

REDAKTÖRENS BLICK OCH SAMLARENS HAND

Avantgardets redaktionella praktiker

Johan Gardfors

Avantgardet har länge förståtts i termer av negation. Inte minst har det karakteriserats med utgångspunkt i dess opposition mot det borgerliga samhället och dess konstnärliga konventioner. Därtill har det förståtts i förhållande till dess förmodade avsikt att nedmontera gängse strukturer för konstnärlig produktion och reception. Sådana beskrivningar underbyggs av avantgardets egen retorik som präglas av hyperboler i oppositionens tecken. Ett återkommande tema i teoretiseringar av avantgardet är att det antingen antas ifrågasätta konstbegreppet, eller att det antas misslyckas med att på allvar göra just det eftersom det är dömt att självt upptas av den institution det kritiserar. Även om avantgardet förstås i förhållande till värden som nyhet och innovation, så adresseras dess estetik vanligen i termer av destruktion, oavsett om det rör sig om en destruktion av tradition, av sammanhållen mening, av autonom konst eller av grundläggande konstnärliga kategorier.

Avantgardets sida av samhälls- och institutionskritik har också förblivit den måttstock mot vilken dess framgång mäts, om än med väsentligen olika utfall i till exempel Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (1974) respektive Benjamin H. D. Buchlohs *Neo-Avantgarde and Culture Industry* (2000). Även Renato Poggioli underströk de olika avantgardernas gemensamma ambition att genom rivningsarbete skapa en tabula rasa, varigenom avantgardet fort-

satt definieras i termer av negation, om än inte från ett politiskt håll.¹ Poggioli definierar även uttryckligen avantgardet i vid mening som en negationens kultur.² Även i senare forskning dominerar dessa perspektiv. Med utgångspunkt hos Bürger förstår exempelvis Richard Murphy i *Theorizing the Avant-Garde* från 1999 bruket av *objets trouvées* och protokonceptuellt skrivande som en negationens och meningslöshetens poetik, vilken tjänar till att rikta uppmärksamheten mot och ifrågasätta konstverkets yttre, institutionella ramverk.³ Även här reproduceras föreställningen om ett i första hand politiskt avantgarde: ”the avant-garde serves as the political and revolutionary cutting edge of the broader movement of modernism”.⁴ Frågan är om inte dessa karakteristiker riskerar att överskugga några av avantgardets viktigaste sidor snarare än att bidra till en ökad förståelse av dem.

Som ett utkast till en framtida omvärdering av avantgardet, vill jag i det följande fästa uppmärksamheten vid en aspekt som förenar en merpart av dess individuella instanser, nämligen avantgardets redaktionella struktur. För det första vill jag understryka att det förra seklets avantgarde i vid mening måste förstås genom dess omfattande arbete med förlagsverksamhet, tidskrifter och andra publiceringsvägar. För det andra vill jag föreslå att avantgardet bör förstås som en transnationell tradition som kännetecknas av ett arbete med konstens utsida, eller annorlunda uttryckt, med dess materiella underlag. Med utgångspunkt i dessa två premisser vill jag, för det tredje, pröva tanken att avantgardets redaktionella arbete i egentlig mening kan jämföras med ett redaktionellt arbete i överförd bemärkelse, där den moderna stadens restprodukter omsätts inom avantgardets poetik, där text assimileras med ting i ett flöde av material och medier.

AVANTGARDETS REDAKTIONELLA PRAKTIKER

De redaktionella praktikerna var och förblir avgörande för avantgardet i vid mening. Redan i sin tidiga teoretisering av avantgardet i *Teoria dell'arte d'avanguardia*, som utkom 1962 men påbörjades så tidigt som 1946, framhöll Poggioli tidskriftens betydelse som funktion och särskiljande drag för avantgardet. Här blir den, enligt Poggioli, en ”oberoende och isolerad militär enhet, fullständigt och skarpt avskild från allmänheten, snabb att agera, inte bara för att upptäcka utan också för att strida, erövra och äventyra på egen hand.”⁵ Det vill säga, i enlighet med avantgardets beteckning blir tidskriften ordagrant en förtrupp. Poggioli lägger till att skillnaden gentemot romantiken i detta avseende är mindre än den gentemot de samtida kommersiella tidskrifterna och tidningarna. (Från en svensk horisont kan man dra sig till minnes Palmblads och Atterboms *Phosphoros*, 1810–1823, som en romantisk föregångare till avantgarderörelsernas redaktionella projekt.)

Det är också i en kontext av oberoende tidskrifter som den ursprungligen militära termen avantgarde övergår från att beteckna en politisk position till en konstnärlig rörelse. När Michail Bakunin grundar tidskriften *L'avant-garde* i Schweiz 1878 är termen ännu politiskt agitatorisk. Ungefär samtidigt med tidskriften *L'avant-garde* noterar Poggioli hur ”politikens och konstens rebeller” samexisterar i det litterära magasinet *La Revue indépendante*, för att under 1880-talet åtskiljas med följden att termen avantgarde kommer att förknippas med det konstnärliga snarare än det politiska avantgardet.⁶ Detta är en begreppshistorisk anmärkning, men även i sin åtföljande teoretisering av avantgardet beskriver Poggioli dess politiska och

estetiska funktioner som väsentligen åtskilda: förhållandet mellan estetisk revolt och politisk radikalitet är kontingent och framförallt retoriskt samt bestämt *a posteriori*, även om de experimentella rörelserna alltså eftersträvar ett *tabula rasa* både på konstnärlig och samhällelig nivå.⁷ Tanken att litteraturen inte kan vara radikal om den inte inbegriper en omdaning av sina tekniska förutsättningar, såväl på genrens som mediets nivå, finner man istället uttryckt i Walter Benjamins berömda föredrag ”Författaren som producent”, vilket skrevs 1934 men förblev opublicerat under hans livstid. Här rör det sig förvisso inte om en historisering av specifika praktiker utan om ett upprop till kategorisk förändring: den vänsterintellektuelle skribenten kan inte endast producera föregivet revolutionära texter, vilka det visat sig att det borgerliga samhället förmår härbärgera, utan måste sträva efter att omforma även de mediala produktionsmedlen. Trots att texten idag framstår som präglad av en för författaren ovanligt dogmatisk retorik, bland annat med dess utgångspunkt i ett ideal om det litterära verkets korrekta politiska och litterära tendens, inringar Benjamin här ett problem beträffande författarens förhållande till den mediala produktionsapparaten som har bärighet på avantgardets publiceringsprojekt:

[Ä]ven i de fall där stoffet som apparaten matas med tycks vara av revolutionär natur är [det] en högst tvivelaktig handling att lämna bidrag till en produktionsapparat utan att så långt det är möjligt förändra den. Vi står nämligen inför det sakförhållandet [...] att den borgerliga produktions- och publiceringsapparaten är i stånd att assimilera revolutionär tematik i förbluffande kvantiteter, ja propagera för den, utan att för den skull på allvar ifrågasätta sitt eget fortbestånd och den klass' fortbestånd som äger den.

[...]

För den författare som tänkt igenom betingelserna för nutida produktion [kommer arbetet] aldrig att

vara inriktat enbart på produkter utan alltid på samma gång vara ett arbete med medlen för produktionen.⁸

För Benjamin är poängen med att befatta sig med produktionsmedlen med andra ord uttalat revolutionär. Den svenske avantgardisten Åke Hodell anslöt sig med sitt författardrivna förlag Kerberos till liknande tankegångar, och med uttalad referens till Bakunin. I ett opublicerat blad, signerat med namn och ett rött kryss som för att markera sin egen närvaro och ge både dokumentet och förlagsprojektet status av ett verk, beskriver Hodell hur han sysslar med att ”upprätta ett hemligt kommunikationssystem mellan det svenska undergroundförlaget Kerberos och de ny-anarkistiska grupperna vid universiteten i Warszawa, Västberlin, Paris, Rom och Madrid.”⁹ Det är ett bland många exempel på hur förlagsverksamhet blir en integrerad del av det konstnärliga verket med en uttalad samhällskritisk ambition. Man bör emellertid dra sig till minnes att exempelvis hantverkstraditionens förlag i förlängningen av det sena 1800-talets Arts and Crafts-rörelse tog produktionsmedlen på minst lika stort allvar men med betydligt mer traditionsvårdande förtecken och i opposition mot massmedier snarare än med hjälp av dem.¹⁰

Även för avantgardets formella experiment blir det av kritisk betydelse att befinna sig nära tryckprocessen, i dess tidiga konstruktivistiska fas såväl som i dess senare mer konceptuellt inriktade fas. Tanken att författaren inte uteslutande kan ägna sig åt skrivande, utan även i någon mån behöver kontrollera produktionsmedlen och skriftens distribution är förstas inte originell för det tidiga 1900-talets avantgarden. Till dem som ägnat sig åt att försöka starta upp tryckeriverksamhet hör till exempel Gotthold Ephraim Lessing, som även avslutar sin *Hamburgische Dramaturgie* från omkring 1769 med frågan om det inte är ”dags att de lärda på allvar börjar tänka på att genomföra det välkända leibnizska projektet”. Det vill säga, som den svenska översättaren av *Laokoon* kommenterar, att ”starta egna förlag och

ta kontroll över kunskapens hela produktionskedja.”¹¹ För Lessing handlar det emellertid i första hand om att säkerställa textens tillförlitlighet på en oreglerad bokmarknad, medan det för senare seklers experimentella litteratur- och konstroller snarare handlar om att etablera just plattformar för alternativa riktningar och om en mottaglighet inför den poetiska potentialen hos mediet självt. För man bör komma ihåg att avantgardets upprättande av egna publikationsvägar bara är den ena sidan av myntet. Avantgardets historia uppvisar även ett djupgående engagemang med tryckets former och med massmediernas estetik.

Inte sällan sammanfaller emellertid dessa aspekter, där trycksaksproduktionen blir till ett incitament till att förhålla sig till mediet, varigenom avantgardets rörelsegrundande impuls åtföljs av utformningen av ett antal experimentella redaktionella estetiker. Detta är rentav kärnan i många av avantgardets viktigaste projekt. Tillsammans med en intensiv produktion av manifest och radikalt typograferade diktsamlingar såväl som av artiklar och inspelningar återverkar till exempel de italienska futuristernas publicistiska strategier fortfarande i vår ism-orienterade förståelse av epoken. Dess förgrundsgestalt Filippo Tommaso Marinetti var en medioker poet men en genial mediestrateg. Hans publikation av det första futuristiska manifestet i ett flertal italienska dagstidningar såväl som på förstasidan av franska *Le Figaro* i februari 1909 är ett av de mest kända exemplen på en redaktionell verksamhet som vittnar om en utvecklad förståelse för samtidens mediala villkor. Och medan Dada ofta beskrivs som antikonst – Poggioli talar om rörelsen i termer av nihilism – är tidskriften *Der Dada*, som först utkom i juli 1917, i själva verket en mångspråkig uppvisning i ett redaktionellt arbete som utnyttjar tidningssidans hela register, med fiktiva annonser, iögonfallande typografi i olika riktningar och collage baserade på innehåll från andra tidningar och trycksaker. Signifikativt nog beskriver sig rörelsen i denna tidskrift inte bara som statsreligion och som energi utan även som reklambyrå.¹²

Här bör även exempel aktualiseras där avantgardet inte upprättar egna publikationsvägar men likväl låter själva trycket i egenskap av medium framträda som avgörande för verket. Så sker exempelvis i Carlo Carràs målning *Manifestazione Interventista* från 1914, som låter betraktarens blick sugas in i en virvel av onomatopoetisk skrift och klipp ur det samtida medieflödet. Här blandas även textfragment från Marinettis nyligen utkomna och radikalt typsatta diktsamling *Zang Tumb Tuuum* med den igenkännbara typografin från välkända tidningstitlar som *Corriere della Sera* och *La Repubblica*, som för att markera detta ögonblick av genomtränglighet mellan skrift och måleri, men också mellan dagstidningens, poesins och bildkonstens mediala system.

Om dagstidningens och poesins skrift här dras in i målardukens yta skulle omvända exempel där dagstidningen blir en yta för poetiska interventioner kunna anföras. Så sker exempelvis under avantgardets betydligt senare fas i och med 1960-talets neoavantgarde, då Carl Fredrik Reuterswärd 1963 låter införa en notis i *New York Herald Tribune* som helt enkelt upplyser om att han låter stänga ner sig själv under det kommande decenniet, med den lakoniska texten: ”Carl Fredrik Reuterswärd | Closed for holidays 1963–1972.” Reuterswärds *Snille & smak: Thinking is digestion (Wittgenstein)* (1963), som presenterade Svenska Akademiens ordlista i fyra olika stadier – från bok till limpa – är även det ett ovanligt konkret exempel på hur avantgardet har stöpt om trycksaker till nya former genom att prioritera det konstnärliga uttryckets materialitet framför dess idealitet, det vill säga, som i detta fall, pappret och trycksvärtan framför ordens innebörd, men också den litterära institutionen som sådan framför dess poetiska uttryck.

Att närma sig avantgardet utifrån dess redaktionella praktiker innebär ett skifte i vilka aspekter som framträder av viktigaste verk och grupperingar. För situationismen som politisk och konstnärlig rörelse var det till exempel avgörande att man samlades runt den periodiska skriften *internationale situationniste*

samtidigt som rörelsens bruk och konceptualisering av *détournement* som konstnärlig strategi är ett av de mer signifikativa exemplen på avantgardet som redaktionell verksamhet. Här förenas alltså konkreta utgivningsprojekt med en extensiv citat- och redigeringspoetik som behandlar befintligt massmedialt innehåll som ett arkiv som kan och bör omkonfigureras för egna syften.¹³

Men en läsning som närmar sig dessa praktiker ur ett redaktionellt perspektiv skulle även medföra att boken *Fin de Copenhague* (1957, liksom senare *Mémoires* 1959), av situationiströrelsens frontfigurer Guy Debord och Asger Jorn, primärt förstås som interventioner i den urbana medieekologins kretslopp. Genom att stjäla en bunt dagstidningar och använda dessa som bas för ett visuellt verk präglat av grafiska överlagringar och färgfält som hållts över tryckplåtarna, omdirigeras ett av de masskopierade tidningarnas distributionsflöden för att istället anta den betydligt mer begränsade konstnärliga multipelns form i egenkap av artists' books, som här även på den tryckta sidan gestaltar ett medialt flöde av text och bild.

FRÅN INSTITUTIONSKRITIK TILL MULTITUD

Om Poggioli uppfattade avantgardets opposition i termer av dess antitraditionella patos och dess antagonistiska förhållningssätt gentemot såväl publik som föregående generationer, så har senare teoretiseringar som bekant snarare definierat avantgardet just utifrån dess vilja till politisk förändring, med Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* från 1974 som ett av de ännu tongivande bidragen. Enligt Bürger blir konsten i och med de historiska avantgarderörelserna självkritisk i bemärkelsen att den ifrågasätter sig själv som institution. Det vill säga, det historiska avantgardet vänder sig mot konstens produktions- och distributionsapparater såväl som mot den för tiden rådande idén om konstens väsen, vilken Bürger uppfattar som idén om det autonoma verket.¹⁴

Även om Bürger inte specifikt adresserar det historiska avantgardets redaktionella praktiker så måste dessa tänkas som en viktig del av dessa produktions- och distributionsapparater. Avantgardet negerar enligt Bürger den individuella produktionen som kategori, vilket exemplifieras av Duchamps ready-mades och tolkas som en provokation mot konsten som institution och som ett försök till nedmontering av konstens status som autonom sfär.¹⁵ Just kritiken av konstens autonomi uppfattar Bürger som avantgardets grundläggande ambition men också som dess grundläggande problem: om avantgardet eftersträvar en återföring av konsten till livets praxis, så är det samtidigt beroende av konsten just som autonom sfär för att kunna upprätthålla en kritisk distans till verkligheten.¹⁶ Därtill kan avantgardets provokationer inte undgå att själva införlivas i den konstnärliga institutionen enligt Bürger, som uppfattar neoavantgardets "institutionalisering av avantgardet som konst" som det slutgiltiga tecknet på avantgardets misslyckande med att "återföra konsten till livets praxis".¹⁷

Den senare ståndpunkten har debatterats flitigt – själv är jag benägen att i linje med konstvetaren Hal Foster snarare understryka hur neoavantgardet synliggör västenliga aspekter av dess föregångare – däribland dess fokus på konstens och litteraturens materiella sidor.¹⁸ Men låt oss för närvarande ta fasta på det förra argumentet, vilket gäller avantgardet som kritik av konsten som institution på en generell nivå, hos Bürger förstådd som ett "samhälleligt delsystem", och dess samtida beroende av en relativ autonomi. På motsvarande sätt vore det möjligt att inringa en motsättning mellan avantgardets kritik av specifika konstnärliga och litterära institutioner och dess behov av att upprätta jämförbara institutioner för att framföra denna kritik – något som också gäller avantgardets förhållande till varusamhällets mediala logik. De rörelser som varit de mest högröstade kritikerna av varusamhället och dess reklamspråk har inte sällan varit bland de främsta att annektera och utveckla dess mediala strategier. Låt vara att marknadsföringen

frikopplats från själva varan och istället blivit ett uttrycksmedel som säljer sig självt i egenskap av en osäljbar produkt. Avantgardet återbrukar i konkret mening reklamens formspråk samtidigt som det med framgång iscensätter otaliga reklamkampanjer för de egna fraktionernas kulturhistoriska erkännande.

Till viss del följer alltså avantgardets utforskande av redaktionella praktiker av en inre nödvändighet: den som har för avsikt att verka i opposition mot etablerade institutioner är för sitt oberoende beroende av alternativa vägar för kommunikation och samarbete. Detsamma gäller den som inte främst söker konfrontation utan som tvärtom vill skriva in sig i en kulturell offentlighet bara för att upptäcka att de egna uttrycken inte bereds plats av de verksamheter som dittills burit upp den litterära eller konstnärliga offentligheten. Att skapa en tidskrift eller ett förlag blir ett sätt att, om inte kringgå den litterära eller konstnärliga institutionens villkor för vem och vad som inkluderas i den offentliga diskussionen, så åtminstone att komplettera den med nya och relativt självständiga forum med delvis andra förutsättningar. Samtidigt blir engagemanget med redaktionella verksamheter ett sätt att drastiskt förkorta avståndet mellan idé och genomförande.

Även om en sådan manöver strängt taget inte vore nödvändig, det vill säga även i de fall där det konstnärliga uttrycket vore möjligt att framföra i befintliga forum, upprättar den en distans till institutionen som retoriskt kan omsättas för att skapa ett utrymme och ett patos för det egna projektet. Därmed dras avantgardet in i ett slags erkännandets dialektik, där det bekräftas genom sin skillnad gentemot den etablerade institutionen, något som konstteoretikern Boris Groys kallat för en ”negativ anpassning till konstens traditionella regler”.¹⁹ Den oberoende publikationsverksamheten dras in i samma logik som uppbär och uppbärs av de institutioner den misstror. Tanken framförs i essän ”Samlingens logik” (1997), där Groys hävdar att den museala samlingen styrs av en inre representationell logik som i sin strävan efter heterogenitet inte samlar konstformer som uppstått spontant utanför samlingen,

utan tvärtom återverkar på konstens produktion utanför samlingen, då den konst som produceras gör det under samlingens tryck. Groys skriver:

En förutsättning för den avantgardistiska kampen mot den museala samlingen var övertygelsen om att museerna enbart erkänner och samlar konst som förhåller sig enligt traditionella kriterier för konstnärlig gestaltning och kvalitet. Museet betraktades alltså som institution vilken genom sin kulturella övermakt förhindrar en fri och originell konst. I verkligheten förhåller det sig precis tvärtom. Först där inget samlande förekommer är det egentligen meningsfullt att förbli det gamla troget, att följa traditionen och motstå tidens förstörelsearbete. Förr skapade man nya konstverk i traditionell stil eftersom gamla konstverk ständigt förstördes. När det gamla samlas och bevaras på museer blir en sådan upprepning överflödigt och inte längre belönad genom upptagandet i samlingen.²⁰

Därmed kännetecknas avantgardet, hävdar han, inte av individuell frihet utan av innovationens tvång. Samtidigt är detta inte unikt för just avantgardet: ready-made-förfarandet ”är bara en demonstration av hur konsten alltid redan har producerats.”²¹ Innovationen består med andra ord av att något upptas i samlingen. Följaktligen utövar samlingen en dubbel verkan, den både repellerar och attraherar. Även en avantgardist som Åke Hodell, som upprättar ett eget förlag och som sprider sina verk genom otaliga periodiska skrifter och som reducerar distinktionen mellan original och kopia genom att signera otaliga reproduktioner av sina egna verk som klippts ut ur dessa tidskrifter, är högst upptagen av det erkännande som en inkludering i Nationalmuseums eller Moderna Museets samling innebär. Därför signerar han sitt förmodligen enda tredimensionella assemblage inte bara med namn utan även med texten ”Moderna Museet 1964” efter namnet på den institution som först ställde ut verket.

Liknande argument framför Bürger i ett svar på

konstvetaren Hal Fosters kritik av hans avantgarde-teori. Bürger påpekar här hur Daniel Buren med flera just är beroende av ett godkännande eller en medverkan av gallerier och museer även då ärendet är att negeta konsten som institution. För Bürger blir detta ett symptom på avantgardets nödvändiga misslyckande då dess konfrontation blir retorisk snarare än reell – i linje med hans tes om att det avantgardistiska verket inte kan undgå att själv underkastas konstmarknadens kapitalistiska logik då även det kritiska verket oundvikligen fetischiseras och inlemmas i samlingen.²² Det avantgarde som här är ifråga får idag anses vara både kanoniserat och upptaget av den konstnärliga institutionen. Istället för att betrakta denna utveckling som ett misslyckande av avantgardets institutionskritik finns det emellertid anledning att betrakta den som en framgång för avantgardets mediestrategier. Dessa må vara formulerade i retorisk opposition mot etablerade medier och institutioner, men denna opposition ska inte förstås bokstavligt. Den syftar till att etablera snarare än till att radera. Det avantgardistiska publikationsprojektet är ett projekt i ordets etymologiska mening, det vill säga ett utkast eller ett framkastande mot något ännu odefinierat, med andra ord en ansats till blivande. Även själva samlandet behöver förstås i positiva termer, och inte enbart i förhållande till samlingen i betydelsen av kulturell institution. Det behöver understrykas hur avantgardet självt bildar ett slags apparat som samlar upp och arrangerar kulturellt och industriellt material på sätt som skapar nya ordningar och förbindelser även utanför den museala samlingens väggar. Att detta samlande i sin tur kommit att härbergas av museets samling bör inte undanskymmas hur det aktiverar den moderna stadens överflöd av objekt och intryck som ytterligare en ansamling av material, vars fragment kan bli föremål för såväl redaktörens blick som för samlarens hand och omkonfigureras till nya sammanställningar.

Jag skall återkomma till samlandets praktik, men först bör något sägas om avantgardets förlags- och publikationsprojekt som struktur. När avantgardet

upprättar myriader av kortlivade publikationsprojekt bildar dessa alltså både en utvidgning och en kritik av såväl varusamhället som den litterära och konstnärliga institutionen. Oavsett om dessa projekt lyckas med att upprätthålla en konfrontativ och kritisk position i förhållande till sin omgivning eller inte, så måste man tillstå att de som helhet de facto påverkar den samtida kulturens mediala system genom att etablera just en mångfald av enskildheter i vilka konception, produktion och distribution nästintill sammanfaller. Därtill etablerar de en mångfald av transnationella kopplingar och samarbeten mellan dessa enskildheter såväl som i förhållande till etablerade institutioner. Om relationen till de senare präglas av ett motstridigt beroende, så leder det likväl till att avantgardet etablerar en mängd redaktionella noder som i sin tur genererar eller klyvs till nya projekt och fraktioner.

Vare sig syftet är en omdaning av kulturella strukturer eller att skapa zoner för relativ estetisk autonomi så är effekten av avantgardets upprättande av otaliga småskaliga produktionsenheter inom trycksaksproduktion och, i tilltagande grad, även inom övriga medier, att det därmed etablerar sig som ett flexibelt nätverk mellan en mångfald periferier utan egentligt centrum, det vill säga som en multitud. Det sena 1900-talets filosofiska upptagenhet med horisontellt distribuerade system föregrips därmed inte bara av avantgardets utforskande av platta strukturer inom 1950- och 1960-talens öppna estetik utan även av dess publiceringsformer. Detta arbete med produktions- och distributionsapparatens yttre former bör inte underskattas: Avantgardets multitud av publikationer och förlag introducerar en mängd synapser på en yta som dem förut hade varit, om inte slät, så åtminstone betydligt mindre komplicerad.

REDAKTIONELLA PRAKTIKER

Ett verk ur den japanska konstnären och kompositören Mieko Shiomis serie ”Spatial Poems” (från och

med 1965) illustrerar dessa samband. Inför dessa hade konstnären bitt personer runt om i världen att skriva ner olika typer av iakttagelser vid givna tidpunkter, varefter hon har placerat ut de inkomna textfragmenten på världskartor i olika former. Inför diktens första utförande 1965 återfanns bland andra svenskarna Bengt af Klintberg och Svante Bodin, den schweiziskfödde konstnären Dieter Roth, som vid tidpunkten hade flyttat vidare från Island till Rhode Island i USA, den danske Fluxuskonstnären Eric Andersen och den franske poeten och konstnären Robert Filliou liksom amerikanska namn som John Cage, Marian Zazeela och Alison Knowles. Den instruktion som Shiomi sände till dessa och minst 75 andra deltagare löd: "Write a word or words on the enclosed card and place it somewhere. Please tell me the word and the place, which will be edited on the world map."²³ Nyckelordet här är "edited", eftersom upphovspersonen till denna kollektiva dikt här har intagit just rollen av en redaktör som fördelar uppdrag, sammanställer resultaten och så småningom även distribuerar det gemensamma verket, i detta fall genom samarbete med George Maciunas rörande design och distribution, varigenom det på nytt kommer att ingå i ett transnationellt nätverk av utbyten. Det slutgiltiga verket vinner sin kraft genom den överblick som den redaktionellt färdigställda produkten förevisar och som kontrasterar mot deltagarnas specifikt situerade texter. Kartans anspråk på global överblick bryts mot det insamlade materialets anspråkslöshet. Resultatet blir en illustration av avantgardet just som internationellt nätverk och samtidigt av skrivandet som en både gemensam och högst individuell process. Det är också därför jag här väljer att tala om avantgardet i bestämd form och i singular, för att lyfta fram det som en multitudine, det vill säga som en mångfald av relativt autonoma men inbördes förbundna aktörer.

Om en viktig sida av avantgardets redaktionella praktik är själva etableringen av förlag, tidskrifter och liknande så följer därmed förstås även ett redaktionellt arbete med att producera innehåll inom ramen

för dessa projekt. Redaktörens funktion, som inte behöver vara identisk med redaktören som person, blir för avantgardet viktig tack vare närheten till produktions- och distributionsapparaten, men den uppträder också frekvent på verkets nivå, som i det föregående exemplet. Denna funktion kan kontrasteras mot författarens funktion. Medan författaren är upptagen av den egna textens tillblivelse och fulländning arbetar redaktören i första hand med andras texter. Utmärkande för redaktörens verksamhet är därför sådana praktiker som är förbundna med anskaffning och hantering av material. Redaktören beställer eller upptäcker material, ordnar det och presenterar det. Därtill är det redaktörens uppgift att förvalta och förädla vad den sammanställt, att avgöra vad som är färdigt och vad som ännu inte är det samt vilka riktningar och vägar det ofärdiga bör ta.

Redaktören är en motsvarighet till samlaren i och med att den sysselsätter sig med en praktik som bygger på omsorgsfulla val: vad ska sparas och vad ska förkastas, vad behöver korrigeras och vad behöver förädlas? Och inte minst: hur ska det som sparas fogas samman så att det bildar nya produktiva konstellationer? Vilka samband ska upprättas, på textens, läsningens och produktionens nivå? Samtidigt befattar sig redaktören också med textens eller bildens materiella underlag: med pappersval, typografi, format, val av medium etcetera.

Just en sådan uppmärksamhet gentemot medium och material bildar en central linje genom 1900-talets avantgarden, vars historia kan tecknas som en transnationell tradition av att arbeta med konstens utsida, det vill säga ett arbete som prioriterar uttryckets materiella förutsättningar snarare än dess innehåll. Bürger föregriper denna observation genom att påpeka hur formen blir allt viktigare då de konstnärliga medlen successivt tar innehållets plats från och med 1800-talets andra hälft. Enligt Bürger, som förstår avantgardet som en motreaktion mot en samhällsfrånvärd esteticism, blir totaliteten av konstnärliga medel synliga tack vare avantgardet, varigenom vi får

nya perspektiv på konsten som kategori. Därför bör konstens föregående utveckling inom det borgerliga samhället enligt Bürger förstås med utgångspunkt i avantgardet, istället för att tvärtom förstå avantgardet mot bakgrund av dess konstnärliga förhistoria.²⁴ Jag menar att man här behöver läsa Bürger contra Bürger, och utgå från det sena avantgardet för att förstå det tidiga avantgardet. Huruvida avantgardet som institutionskritisk rörelse misslyckas eller inte, vilket debatten kring Bürgers avantgardeteori framförallt handlat om, är mindre intressant än det faktum att det är en rörelse som präglas av en stark inbördes tradition av att arbeta med materialitet. 1950- och 1960-talens konkretism är en illustrativ punkt i denna bemärkelse genom att fokus här så tydligt vänds mot språkets yttre egenskaper, som trycksvärta, sidlayout, språkljud och typografi. Härifrån kan man dra en linje bakåt till avantgardets tidiga fas med till exempel futurismens radikala typografi och ljuddikter såväl som framåt mot det sena 1900-talets och tidiga 2000-talets konceptuella skrivande. I det senare fallet blir texten i högsta grad en materialsamling som tillkommit genom ett systematiskt bearbetande av befintliga texter eller tal.

Omkring millennieskiftet har författaren allt oftare kommit att annektera redaktörens domän genom en mångfald konceptuella skrivpraktiker som i hög grad bygger på citering, redigering eller rekontextualisering av befintlig text. Ungefär samtidigt har konstnären på ett motsvarande sätt gjort curatorns roll till sin, genom att arbeta med utställningsproduktion och med sammanställning av andras verk liksom med efterforskningar i arkiven. Båda dessa konvergenser förebådas av avantgardets tradition under 1900-talet. Även om dess arbete med trycksaksproduktion och med tecknets materiella substrat tar sig högst heterogena former – från Hanna Höchs fotomontage till Lily Greenhams bandspelarpoesi – så är en gemensam nämnare att det poetiska uttryckets materiella förutsättningar står i fokus. Avantgardet bekymrar sig alltså mer om ljudet än om ordet, mer om skriften

än om texten och mer om dikten som typografisk yta än om dikten som symboliskt djup. Det bekymrar sig om radiosändarens brus snarare än om klangernas harmoni och om dagstidningen som collagematerial snarare än som nyhetsförmedling. I linje med denna tendens gör det också bruk av världen som materialsamling, från vilken man kan inringa ett utsnitt som i Daniel Spoerri's *tableaux-pièges* (1960 och framåt), eller skapa en ny dikt av utklippta och blandade rader från en tidning enligt Tzaras instruktionsdikt "Pour faire un poème dadaïste" (1920), eller klippa ihop ljud till en kronologisk exposé över vapenslagens framväxt som i Hodells *Strukturer III* (1967), eller nedteckna trafikradions utsändningar som i Kenneth Goldsmiths *Traffic* (2007).

I ett tidigare nummer av TfL har Jesper Olsson beskrivit Goldsmith själv som ett "nedskrivnings-system" som omfördelar olika mediala flöden.²⁵ Som konceptuell poet är Goldsmith kanske den som mest konsekvent omsatt det redaktionella och materiella förhållningssättet till litteraturen. I sin bok *Uncreative Writing* (2011) jämför han det samtida konceptuella skrivandets arbete med litteraturens materialitet med konstnären Nam June Paiks verk *Magnet TV* (1965), i vilket Paik placerat en stark hästskomagnet över en TV-apparat. Därigenom störs utsändningen av magnetfältet och bildrutan visar en brusig och förvrängd bild. Mediet blir synligt samtidigt som Paiks verk ordagrant arbetar med tevens utsida snarare än med dess innehåll, även om detta arbete uppenbarligen påverkar det befintliga innehållet. "The cut-and-paste function in computing is being exploited by writers as Paik's magnet was for TV", noterar Goldsmith med avseende på de digitala möjligheterna till poetisk produktion.²⁶ Hans egna poetiska verk är emellertid mindre intressanta som monument över storstadens medieimpregnerade samtid, vilket de gärna framställer sig som, än som delar i ett ambitiöst återuppförande av ett tidigare avantgarde. Det bildar en nutida nod som just genom att vara djupt försänkt både i den extrema samtids mediekultur och i det historiska

avantgardets konstnärliga tradition, upprättar en linje som skär rakt igenom avantgardets historia. Därigenom framträder avantgardet som en medial och materiell praktik som rör sig runt en axel av samlande och redigering, nedsänkt i en outsinlig mängd ting som alltid kan omvandlas vidare. Det förhållande och de konstnärliga praktiker som jag här har skisserat kan helt uppenbart jämföras med våra samtida digitala medieflöden, där audiovisuellt innehåll ständigt kopieras, sprids och omformas även utanför konstens och litteraturens domäner. Inte minst därför bör vi söka oss tillbaka till hur detta förhållande tematiseras i den lika senmoderna som fördigitala återbrukspoetiken.

SAMLANDE OCH SAMLING

I en längre essä om hur Paris under det andra franska kejsardömet gestaltas hos Baudelaire lyfter Walter Benjamin fram hur Baudelaire använder sig av lumpsamlarens gestalt. Mest känd är denna gestalt genom dikten ”Le vin des chiffonniers” som ingår i *Les Fleurs du Mal* (1857), men den förekommer även i en tidigare prosaskiss. Passagen är betydelsefull eftersom Baudelaire är en poet som är avgörande för Benjamins förståelse av moderniteten, men också för att den sätter fingret på den urbana materialitetens allt mer framträdande litterära roll. Baudelaire skriver:

Här har vi en man som har till uppgift att samla spillrorna efter en dag i huvudstaden. Allt det som den stora staden har förkastat, allt det som den har förlorat, allt det som den har försmått, allt det som den har brutit sönder, det katalogiserar och samlar han. Han går igenom omåttlighetens arkiv, avskrädets Kapernaum. Han sovrar och väljer omsorgsfullt; som den girige samlar på sig en skatt plockar han det skräp som av den gudomliga Industrin kommer att tuggas om till föremål att brukas eller åtnjutas.²⁷

Benjamin lägger till: ”Denna beskrivning är en enda utdragen metafor för diktarens förfarande såsom Baudelaire uppfattade det. Lumpsamlare eller poet – avskrädet angår dem båda [...]”.²⁸ Denna beskrivning är förstås också en beskrivning av Benjamins egen metod, vilken tydligast tar sig uttryck i det ofullbordade men likväl monumentala *Passagearbetet* (skrivet mellan 1927 och 1940) där mängder av citat och fragment bryts mot varandra och mot egna iakttagelser i ett intrikat sorterat system.²⁹ Manusets består av ett antal kuvert vilka är fulla av korsreferenser och hänvisningar på ett sätt som just i sin strävan att skapa ordning bland tingens mångfald upprättar en ytterligt komplex dokumentsamling som snarare speglar livets myller. I en anteckning om hur han tänkt sig verket skriver Benjamin: ”Metoden för detta arbete. Litterärt montage. Jag har ingenting att säga. Bara att visa.”³⁰

Vad Benjamin eftersträvar är därmed en konstellationens estetik, där mötet av citat ska kunna producera ”dialektiska bilder”. Benjamins tänkande har ständigt arkivet för handen, eftersom samlandet här utgör en filosofisk och poetisk metod.³¹ Men det som Baudelaire i sin jämförelse av lumpsamlaren och poeten föregriper är även ett centralt drag inom 1900-talets avantgarderörelser, även om Baudelaire som bekant själv hånade termen avantgarde som ett uttryck för fransmannens förkärlek för militäriska metaforer – låt vara långt innan både det att dess betydelse stabiliserats och dess nutida innehåll uppfunnits. Detta är för övrigt något som inte kan ha undgått Benjamin, själv en utpräglad samlare av iakttagelser och kulturella symptom, som i sin uppmaning till proletarietets författare att omforma de mediala villkoren inte underlät att nämna att den ”revolutionära styrkan” i Dadaismen låg i ”att den prövade konsten på dess autenticitet”.³² Medan termen ’autenticitet’ i Benjamins kanoniska essäer om fotografi kopplas till ett kultvärde som går förlorat i och med modernitetens tekniker för massreproduktion, är tanken här att Dada visar hur ”det minsta lilla autentiska brottstycke av det dagliga livet säger mer än måleriet”. Något som visas just genom kombinationen

av målade element med saker som ”biljetter, trådru- lar [och] cigarettstumpar”, liksom i exempelvis John Heartfields fotomontage.³³

Vi rör oss alltså här från ett metaforiskt och symbo- liskt bruk av lumpsamlaren som poetisk projekti- onsyta till ett förhållningssätt där den moderna stadens restprodukter omsätts poetiskt i konkret mening. Avantgardets mest auratiska objekt, det upphittade föremålet – *l’objet trouvé* – manifesterar just det ”choix intelligent”, det intelligenta eller omsorgsfulla val som Baudelaires lumpsamlare gör. Mest pregnant uttrycks det i en osignerad artikel i andra numret av Marcel Duchamps, Henri-Pierre Rochés och Beatrice Woods tidskrift *The Blindman*, utkommen strax efter det att Duchamp 1917 lämnat in sin berömda urinoar signerad R. Mutt till The Society of Independent Ar- tists för benägen utställan: ”Huruvida Mr Mutt gjorde fontänen med sina egna händer saknar betydelse. Han VALDE den.”³⁴ Duchamps *Flaskorkare* (1914) och *Fountain* (1917) ingår båda i den cirkulations- logik som från och med nu förbinder industridesign och bruksvaror med det museala rummet och som använder det ännu innovativa valet som redskap för att omfördela ting mellan stadens symboliska rum – egentligen bara den andra sidan av alla utställningar och konstverk som städats bort av misstag.

Ännu tydligare omsätts stadens restprodukter konstnärligt av Elsa von Freytag-Loringhoven i Du- champs omedelbara närhet i New York, genom en konstnärlig praktik som inte bara samlar skrot utan som även integrerar det med den egna kroppen, en verksamhet som Lisa Schmidt argumenterar för bil- dar ett konglomerat av poesi, arkitektur och kropp.³⁵ Som parallella spår inom New Yorks Dada-fraktion synliggör Loringhoven och Duchamp två aspekter av samma materiella estetik: hos Loringhoven samlan- dets praktik, hos Duchamp samlingens logik.

Det handlar alltså här om att förstå lumpsamlarens gestalt genom redaktörens gestalt, för att därigenom se likheterna mellan det i egentlig mening redaktionella arbetet med ett poetiskt arbete som omsätter den re-

daktionella blicken på en mindre egentlig men minst lika konkret nivå. Den avantgardistiska konsten må vara intellektuell snarare än sensibel, men den präglas av materiens extas – jag menar här extas i bemär- kelse av den förhöjda livskänsla och hängivenhet inför modernitetens materiella manifestationer som avant- gardet omhuldat i symbolisternas och de fördömda poeternas efterföljd, men även extas i bemärkelsen *ek-stasis*, det sätt på vilket materiens detaljer fram- står för avantgardets blick. Det typiska exemplet är Kurt Schwitters många målningar och assemblage som införlivar otaliga objekt som han hittat i staden och som i ett senare skede växer till att bli idiosynkratiska museer i de så kallade Merzbau-verken. Men vi bör även tänka på verk som Tristan Tzaras remixade tid- ningssida ”Une nuit d’échecs gras” (1920) som utgör ett samlande av trycksvärta och ord.³⁶

Poängen är alltså att distinktionen mellan medialt och icke-medialt innehåll sammanfaller till följd av avantgardets radikala tillvändhet mot materien. Knappar och typografi blir delar av samma system, en representation genom innovation som samtidigt är en transformation genom återbruk. Istället för att, som hos exempelvis Bürger, tänka oss dessa procedurer i termer av konstens autonomi respektive avantgardets kritik av densamma genom integration av livets (sam- hallets) och konstens domäner, så kan vi förstå dessa karakteristika i termer av kretslopp och redaktionellt arbete med konstens utsida.

Ett vanligt sätt att karakterisera avantgardet är att differentiera det både mot dåtidens och samtidens konst, och beskriva det i termer av en övergång från representation till transformation. Exempelvis Boris Groys menar att ”dess grundläggande patos var kra- vet på att gå från det blotta avbildandet av världen till omgestaltandet av den”, medan Ales Erjavec i voly- men *Aesthetic Revolutions and Twentieth-Century Avant-Garde Movements* (2015) argumenterar för vikten av att särskilja två parallella rörelser inom avantgardet, vilka med en något olyckligt vald ter- minologi benämns som det konstnärliga avantgardet

respektive det estetiska avantgardet.³⁷ Utmärkande för det förra är, menar Erjavec, att det syftar till förnyad representation (till exempel i och med kubism och abstrakt expressionism), medan det senare syftar till transformation, det vill säga, det vill förändra världen och sträcker sig ut från konsten till livet.³⁸ Distinktionen mellan representation och transformation tjänar därmed till att inringa avantgardets förhoppning att genom sin konstnärliga verksamhet åstadkomma samhälllig förändring, genom en fusion av politisk och estetisk agens. Men saken har också en annan sida, där representation och transformation inte utgör konkurrerande modeller utan där verket och

verksamheten består just i ett omdanande av stadens befintliga material.

Denna omgestaltning tar sig uttryck på en konkret och materiell nivå: genom en omsättning av massmediernas bild- och textmaterial i nya konstellationer och genom nya redaktionella plattformar såväl som genom ett samlande och omformande av stadens oredigerade avfall.³⁹ Staden framstår härmed som ett immanent system, vars beståndsdelar omvandlas och förflyttas men också omfördelas mellan konst och icke-konst. Det handlar mindre om en omvandling av bruksvärden än om ett flöde av material och processer, om staden som ett system som ständigt omskapar sig själv.

För den avantgardistiske redaktören eller samlaren blir staden ett autopoietiskt arkiv, det vill säga en informationsmängd som kontinuerligt både skapar och dokumenterar sig själv, såväl som ett poetiskt laboratorium. Det är därför en ödets ironi att Benjamins *Passagearbete* finns bevarat för eftervärlden genom att dess författare gömt det på Bibliothèque Nationale 1940, innan han flytt från Paris. Om Benjamins monumentala manuskript är ett arkiv i miniatyr så är det därmed ett arkiv som omsluts av biblioteket som ett betydligt mer omfattande arkiv som i sin tur omsluts av det ännu mer omfattande arkiv som är staden själv.

Tristan Tzara, "Une nuit d'échecs gras", 1920.

UKELES OCH AVFALLETS PROCESS

Om futurism och Dada är betydelsefulla exempel så adresseras ämnet även framgent i och med den omfattande återbrukspoetik som karakteriserar avantgardet i alla dess faser. Emellertid finns också exempel på hur själva omsättningen av restmaterial teoretiseras. I linje med avantgardets vana att producera manifest skriver den amerikanska konstnären Mierle Laderman Ukeles 1969 ett *Manifesto for Maintenance Art*. I det identifierar hon utveckling och underhåll som två olika system, där utveckling förstås i termer av individuell skapande, det nya, framåtskridande och flykt medan

underhållet istället handlar om att bevara det nya, upprätthålla förändringen och skydda framsteget. Eller, i andra ordalag, dödsinstinkten visavi livsinstinkten, där dödsinstinkten förstås som ”separation; individualitet; avantgardet par excellence; att följa sin egen bana in i döden – att göra sin egen grej, dynamisk förändring”, medan livsprincipen istället förstås som ”förenande, den eviga återkomsten, bevarandet och UPPRÄTTHÅLLANDET av arten, system och operationer för överlevnad; balans.”⁴⁰ Mot denna bakgrund omdefinierar Ukeles sitt vardagliga hushållsarbete som konst. Därmed upplöser hon åtminstone på ett nominellt plan den levda motsättningen mellan tidsödande hushållsarbete och inre behov av konstnärlig frihet. Samtidigt noterar hon i manifestet att den avantgardistiska konsten är ”infekterad med drag av underhållsidéer, underhållsaktiviteter och underhållsmaterial”, trots att den ”gör anspråk på absolut utveckling”.⁴¹

Under de följande åren kommer Ukeles att omsätta dessa tankar i ett konstnärskap som fokuserar både den museala samlingens och storstadens infrastrukturer för underhåll.⁴² Det omfattar bland annat utställningar där hon antingen utfört hushållsarbete inom museets väggar eller låtit verket bestå av underhåll av museets samlingar och lokaler. För projektet ”I make Maintenance Art One Hour Every Day” inbjöd hon 300 av Whitney Museums underhållsarbetare att beskriva en timme av deras dagliga arbete som konst. I svallvågorna av detta projekt antog Ukeles också en oavlönad anställning som ’artist in residence’ vid världens största renhållningstjänst, New York City’s Department of Sanitation, vilken hon i skrivande

stund innehaft i 40 år. Inom ramen för denna tjänst har hon bland annat personligen tackat var och en av New Yorks då 8 500 renhållningsarbetare å stadens vägnar.

I likhet med Baudelaire på ett metaforiskt plan och med Dada på ett materiellt plan använder sig Ukeles av det försmådda och förbisedda som konst och bidrar därmed till en omförhandling av kulturellt och samhälleligt värde. Samtidigt gestaltar hennes projekt en tidstypisk övergång från material till process och ett fokus på avskrädets sociala relationer snarare än dess material. Denna övergång från material till process inbegriper även det jag kallat arbetet med konstens utsida: det är i konkret mening upprätthållandet av den museala samlingens rum som står i fokus i ”I make Maintenance Art One Hour Every Day”, medan det är samma samlings motpol som följs i *Touch Sanitation* (1979–1980) i och med uppmärksammandet av renhållningsverkets dagliga uppsamlande av det som staden valt att inte längre bevara.

I Benjamins anda nöjer sig inte Ukeles med att producera innehåll, utan omgestaltar även själva ramverken och förutsättningarna för det innehåll hon producerar. Ukeles verk drivs av specifika teoretiska och sociala engagemang men det synliggör också en mer generell upptagenhet av staden som kretslopp, vilket avantgardet återkommande uppmärksammat under det förra seklet. För om de redaktionella praktikerna är nära förbundna med avantgardet så medför dess redaktionella blick att omgivningen framstår som en enorm materialsamling. Avantgardet tvekar inte att behandla denna samling som om språk och ting befann sig på samma ontologiska nivå och att använda den för sina syften i ständigt nya konfigurationer.

NOTER

1. Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, övers. Gerald Fitzgerald, Cambridge Mass.: Belknap Press, 1968, s. 95f.
2. "in the face of society and especially official society, the avant-garde looks and works like a culture of negation". Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, s. 107
3. "Like the montage, the avant-garde's 'ready-mades' and other related forms (such as the Surrealists' 'automatic writing' and their mechanical 'recipes' for creating literary texts) function according to a poetics of negation and meaninglessness. These 'meaningless' objects confront the conventions and expectations pertaining to the institution of art in a variety of ways." Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, s. 23.
4. Murphy, *Theorizing the Avant-Garde*, s. 3.
5. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, s. 23. Min övers.
6. Se Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, s. 9–12.
7. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, s. 96.
8. Walter Benjamin, "Författaren som producent", i *Essayer om Brecht*, övers. Carl-Henning Wijkmark, Staffanstorps: Bo Cavefors Bokförlag, 1971, s. 98 och 102. Beträffande tendens, se s. 89f.
9. Åke Hodell, L 283 2003/23:70, Kungliga biblioteket, Stockholm.
10. Se Lisa Otty, "Small Press Modernists. Collaboration, Experimentation and the Limited Edition Book", i Sarah Posman, Anne Reverseau m.fl. (red.), *The Aesthetics of Matter*, Berlin & Boston: De Gruyter, 2013, s. 128.
11. Sven-Olov Wallenstein, "Efterskrift", ur G. E. Lessing, *Laokoon eller Om gränserna mellan måleri och poesi*, Göteborg: Daidalos, 2011, s. 185.
12. *Der Dada*, 1919:2.
13. Montage av existerande massmedialt innehåll var en bärande princip bakom såväl filmiska som tryckta verk. Roberto Ohrt skriver med avseende på den situationistiska estetiken att "[o]fte blev enkla formuleringar och nogle gange hele afsnit sat ind i teksten uden anførelsetegn eller kildeangivelse, mens situationisterne efter eget forgodtbefindende fordrejede meningen med deres illustrationer – tegneserier, stillebilleder fra film, reklamer. Overalt var der åbenlyse eller skjulte citater, som blev gengivet ordret eller fordrejet. Det var umuligt at vide, hvornår forfatterne selv talte, og hvornår de spillede andres melodier." Roberto Ohrt, "Fin de modifications", i Dorthe Aagesen och Helle Brøns (red.), *Asgar Jorns. Rastløs Rebel*, Köpenhamn: Statens Museum for Kunst, 2014, s. 182. I samma utställningskatalog lyfter Klaus Müller-Wille fram Jorns engagemang i bokformgivning före de mer välkända *Mémoires* och *Fin de Copenhague*. "Fra skriftbilleder til vild bogarkitektur" i *ibid.*, s. 94–109.
14. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, övers. Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994, s. 22.
15. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, s. 52f. och 54.
16. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, s. 50.
17. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, s. 58.
18. Se Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge Mass. & London: MIT Press, 1996, samt Johan Gardfors, Åke Hodell. *Art and Writing in the Neo-Avant-Garde*, diss. Göteborg: Göteborgs universitet, 2017.
19. Boris Groys, *Avantgardet och samlingens logik*, Stockholm: Site Editions/Propexus, 2012, s. 122.
20. Groys, *Avantgardet och samlingens logik*, s. 115.
21. Groys, *Avantgardet och samlingens logik*, s. 120. Även Poggiolis tidiga bidrag, som förblivit ett av de mest nyanserade, trycker på avantgardets antitraditionalism och dess antagonistiska förhållande till publiken såväl som på dess drag av en nihilism som finner sitt uttryck par excellence i och med Dada. Redan Poggioli framhåller att avantgardet förstås har sina egna konventioner även om dess företrädare skulle hävda motsatsen. Paradoxalt nog, skriver Poggioli, blir just den antikonventionella tendensen kännetecknande för avantgardets egna konventioner. Därmed bestäms den avantgardistiska konstens konventioner ofrånkomligen genom sitt motsatsförhållande till traditionens konventioner. "Oordning", skriver Poggioli, "blir till en regel när den på ett avsiktligt och symmetriskt sätt ställs mot en förut etablerad ordning". Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, s. 56. Dess energi är riktad mot framtiden, men avantgardet kan och bör syfta till att bli en antitraditionell tradition. *Ibid.*, s. 84.
22. Peter Bürger, "Til kritikken af neoavantgarden", i Tania Ørum, Marianne Ping Huang och Charlotte Engberg (red.), *En tradition af oprud. Avantgardernes tradition og politik*, Hellerup: Forlaget Spring, 2005.
23. Mieko Shiomi, *Spatial Poem No. 1, Word Event*, från <https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/shiomimieko/184.html> (Sidan hämtad 5 oktober 2018).
24. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, s. 18ff.
25. Jesper Olsson, "Goldsmith som nedskrivningssystem", i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2017:2.
26. Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, New York: Columbia University Press, 2011, s. 4.
27. "Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebus. Il fait un triage, un choix intelligent; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remachées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance." Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, vol. 4, Paris: Gallimard, 1975–1976, s. 357f. Min övers.
28. "Diese Beschreibung ist eine einzige ausgedehnte Metapher für das Verfahren des Dichters nach dem Herzen von Baudelaire.

- Lumpensammler oder Poet – der Abhub geht beide an [...]” Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften I:2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, s. 582f.
29. För en jämförelse av Benjamins och Batailles relativt samtidiga läsningar av Baudelaire i förhållande till skräp mot en bakgrund av Marx och Engels begrepp trasproletariat (“Lumpenproletariat”), se Douglas Smith, “Scrapbooks. Recycling the Lumpen in Benjamin and Bataille”, i Gillian Pye (red.), *Trash Culture*, Bern: Peter Lang, 2010.
 30. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften V:1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, s. 574. Jfr Smith, “Scrapbooks”, s. 118.
 31. Se t.ex. Ursula Marx, Gudrun Schwarz, Michael Schwarz och Erdmut Wizisla (red.), *Walter Benjamin's Archive. Images, Texts, Signs*, London & New York: Verso, 2007, s. 4.
 32. Benjamin, “Författaren som producent”, s. 99.
 33. Benjamin, “Författaren som producent”. Övers. modifierad i sista citatet, hos Wijkmark: “biljetter, garnnystan, cigarettstumpar”.
 34. *The Blind Man*, 1917:2, s. 5. Min övers.
 35. Se Lisa Schmidt, “Konst och poesi som organisk arkitektur”, i *Paletten*, 2015:4, samt Irene Gammel, *Baroness Elsa. Gender, Dada, and Everyday Modernity*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.
 36. För en kommentar till Tzaras återanvändning av reklampråk och typografi, se Johanna Drucker, “Tristan Tzara and the Advertising Language of Commodity Culture”, i *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*, Chicago & London: University of Chicago Press, 1994.
 37. Groys, *Avantgardet och samlings logik*, s. 23; Ales Erjavec, “Introduction”, i Erjavec (red.), *Aesthetic Revolutions and Twentieth-Century Avant-Garde Movements*, Durham & London: Duke University Press, 2015, s. 2.
 38. Erjavec, “Introduction”, s. 2f.
 39. För Groys leder det ryska avantgardistiska organet LEFs återbruk av massmedialt material till en kritik av oförmågan att ifrågasätta “tidningsnotisen eller fotografier som medier”, det vill säga vidden av hur ideologiskt-estetiskt manipulerat det konstnärligt omstöpta materialet redan var: “Med tiden kom LEFs konst att tappa sin särställning på grund av att man inte genomskådade det faktiska beroendet av ideologisk förbearbetning av den primära visuella och språkliga informationen, trots de djärva experimenten med tidnings- och reklampråket (Majakovskij) eller med den fotografiska bilden (Rodtjenko).” Groys, *Avantgardet och samlings logik*, s. 42.
 40. Mierle Laderman Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art*, 1969, från <https://www.arnolfini.org.uk/blog/manifesto-for-maintenance-art-1969> (Sidan hämtad 5 oktober 2018).
 41. Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art*.
 42. För en introduktion till Ukeles verk, se t.ex. Jillian Steinhauer, “How Mierle Laderman Ukeles Turned Maintenance Work into Art”, på <https://hyperallergic.com/355255/how-mierle-laderman-ukeles-turned-maintenance-work-into-art/> (Sidan hämtad 5 oktober 2018).

SUMMARY

The Editor's Gaze and the Collector's Hand. The Editorial Practices of the Avant-Garde

The avant-garde has frequently been understood in terms of negation. This article seeks to convey a different picture through highlighting the editorial practices of the avant-garde. It is important to acknowledge how the avant-garde establishes a great number of independent publishing ventures since these constitute the avant-garde as a multitude, that is, as a network of connected but individual nodes. Moreover, the editorial practices of the avant-garde are highly visible on the level of the work through collaborative writing, experiments with typography and printing, appropriation and *détournement* of existing materials etc. The present article suggests that the avant-garde can be traced as a transnational tradition that works with the outside of art, or, differently put, with its material preconditions. Drawing attention to the continued importance of materiality throughout the different phases of the avant-garde, the article suggests that the editorial practices of the avant-garde permeates both publishing in a narrow sense and artistic production in a broader sense. The concept of editorial practice can be expanded as to include the avant-garde's collection and regrouping of refuse from the city. These practices treat text and objects as if they were on the same ontological level. Under the editorial gaze of the avant-garde, the city emerges as an immanent system of objects, and as an autopoietic archive whose material and media technological components can be collected and reconfigured, privileging the role of the collector-editor rather than that of the individual author.

Keywords: avant-garde, materiality, collection, refuse, editorial practices.