att serier är en litterär form får man tillstå med Douglas Wolk att ”they are their own thing” och kräver sina egna lässtrategier och tolkningsmetoder.⁵¹ Detta egna uttryck har visat sig attrahera unga, talangfulla kvinnor, som plötsligt når ut till en bred publik med sina röster och med sin syn på världen. Denna nya riktning, som serieskapandet tagit i Sverige under 2000-talet, är inte oväsentlig och utvecklingen kan bli intressant att följa.

1. Nina Hemmingsson, *Mina vackra ögon*, Stockholm: Kartago förlag, 2011; dens., *Jag är din flickvän nu*, Stockholm: Kartago förlag, 2006. Liv Strömquist, *Prins Charles känsla*, Stockholm: Ordfront, Galago, 2010.
2. Douglas Wolk, *Reading Comics. How Graphic Novels Work and What They Mean*, Cambridge: Da Capo Press, 2007, s. 70.
3. Thierry Groensteen, *Système de la Bande dessinée*, Paris: PUF, 1999, s. 5.
4. Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême: Éditions de l’An, 2003.
5. Helena Magnusson, *Berättande bilder. Svenska tecknade serier för barn*, diss. Stockholm; Göteborg/Stockholm: Makadam, 2005, s. 28ff. Konst- och bildvetenskapen har nyligen bidragit med en avhandling på området: Ylva Sommerland, *Tecknad tomboy. Kalejdoskopiskt kön i manga för tonåringar*, Acta Universitatis Gothoburgensis, diss. Göteborg: Göteborgs universitet, 2012.
6. Magnusson 2005, s. 263. I anknytning till Magnussons forskning bör även avhandlingen *Den rörliga skämtteckningen* av Midhat Ajanovic nämnas. Liksom Magnusson ger Ajanovic en historisk överblick över utvecklingen från 1800-talets serietecknande och pekar på central tematik i animerade filmer.
7. Midhat Ajanovic, *Den rörliga skämtteckningen. Stil, transformation och kontext*, diss. Göteborg: Optimal Press, 2009.
7. Magnusson 2005, s. 28.
8. Thierry Groensteen, ”The Current State of French Comics Theory”, i *Scandinavian Journal of Comic Art*, Spring, 2012, s. III–122. Groensteen 1999, s. 38. Magnusson 2005, s. 44.
9. Anna Nordenstam ger sin syn på Strömquists serietechnik i en nyutgiven antologi. Anna Nordenstam, ”Feminism och serier”, i Kristina Hermansson, Christian Lenemark & Cecilia Pettersson (red.), *Liv, lust och litteratur. Festskrift till Lisbeth Larsson*, Göteborg: Makadam, 2014, s. 120–130.
10. Sara Teleman, *Nina Hemmingsson – Svenska illustratörer och konstnärer*, Stockholm: Orosdi-back, 2010.
11. Groensteen 1999, s. 10.
12. André Gaudreault, *Du Littéraire au filmique. Système du récit*, Paris: Méridiens Klincksieck, 1988, s. 9.
13. Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome 2, Paris: Seuil, 1984, s. 132: ”[...] nul art mimétique n’a été aussi loin dans la représentation de la pensée, des sentiments et du discours que le roman.” Översättningarna är om inget annat anges gjorda av artikelförfattaren.

14. Termen *nidifier* är myntad av författaren och konstkritikern Pierre Sterckx. Thierry Groensteen, "Plaisir de la bande dessinée", i *g' Art*, nr. 2, Angoulême: CNBDI, janvier 1997, s. 20.
15. Magnusson 2005, s. 272.
16. Wendy Siuyi Wong & Lisa M. Cuklanz, "Humor and Gender Politics. A Textual Analysis of the First Feminist Comic in Hong Kong", i Matthew P. McAllister, Edward H. Sewell & Ian Gordon (red.), *Comics & Ideology*, New York: Peter Lang, 2001, s. 70ff.
17. Liv Strömquist, *Les Sentiments du Prince Charles*, Paris: Rackham, 2012.
18. Henri Bergson, *Ceuvres, textes annotés par André Robinet*. Introduction par Henri Gouhier, Paris: PUF, 1991, s. 388, 448.
19. Gloria Kaufman, "Pulling Our Strings. Feminist Humor and Satire", i L. A. Morris (red.), *American Women Humorists. Critical Essays*, New York: Garland, s. 25. Alice Sheppard, "Social Cognition, Gender Roles, and Women's Humor", i J. Sochen (red.), *Women's Comic Visions*, Detroit: Wayne State University Press, s. 42, 47.
20. Michail Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, övers. Lars Fyhr, Gråbo: Anthropos, 1991.
21. Jane Arthurs, "Revoluting Women. The Body in Comic Performance", i Jane Arthurs & Jean Grimshaw (red.), *Women's Bodies. Discipline and Transgression*, London/New York: Cassel, 1999, s. 137–164. Susan R. Bowers, "The Witch's garden. The Feminist Grotesque", i Ronald Dotterer & Susan Bowers (red.), *Sexuality, the Female Gaze and the Arts*, Selinsgrove: Susquehanna University Presses, 1992, s. 19–36. Jo Anna Isaak, *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*, London: Routledge, 1996. Anna Lundberg, *Allt annat än allvar. Den komiska kvinnliga grotesken i svensk samtida skrattkultur*, diss. Linköping; Göteborg/Stockholm: Makadam, 2008. Kathleen Rowe, *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*, Austin: University of Texas Press, 1995. Mary Russo, *The Female Grotesque. Risk, Excess, and Modernity*, New York: Routledge, 1994. Nathalie Zemon Davis, *Society and Culture in Early Modern France*, Cambridge: Polity Press, 1987.
22. Lundberg 2008, s. 55. Rowe 1995, s. 33. Maria Margareta Österholm, *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005*, diss. Uppsala; Årsta: Rosenlarv förlag, 2012, s. 125ff.
23. Ingemar Haag, *Det groteska. Kroppens språk och språkets kropp i svensk lyrisk modernism*, diss. Stockholm: Aiolos, 1999, s. 22.
24. Maria Jönsson, *Som en byracka. Självbiografi, estetik och politik i Agneta Klingspors författarskap*, diss. Umeå: h:ström, 2006, s. 246.
25. Groensteen 1999, s. 38. *Hyperram* som term kritiserar av Magnusson, som föredrar att använda Eisners begrepp *superram*. Den senare beteckningen behöver inte gälla enbart sidan som i Groensteens fall, utan kan även representera ramen kring en hel stripp eller en halvsida. Magnusson 2005, s. 44. Groensteen laborerar här med termen *multicadre* (*multiframe*) för att beteckna ramar utanför och innanför själva sidans ram.
26. Bachtin 1991, s. 70. Brenda Goldberg, "Come to the Carnival. Women's Humour as Transgression and Resistance", i Eric Burman (red.), *Psychology Discourse Practice. From Regulation to Resistance*, London: Taylor and Francis, 1996, s. 154.
27. Bachtin 1991, s. 57. André Belleau, "Carnavalesque pas mort?", i *Études françaises*, Vol. 20, No 1, 1984, s. 39.
28. Yvonne Hirdman, *Genus – om det stablas föränderliga former*, Malmö: Liber, 2001, s. 54ff.
29. Se not 20.
30. Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 2. ed., New Haven: Yale University Press, 2000.
31. Lundberg 2008, s. 20.
32. Teleman 2010, s. 20.
33. Hemmingsson 2006, s. 23.
34. *Ibid.*, s. 5.
35. Bachtin 1991, s. 241.
36. Hemmingsson 2011, s. 23.
37. Goldberg 1996, s. 160.
38. Jan Vansina, "Lessons of Forty Years of African History", i *International Journal of African Historical Studies*, 25.2., 1992, s. 391–398; dens., *Living with Africa*, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1994.

39. Julia Round, "Be Vewy, Vewy Quiet. We're Hunting Wippers", i Joyce Googin & Dan Hassler-Forest. Jefferson (red.), *The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature*, N. C. McFarland, 2010, s. 196.
40. Eleni Coundouriotis, "Why History Matters in the African Novel", i Gaurav Desai (red.), *Teaching the African Novel*, New York: The Modern Language Association of America, 2009, s. 54.
41. Frantz Fanon, *Jordens fördömda*, övers. Per-Olov Zennström, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1969.
42. Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris: Galilée, 2010.
43. Strömquist 2010, s. 9.
44. Ibid., s. 10.
45. Ibid., s. 12.
46. Ibid., s. 111.
47. Ibid., s. 18.
48. Ibid., s. 21.
49. Ibid., s. 57.
50. Ibid., s. 61.
51. Wolk 2007, s. 14.

SUMMARY

Satiric Feminist Comic Art. Nina Hemmingsson and Liv Strömquist

This article focuses on the satiric works of the contemporary Swedish female cartoonists Nina Hemmingsson and Liv Strömquist, particularly on their potential to be read and interpreted on a literary level. The development of comic arts in Sweden during the last decade indicates in fact that comics are not only a product of ephemeral entertainment or a subculture for some happy few. Literary analysis presuppose a complex piece of work, which invites the reader to different interpretations. Some of these levels of sense making are revealed in this study on how Hemmingsson and Strömquist transmit feminist messages through text and image. In the first case, the theoretical frame used in the analysis is based on Bakhtin's aesthetics of the grotesque. In the second case, post-colonial theories represented by Fanon, reveal how Strömquist criticize heteronormativity and power positions in society.

Keywords: comic art, feminism, humour, post-colonialism, Michail Bakhtin, Frantz Fanon, grotesque, carnivalesque, Nina Hemmingsson, Liv Strömquist

