

TILLFÄLLET GÖR DIKTEN

Stöld, återbruk och brukstexter i samtida poesi

av Jesper Olsson

loss is an unintentional decline in or disappearance of a value arising from a contingency

David Antin, "Definitions for Mendy" (1966)

Det kunde se ut som en tillfällighet, för tillfälligheten, slumpen och det kontingenta hörde till de fenomen som lockade Marcel Duchamp, och som han kom att integrera eller åtminstone närma sig som avgörande moment i sin specifika konstnärliga praktik. Men kanske ska man snarare beteckna det som ett *tillfälle* och en möjlighet: ett tillfälle som Duchamp griper i flykten efter att i tanken ha förberett sig för just detta – åtminstone finner man en anteckning från samma år i hans anteckningsböcker där han ställer sig frågan "Kan man framställa konstverk som inte är 'verk'?" – samma år, 1913 vill säga, som hans berömda cykelhjul placeras på en stol och utnämns till "konst". Året därpå, då han grubblar över "en form av piktoral nominalism", införlivas den lika berömda flasktorkaren, inhandlad på Bazar de l'Hôtel de Ville i Paris, i denna sällsamma och än så länge smala korpus.¹ Först nästa år, när han reser till New York, infinner sig det perfekta namnet på denna form av arbeten: *readymades*, det vill säga redan befintliga föremål avsedda att

brukas på olika sätt i vardagslivet, som genom en simpel resa mellan kontexter kastar om villkoren för vår förståelse av konst (och senare, även, litteratur).

Duchamps konsthistoriska intervention och partiella inversion av dess konventioner borde kanske vara lika naturaliserad idag som, låt säga, filmen eller flygplanet. Men så är inte fallet, vilket emellanåt visar sig i offentliga diskussioner och reaktioner. Än mindre har dock re-kontextualiseringen och återanvändningen av redan befintliga texter, bilder och ljud etablerats som självklara operationer på *litteraturens* fält. Som den amerikanske poeten Kenneth Goldsmith påpekade för tio år sedan: "Hundra år efter Duchamp, varför har inte den rättframma approprieringen blivit en giltig, konsekvent eller ens utprövad litterär praktik?"² Särskilt gäller detta för texter av icke-estetisk karaktär, det vill säga texter som, likt flasktorkare eller snöskovlar eller pissoarer, inte är primärt avsedda för att cirkulera, läsas och värderas som litteratur (däremot har förstås en mjukare intertextualitet accepterats, inte minst när den formuleras som en dialog diktare emellan). Ändå har införlivandet på de estetiska praktikernas fält av det som under modern tid (efter Kant) skulle uteslutas, för

att bevara fältets autonomi och möjlighet till kritiska omdömen – av icke-konst, kort sagt – under lång tid, ”generande” nog, som Giorgio Agamben skriver i en tidig essä, alstrat våra mest ”äkta och ursprungliga estetiska känslor”.³

Intressant är dock också att konstatera, att återbruket av texter och bilder faktiskt har fått en viss skjuts framåt i den litterära praktiken under det senaste decenniet. Att en hyllad och relativt ”bred” romanförfattare som amerikanen Jonathan Lethem publicerar ett manifest med titeln ”The Ecstasy of Influence: Plagiarism”, bestående av samplade och remonterade textstycken, är ett symptom – även om det är det *poetiska* skrivandet som har gått i bräschen för denna aktivitet.⁴ Utan tvekan måste tendensen också sättas i samband med mediala omvandlingar under perioden kring millennieskiftet, till exempel med den triviala iakttagelsen att alltmer information idag ackumuleras i digitala medier, vilket aktualiserat behovet av att undersöka hur denna information läses och betraktas, hur vi uppmärksammar och distraheras, väljer och organiserar, lägger på minnet och glömmar, och så vidare.

En estetisk kommentar till detta tillstånd återfinns bland de poeter som utifrån algoritmer trålar nätet på jakt efter material, eller samlar text med hjälp av sökord; man kan också peka på en (skenbart) mer obsolet teknisk operation, som ovan nämnde Goldsmiths minutiösa avskrivning (och inskanning) av ett nummer av *New York Times* för att skapa den 836-sidiga poesiboken *Day* (2003).⁵ I dessa fall handlar det även om att, på ett empatiskt sätt, söka sig bort från en *skön* litteratur och estetisk sfär för att gräva fram till synes näringsfattigt material som i mer eller mindre intakt skick avlockas nya betydelser. Likt Duchamp vänder man sig till det vardagliga talandets och handlandets domäner, till dammiga eller elektroniska arkiv, till byråkratins och brukets skiftande former och uttryck i stort – till det som ibland brukar betecknas som ”grå litteratur” – för att, potentiellt, ge ny energi åt poesin.⁶

I denna artikel vill jag närma mig just detta slags poetiska arbeten idag, och även om de är språkligt och geografiskt utbredda samt synnerligen varierande till sina medier och material, former och grepp, vill jag lägga tonvikten på tre samtida svenska exempel: Oskar Ponert, Ida Börjel och Ulf Karl Olov Nilsson, vilka delvis kommer att få axla bördan av att representera en övergripande riktning. Däremot är det nödvändigt, innan deras arbeten lyfts fram, att göra en kortare historisk återblick på återbruket av bruksmaterial i den moderna poesin, och formulera några mer generella reflektioner kring praktiken. För givetvis rör det sig här om något mer än blott en reaktion på informationsöverskottet i samtiden. I denna text- och bildmiljö framkallas intressanta frågor kring, exempelvis, representation, minne och medier, och kring författarens funktion på det litterära fältet idag.

Collage, readymade, found poetry, etcetera

Under det tidiga svenska 1960-talet, då neo-avantgardet inom litteratur och konst formerade sig (också internationellt), gav en av de mest aktiva på denna scen, Carl Fredrik Reuterswärd, ut några böcker som han, i viss mening, inte hade skrivit själv. *På samma gång* distribuerades och mottogs som en diktsamling eller poesibok när den utkom 1961, och den förevisade också vissa likheter med den generösa genren.⁷ Förvisso var det en liggande bok, och om orden hade organiserats i något som kunde kallas strofer, var dessa reducerade till ett (någon gång två) ord på varje rad, arrangerade i ett slags matriser: fyra gånger fyra ”strofer” på högersidan på varje uppslag. Det var dessutom svårt att finna samband mellan orden, vilka snarast skickade semantiska stötar i skiftande riktningar. Om Reuterswärd hade stått för arrangemangen på sidorna, så hade han dock inte ”hittat på” de ord som figurerade där. Dessa var excerperade

ur en ordbok, och enligt utsago slumpmässigt utvalda; kanske framlottade på det sätt som en gång föresvävade dadaisten Tristan Tzara.⁸ Således hade den tillfälliga interventionen i en bruksspråklig kontext (ordbokens) tjänat som utgångspunkt för dikt.

Ett par år senare gav Reuterswärd, enligt bokpärmen i samarbete med den för ändamålet uppfunne G. Kanal, ut en bok med titeln *VIP* (1963).⁹ Också denna gång undersöktes en metod med rötter hos om inte Duchamp, så åtminstone hos det tidiga avantgardet i kubism, futurism, dadaism och surrealism. *VIP* består av utklippt språk från i huvudsak två olika kontexter: litteraturkritikens och reklamens textvärldar (bron dem emellan utgörs av det slags "blurbs" som återfinns i marknadsföring av böcker vare sig den äger rum på baksidorna av desamma eller i andra fora, som till exempel dagstidningens kultursidor). Dessa har sedan monterats på ett sådant sätt – Simone de Beauvoir och Volvo – att humoristiska och kulturkritiska effekter framkallas. Mycket kan sägas om boken, men jag vill här bara peka på hur idén om en readymade har förenats med en annan av återbrukets mest centrala tekniker under 1900-talet: collaget.

Valet av Reuterswärd som historiskt vändkors är således strategiskt. Hans böcker pekar inte heller bara bakåt mot det tidiga 1900-talsavantgardet, utan gör sig dessutom delaktiga i de poetiska taktiker för appropriering och postproduktion som skulle ta form under efterkrigstiden.¹⁰ Såväl readymaden som collaget skulle återvända och omkonfigureras redan under 1950-talet, i situationisternas *détournement* till exempel, eller i Brion Gysin och William S. Burroughs cut up-texter och ljudband.¹¹ Ett specialfall, som har en längre historia och som emellanåt återropas av samtida poeter, är den amerikanske objektivisterna Charles Reznikoffs poetiska historieskrivning i *Testimony. The United States 1885–1915* (1966), som han arbetade med under ett fyrtiotal år och som är ett montage på femhundra sidor

bestående av texter hämtade ur rättegångsprotokoll.¹²

Denna transformativa omläsning kom sedan att brisa i det estetiskt heterogena 1960-talet – i sådant som konkret och visuell poesi, dokumentaristiska montage och konceptuella lekar. Att ge en överskådlig bild över detta mångfasetterade återbruk är omöjligt.¹³ Men det finns skäl att lyfta fram en specifik form eller mikrogenre som, genom den amerikanske poeten Bern Porters försorg, kom att tilldelas det talande namnet *found poetry*, och som i hög grad baserades på en transponering av readymaden från bildkonst till litteratur. Även om Porter (som hade en märklig väg till poesin och konsten; han började sin karriär som vetenskapsman och var under kriget verksam i det ökända Manhattanprojektet, men övergav denna yrkesbana av etiska och politiska skäl efter Hiroshimabombningen 1945) var den viktigaste företrädaren, så kom ett flertal poeter att publicera upphittade texter som poesi. Till exempel Jerome Rothenberg, Hannah Weiner och David Antin, vars stölder från *Principles of Insurance* (författad av Mehr & Cammack) samt *Webster's New International Dictionary* (utgåvan från 1927) lagt grunden till den dikt jag använt som motto till min artikel: "Definitions for Mendy" (1966). Det rör sig om en preparerad readymade, som beskriver förlusten av en vän, och som trots eller tack vare de sakliga och torra källtexterna, alstrar en existentiell och emotionell energi i överföringen till en poetisk sfär.¹⁴

I en stor antologi och summering av 1960-talets poetiska innovationer, *Open Poetry. Four Anthologies of Expanded Poems* (1973), ägnas en av de fyra delarna åt just *found poetry*; och i ett "upphittat förord" av John Robert Colombo redovisas några av formens eller genrens särdrag och konst- och litteraturhistoriska förutsättningar, av vilka de senare korsar det område som i all hast har tecknats ovan. Jag vill dock lägga till T.S. Eliots yttrande om att omogna poeter imiterar medan mogna po-

eter stjal, och mementot att praktiken, i utvidgad form, har en mycket lång historia. Mest intressant för denna artikels vidkommande är emellertid några av Colombos iakttagelser kring *vad* som upphittas, och vilka effekter och betydelser praktiken kan ha. Till exempel (återigen med en hänvisning till Eliot): metoden erbjuder en flykt undan personligheten; den förenar det slumpmässiga med ett medvetet, estetiskt val; genom att återvinna textuellt skräp ur det förflutna, är *found poetry* den mest "conservation-minded of the arts" (annorlunda formulerat: den är ett slags minnesarbete); den kalibrerar oss för ett estetiskt närmande till omvärlden och inte endast de delar av denna som redan har urskilts som konst.¹⁵

Dessa iakttagelser har relevans för återbruket av icke-estetiskt material i såväl samtida poesi som i tidigare collage och readymades. Man skulle kunna sammanfatta saken i fyra punkter. Först och främst frågan om *subjektet* och i synnerhet författarsubjektet: den medvetna subjektiva intentionen, personlighetens böjelser skulle överskridas genom användning av anonymt material, slumpmässiga val eller kollektiva ansatser. Genom att återbruka material kommer dessutom avsändaren att spaltas upp i flera röster eller händer; i en heterogen ensemble eller grupp. För det andra måste frågan om materialets karaktär beaktas. Med en tidig avantgardeteoretiker som Peter Bürger kan man hävda att detta är ett exempel på hur avantgardets konst närmar sig *livspraxis* genom att föra in ett stycke "verklighet" i konsten, vilket delvis var ett svar på den mimetiska kris som uppstod kring 1900, inte minst under trycket av nya medieteknologier.¹⁶

En tredje punkt, som antydde ovan, men som kanske framstår som lite överraskande – särskilt mot bakgrund av klichén om avantgardet som upptaget av nuet eller orienterat mot framtiden – rör förståelsen av collage, readymades och andra former av återbruk som ett slags minnespraktik, vilken riktar uppmärksamheten mot det som annars skul-

le hemfalla åt glömskan, åt det som inte väljs ut och arkiveras enligt rådande konventioner och regler (politiska, estetiska, historiografiska ...). Poesin erbjuder här ett annat och kanske alternativt arkiv. Nära förbunden med denna, finner man en fjärde punkt som bör beskriva återbruket som *kritiskt*. Å ena sidan rör det sig då om den institutionskritiska aspekt som Bürger diagnosticerade hos det tidiga avantgardet, men inte ville tillerkänna neo-avantgardet, men som andra läsare, i första hand Hal Foster, tvärtom lyft fram som genomförd först med 1960- och 1970-talens konst (och poesi).¹⁷ Å andra sidan måste man också betona en medie- och representationskritisk dimension, som har att göra med hur bilder och berättelser (re)produceras, traderas och naturaliseras i nya medier och hur litteraturen kan ge perspektiv på och analysera denna apparat. Detta är något som jag ska återkomma till i läsningarna och i min avslutande diskussion.

Händer (Oskar Ponnert)

Återbruket av icke-estetiskt material – och ofta handlar det om upphittade dikter, om readymades, som enbart har utsatts för ett kontextskifte – låter sig alltså spåras på många håll i samtida poesi. I USA kan man peka på det konceptuella skrivande som tagit form sedan mitten av 1990-talet, med poeter som den redan nämnde Goldsmith, Craig Dworkin eller Vanessa Place, vars omfattande *Statement of Fact* från i fjol bygger, likt Reznikoffs *Testimony*, på juridiska dokument (från olika typer av sexualbrott; Place arbetar även som advokat i Los Angeles). Man kan också nämna de så kallade Flarf-poeterna eller en stor men diffus mängd poeter med nätet som hemvist.¹⁸ Eller man kan peka på arbeten inom yngre fransk poesi – till exempel Christoph Hannas projekt *La redaction*, som varit aktivt sedan 1995 – och som kritikern Franck Leibovici har beskrivit med termen "documents poetiques", vars komplexa karakterisering det inte finns

möjlighet att belysa här, men vars blotta namn ger en idé om vilket slags operation som står i fokus.¹⁹

Fler exempel skulle kunna presenteras, men jag har alltså, av pragmatiska skäl, valt att lyfta fram tre svenska poeter och verk, och vill börja med att ta mig an en bok som utkom för sju år sedan, Oskar Ponnerts *Tulpangnissel* (2005); hans andra och hittills senaste samling med dikter.²⁰ Ponnert debuterade några år tidigare med *OK gasol välkommen – Dokument Storgatan* (2002), ett verk vars idémässiga startpunkt var att söka upp den generiska Storgatan i ett antal svenska städer och därefter dokumentera den offentliga textmiljö som gatans utbud av skyltar, annonser och liknande skapade.²¹ *OK gasol välkommen* måste betraktas som en av de första yttringarna i den våg av konceptuellt orienterade poesiböcker som har givits ut under 2000-talet i Sverige. Dokumentation och transkription hör som vi tidigare har sett till de beprövade greppen på den konceptuella konstens fält²² – och dessa metoder har här överförts till och tagits i bruk i den litterära sfären eller praktiken.²³

OK gasol välkommen skulle också kunna betecknas som ett exempel på *found poetry* i nedstigande led från Bern Porter och hans gelikar under 1960-talet, och kunde således göras till föremål för diskussion. Istället vill jag dock närma mig Ponnerts andra bok, vilken är mer heterogen (ordlekar, Oulipo-liknande procedurer, ljudpoetiska glidningar, visuellt formade texter och så vidare), och framför allt diskutera *en* av bokens avdelningar eller dikter, den längsta, med titeln ”Händerna (fig. 1–50)”, i vilken fokus och teman skiftar, men där ett återkommande element håller samman serien. Detta element är, som titeln pleonastiskt gör klart, *händer* – händer indragna i olika aktiviteter riktade mot olika slags föremål. Och innan förvirring inträder, bör man tydliggöra att det handlar om visuell poesi. Diktens femtio sidor rymmer få verbala inslag (en snabbräkning ger vid handen fjorton ord,

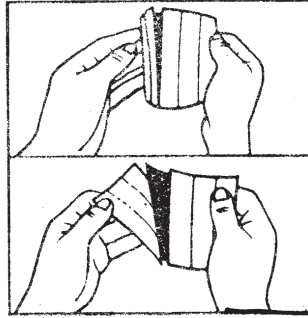
på olika språk, och fyra frigående bokstäver), utan består av bilder approprierade från en av de mest vardagliga av bruksgenrer: *bruksanvisningen*, de fåsidiga blad eller foldrar i text och bild som bifogas i förpackningarna till de tekniska produkter som cirkulerar i det moderna konsumtionssamhället.²⁴

Bruksanvisningen är förstås en utpräglat instrumentell genre. Det rör sig om anonyma texter och bilder där estetiska hänsyn är underordnade funktion. Deras mål: att på tydligast möjliga sätt, utan friktion, överföra ett stycke information till sin läsare, för att därmed ge henne eller honom möjlighet att använda en sak på ett avsett sätt. Och man bör betona avsändarens (tillverkarens) *avsikt*, alltid inbäddad i en viss diskurs, snarare än produktens faktiska bruksmöjligheter – produktens bruksmöjligheter är i allmänhet rikare än vad anvisningen vill eller kan ge sken av. Ser vi till litteraturen och konsten är det också, snarast, *missbruk* av produkter som har öppnat en estetisk och kritisk dimension. Detsamma kan sägas, som vi ska se, om Ponnerts återbruk av bruksanvisningen som sådan.

Vad är det då, närmare besett, som visas upp i ”Händerna”? Ja, detta är inte alltid lätt att avgöra. Även om innebörden hos flera bilder är ganska enkel att greppa eller gissa sig till (som fig. 32, hur man tändar en rökelsesticka), och även om somliga känns igen direkt (som fig. 7, som visar hur man bör hålla en skiva med digitalt lagrad information utan att skada den), så finner man många andra som ter sig dunkla. Vad exakt visar, till exempel, seriens allra första bild? Det tycks handla om någon form av klisterbestruket papper som ska avlägsnas från ett underlag. Men vad för klisterlappar handlar det om? Vad ska de användas till? Vilket är deras brukarsammanhang? Här blottläggs en grundläggande aspekt av återbrukspoesins de- och rekontextualiseringar: materialets tidigare funktion och betydelse *störs* eller *avleds*.

Otvivelaktigt kan detta generera olika effekter, affekter och betydelse hos läsaren.

fig. 1



Man bör, till exempel, direkt framhålla, att "Händerna" är en rolig dikt. Precis som vitsar ofta bygger på substitutioner och omplaceringar av ord, så kommer återbrukets kontextskiften att skapa komik – bristen på förklarande ram leder till absurda situationer (se exempelvis fig. 40 med en hand som för in en kyckling i en långpanna i en ugn). Då Marjorie Perloff velat belysa samtida poesi har hon emellanåt återkallat Wittgensteins sentens om att poesi är skriven på informationens *språk*, men ingår däremot inte i informationens *språkspel*.²⁵ Man skulle kunna säga att i Ponnerts "Händerna" förs denna process till sin spets: här återanvänds utpräglad informativ material i obearbetat skick, men *bara* genom att ha förflyttats, så har dess kommunikativa och informativa innehåll uttunnats för att i stället framkalla andra meningar.

En effekt av de avledningar och störningar som uppstår i återbruket är att bildens semiotiska status sätts i gungning. Även om en sådan kritik sedan länge är etablerad, kan man inte låta bli att notera med vilken effektivitet kontextförskjutningarna åskådliggör att också bilder ingår i ett teckensystem liknande språkets, och att de knappast talar direkt till en åskådare, utan kräver att relateras till en kontext (och en kod). Och det gäller alltså inte enbart bilder avsedda att vara konst (vilka ofta odlar en undflyende referentialitet), utan även bilder vars syfte är att direkt, utan hinder och omvägar, överföra information till en mottagare.

Därutöver rymmer denna kritik i "Händerna" också en social och politisk dimension. Den information som de återbrukade bilderna initialt skulle överföra är direkt kopplad till

inköp och förprogrammerad användning av en vara – användning som i förlängningen ska befordra ytterligare inköp. Det är bilder som fungerar som smörjmedel i konsumtionssamhällets maskineri. Och mer än så. Som Jasmine Meerhoff har påpekat, med avstamp hos Foucault, fungerar bruksanvisningar också – med sina råd, uppmaningar och varningar för felaktig användning – som moment i ett diskursivt danande av subjekt.²⁶ De är delar i en subjektiveringsapparat, ett dispositiv. På samma sätt kan också det estetiska åter- och missbruket av bruksanvisningar hos Ponnert läsas som ett försök att inter文enera i och problematisera denna apparat.²⁷ Återigen: de komiska eller oroande lakuner som uppstår i kommunikationsakten genom kontextskiftet kommer att framkalla brus i räckan produktion-inköpbbruk-nyproduktion-nya inköp, och i dess åtföljande subjektiveringsprocesser.

Avslutningsvis, och innan jag går in på mitt nästa exempel, vill jag helt kort lyfta fram ytterligare en aspekt i "Händerna" – och det är just de händer som återkommer på alla bilder. Meerhoff framhåller i sin historiska analys av genren att i äldre bruksanvisningar var antropomorfa inslag vanliga, men att dessa med tiden har skalats bort: avbildning av människor som använde produkterna blev så småningom händer, som sedan ersattes av pilar – och kanske är de nu, liksom genren som sådan, åtminstone på papper, på väg att försvinna? När det till exempel gäller digitala medier, är ju bruksanvisningen ofta integrerad i produkten som sådan. Ponnerts återanvändning av händer kan alltså ses som en smula nostalgisk. Men samtidigt framstår den som kongenial med poesins bruk av papperet och boken (också de äldre teknologier), och den rymmer vad jag skulle kalla en medieteknologisk dimension.²⁸ Händernas funktion i bruksanvisningarna är indexikal: de pekar och visar på något, och det indexikala (i C.S. Peirces bemärkelse) sätts även i spel på andra sätt i Ponnerts dikt.²⁹ Genom att den informa-

tiva nivån *störs* i bilderna, riktas läsarens uppmärksamhet i stället mot de torftiga visuella aspekterna av bilderna, som i sin tur rymmer en distinkt taktil, för att inte säga haptisk, kvalitet: händer som rör vid klibbiga, torra, hårda, glatta, mjuka ytor och material (här finns dessutom, i flera fall, en sensuell och till och med erotisk dimension), vilket samspelar med kornigheten, oskärpan och/eller suddigheten i reproduktionerna av bilderna (de dras med ett slags medieteknologisk "patina"). Dessa drag lyfter fram en materiell nivå i dikten; och som Sybille Krämer har framhållit, med hänvisning till just det indexikala – det materiella som avtryck eller som icke-symboliskt och icke-ikoniskt *spår* – är det kanske här som meningens hos ett medium står att söka snarare än i dess funktion som verktyg.³⁰ Om händerna i "Händerna" pekar på något, så är det alltså – snarare än hur man använder en viss sak – på mediets (papperets, bokens, bildens, språkets) materialitet. Och ett sådant pekande har, skulle jag säga, ett specifikt värde i samtiden.

Röster (Ida Börjel)

År 2005 utgav poeten Ida Börjel sin andra bok, *Skåneradio*. Den hade föregåtts av den prisbelönta *Sond* (2004), och följdes strax upp av *Konsumentköplagen: juris lyrik* (2008).³¹ Precis som i de andra böckerna upprättar Börjel i *Skåneradio* ett aktivt förhållande till yttre, redan föreliggande material – till viss del kan Börjels poesi beskrivas som en konceptuellt orienterad undersökning av diskurser ur olika perspektiv. Men medan den första boken är mer heterogen och öppen i sina anspelningar, avledningar och omkopplingar (här åkallas och återanvänds allt från Willy Kyrklund och Gertrude Stein till nedtecknade samtal med Karolinska sjukhuset, FOI och Orienteringsförbundet), och medan *Konsumentköplagen* utvecklas genom ett parasitärt förhållande till en enda korpus, lagtexten, så riktas uppmärksamheten i bok nummer två mot en uppsätt-

ning skiftande röster utsända via radiokanal, vilka i sin tur överförs via en annan medieteknologi: telefonen.

Skåneradio är alltså en bok som tycks bestå av transkriberat tal, såsom det antas ha nått lyssnarna från ett radioprogram, där lyssnarens egna synpunkter utgör själva grunden; man kan jämföra med ett program som det rikstäckande "Ring Pr" i Sveriges Radio, där människor ringer in till en programledare och ventilerar sina åsikter om högt och lågt. I det här fallet verkar källan ha varit sändningar i när- och lokalradiostationer i Skåne, en "geografi" som med jämna mellanrum apostroferas och beskrivs i texten. Huruvida det i varje enskild passage rör sig om direkta transkriptioner, om orden har bearbetats och redigerats eller om det handlar om fiktion, är inte lätt att avgöra. Börjel har dock själv framhållit i intervjuer att transkriptionen av faktiska röster varit en utgångspunkt.³² Och utan tvekan ligger texterna i boken nära det talade språket: de består trots allt av repliker i en pågående dialog, fyllda av frågor och tilltal, av perlokutionära och illokutionära (för att tala med Austin) talhandlingar, av plötsliga avbrott och vändningar, ogrammatiska sammansättningar, och så vidare – alltsammans varvat med reklamjinglar för den i boktiteln namngivna stationen ("Skåneradio" existerar, såvitt jag vet, inte) och titlar på låtar som fungerar som interludier.

Vad är det då läsarna (om inte lyssnarna) får läsa och höra i *Skåneradio*? Var och en som någon gång hört ett liknande radioprogram vet att innehållet sträcker sig från det personliga till det politiska (som mer än någonsin flätas samman): de inspelade och transkriberade samtalen i boken handlar om barnbidrag, datoriseringen av samhället, bankerna, hemtjänst, fåglarna i trädgården, svartklubbar, ensamhet, stress, matvanor, pengar, familjen och släktingar som inte hör av sig och – om döden. Ett långt parti i slutet är en (lätt absurd i sin omfattning) redogörelse för vad som sker

med kroppen när någon gått bort (så långt att programledaren tvingas intervensera: "Ja okej [...] Du får fatta dig kort nu"). De flesta rösterna tycks härröra från äldre personer och pensionärer (deras situation är ett återkommande ämne), vilket också brukar vara fallet i program av det här slaget.

Även om klagan, oro och rädsla bildar ett dominerande modus i det som sägs, inträder också andra stämningar här och var, och för läsaren pendlar effekterna av det sagda mellan det komiska och det tragiska (eller tragikomiska) registret. Man skulle kunna tolka det som att Börjel vill lyfta fram och kritisera en delvis politiskt problematisk diskurs i samtiden (kring främlingshat, till exempel), men som Fredrik Hertzberg påpekade i sin recension av boken, handlar det kanske mindre om att avslöja, kritisera och ta avstånd än om att "visa upp ett helt spektrum av mänskligt liv och möjliga reaktioner på det; fasa, skönhet, ressentiment, paranoia, absurditet, livsvisdom, självironi, bitterhet, osäkerhet, slutenhet, öppenhet, för det triviala, för slutet".³³

Frågan är då vilken roll den vokala ready-maden, återbruket av det inspelade talet från radio och telefon spelar i sammanhanget. Här finns flera iakttagelser att göra. Bland annat måste man, som ovan nämndes, framhålla att det återbrukade materialet inte trätt in i boken i oredigerat skick, vilket givetvis, i strikt mening, är omöjligt, eftersom kontextförflyttningar alltid lämnar materiella och semantiska spår. Men här finns även tecknen på mer elaborerade ingrepp från poets sida. Till exempel, finner man hur titeln på ett av programmets musikaliska inslag har detunerats på situationistiskt (och svart humoristiskt) manér: "Vi ska gå hand i hand du och jag" har blivit "Vi ska dö hand i hand du och jag" (i anslutning till den ovan nämnda redogörelsen kring döda kroppar). Men här finns också stycken där man anar en skriftlig, poetisk-redaktionell intervention i det antaget nedtecknade talet: "Hej vad är det frågan om

/ vad är det för djur vad är / det för tvångsstatistik att komma blodrännande med / vad är det för barn du bär...” är en passage som kanske skulle kunna läsas som ivrigt, innovativt och osovrat prat, men som genom metaforen och de snabba klippen snarare leder tankarna till ett poetiskt montage och cut-up. Och det finns flera exempel av det slaget.

Sådana ingrepp måste tecknas på komedins och främmandegörandets konto, vilket ändå tycks blottlägga en distanserande och kritisk sida i boken – och den kan definitivt inte avskrivas helt. Nedfrysningen av tal till skrift, som sådan, gör det ju möjligt att se och höra hur pratets mönster ser ut, hur flödet av tal regleras av vissa ideologiskt mättade tankefigurer, som återkommer, som insisterar, vilket inbjuder till kritiska perspektiv och reflektioner hos läsaren.

Men jag skulle också vilja lyfta fram en annan aspekt vad gäller rösterna: hur de inför ett händelseässigt och performativt drag i texterna (sådana element återfinns även i flera andra av Börjels dikter). Replikerna i boken innehåller således många hälsningar, gratulationer, lyckönskningar, tack, löften och så vidare (som repliker ofta gör) – alltså det slags situationsbundna och i sig handlande språkakter som Austin en gång urskilde som performativa. Och eftersom samtal ständigt rymmer referenser till deras egen rumstidsliga kontext – det vill säga *indexikala* hänvisningar av typen jag, du, den, det, där – understryks denna språkliga gestik, samtidigt som dislokaliseringen, förflyttningen av orden från radiosändningen till bokens tryckta text, ger dem en mer ovisst och öppen karaktär. Därutöver finns i texterna, om än ganska sparsamt, transkriptioner eller simulationer av de röstens marginaluttryck som utgör dess materiella bas (”äh”, ”tja”), som inte har någon lexikal betydelse, men som tjänar kommunikationens fatiska sida och, än en gång, placerar talet i en faktisk, fysisk situation. Sammantalet – och här kanske också texternas plötsliga vänd-

ningar och grammatiska avvikelser, liksom de grafiskt markerade pauserna (tystnaderna), etcetera, bör räknas in – kommer dessa aspekter av texterna, spåren av en muntlig situation, av faktiska röster, att föra in en materiell, kroppslig och indexikal (i betydelsen av fysiskt spår) dimension, som förbinder återbruket av röster i *Skåneradio* med collage, till exempel, men kanske också med Ponnerts återbrukade händer. Jag ska återkomma till denna fråga om en stund.

Namn (UKON)

Den namnkunnigaste och mest uppmärksammade av ”konceptuellt” arbetande poeter i Sverige under det senaste decenniet (han nominerades, förvånande nog, får man trots allt säga, till Augustpriset 2007, för samlingen *Synopsis*) är Ulf Karl Olov Nilsson, eller, kortare: UKON. Hans poetiska författarskap sträcker sig ett decennium längre bak i tiden än Ponnerts och Börjels. UKON debuterade redan 1990 med *Kung-Kung*, och har sedan dess gett ut drygt dussintalet poesiböcker, senast i raden *Handlingarna* (2011). I slutet av 1990-talet tog dock hans skrivande en vändning, eller gjorde en liten vridning. Jonas (J) Magnusson beskriver det i efterordet till samlingen *Block* (2005) som en övergång från de tidiga böckernas ”orala dramaturgi” till en ”(post)konceptuellt inriktad poesi, uppbyggd genom ett lager av manipulationer av ett i någon bemärkelse redan befintligt material”.³⁴

Magnusson lokaliserar denna vändning till samlingen *Någons stöd* (1999), vars utgångsmaterial består av en aldrig fullbordad uppsats från psykologutbildningen, ägnad åt psykiatri, och den följs upp i samlingen *Stammar* (2002), där förlagorna är mer varierade, men främst härrör från en kanon av kända verk: Homeros, Bibeln, Freud, med mera. Till skillnad från den bok som jag vill uppsöka här, just *Block*, där, som Magnusson skriver, texterna tar sin utgångspunkt i ”det ytterligt torfti-

ga, platta, grått vardagliga och oklassificerbara heterogena” – vilket vill säga sådana saker som *Jägarnas årsbok*, ett föredrag inom psykiatri i Göteborg, Dr. Phil, *Svenskt ortnamnslexikon* och SAOL, men förvisso också en författare som Markis de Sade eller, återigen, Bibeln.³⁵

Block består av titellösa dikter som också, visuellt, typografiskt, är satta som block. Själva termen leder tankarna till Deleuze och Guattaris bruk av ordet, inte minst i deras *Kafkabok*, men också, som Magnusson framhåller, till William S. Burroughs ”associationsblock” och Freuds berömda essä ”Notiz über den Wunderblock” (1925).³⁶ Inom denna typografiskt begränsade ram utvecklas emellertid skiftande former och procedurer: alfabetiska ordningar, selektioner och substitutioner, permutationer och något som liknar cut-up. Här vill jag se närmare på en enda dikt (eller möjligen två), som på ett uppenbart sätt arbetar med en yttre källtext av lika uppenbar brukskvalitet, Bengt I Lindskogs *Medicinsk terminologi* (1997). Det rör sig om den dikt (eller det block) ungefär mitt i boken, som inleds med ”Aarskogs syndrom...”, och som består av en lista av beteckningar på sjukdomar, vilka har uppkallats efter upptäckarens och diagnosförfattarens egenamn. Så här ser diktens inledning ut (utan blockform) – det är de fem första raderna av totalt III:

Aarskogs syndrom, Abrikosoffs tumör, Abt-Letterer-Siwes sjukdom, Adams-Stokes syndrom, Addisons sjukdom, Addison-Schilder adrenoleukodystrofi, Alagilles sjukdom, Albers-Schönbergs sjukdom, Albrights syndrom, Albright-McCune-Sternbergs syndrom, Alpers sjukdom, Alports syndrom, Alzheimers sjukdom, Andersens sjukdom, angina Vicenti, Argyll Robertsons tecken [...]

UKON har alltså valt ut, bland alla sjukdomar som förtecknas i Lindskogs bok, de som döpts efter en viss person. Det är en suggestiv läsning, inte minst av rytmiska skäl, om man ger sig hän åt de märkliga namnens ma-

terialitet och upprepningarna av ”syndrom”, ”sjukdom”, och så vidare, och inte låter sig blockeras av den inställning som kräver en viss emotionell retorik och dramaturgi (från apori till epifani...) hos dikter. Och det är en mörk och oroande katalog, som borrar sig ner i sjukdom, smärta och död.

I den närmast föregående dikten i UKON:s samling (en dikt fylld av metapoetiska vändningar), kan man finna viss resonans till den dystra listan av namn. Här läser man bland annat följande passage: ”Att närma sig någon annans namn. Att dö i det. Att glömma det. Jag räknar tillbaka. Dix: Att finna tröst. Alois Alzheimer. Nein: nu eller aldrig. Hans G. Creutzfeldt och Alfons Jakob [...] Att dö i någon annans namn [...] Säg det du fruktar mest och någonting annat skall inträffa.” Några rader längre ned (och det har de även gjort, på ett mer försiktigt sätt, tidigare) börjar bokstäverna tumla runt på ett sätt som påminner om Öyvind Fahlströms ”knådade språk”, innan texten klingar ut i några patetiska fraser: ”Hör du mig? Hur ska jag klara mig? Även när det händer.”

Att dessa rader pekar fram mot de följande sidornas katalog, att blocken är sammankopplade, är alltså rimligt. Förteckningen över sjukdomar framstår ur det perspektivet som en rituell besvärjelse frammanad av den försvivade röst som frågar hur han eller hon ska klara sig. Man ska inte göra förhastade psykologiserande läsningar i detta sammanhang, och anta att det är en och samma röst som ekar i dikterna, eller ens postulera en *röst* som sådan i textblocken. Men det hindrar inte att återbruket och de formella operationerna hos UKON (och det gäller all konceptuell poesi) också inbegriper vad man reduktivt brukar kalla ”existentiella” frågor; vanföreställningar om motsatsen bygger på en dikotomisering mellan känsla och intellekt som inte bara är dåligt genomtänkt, utan direkt skadlig för läsning av litteratur.

Nu är denna problematik inte av primärt

intresse här. Däremot vill jag fråga vilken funktion återbruket av en medicinsk handbok får i sammanhanget, och man kan då aktualisera ett par meningar citerade ovan: "Att närma sig någon annans namn [...] Att glömma det." Uppräkningen av namn i dikten är ett slags inventering; en minneslista eller ett sär eget arkiv, om man så vill. Alla dessa läkare och forskare har bidragit med sina namn till namnet på sjukdomar för att placeras i en historia, för att bli ihågkomna för sina vetenskapliga insatser och upptäckter, även om det som namnen refererar till är något plågsamt, obehagligt eller till och med dödligt. De finns numera förtecknade i medicinens annaler. Men varför då dra fram dem igen? Svaret är: för att utöva ett slags minneskonst eller minnesarbete genom poesi; för att *perform the archive*, för att citera titeln på en bok om arkivet i samtida konst.³⁷ UKON:s dikt gör en planerad och reglerad (bara sjukdomar med egennamn i namnet) sökning i arkivet, återvinner något, minns det, för att därefter – om man insisterar på den existentiellt orienterade läsningen – besvärja och "glömma det", eller det som det refererar till. Men varför, vill man därefter fråga, just sjukdomar med egennamn?

Peirce hänförde egennamnet, som tecken betraktat, till gruppen index; det vill säga ett tecken med en fysisk, materiell relation till vad det betecknar. Det handlar inte om tecken som får mening genom konvention eller genom något slags likhet eller med vad det hänvisar till, utan genom att vara lokalisering i tid och rum och i relation till en materiell verklighet. Men befriade från en sådan kontext kommer namnen snarast att bli opaka. Och få läsare förbinder nog namnen i UKON:s dikt, även om några beteckningar känns igen, med de reella sjukdomarna och deras symptomkartor. Däremot framkallar de ett oroande, patologiskt, dödligt bakgrundsbrus. I stället materialiseras namnen som bokstavs- och ljudkonfigurationer. En form av materiell relation ersätts av en annan. Denna effekt känns igen

från exempelvis collage, där ett material som haft en specifik mening i en kontext töms på denna och tilldelas en annan innebörd och funktion som material i en ny kontext. Men jag skulle säga, att just denna koppling till det indexikala, som återfinns i alla tre exemplen som jag har lyft fram, pekar på något intressant och viktigt för det poetiska återbruket av brukstexter i samtiden. Och jag tror att iakttagelsen bör kopplas till den mediala miljö som de tre poeterna arbetar i, och som vi själva befinner oss i idag. Här finns en mediehistorisk eller till och med en medicarkeologisk problematik att peka på.

Återbruk av brukstexter som medicarkeologi

Innan jag närmar mig denna fråga, vill jag dock sammanfatta några av de punkter som uppmärksammats ovan, och som även aktualiserades i den korta historiska exposén. Först och främst måste man konstatera, även om denna aspekt inte har betonats särskilt i läsningarna, att återbruket av tidigare befintligt material i dikterna sätter romantiska föreställningar om författaren som individuell skapare på spel; liksom tanken på en urskiljbar, personlig avsändare bakom dikter.³⁸ Givetvis görs ett val av material och metod, men arbetet får samtidigt en mer kollektiv karaktär, och om texterna uppvisar en eller (lika ofta) flera poetiska *personae*, så är det för att underminera tanken på en enskild röst i texterna och/eller för att, som hos Börjel, skapa polyfona montage.

Liknande konsekvenser har alltså varit synbara alltsedan det tidiga avantgardets arbeten med collage och montage, som Walter Benjamin påpekade, till exempel i sin essä om "Författaren som producent".³⁹ I vissa fall kan man till och med tala om distinkt kollektiva dikter inom ramen för en poetisk collagepraktik – såsom, till exempel, Daniel Kane framhåller i

sina läsningar av amerikansk 1960-talspoesi i *All Poets Welcome*.⁴⁰ Rörelsen mot det anonyma, det operonliga eller kollektiva är dock inte, som vi såg ovan, att likställa med en poesi utan affektiva eller existentiella dimensioner. Däremot kommer den på ett väsentligt sätt att problematisera föreställningar om den autentiska personligheten som poesins oundgängliga *modus vivendi*. Och precis som Marjorie Perloff en gång visade i sin studie *Radical Artifice*, måste en sådan problematisering av subjektet i poesin avläsas inom ramen för den mediekultur som etableras och eskalerar under det avslutande 1900-talet, i vilken ”det personliga uttrycket” reproduceras som en framgångsrik konsumtionsprodukt.⁴¹

Om man således kan tala om en kritik av vissa föreställningar om subjektet, så kan man också förlänga denna till att inbegripa andra strukturer och former i konsumtionssamhället och de diskurser som reglerar tänkande, skrivande och sägande i samtiden. Denna kritiska aspekt hos återbruket som jag inledningsvis lyfte fram framkommer, som vi sett, hos de tre exempel som har diskuterats, om än på olika sätt och i skiftande grad. Det kan handla om att humoristiskt leka med och underminera vissa av konsumtionssamhällets diskursiva former (som hos Ponnert), eller om att blottlägga talets och vardagsspråkets ideologiska skikt (som hos Börjel) eller om att inter文enera i och bearbeta vetenskapens arkiv (som hos UKON).

Men vad ska man då säga om den ambition som Bürger en gång tillmätte avantgardet, och collageet, som en av dess metoder – att föra konsten närmare eller till och med förena den med *livspraxis*? Mitt insisterande på det indexikala, materiella och performativa som viktiga drag i de exempel på återbruk av bruksmaterial som jag har lyft fram, skulle kunna förbindas med en sådan ambition att grumla gränsen mellan konst och liv, mellan konstverket som en ontologiskt avgränsad artefakt och en värld av andra objekt, kroppar, hand-

lingar. Men snarare skulle jag vilja hävda att indexets tidsrumsligt lokalisering funktion, och dess fysiska relation till ett annat, externt objekt – liksom materialiseringen av språkliga utsagor i dikterna – driver den estetiska praktiken närmare andra former av text-, bild- och mediepraxis (vilket mycket väl kan vara samma sak som det Bürger kallar *liv* ...). Och jag skulle hävda att detta görs i syfte att undersöka och problematisera de sätt på vilka vi bevarar och arkiverar vår samtid och historia; hur vi upprättar villkoren för att minnas något, hur vi upphöjer något som meningsfullt och värdefullt att minnas, och hur vi sedan, faktiskt, utövar minneshandlingar i en samtid, där allt fler data av olika slag ackumuleras och sätts i cirkulation.

Å ena sidan handlar det då om att ta sig an och dokumentera, minnas och processa det till synes efemära, marginella eller esoteriska – man kan återigen anknyta till uppmärksammandet av det kontingenta och tillfälliga som går tillbaka till Duchamp; det som undandrar sig historieskrivningen och det offentligt sanktionerade förflutna: bruksanvisningar, till exempel, som det trycks mer av än böcker, men som, om de ens läses, snabbt förpås till historiens skräphögar; enskilda röster i telefon och radio, som utan tvekan vittnar om samtidens ideologiska former, men som också förflyktigas eller tynar bort i ett lokalradioarkiv; medicinska beteckningar ur en klinisk handbok riktad till de få. Å andra sidan görs detta alltså genom ett uppmärksammande av materialiteten hos och bruket av de medier som vi begagnar för att arkivera, minnas och skriva historia. Att indexet kallas in i sådant syfte idag är inte, som filmvetaren Mary Anne Doane påpekar i det tidigare nämnda numret av tidskriften *differences*, ägnat åt indexikalitet, att förvånas över.⁴² I en tid präglad av dematerialisering och förlust av referentialitet, i en period där digitala medier utgör basen för kommunikation och informationshantering, blir indexet en möjlighet, bortom den mime-

tiskt orienterade realismen, att närma sig någon form av fysisk och materiell ”verklighet” eller ”liv” i de estetiska praktikerna.

Därmed kan återbruket och bearbetningen av olika slags bruksmaterial i den poesi som har diskuterats också beskrivas som en undersökning av eller, åtminstone, ett ingrepp i de samtida medieteknologiska villkoren för lagring och återvinning, arkivering, minne och historieskrivning. Det rör sig, än en gång, och det gäller inte bara UKON, om litterära verk som, genom en materiellt orienterad poetik, ”perform the archive”. Och jag skulle alltså, mer specifikt, vilja beteckna detta arbete som ett slags poetisk *mediearkeologi*. I sin nyutkomna bok [... *nach den Medien*] (2011), gör den tyske mediearkeologen Siegfried Zielinski en distinktion mellan *Medierna* med stort M, som system och dispositiv (Foucault, Agamben), och *medier* som en mångfaldig uppsättning kulturella och konstnärliga praktiker, vilka knyter an till den tekniska och vetenskapliga utvecklingen, men samtidigt griper in i och avleder dess resultat och syften på ett icke-instrumentellt (eller, om man så vill, estetiskt) sätt.⁴³ Vad gäller de senare, är Zielinskis kardinal exempel Nam June Paiks mediekonst, men han diskuterar en mängd konst och litteratur med konceptuell orientering, inte minst av återbrukskaraktär. Och de mest intressanta och produktiva av dessa mediepraktiker vill han betrakta som inslag i vad han kallar en *cultura experimentalis*, vilken utforskar och konfronterar oss med begränsningarna och ”omöjligheterna” i den mediala och tekniska utvecklingens andrutna progress.⁴⁴

Det är på detta fält som det poetiska återbruk som här har beskrivits – både igår och idag – bör placeras, vill jag hävda; en kulturell praktik som i nära kontakt med mediala och medieteknologiska omvandlingar lockar fram en reflektion kring vad som lagras och sprids och glöms bort; kring vilka diskursiva, ideologiska och materiella mekanismer som reglerar vårt minne och vår glömska, vårt berättande

och våra former för symbolisering; kring vilka perspektiv på subjektivitet och agens, betydelse, värde och kommunikation som dessa mekanismer befordrar. Återbruket av brukstexter hos Ponnert, Börjel och UKON gör sig till del av en experimentell kultur med en rot i det tidiga avantgardet, men som tar form och mening av de medie-ekologiska omständigheterna omkring år 2000.

Noter

- 1 Duchamp-citaten är hämtade ur artikeln ”1914”, i Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois & Benjamin H.D. Buchloh, *Art Since 1900*, London: Thames and Hudson, 2007 (2004), s. 128.
- 2 Kenneth Goldsmith, ”Okreativitet som kreativ praktik” (2001), i *OEI* 2003/2004:15–17, övers. Jesper Olsson, s. 230; se även (<http://epc.bu-falo.edu/authors/goldsmith/uncreativity.html>, 2012.07.20).
- 3 Giorgio Agamben, ”Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie”, i *OEI* 2000/2001: 4–5, övers. Lars-Erik Hjertström, s. 43 (ursprungligen i *L'uomo senza contenuto*, 1970).
- 4 Jonathan Lethem, ”The Ecstasy of Influence: Plagiarism”, *Harpers*, feb., 2007, s. 59–71, omtryckt i Lethem, *The Ecstasy of Influence. Non-fiction etc*, New York: Doubleday Books, 2012. Se även Kembrew McLeod & Rudolf Kuenzli (red.), *Cutting Across Media. Appropriation Art, Interventionist Collage and Copyright Law*, Durham: Duke University Press, 2011, för ett omtryck och en intervju med Lethem; volymen rymmer för övrigt en rad intressanta essäer om återbruk och appropriering inom samtida musik, konst och litteratur.
- 5 Ett exempel på sådan nätsökande litterär praktik är den s.k. Flarf-poésin, se t.ex. Gary Sullivans och Michael Gottliebs texter ”My Problems With Flarf” respektive ”Googling Flarf”, i Craig Dworkin (red.), *The Consequence of Innovation: 21st Century Poetics*, New York: Roof Books, 2008; Kenneth Goldsmith, *Day*, Great Barrington, MA: The Figures, 2003.
- 6 För en diskussion av termen ”grey literature”, se den fascinerande artikeln på Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Gray_literature (2012.07.20). Se även John Guillorys essä, ”The Memo and Modernity”, i *Critical Inquiry*, Vol. 31, 2004: 1 (svensk övers., ”PM:et och moderniteten”, i *OEI* 2011:53–55).
- 7 Carl Fredrik Reuterswärd, *På samma gång*, Stockholm: Bonniers, 1961. Se t.ex. Bengt Höglunds recension av boken ”Mellan ordbok och syntax”, i *BLM* 1961:10.
- 8 Tristan Tzaras berömda recept, ”Pour faire un poème dadaïste”, där man uppmanas att ta en tidning och sax, klippa ut ord, lägga dem i en ask, skaka om och ut och leverera en dikt, trycktes första gången i tidskriften *Littérature* nr 15, juli 1920. För en svensk översättning, se t.ex. antologin *Dada*, Lund: Bakhåll, 1985, red. Ingemar Johansson.
- 9 Carl Fredrik Reuterswärd/G. Kanal, *VIP*, Stockholm: Bonniers, 1963.
- 10 Begreppet ”postproduktion” lanserades av den franske kritikern och curatorn Nicholas Bourriaud i en bok med samma namn, *Postproduction*, New York: Lucas Sternberg, 2003, i vilken efterkrigstidens, men särskilt den omedelbara samtids, omfattande återbrukspraktiker inom bildkonsten kartlades och analyserades. Begreppet kommer dock inte omsättas på ett mer specifikt sätt här.
- 11 Om dessa uppföljare till collaget, se t.ex. *OEI* 2003/2004:15–17, ett nummer ägnat åt collage, decollage, détournement, cut-up, appropriering, sampling, postproduktion etc.
- 12 Inte minst franska poeter och kritiker som ägnar sig åt återbruk etc., som Christoph Hanna och Olivier Quintyn, återkopplar till Reznikoff, men även en svensk poet som Ulf Karl Olov Nilsson har hänvisat till och översatt hans verk.
- 13 Det mest fascinerande försöket i en sådan riktning är antagligen Jonas (J) Magnussons och Cecilia Grönbergs monumentala bok *Omkopplingar. Avskrifter, Listor, Dokument, Arkiv*, Göteborg: Glänta, 2006; här erbjuds en om inte uttömmande så kolossalt omfattande presentation och reflektion över teorier och praktiker kring återanvändning, dokumentarism och konceptuella operationer i sen- och samtida konst och litteratur – samt ganska mycket annat därtill.
- 14 Dikten finns omtryckt i David Antin, *Selected Poems: 1963–1973*, Los Angeles: Sun & Moon Press, 1991, s. 59–67.
- 15 John Robert Colombo, ”A Found Introduction”, i Ronald Gross och George Quasha, *Open Poetry. Four Anthologies of Expanded Poems*, New York: Simon & Schuster, 1973, s. 435.
- 16 Se Peter Bürger, *Theorie der Avant-Garde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- 17 För Bürger, se op. cit.; Hal Fosters kritik och omläsning av Bürger återfinns i kapitlet ”Who’s

- Afraid of the Neo-Avant-Garde?”, i författarens *The Return of the Real*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.
- 18 Se not 5.
- 19 Se Franck Leibovici, *des documents poétiques*, Marseille: al dante/questions théoriques, 2007. Se även Jonas (J) Magnussons omfattande essä ”Redaktionell estetik?”, i *OEI* 2008:37–38.
- 20 Oskar Ponnert, *Tulpangnissel*, Malmö: Pequod Press, 2005.
- 21 Oskar Ponnert, *OK gasol välkommen – Dokument Storgatan*, Malmö: Pequod Press, 2002.
- 22 För en bred presentation av konceptkonstens former och metoder, se t.ex. Peter Osborne, *Conceptual Art*, London: Phaidon, 2002.
- 23 För en analys och historisering av denna trafik mellan konst och litteratur och de förskjutningar fälten emellan som ägt rum under det senaste (halv)sekle, se Nils Olsson, *Konsten att sätta texter i verket. Gertrude Stein, Arne Sand och litteraturens (o)befintliga specificitet* (diss.), Göteborg: Göteborgs universitet, 2010.
- 24 För en diskussion och analys av bruksanvisningens historia, se Jasmine Meerhoff, *Read me! Eine Kultur- und Mediengeschichte der Bedienungseinleitung*, Bielefeld: transcript Verlag, 2011.
- 25 Citatet figurerar till exempel som motto till introduktionen i Marjorie Perloff, *Wittgensteins Ladder. Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*, Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- 26 Se Meerhoff 2011, s. 31ff.
- 27 För en kortfattad, men för sammanhanget relevant beskrivning och definition av det foucaultska ”dispositivet” (eller ”apparaten”), se Giorgio Agamben, *What is an Apparatus?*, övers. David Kishik och Stefan Pedatella, Stanford: Stanford University Press, 2009.
- 28 Någon strikt definition av det medicarkeologiska finns inte. Snarare måste man hänvisa till en praktik i samtida humaniora med lite skiftande metodologier, men med en gemensam (oftast) teoretisk bakgrund i Michel Foucaults analyser av det historiografiska arbetet i *Vetandets arkeologi*, 1969. För en diskussion av medicarkeologin som (nytt) metodiskt fält, se introduktionen till Erkki Huhtamo och Jussi Parikka (red.), *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Im-*
- cations*, Berkeley: University of California Press, 2011. I föreliggande artikel tillämpas begreppet främst för att beteckna hur en undersökning (med vetenskapliga eller estetiska medel) av äldre medieteknologier kan kasta ljus på samtida medieteknologier och mediepraktiker (jfr t.ex. Paul DeMarinis diskussion i artikeln ”Erased Dots and Rotten Dashes”, i *Media Archaeology*, s. 211–238).
- 29 Peirces semiologiska trikotomi (*ikon* betecknar genom en likhetsrelation, *symbol* genom konvention och *index* genom en fysisk, materiell relation) måste väl anses som väletablerad idag. För en lättillgänglig definition, se den finska digitala *The Commens Dictionary of Peirce's Terms*, redigerad av Mats Bergman och Sami Paavola, på <http://www.helsinki.fi/science/commens/dictionary.html>. För en diskussion av index betydelse inom estetiska praktiker idag, se specialnumret av den amerikanska tidskriften *differences*, Vol. 18, 2007:1, gästredigerat av Mary Anne Doane.
- 30 Se Sybille Krämer, ”Das Medium als Spur und Apparat”, i författarens *Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- 31 Börjels böcker har alla utkommit på OEI Editör i Stockholm, där jag själv, vilket kanske bör påpekas, är en av redaktörerna. *Skåneradio* är opaginerad.
- 32 Se t.ex. Heidi von Wrights intervju med Börjel, ”Giftgrönt radiobrus utsmetat”, i *Ny Tid*, 28 mars, 2007 (<http://nytid.huset.fi/arkiv/artikelnt-684-4101.html>, 2012.08.12).
- 33 Fredrik Hertzberg, ”En spegling av vardagsspråket”, *Svenska Dagbladet* 29 juni, 2006.
- 34 Jonas (J) Magnusson, ”UKON peotics”, efterord till *Block*, Stockholm/Steag: Symposium, 2005 (opag.).
- 35 Ibid.
- 36 Gilles Deleuze och Félix Guattari, *Kafka. För en mindre litteratur*, Göteborg: Daidalos, 2012, har f.ö. just kommit ut i sin helhet på svenska, i översättning av Vladimir Cipciansky och Daniel Pedersen.
- 37 Se Simone Osthoff, *Performing the Archive*, New York: Atropos Press, 2009.
- 38 Här finns förstås en institutionskritisk aspekt, en problematisering av litteraturens (och

litteraturvetenskapens) självförståelse som skulle kunna utvecklas, men som jag valt att lämna därhän i denna artikel. För en teoretisk belysning av detta slags litterära praktik vill jag i stället, återigen (jfr not 26) hänvisa till Nils Olssons undersökningar i *Konsten att sätta texter i verket*.

- 39 Walter Benjamin, "Författaren som producent", i *Essayer om Brecht*, Lund: Cavefors, 1971, övers. Carl-Henning Wijkmark, s. 89–108.
- 40 Daniel Kane, *All Poets Welcome. The Lower East Side Poetry Scene in the 1960s*, Berkeley: University of California Press, 2003, s. 157.
- 41 Se Marjorie Perloff, *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*, Chicago: University of Chicago Press, 1991, i synnerhet kapitlet "The Changing Face of Common Intercourse. Talk Poetry, Talk Show, and the Scene of Writing".
- 42 Se Mary Anne Doane, "Indexicality: Trace and Sign: Introduction", i *differences* Vol. 18, 2007: 1.
- 43 Siegfried Zielinski, [... *nach den Medien*], Berlin: Merve Verlag, 2011, s. 19ff.
- 44 *Ibid.*, s. 155.

Summary

Appropriation and Reuse as Media Archaeology in Contemporary Swedish Poetry

This article deals with the practice in contemporary poetry of appropriation and recycling of extra-literary (or extra-aesthetic) materials, such as dictionaries, handbooks, user manuals, radio talks *et cetera*. The practice is situated within an avant-garde tradition of readymades, collages, and found poetry, which offers a historical context to the contemporary work. The analytical focus of the article is on three Swedish poets, who in various ways have explored this field of conceptually oriented writing during the last decade – Oskar Ponnert, Ida Börjel, and Ulf Karl Olov Nilsson. Even though their poetics vary, one might trace some common traits in their recycling of already existing textual, acoustic, and visual materials through concepts such as 'indexicality' and 'materiality'. The article also suggests that their work could be designated as a kind of media archaeology in poetry – as a way of discussing and reflecting upon the conditions of memory and representation in a contemporary media society.

Keywords:

Appropriation, recycling, readymade, collage, found poetry, extra-literary materials, indexicality, materiality, media archaeology, Oskar Ponnert, Ida Börjel, Ulf Karl Olov Nilsson