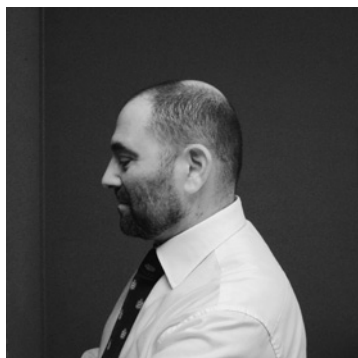


# KONCEPTUALISM SAMTAL OM

Intervjuer, översättning och bearbetning av

Lisa Schmidt



Robert Fitterman



Kenneth Goldsmith

Hösten 2016 åkte jag till USA för att samtala med ett antal poeter och konstnärer om konceptuellt skrivande och konceptuella behandlingar av bokmediet. Resan var en del av mitt pågående avhandlingsarbete i vilket jag undersöker poetiska återbrukspraktiker med specifikt fokus på den konceptuella formen *Erasure Poetry*, en poesi som kännetecknas av att den tillkommit genom raderingar i befintliga böcker. Jag var nyfiken på vilka tankar poeter som primärt arbetar med text och konstnärer som i första hand intresserar sig för bokformatet hade kring sitt konceptuella skapande. Finns det tydliga idémässiga beröringspunkter mellan de konceptuella poeterna sinsemellan och hur förhåller de sig till mer konstnärliga konceptuella praktiker? Finns här en tydlig röd tråd eller är praktikerna rakt igenom individuella trots sina många metodologiska likheter som återbruk av befintligt material, omkontextualiseringar och transformeringar? Dessa frågor förde mig till tre destinationer. New York, där jag träffade poeterna Robert Fitterman och Kenneth Goldsmith samt konstnären Heidi Neilson. Boise, där jag intervjuade poeten Janet Holmes samt Los Angeles, där jag samtalade med bokkonstnären Johanna Drucker. Alla har de på olika sätt, genom sin praktik eller genom teoretiska reflektioner, bidragit till samtalet om konceptuellt skrivande.



Heidi Neilson



Janet Holmes



Johanna Drucker

**Lisa Schmidt (LS):** Vem är du?

**Kenneth Goldsmith (KG):** Jag antar att jag är känd som poet, men jag skriver inte poesi. Jag är nog mer av en arkivarie, det är så jag lever i världen.

**Robert Fitterman (RF):** Frågan inringar själva kärnan av min poetik eftersom jag är intresserad av tankar om konstruerad identitet snarare än ett slags naivt omfamnande av vem jag är som person. Det är mycket intressantare att undersöka själva subjektskonstruktionen bakom identiteten, som är ett resultat av mediering, politik och marknadsföring.

**Johanna Drucker (JD):** Jag ser mig själv som en konstnär och författare. När jag började studera på konstskola 1970 fick jag en lärare som precis hade köpt en tryckpress och hon höll sin första kurs i kreativt skrivande och boktryck samma år som jag började. Jag introducerades för tryckteknik 1972 vilket var en tidpunkt då det varken fanns digitala medier eller färgkopiatorer. Tanken på att kunna göra en bok på egen hand var därför verkligen inspirerande. Ett år senare tryckte jag min första bok. Och mitt intresse för böcker höll i sig – jag har hållit på med boktryck i fyrtio år nu. Från början intresserade jag mig för boktryck dels för att det var möjligt att manipulera på så många sätt, men också för att det var billigt. Jag fortsatte att göra typografiskt experimentella böcker av mina egna texter. Jag ville att typografin skulle vara en del av verkets semantiska register och att bokens struktur skulle vara en del av textens struktur. Man brukar säga att författare inte skriver böcker utan texter som i ett senare skede blir böcker. Men jag har alltid skrivit böcker.

**Heidi Neilson (HN):** Jag växte upp i Oregon men flyttade till New York 1995 för att studera vid Pratt Institute i Brooklyn. Där tog jag en valbar kurs i Artists' Books. Vid samma tid jobbade jag extra på universitetsbiblioteket där jag som av slump blev ombedd att katalogisera deras samling av Artists' Books. Jag gick igenom allt, mätte och undersökte alla verk och successivt blev jag allt mer intresserad av de

mediala, formmässiga möjligheterna hos dessa böcker. Sen dess har jag arbetat med Artists' Books-formatet. Jag gör massor av andra saker också men vanligtvis anknyter de på ett eller annat sätt till bokens format.

**Janet Holmes (JH):** Jag har alltid velat bli författare. När jag var liten var jag fascinerad av tangenterna på min fars skrivmaskin och jag lärde mig hantera dem tidigt. Min far, som var nyhetsreporter och som även skrev böcker om mordrättegångar, hade ordnat sitt kontor så att vi kunde sitta vid varsitt skrivbord rygg mot rygg. Jag skrev berättelser medan han skrev sina böcker. När jag började på college studerade jag både poetiska och mer narrativa berättelseformer. Jag upptäckte då att det poetiska berättandet föll sig mer naturligt för mig. Jag kunde både berätta en historia och använda metaforer och alla de troper som poeter har till sitt förfogande när jag skrev poesi. Så jag började helt enkelt glida i den riktningen.

**LS till KG:** Hur kommer det sig att du började arbeta konceptuellt?

**KG:** Mitt svar är datorn. I samma stund som jag konfronterades med datorn förändrades hela mitt liv. Allt kunde kopieras och klistras in. Det blev uppenbart för mig att en ny typ av skrivande hade möjliggjorts.

**LS till JD:** Kenneth Goldsmith kopplar konceptuellt skrivande till den digitala revolutionen och förstår det som en effekt av de nya möjligheter som datorn innebar. Hur ser du på detta?

**JD:** Den primära uppgiften för estetiska verk är att leda uppmärksamhet till något. Det handlar inte om hantverk utan om uppmärksamhet: ”Titta här, titta inte där”. Konceptuellt skrivande har kommit till den punkt där den enda litterära handlingen är detta ”uppmärksammande”. Det är en väldigt intressant vändning.

Att det digitala stödjer en sådan utveckling genom att

tillhandahålla en uppsättning teknologiska produktionsmöjligheter är intressant, men inte absolut nödvändigt. Det är bara att gå tillbaka till 1960-talets konceptuella praktiker där man inte var beroende av digital teknik, men som ändå handlade om denna typ av ”uppmärksammande”. Mycket av det Fluxus gjorde var just detta: ”Titta här, titta inte där”. Fluxus, och i viss mån även Dada, är en av de första estetiska rörelser som svarade på den överflödesestetik som rådde inom exempelvis popkonsten som kastade sin omåttlighet rakt i ansiktet på oss. Popkonsten sa: ”Ge upp, det är över! Världen är redan så överfull av visuell kultur och produkter att konsten inte har något att säga till om längre.” Fluxus, å sin sida, svarade: ”Det har den visst. Konstens kraft ligger inte i produktion utan i inramning.” Och för mig är det just inramning som konceptuellt skrivande handlar om.

Men, för att återvända till din fråga, digital teknologi utgör bara en viss typ av inramningsmöjligheter som kopiering och cirkulering. Min syn på detta skiljer sig från Goldsmiths. Han kan ibland bli lite teknikdeterministisk. Han närmar sig praktiken intuitivt i egenskap av konstnär, artist och spelevink. Och det är helt okej att göra det. Några av hans tidiga verk är fantastiska. *Day*, som är en transkribering av alla ord från ett exemplar av dagstidningen *New York Times*, är en helt underbar bok till exempel. Och jag tycker att hans idé kring premisen ”uncreative writing” är väldigt intressant.<sup>1</sup> Men som han själv brukar säga om sina verk är de oläsbara. Inte ens han själv läser dem. Det är en utmattningens litteratur. Och det är andra sidan av myntet. Jag anser att konceptuellt skrivande ger en viktig indikation om rådande tillstånd inom litteratur och estetik. Men trots att det är en utmattningens litteratur, så uttömmar den inte dagens möjligheter för konstnärligt skapande och litterära praktiker.

1. Drucker refererar till ett begrepp som Goldsmith utvecklar i sin bok med samma titel, *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, New York: Columbia University Press, 2011. *Uncreative Writing* syftar på skrivtekniker som appropriering, omstruktureringar och andra typer av hanteringar av befintligt textmaterial. Goldsmith har även undervisat på universitetskurser i *Uncreative Writing* vilket kan ses som en indirekt kritik av kurser i *Creative Writing* som är vanliga vid amerikanska universitet. I mitt samtal med Goldsmith beskriver han *Uncreative Writing* som en ny form av kreativitet: ”Genom att göra alla de saker som tidigare varit bannlysta inom kreativt skapande kan vi faktiskt bli kreativa igen.”

**LS till HN:** Betraktar du dig själv som en konceptuell konstnär?

**HN:** Jag är primärt intresserad av idéerna bakom konstverk och jag blir mest exalterad av andras verk när de uttrycker idéer. På samma sätt är jag mest motiverad att skapa egna verk när jag hittat ett koncept, en idé, som engagerar mig. Men jag brinner också för material, format och processer. Den ultimata tillfredsställelsen är när dessa saker matchar varandra, när idén möter materialet på ett intressant sätt eller när processen är själva idén, när alla dessa komponenter blandas. Jag arbetar mycket utifrån konceptet i sig, men jag är också intresserad av själva hantverket och att ha en fysisk relation till verket. Att få idé, process och material att mötas i en fysisk form är spännande. Vill folk kalla mig en konceptuell konstnär så är det helt okej. Vill de kalla mig en bokkonstnär, fint. Vill de kalla mig en skulptör, ljudkonstnär eller något annat, så går det också bra.

**LS till RF:** I boken *Notes on Conceptualisms* från 2009 presenterar du och Vanessa Place ett flertal tänkvärda aforismer om konceptuellt skrivande.<sup>2</sup> Er huvudsakliga poäng är här att allt konceptuellt skrivande är allegoriskt. Vad innebär detta mer precist?

**RF:** En allegori är indirekt, du har en sak som representerar en annan sak. Allegoriskt skrivande kan vara att du listar en mängd platser utan att säga någonting om dem. Istället ber du läsaren att göra kopplingen till vad du vill säga med denna lista. Så snarare än att säga något på ett direkt sätt använder du materialet på ett direkt sätt. För mig är detta allegoriskt. Det påminner på så vis om en fabel där du använder djur för att berätta om något annat. Jag, som författare, behöver föreställa mig att läsaren kommer att göra kopplingar utifrån mina val. Snarare än att presentera mina egna observationer är jag den som orkestrerar ett projekt genom att välja material, redigera och framhäva materialets musikalitet. Det är för mig allegoriskt.

**LS till RF:** En annan sak ni talar om i samma bok är vad ni kallar ”horisontellt” respektive ”vertikalt” konceptuellt skrivande. Vad innebär en sådan distinktion?

**RF:** En vertikal konceptuell situation är när du har ett enda ämne som bara djupnar mer och mer, som ett vertikalt fall. Jag kanske enbart talar om vädret exempelvis. Ett horisontellt konceptuellt verk är mer av ett collage där flera komponenter blandas. Ju fler ämnen som tillförs och tillåts dansa med varandra, desto mer horisontell blir upplevelsen av verket.

**LS till RF:** Du har även använt uppdelningen ”ren” och ”oren” konceptualism.

**RF:** En ”ren” typ av konceptualism är om du tar en text eller något annat objekt och ger det en ny inramning och förlitar dig på att denna förändring i sig genererar mening. Om jag exempelvis tar en matta och placerar den i ett galleri kommer mening att produceras trots att mattan är oförändrad. Men om jag tar samma matta, flyttar den till ett galleri och smyckar den med afrikanska pärlor, så har jag skapat ett mer ”orent” verk som inte uteslutande förlitar sig på den nya inramningen.

**LS till KG:** Kan konceptuellt skrivande betraktas som en form av översättningsarbete? Jag tänker specifikt på din bok *Capital* från 2015 som består av citat om 1900-talets New York som du hämtat från skönlitterära källor liksom från bland annat reklam, dagstidningar och brev.<sup>3</sup> Detta koncept bär ett tydligt släktskap med Walter Benjamins *Passagenwerk* (1927–1940) som på liknande vis är ett collage av en samling material som tillsammans utgör en dokumentation över Paris arkader under 1800-talet.<sup>4</sup> Du har själv uttryckt att din idé var att upprepa Benjamins metod för att skriva en poetisk berättelse om nittonhundratalets New York, precis

2. Robert Fitterman och Vanessa Place, *Notes on Conceptualisms*, New York: Ugly Duckling Presse, 2009.

3. Kenneth Goldsmith, *Capital*, New York: Verso Books, 2015.

4. Den svenska översättningen *Passagearbetet. Paris, 1800-talets huvudstad* utkom 2015 på bokförlaget Atlantis.

som Benjamin skapade en berättelse om artonhundratalets Paris. Man kan ju se detta som ett översättande av ett koncept från en tid och plats till en annan. I ett annat av dina verk, *The Weather* från 2005, transformerar du istället väderleksrapporter från ett medium till ett annat vilket också möjligen kan förstås som en form av översättningsarbete.

**KG:** Absolut! Och genom att göra detta fångas och inramas något som gått förlorat. Jag tycker att *The Weather* är en väldigt fin bok eftersom ingen bryr sig om det väder som varit, bara om det väder som är och som ska komma.<sup>5</sup> Men beskrivningarna av det som ingen någonsin kommer att bry sig om igen är så vackra. Jag vill fånga skönheten i det språket. Trafikrapporter är också väldigt vackra, men vem bryr sig om trafikstockningarna som skedde för två timmar sedan? Eller min bok *Soliloquy* som samlar alla ord jag yttrade under en vecka för tjugo år sedan, jag menar, de orden är borta.<sup>6</sup> Det är väldigt nostalgiskt. Det är jämförbart med Proust. Jag tycker konceptuellt skrivande är rikt och väldigt romantiskt. Det fångar minnen av flydda företeelser, det är som ett konserverande av värdelösa saker.

**LS till RF:** På vilket sätt behandlar konceptuell litteratur språket som ett material?

**RF:** Mina verk kan tyckas bestå av ett hopkok av ord från manualer rätt och slätt. Men jag är väldigt noga med hur jag arrangerar dem. Jag är väldigt medveten om själva språket. Hur det låter, hur det ser ut och vilka typer av val jag gör i egenskap av redaktör. Jag slänger inte bara in språket i en ny ram, jag masserar det en hel del. Det materiella för mig består i att mina böcker måste *läsas* till skillnad från vad många hävdar när det gäller konceptuell litteratur. Jag kan inte bara berätta vad verken handlar om, du måste läsa dem. Jag arbetar hårt som en kompositör av material. Det är vad materialitet betyder för mig.

**LS till JD:** Hur ser du på relationen mellan konceptuellt skrivande och teori?

**JD:** Teori är ett väldigt användbart verktyg för tänkande. Därför kan det också vara ett väldigt användbart verktyg för skapande. Det finns ett antal frågeställningar som hjälper oss att identifiera vad konceptuella värden är: Vad är problematiken? Går verket i dialog med aktuella frågeställningar inom konst, litteratur eller kulturen i stort? Finns där en medvetenhet om andra lösningar på den aktuella problematiken? Har utförandet av verket en underordnad position till konceptet? Gör verket skillnad, rör sig problemet från den plats varifrån det formuleras till en annan plats under skapelseprocessen? Det är ju inte så att ett positivt värde uppstår bara för att man svarar ja på alla dessa frågor, men de hjälper oss att tänka kring vad konceptuella värden är.

Gällande teoretiska ramverk så anser jag att det är viktigt att ha ett språk för att placera in det egna verket i existerande diskurser. Men å andra sidan, om man som konstnär gör verk som blir till ett slags illustrationer över samtida teoretiska principer så blir resultatet inte särskilt intressant. Didaktiska verk är aldrig spännande, ett sådant förhållningssätt begränsar verkets teoretiska position. Ett verk ska vara dialogiskt, det ska befinna sig i en generativ relation i förhållande till impulsen att producera idéer. Det är detta som skiljer bra och tråkiga konceptuella verk åt. Med tråkiga menar jag inte att de är repetitiva. Jag menar bara: "Finns där en intressant idé? Gör verket något?"

Att samla alla reklamblad som landar i din brevlåda under ett valår och förvandla dem till en inbunden bok är inte intressant. Det skulle kunna bli intressant om tjugo år då det blir en historisk dokumentation. Men att säga, jag ska gå igenom dagstidningen den här veckan och plocka ut alla artiklar som innehåller ordet "ex" och presentera dem som ett kompendium ger oss en röd tråd för vår läsning. Med andra ord, om ett konceptuellt projekt ger dig ett sätt att läsa återbrukat material så är det intressant. Om det enda verket

5. Kenneth Goldsmith, *The Weather*, New York: Make Now Press, 2005.

6. Kenneth Goldsmith, *Soliloquy*, New York: Granary Books, 2001, är en transkribering från en inspelning av alla ord Kenneth Goldsmith yttrade under en vecka i april 1996. Författaren spelade in sig själv från måndag morgon till söndag kväll den aktuella veckan.

istället gör är att samla en massa saker... Vi har tillräckligt med saker ändå, vi har för mycket saker.

**LS till RF:** Hur kommer det sig att du började arbeta med befintligt material?

**RF:** Från början var mitt intresse som poet mest riktat mot formmässiga innovationer och experiment, inte så mycket mot innehåll. När jag i tjugofemårsåldern övergick till att intressera mig för innehållsmässiga aspekter insåg jag att detta var betydligt mer spännande än en personlig poetisk röst. Jag blev mer upptagen av hur dikter blev till och hur den processen såg ut, vilka uttryck den tog sig och hur den speglade olika kulturella händelser. Detta skiljde sig mycket från den mest framträdande diskursen under 1980-talet i New York som var *Language Poetry*.<sup>7</sup> Jag var i och för sig intresserad av fragmentering och osammanhängande syntax, men jag tillhörde inte den generation som betraktade sådana praktiker som politiska. Istället blev jag väldigt intresserad av konst och de diskurser som utspelade sig inom det visuella fältet och som bland annat berörde var vi befann oss på ett kulturellt plan. Jag läste massor av konstteori och frågade mig varför den här diskussionen saknades inom poesin. Jag studerade Dada och Surrealism och även poeter som Burroughs med flera från 1960-talet som alla höll på med klipp-och-klistra. Och i samma veva började jag använda metoden själv. Jag tror det hade att göra med den dialog som pågick inom konsten och även inom musiken där sampling blev ett begrepp. Jag blev nyfiken på varför inte poesin tog liknande vägar. Att samla material som redan existerade i den värld vi lever i intresserade mig. Och här är jag nu, trettio år senare, sysselsatt med samma typ av undersökningar.

**LS till RF:** I artikeln "Sentences on Conceptual Writing" skriver Kenneth Goldsmith att konceptuellt skrivande inte är teoretiskt.<sup>8</sup> Du har istället i texten "Identity Theft" skrivit att poeter och konstnärer som arbetar med befintligt material "are at home with both plundering and with its theoretical frame."<sup>9</sup> Själv har jag intrycket av att många

konceptuella författare i hög grad är självreflekterande. De tycks ha en nära relation till olika typer av teorier, kanske inte minst till teorier om intertextualitet.

**RF:** Det finns en stor mängd media- och kulturteori som visar intresse för appropriering. Det finns mycket skrivet från 1980-talet och framåt om vad som händer när man förändrar ändamålen och meningen med ett material. Det finns med andra ord mängder av teoretiska ramar som man skulle kunna använda sig av. Men konstnärliga och litterära approprieringar illustrerar inte längre den här typen av teorier eftersom appropriering blivit ett *lingua franca* i vår samtida kultur – alla sysslar med det. Jag antar att man skulle kunna argumentera för att alla rörelser dels illustrerar teorier, dels representerar något som sker i kulturen. Jag tänker att vi befinner oss i ett kulturellt läge där människor, trots att de har ärvt moraliska idéer om gott och ont när det gäller copyright, originalitet och autenticitet, lever i en värld som återanvänder och lånar hela tiden.

I övrigt vet jag inte ens var jag ska börja när det gäller teorier som stödjer vad som sker på en politisk social nivå när vi använder lånat material. Något som det borde forskas mer på är begreppet ägandeskap. Eftersom vi lever i en tid där alla har tillgång till allting hela tiden är det intressant att fundera över vem som äger materialet. Det är endast ett dussintal företag som äger allt material. Vad händer när vi använder det i egenskap av konstnärer? Vad är det för typ av investering? Har vi kanske förlorat den striden redan? Är det gammalmodigt att ens tänka kring vad som händer? Hur kommer det sig att Google kan använda andras material hur som helst? Google är inte originella, de skriver ingenting, de skapar program och ramar, mjukvara som ramar in lånat material. Det är precis det som jag gör!

7. Language Poetry är en amerikansk postmodernistisk språkcentrerad poetisk rörelse som utvecklades under 1960- och 70-talen. Rörelsen kan kopplas till amerikanska tidskrifter som *This* och *L=A=N=G=U=A=G=E* som både publicerade Language Poetry och som utgjorde plattformar för anknytande diskussioner.

8. [http://www.ubu.com/papers/kg\\_of\\_goldsmith.html](http://www.ubu.com/papers/kg_of_goldsmith.html) (Sidan hämtad 17 oktober 2017).

9. [http://www.robertfitterman.com/works/identity\\_theft\\_final.pdf](http://www.robertfitterman.com/works/identity_theft_final.pdf) (Sidan hämtad 17 oktober 2017).



**LS till RF:** Du refererar, i bland annat ”Identity theft”, till din egen praktik som plagiaristisk. Under antiken beskrevs plagiering i termer av stöld eller kidnappning och betraktades som ett sätt att ta åt sig äran för någon annans arbete. Att plagiera innebar att sätta sitt eget namn på en text utan att göra några signifikanta ändringar av den, vilket alltså inte ska förväxlas med traditionen att imitera som var vanlig och accepterad vid denna tid.

Den moderna definitionen av plagiering är snarlik den antika, i ordlexikon beskrivs plagiat fortfarande som praktiken att ta någon annans verk och presentera det som sitt eget. Men i ”Identity theft” skriver du att ”the plagiarist takes a source and reframes it in order to call attention to its new context, to cull meaning from this shift.”<sup>10</sup> Intrycket jag får är att plagiering inte är ett rättvisande begrepp för att beskriva vad du och andra poeter som arbetar med befintligt material ägnar er åt. Återvinning tycks vara en mer rättvisande term.

Hur ska vi i ljuset av detta förstå din beskrivning av dig själv som en plagiarist? Är det en medveten provokation?

**RF:** Sanningen ligger någonstans mitt-i-mellan. Det finns något som ligger mellan plagiarism, återanvändning och imitation. Imitation är inte vad jag sysslar med. Jag tar de facto något och placerar det i mitt eget verk utan att ge den ursprungliga upphovsmannen något erkännande, vilket är plagiering. Men det är intressant att definitionen av plagiering antyder att praktiken är moraliskt suspekt. Jag skulle snarare säga att det ligger något positivt i att framhäva att vi lever i en kultur där alla har tillgång till allt. När konstnärer använder befintligt material är det ju sällan för att göra någon vinst, det kan inte jämföras med när en student plagierar en uppsats och därmed inte behöver skriva uppsatsen själv. Det är en stor skillnad mellan ”dold” och ”öppen” plagiering. En öppen plagiering banar väg för dialog. Dold plagiering är bedrägeri. Det är just därför jag vill poängtera att jag inte döljer någonting. Jag försöker skapa en dialog.

**LS till JD:** Du har gjort en lång rad Artists’ Books, en genre inom vilken olika former av transformationer av befintligt

material är vanliga. I *The Century of Artists’ Books*, från 2004, skriver du om boktransformationer och du uttrycker att ”there is an aggressiveness to this violation of an existing text which is related to the gentler act of making a layered palimpsest. In a palimpsest, the original bleeds through, interweaves its presence with the new materials to a greater or lesser degree. In a transformed work the presence of the original can be reduced to almost nil, or be so fragmented and restructured as to be a Frankenstein monster of the original.”<sup>11</sup> Men är det trots allt inte möjligt att se boktransformationer som dialogiska snarare än som oigenkännbara monster?

**JD:** När jag tänker på kanoniserade transformationsverk så tänker jag först och främst på Tom Phillips *A Humument*, från 1973, som är ett helt fantastiskt verk.<sup>12</sup> Det är en fantasifull och rik utvinning av en ny text ur en tidigare text. Samtidigt är verket rätt macho. Det utstrålar inställningen att ”jag vet bättre än dig, jag ska göra något helt enastående utifrån ditt ordinära verk.” Och Phillips lyckas också med det. Själva texten är inte så intressant, men produktionen är fascinerande. Hans grafiska föreställningsförmåga är obegränsad och verkligt spektakulär.

Sen finns det ju andra exempel, som det där verket där en kille tog Sigmund Freuds verk och förvandlade dem till en hammare. Det är en *oneliner*, men det är väldigt roligt. Sen har vi ju även alla de här utskurna verken som folk gör. De tar en bok och förvandlar den till ett vattenfall eller något liknande: skulpturala verk. De flesta av dessa ser ut som lampskärmar i mina ögon. Jag kunde inte vara mer ointresserad. Som objekt ser

10. [http://www.robertfitterman.com/works/identity\\_theft\\_final.pdf](http://www.robertfitterman.com/works/identity_theft_final.pdf)

11. Johanna Drucker, *The Century of Artists’ Books*, New York: Granary Books, 2004, s. 109.

12. Tom Phillips *A Humument*, som publicerades första gången i bokform 1973, är en appropriation av romanen *A Human Document* av W. H. Mallock från 1892. Verket har sin utgångspunkt i Phillips idé att slumpmässigt välja den första bok han hittade på ett antikvariat för 3 pence och förvandla den till ett livslångt konstnärligt projekt. I Phillips olika utgåvor av *A Humument* (i analogi med konceptet är projektet pågående och under ständig omarbetning) har sidorna i källtexten täckts med målningar i vilka textfragment från originalet lämnats synliga så att bilddikter uppstår.

de ut som något som bara kommer att bli dammig och omöjligt att rengöra och själva texten är oläslig, så vad återstår? Ett stycke skräp. Som textuell uppfinning är det totalt ointressant.

En annan milstolpe som jag kommer att tänka på är Marcel Broodthaers Mallareméappropriation *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Image)*, från 1969.<sup>13</sup> Det är ett spektakulärt arbete. Broodthaers visar här hur strukturen i Mallarmés poem kan läsas. Det är en vacker hermeneutisk handling. Appropriationen utplånar inte det ursprungliga verket eftersom det inte presenteras i sin originalversion. Det är en tolkning av originalet som uppklarar aspekter av Mallarmés dikt som vi annars inte skulle se. Broodthaers riktar ljuset mot en skulptural tredimensionalitet hos dikten.

En annan person som gjort intressanta transformativa verk är poeten Austin Straus som bränt bort text. Han använder ett förstöringsglas som han riktar mot solen för att bränna boksidor. Det är närmast något rituellt över detta, som att befria orden och låta dem bli andar eller energi. Jag tycker det är spännande och vackert.

Men jag tror inte att jag har besvarat din fråga överhuvudtaget. Jag skulle säga att det alltid är ett slags konversationer, och som vi vet kan vissa konversationer vara dialogiska medan andra inte är det. Dialoger har alltid en kapacitet att flytta saker framåt, att ta dem till nästa nivå. Begäret att finna mening genom att engagera sig med provokativa texter har både teologiska och hermeneutiska dimensioner. Är det en dialog med författaren? Det beror på skulle jag säga. Döda författare har vanligtvis inte särskilt mycket att säga till om angående hur vi använder deras verk.

**LS till JD:** Att transformera en bok till en annan bok involverar en uppsättning begränsningar. Några är oundvikliga medan andra kan vara en del av den konceptuella idén. Hur tänker du kring denna aspekt när det gäller konstnärligt arbete med lånat material?

**JD:** Jag associerar inte nödvändigtvis användandet av lånat material med begränsningar. Man kan göra det ena utan att

göra det andra. När jag tänker på approprierat material tänker jag först och främst på Tristan Tzaras arbeten och hans formel för att göra en dikt. Detta känns som en avgörande milstolpe för brottet med den romantiska författarsynen, brottet med det lyriska subjektet. Tzaras begär att bryta med denna tradition tror jag har att göra med att han tänker sig att författarskapet då blir en effekt snarare än en orsak. Att verket äger en specificitet och en individualitet som kan kopplas till en individs initiering av det, är del av dess mening men diktens roll som ett ting som uttrycker författarens erfarenheter försvinner helt. Jag betraktar appropriation som en av strategierna för att göra upp med idén om ett lyriskt subjekt, men också som en metod för att göra det poetiska språket mer poröst, vilket breddar poesins språkliga möjligheter.

Jag tänker till exempel på Blaise Cendrars och Apollinaire och givetvis på dadaisterna som använde sig av reklam- och nyhetsspråk. Appropriationer möjliggör ett upphävande av poetiska gränsdragningar, vilket får till följd att den poetiska rösten får en mer dialogisk karaktär genom att relatera till kulturen som sådan.

När det gäller begränsningar tänker jag att de paradoxalt nog ofta resulterar i verk som på ett betydligt starkare sätt markerar det individuella än vad projekt som är mer ostrukturerade gör.

**LS till JH:** *The MS of My Kin*, från 2009, är en appropriation av Emily Dickinsons *The Poems of Emily Dickinson* från 1999.<sup>14</sup> Dina dikter är mer precist ett resultat av raderingar av ord i Dickinsons dikter. Som jag förstått det så är radering som metod något du annars inte brukar använda dig av. Hur kommer det sig att du använde dig just av radering som koncept i detta verk?

13. Broodthaers appropriation av Mallarmés dikt *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, publicerad i bokform första gången 1914, utgörs av svarta rektanglar som ersatt Mallarmés diktrader. På så vis förvandlas dikten till bild, vilket tillägget "(Image)" i titeln på Broodthaers verk pekar på, och de visuella strukturer som finns i originaldikten framhävs som ett semantisk element.

14. Janet Holmes, *The MS of My Kin*, Bristol: Shearsman Books, 2009.



**JH:** För mig handlar den boken om Irakkriget. Jag upplevde att jag saknade ord för att beskriva hur jag kände inför situationen. Jag började då läsa om de dikter Emily Dickinson skrev under amerikanska inbördeskriget och jag kände att det kanske fanns något här som jag kunde använda mig av. Den första lilla versen jag läste, som var från det år då inbördeskriget inleddes 1862 löd: ”If it had no pencil, would it try mine.”<sup>15</sup> Jag såg det som en utmaning att plocka upp denna penna och se om jag kunde använda hennes ord. Så det utvecklade sig till ett slags samarbete i viss mening. Inte på ett mystiskt sätt, snarare var det så att de saker jag ville skriva om, som tvillingtornen, bara uppenbarade sig. Jag läste ordet ”två”, sen såg jag ordet ”tower”, en massa olika saker som man kunde använda i en dikt och som relaterade till det.

**LS till JH:** Var det din uttryckliga ambition att skapa en dialog med Emily Dickinsons dikter?

**JH:** Absolut! Vi är båda amerikanska kvinnor som befinner oss vid sidan om kriget, men som kan se effekterna av det. Dickinson besökte ofta hem där man förlorat en son i kriget och gav ofta andra människor tröst. Hon observerade kriget på det sätt hon kunde. Själv följer jag landets ageranden genom att titta på CNN och läsa tidningen. Det är en annan situation idag. Man kan undra vad vi hade i Irak att göra. Jag kände mycket ilska, vilket jag inte vet om hon gjorde. Men jag antar att hon gjorde det eftersom hon var en väldigt mottaglig person. På den här nivån kunde jag se ett släktskap mellan oss. Och så fick jag ju den där invitationen, använd min penna. Jag började därmed läsa dikterna på ett nytt sätt, ord för ord. Vad använde hon för typ av ord? Vilken vokabulär hade hon? Ibland ändrade jag syftet med ord som jag lånade. Hon använde till exempel ordet transportera i anslutning till bön medan jag lät det referera till fordon som transporterar soldater.

**LS till JH:** De första publikationerna av Dickinsons poesi, samtliga postumt utgivna, har genomgått en kraftig redigering på grund av att de manuskript Dickinson efterläm-

nade innehöll en mängd variationsmöjligheter. I hennes handbundna faksimiler med dikter är sidorna fyllda av handskrivna kommentarer och förslag till ändringar. De tidiga publikationerna av Dickinsons dikter kan av den anledningen betraktas som tolkningar av manuskripten, som läsningar snarare än som transparenta översättningar. Proceduren tycks bära visst släktskap med ditt eget sätt att skriva genom att läsa. Skulle du säga att radering som metod är en redaktionell praktik?

**JH:** I egenskap av redaktör för tidskriften *The Southern Press* kan jag inte se radering som poetisk metod på det sättet eftersom redigering antyder att du förbättrar något vilket Dickinsons mentor och sedermera redaktör Thomas Wentworth Higginson i allra högsta grad gjorde genom att införa punkter och annat som förbättrade Dickinsons dikter. Nuförtiden vänder vi oss hellre till originalen som tillgängliggjorts på senare tid. Jag anser att det är ett övertramp att redigera någon annan så mycket som jag gjort när jag raderat. Att kalla det jag gjort för redigering skulle förminska originaldikterna.

**LS till KG:** När jag diskuterade plagiering som litterär metod med Robert Fitterman så menade han att det inte finns något provokativt med denna praktik så länge man inte döljer vad man gör utan är öppen med sitt tillvägagångssätt. Du beskrivs emellertid ofta som just en provokatör. Är det ditt syfte att provocera?

**KG:** Alltså, traditionellt har avantgardet avskrivits som ett skämt: ”Du måste skoja! Du försöker nog bara dra oss vid näsan!” Det här den äldsta anklagelse som kastats mot avantgardet. Man sa det till Duchamp, men när man tittar på Duchamps verk så kan jag inte se något provokativt med dem. Han lyfte aspekter som kanske tycktes ovanliga för sin tid. Eller

15. I sin helhet lyder dikten: ”If it had no pencil, / Would it try mine - / Worn - now - and dull - sweet, / Writing much to thee. / If it had no word - / Would it make the Daisy, / Most as big as I was - When it plucked me?” Se R. W. Frankling (red.), *The Poems of Emily Dickinson. Reading Edition*, Cambridge: Harvard University Press, 2005, s. 90.

Warhol för den delen som varit en stor inspiration för mig. Jag försöker bara göra samma sak som honom fast inom litteraturen. Jag imiterar bara gamla gester som har praktiserats inom konsten i ett århundrade. Det är svårt för mig att förstå vad som är så provocerande med det.

Jag tycker inte att modernismen och modern konst var provocerande. Jag ser den snarare som väldigt upplysande, närmast i spirituellt mening. Jag ser allt som jag publicerar på sajten *UbuWeb* som en uppriktig undersökning av en artistisk praktik, tankar eller spiritualitet.<sup>16</sup> De flesta som tittar på det som ligger på *UbuWeb* säger: ”Ja, ja, det där är ett skämt!” Så jag antar att det folk säger om mig är: ”Du kopierar ju bara, det här måste vara ett skämt, du är provokativ!”

Men allt som folk tycker är provocerande med *UbuWeb* framstår ganska snabbt som tamt. Det finns fortfarande en idé om att kopiering och appropriering skulle vara omoraliskt trots att vi alla kopierar hela dagarna. Varje gång vi skickar ett e-postmeddelande skickar vi en kopia. En kopia stannar på vår hårddisk och en annan försvinner ut i världen och skapar en kopia på någon annan server. Sen blir denna kopia vidarebefordrad och ytterligare en kopia skapas. Att vi blir upprörda över kopierad text idag tycker jag är absurd med tanke på detta. Hela världen är en stor kopieringsmaskin! Varje gång vi skriver en Facebookstatus så kopierar vi. Så fort du postar den blir den kopierad till miljontals maskiner. Och om något retweetas är det en kopierande akt. Allt vi gör dagen lång är att appropriera och kopiera. Vad är det för provocerande med det?

**LS till KG:** Frågor gällande vad en författare är, vad en god författare bör göra och hur relationen mellan författare, verk och läsare ser ut har stötts och blötts under flera hundra år. Vi minns alla Roland Barthes drastiska dödförklarande av författaren och Michel Foucaults problematisering av författarfunktionen på 1960-talet.<sup>17</sup> Förändrar konceptuellt skrivande synen på det skrivande subjektet ytterligare?

**KG:** Jag har inga egna idéer. Inte ens mitt språk är mitt eget, det är lånat och inlärt. Jag har inte uppfunnit orden jag an-

vänder. Inte heller mina tankar är originella, jag har fått dem någon annanstans ifrån. Jag har hämtat dem från filmer, från reklam, från andra konstnärer. Möjligtvis kombinerar jag dem på ett sätt som är unikt för mig. Jag anser att du ljuger om du säger att du är helt unik. Det är inte sant. Jag är inget annat än icke-originell.

**LS till RF:** I *Uncreative Writing* skriver Kenneth Goldsmith att dina verk omfattar ”our shifting identities shaped by the forces of consumerism.”<sup>18</sup> Själv har jag noterat att när du använder olika röster från internet – vilket du bland annat gör i diktsamlingen *No, Wait. Yep. Definitely Still Hate Myself*, från 2014, där du satt samman mängder av yttranden om ensamhet och sorg hämtade från olika bloggar och sociala medier – så tycks du smälta ner dem till en enda röst. På så vis skapas ett subjekt utifrån flera vilket ger ett slags homogeniserande effekt.<sup>19</sup> Samtidigt är du en samlare av alla dessa olika röster, vilket skulle kunna peka mot en idé om ett heterogent författarsubjekt. Subjektivitet tycks alltså vara en röd tråd i dina verk. Vad är det som gör frågan om subjektivitet så intressant?

**RF:** Konsumtion och identitet är tätt sammanlänkade för mig. Jag tänker på subjektivitet och identitet som en konstruktion och jag menar att denna konstruktion är något som växte fram på 1970-talet då marknadsstrateger skapade identiteter åt oss. Tanken på en singular blick, ett subjekt, en identitet tycker jag är naiv. Vad jag försöker presentera i mina verk är därför ett problematiserat förhållande till denna blick, vilket jag gör genom ett slags kollektiv serie av röster. En lång period var jag intresserad av hur detta utspelar sig genom konsumerism. Men jag tror att jag är

16. *UbuWeb* är ett digitalt arkiv som tillhandahåller avantgardistiskt material som konkret poesi, visuell poesi och ljudpoesi. Arkivet grundades 1996 av Kenneth Goldsmith. Se: [www.ubuweb.com](http://www.ubuweb.com).

17. Roland Barthes, ”The Death of the Author” (1967), övers. Stephen Heath, *Image, Music, Text*, London: Fontana Press, 1977. Michel Foucault, ”Vad är en författare?” (1969), övers. Henrik Killander, *Modern litteraturteori 2. Från rysk formalism till dekonstruktion*, Lund: Studentlitteratur, 1991.

18. Goldsmith, *Uncreative Writing*, s. 85.

19. Robert Fitterman, *No, Wait. Yep. Definitely Still Hate Myself*, Brooklyn: Ugly Duckling Presse, 2014.

klar med det projektet nu. Nu är jag mer upptagen av hur detta sker genom påverkan, genom teknologi och genom omkontextualisering.

**LS till RF:** I det tvådelade verket *The Sun Also Also Rises. A Hemingway Reader*, från 2008, som utgår från Ernest Hemingways roman *The Sun Also Rises*, från 1926, har du raderat alla meningar utom de som inleds med det personliga pronominet *I* (jag).<sup>20</sup> Effekten blir ett narrativ som kan associeras till sociala mediernas självreflekterande estetik. I den andra delen, *My Sun Also Rises*, sker en perspektivförskjutning som innebär att du som läsare och appropriator blir berättare, vilket får mig att tänka på Barthes tankar om författarens död till förmån för läsarens födelse.<sup>21</sup> Berättarjaget har här förflyttats till en samtida amerikansk kontext. Vilka tankar ligger bakom detta fokus på berättaren och på olika subjeksrelationer?

**RF:** Den andra delen är skriven utifrån den text som återstod efter att jag gjort raderingarna i första delen där jag tog bort de meningar som inte börjar med ”jag”. Projektet är ett slags uppvisning av vem jag är genom att visa vilka val jag gjorde i den första delen. Jag ville se vad som händer när jag placerar mig i Hemingways narrativ. Jag refererar inte explicit till Barthes utan snarare till Jacques Rancière som jag också citerar inledningsvis i *A Hemingway Reader*: ”To look and to listen requires the work of attention, selection, reappropriation, a way of making one’s own film, one’s own text, one’s own installation out of what the artist has presented.”<sup>22</sup> Det handlar också om att läsaren blir författaren – jag tog utsagan ordagrant. Det är därför jag kallade den andra delen *My Sun Also Rises*. Om läsaren måste skapa en text varje gång han läser så tänkte jag göra det på det här omedelbara sättet.

**LS till RF:** Nayland Blake skrev en tredje del till *A Hemingway Reader* som heter *Also Also Also Rises the Sun* och som utgör ett komplement till dina två första delar.<sup>23</sup> Kan du berätta mer om samarbetet mellan dig och Blake?

**RF:** Verket är en transkreation av mitt koncept och det var helt och hållet Naylands idé. Han gillade projektet så mycket att han ville skriva en egen version och jag sa att det ju är hela grundidén att läsaren av Hemingway blir författaren. Så han uppfann sin egen strategi helt och hållet. Jag hade ingenting med det att göra, men jag tyckte det var motiverat att inkludera Naylands del i projektet eftersom dess titel var just *A Hemingway Reader*. Och här kom så denna andra läsare.

**LS till HN:** Relationen mellan bokens innehåll och dess potentiella läsare tar sig ett tydligt materiellt uttryck i dina verk. I *Uniform paper*, från 2006, använder du till och med faktiska uniformer för att göra pappret till inlagan. Under 1900-talet har fokus skiftat från författare till läsare, läsaren betraktas sedan länge som medskapare av verket. Förhåller du dig medvetet till denna teoretiska diskussion om relationen mellan avsändare och mottagare, författare och läsare?

**HN:** Möjligtvis gör jag det när verket är färdigt. Det finns en risk för att verk blir teoretiskt överarbetade, men att titta tillbaka på ett verk och identifiera teoretiska teman retroaktivt kan vara intressant. Men det är inte teorier som motiverar mig att skapa något. Jag strävar inte medvetet efter att göra teoretiska verk.

**LS till HN:** *Uniform Paper* väcker intressanta frågor kring materialitet. Bruket av riktiga uniformer för att göra det papper som boken innehåller är på ett sätt besläktat med användandet av läder i äldre bokomslag och, om vi går än längre tillbaka, användningen av skinn i pergament. Vad betyder användningen av mänskliga kläder som material till pappret i böcker för dig?

**HN:** *Uniform Paper* är ett samarbetsprojekt med Chris Petrone.<sup>24</sup> Vi hade

20. Robert Fitterman, *The Sun Also Also Rises. A Hemingway Reader*, Calgary: No Press, 2008.

21. Robert Fitterman, *My Sun Also Rises*, Calgary: No Press, 2008.

22. Fitterman, *The Sun Also Also Rises. A Hemingway Reader*.

23. Nayland Blake, *Also Also Also Rises the Sun*, Calgary: No Press, 2008.

24. Chris Petrone är en amerikansk konstnär som arbetar med Artists' Books.

börjat fundera över vilka saker man kunde göra papper av och vi enades om att de vore spännande att göra papper av kläder. En av våra roligaste idéer var att göra papper av en bröllopsklänning. Vi tänkte att det skulle bli en underlig transformation när man förstörde en sån sak samtidigt som man förvandlade den till något riktigt vackert och homogent. Vi drev med kopplingen mellan uniformitet och uniformer och vad det innebär på ett samhälleligt plan att sätta på sig en uniform och bli som alla andra. Vi funderade över vad uniformer betyder och hur många olika uniformer en människa bär under en livstid. Boken är därför arrangerad i ett slags kronologisk ordning över en livstid. Där finns papper av blöjor och sådant som barn har som uniformer och därefter sådant som vuxna bär i takt med att de åldras.

**LS till HN:** Så struktureringen av pappret i boken bär ett narrativ?

**HN:** Ja, ett väldigt löst narrativ. Det börjar med blöjor, sen kommer jeans och t-shirts, bröllopsklänning och frack, operationskläder och andra professionella kläder. Det finns också en fängelseoverall ifall man skulle råka hamna i trubbel. Vi försökte förhålla oss till en specifikt amerikansk kontext. Många här arbetar tillexempel inom det militära så vi inkluderade en militäruniform.

**LS till JH:** I din diktsamling *The MS of My Kin*, där du alltså utgår från dikter av Emily Dickinson, sker en sammanblandning av ett stort antal röster: din, Dickinsons och flera olika karaktärer. Dikterna tycks smälta samman dessa röster till en. Gränser mellan de stridande sidorna i Irakkriget, som dikterna handlar om, bryts ner liksom gränserna mellan författarsubjekten. Genom din röst hör vi andra röster och din röst kommer ut genom Dickinsons. Saken kompliceras ytterligare genom att vissa forskare beskrivit Dickinsons röst som dialogisk, hennes dikter som bestående av en kör av röster. Dina dikter utgör därmed en palimpsest av röster. Vilken koppling har dina diktröster till Dickinsons? Strävar du avsiktligt efter att ge eko åt Dickinsons dialogiska röst?

**JH:** Det var inte medvetet. Jag var som sagt tvungen att använda de ord som redan fanns där. Så om Dickinson skriver om en kvinna som bär en sjal kunde jag använda det för att beskriva en kvinna i burqa. På så vis blev det möjligt för mig att skriva om en irakisk soldat som älskar en kvinna som bär en sjal. Och då tilläts soldatens röst att komma fram. En del av projektet var att jag inte ville avhumanisera fienden. Och, som bekant, irakiska soldater ber när de ska attackera. Vi kan därför inte kalla dem gudlösa och satanistiska, för det är de inte. De anser att de gör sin religion en tjänst. Åtminstone är det min tolkning. Jag vill inte döma. De här människorna är inga robotar. De har liv och känslor. Så i dikterna i *The MS of My Kin*, försökte jag accentuera detta så mycket som möjligt. Min tolkning av att Dickinson beskrivs som dialogisk är att hennes dikter är fyllda av olika karaktärer och därmed av olika röster.

**LS till RF och KG:** Har appropriering som metod några etiska konsekvenser?

**RF:** Det finns en gammal maxim som lyder något i stil med ”sparka inte nedåt”. Jag är själv judisk och jag tror att mina föräldrar växte upp i en väldigt antisemitisk kultur, en position som jag inte befinner mig i idag. Det är nödvändigt att erkänna att jag är i en position som äger viss auktoritet, att det innebär en viss tyngd att vara en poet som har publicerat mycket. Jag är även lärare, jag är en vit medelklass-snobbe. Det gäller att förstå sin position och samtidigt förstå vad som är upp och vad som är ner från den positionen. Därför är jag helt tillgiven idén att för att kunna kritisera kulturen, vilket är vad mina böcker gör, så måste man använda kulturen direkt. Det är därtill viktigt att vara lyhörd för kulturens puls, annars riskerar man bara att betraktas som privilegierad. Jag väljer att, utifrån bästa förmåga, känna av den pulsen. Jag tänker att det har att göra med medvetenhet och hur man hanterar materialet. Jag vill inte befinna mig i en kultur som kontrollerar hur vi får kritisera denna kultur.

**KG:** Nej, jag anser att folk tenderar att tycka att det finns etiska implikationer, men jag håller inte med. Det poetiska språket är teoretiskt, poesi har inga konsekvenser, poesi får ingenting att hända. Jag anser att man kan vara hur oetisk man vill i poesi utan att någon kommer till skada. Vissa människors känslor kan såras men det är något annat än att människor skadas.

För mig är poesi en zon utan gravitation, utan implikationer och dess maktlöshet är dess kraft. Jag ser inga etiska problem med appropriering. För, vad spelar den för roll? Du tar något som är värdelöst och hävdar att det är ditt eget. Vad är värt mindre än ett poem? Jag tar någon annans dikt och presenterar den som min egen. Stjal jag verkligen från den personen? Jag menar, deras känslor kan såras. Det är så lite som står på spel. Om vi jämför med visuell konst, enda gången någon får problem när den approprierar en konstnär är när det är stora summor av pengar involverade. Ingen bryr sig om du skulle använda min bild. Det handlar om pengar. Ingen verkar bry sig så länge det inte är pengar inblandade.

Jag kommer ihåg att när jag skrev *Day* så skickade jag en kopia till *New York Times* med en förhoppning om att bli stämd. Jag hörde inte ett ljud från dem. De ignorerade saken totalt. När *Seven American Deaths and Disasters* sedan blev uppmärksammas i samma tidning så skrev recensenten: ”Och Goldsmiths viktigaste verk är *Day* – en kopia av *New York Times*.” Nu ville de göra anspråk på min appropriation trots att de först ignorerade den. Jag menar, om poesi kunde förändra någonting så skulle den vara olaglig.

**LS till KG:** Är appropriation en minnespraktik?

**KG:** Min bok *Day*, från 2003, utgör verkligen minnet av en enda dag.<sup>25</sup> En dagstidning är färskvara, gårdagens tidning är värdelös. Man kan bli nostalgisk över nuet, om en månad kommer till exempel ingen att prata om Donald Trump längre.<sup>26</sup> Ändå är allt vi gör idag att prata om Donald Trump. Historiker har förvisso ett annat förhållningssätt, men när jag skrev *Seven American Deaths and Disasters* 2013 var det inga historiker som gick igenom de ord som hade yttrats

den dag då World Trade Center kollapsade.<sup>27</sup> Det är väldigt vackra beskrivningar men ingen brydde sig någonsin om att lyssna på dem. Jag är intresserad av att återvinna oälskade glömda ord som vid tidpunkten de yttrades hade stor betydelse, som ramar in själva upplevelsen.

I *Capital* arbetade jag på samma sätt. Underliga små beskrivningar av New York som aldrig skulle ha en chans att komma med i en bok om det bästa som någonsin sagts om New York. En av mina favoriter är en beskrivning av en gypasko som ligger på Fifth Avenue och som blev överkörd av en buss. Ingen kommer någonsin att bry sig om det. För mig är det väldigt romantiskt. Verket var ett sätt för mig att återbruka det oälskade, bortglömda och bortslängda språket och ge det närvaro igen. Varför skriver vi mer när vi glömmer det mesta av det som skrivits?

Jag kan känna en sorg över språket. I en paratextuell not till *Soliloquy* skrev jag att om alla ord som dagligen yttrades i New York skulle materialiseras i form av en snöflinga så skulle det vara snöstorm där varje dag. När det är snöstorm i New York brukar de använda stora lastbilar som de skyfflar fulla med snö. Sen kör de och dumpar snön nere i floden. Jag föreställde mig att de varje dag skulle behöva göra sig av med alla ord som yttrats och att de då skulle skyffla in dem i lastbilar och dumpa dem i floden och att orden skulle flyta nedför Hudsonfloden och ut i havet där de sköljs bort.

Det finns många liknande idéer, till exempel en passage hos Rabelais där han beskriver en strid som utkämpas mitt i vintern och det är så kallt att alla ljuden fryser till is. Ljuden av krig och ljuden av skrikande människor – de fryser till is och faller till marken. Sedan ligger de där hela vintern ända tills det blir vår och solen tittar fram och ljuden ett efter ett kommer tillbaka fast i omvänd ordning. Idén är densamma, den gamla tanken om beva-

25. Kenneth Goldsmith, *Day*, Great Barrington: The Figures, 2003.

26. Intervjun med Kenneth Goldsmith genomfördes 14 oktober 2016, tre veckor före det amerikanska presidentvalet. Hans vision om att samtalsämnet Trump skulle dö ut visade sig minst sagt vara en missbedömning.

27. *Seven American Deaths and Disasters*, New York: powerHouse Books, 2013, utgörs av transkriberingar av medierapporteringar i samband med amerikanska nationella tragedier som 9/11 och mordet på John F. Kennedy.

rande och återskapande. För mig var det hela en romantisk tanke. Jag kan inte förstå att folk tycker att mina verk är kalla eller provokativa. Jag börjar nästan gråta när jag tänker på de här koncepten, de är emotionella för mig. Och utöver det är allt annat jag gjort självbiografiskt. Det kan handla om vädret i New York och jag är ju en New Yorkbo. *Capital* är min självbiografi. *Seven American Deaths and Disasters* består av saker som hänt under min livstid och hur jag minns dem. När jag läser *Soliloquy* kastas jag tillbaka till de där orden jag yttrade den där veckan för länge sen, det är ett extremt känslomässigt verk. Men givetvis ser folk det inte på det viset.

**LS till HN:** I dina tidiga Artists' Books fokuserar du boken som ett tredimensionellt objekt. Du undersöker vad som skulle kunna kallas kartografiska kvaliteter hos bokmediet och behandlar text som ett visuellt medium. I projekt som *Uniform Paper* (2006), *Typography of the Period* (2003) och *Atlas of Punctuation* (2004) kartläggs fysiska såväl som grafiska och verbala aspekter hos boken. I *Uniform Paper* är varje pappersark som sagt tillverkat av en mänsklig uniform, *Typography of the Period* är en studie över typsnittsvariationer där punkter i olika typsnitt förstörats upp så att deras individuella särdrag uppenbarar sig, medan *Atlas of Punctuation* är en säregen appropriation av fjorton litterära klassiker som raderats på allt innehåll förutom de interpunktionstecken som avslutar varje mening, vilket resulterar i ett slags interpunktionskartor som bland annat visualiserar litterära verks rymd, temporalitet och sinnestämning. En tjock bok resulterar exempelvis i en väldigt tät "karta". På liknande vis låter en karta fylld av utropstecken antyda ett känsloläge som skiljer sig markant från en karta som mestadels består av punkter. I senare verk använder du ofta kartografiska tekniker eller förhållningssätt på ett mer tematiskt plan. Kan du säga något om ditt intresse för kartor på både ett innehållsligt och formmässigt plan? Hur relaterar det till ditt intresse för den fysiska boken?

**HN:** Ibland använder jag kartor, men inte alltid. Ofta är det inte riktigt kartor utan snarare reflektioner över vad kartor

gör: de märker ut skala eller tecknar kosmiska företeelser i liten skala. 28. [www.heidneilson.com](http://www.heidneilson.com) (Sidans hämtad 17 oktober 2017).

Lite som att skissera en yta, som i *Stargazing by Microscope*, från 2011, som handlar om skala samtidigt som den handlar om böcker. Den innehåller bilder av stjärnor som jag hittat i böcker i min lägenhet. Det är ett slags katalog. En viss bok utgör referensen till en specifik bild. Jag har fotograferat stjärnorna genom ett leksaksmikroskop. Så boken handlar om stjärnor inuti min lägenhet. Egentligen är det ett slags vits om böcker eftersom det anspelar på offsettryck. När man tittar på detta slags tryck genom ett mikroskop så ser det ut som stjärnbilder, som Hubbleteleskopet. Det är det jag leker med.

**LS till HN:** Du arbetar ju inte bara med landskap och kartografi tematiskt utan verkar även ha idéer rörande den fysiska positionen hos mottagaren av dina verk. Jag tänker framförallt på projektet *ISS Road Trip*, från 2012. På din hemsida kan man läsa att boken är tänkt att läsas inuti en bil i rörelse.<sup>28</sup> Vilka tankar låg bakom din idé att sätta mottagaren i rörelse rent fysiskt?

**HN:** Jag försökte reflektera över hastighet som utspelade sig i flera utrymmen samtidigt. Det är lite som objekt som rör sig i en omlopps bana runt jorden. De befinner sig i vårt landskap men rör sig i en annan kontext eftersom deras hastighet är så mycket snabbare än jordens. Man behöver föreställa sig båda rörelserna samtidigt. Jag försökte tänka kring hur man skulle kunna förstå detta. Boken är ju ett väldigt solitt fysiskt ting som man kan bläddra sig genom, folk kan relatera till den rörelsen. Jag placerade den rörelsen i en bil som rör sig, vilket också är en bekant upplevelse av hastighet. Jag gjorde en video där jag filmade detta, men jag ökade hastigheten på filmen. Man kan se animationen i boken men bilen rör sig betydligt fortare än den normalt sett skulle göra på en väg. Inte lika snabbt som någonting som rör sig i rymden, givetvis, men man får ändå ett slags idé om simultana hastigheter. Det hela handlar om att använda sig av saker vi förstår för att röra oss mot en förståelse av andra saker, av parallella kontexter.



**LS till KG:** Du nämnde tidigare att det konceptuella skrivandets fokus på samlande, strukturering, omkontextualisering och transformation kan ses som en direkt effekt av den digitala miljön. Men är det inte även möjligt att koppla dessa tekniker till betydligt äldre praktiker och till synen på författaren som en hantverkare snarare än ett originellt geni? Kan vi men andra ord se appropriation som ett slags renässans för antika synsätt snarare än som ett resultat av 1900-talets avantgardistiska rörelser eller som en effekt av digitaliseringen?

**KG:** Människor är replikativa. DNA är replikativt. Vi finns till på grund av appropriation. Det finns inget originellt med oss överhuvudtaget. Faktum är att DNA kommer att bli våra nya hårddiskar! DNA har redan blivit våra nya hårddiskar! DNA-lagring är fullkomligt logiskt i mina ögon – den perfekta replikationen för att visa vad människor är utgör nu det som lagrar mänsklighetens historia. Inget är mer naturligt än att kopiera. Det är vad två människor gör, de blandar sig och får barn, de replikerar. Jag existerar på grund av att jag är en kopia av något annat, mina barn är kopior, de är bara en remix av min fru och mig. Jag menar, det är så naturligt, jag kan inte fatta vad allt tjafs kring appropriation handlar om.

**LS till KG:** Men appropriationens historia har sina rötter i antiken, ändå begränsas referenserna oftast till avantgarderörelserna eller den digitala revolutionen i samtal om samtida konceptuell litteratur.

**KG:** Ja, det är sant. Jag tror vi var så upprymda av den digitala att vi mestadels fokuserade på det men historiker kan förmodligen lätt göra en sak av det du säger. Appropriationen finns där hela tiden. Kanske är det också därför det känns så naturligt.

**LS till KG:** Men för dig personligen har den digitala utvecklingen varit mest avgörande?

**KG:** Jag har levt under en period som gått från att vara icke-digital till att bli helt och hållet digital. Jag råkade leva under

detta skifte som för mig varit den största förändringen i mitt liv, åtminstone konstnärligt. Så för mig var det uppenbart att jag skulle fokusera på det. Men jag måste tillägga att den konceptuella poesin är över. Projektet är gjort. Det existerar inte längre. Praktiken är klar. Vid en viss tidpunkt tar det slut.

**LS till KG:** Så, vad händer nu?

**KG:** Alla fortsätter väl bara som individuella konstnärer. Jag menar, ingen kallade Duchamp en dadaist. Historiskt sett gjorde de kanske det men, du vet... Vid en viss tidpunkt blir det bara dumt att kalla Andy Warhol för en popkonstnär. Han utvecklades från en grupp popkonstnärer och när popkonsten mötte sitt slut blev Andy Warhol rätt och slätt Andy Warhol.

Jag menar att den konceptuella poesin upphörde för flera år sedan vilket kanske också är anledningen till att jag gärna talar om den i dåtid. Jag tycker det är svårt att tala om den i presens eftersom den helt enkelt inte existerar längre. 2009 var höjdpunkten, sen tog det slut. Det blev uppenbart efter ett tag att det inte fanns något mer att göra inom fältet, allt hade redan gjorts. Jag tror jag gjorde allt jag kunde göra med den konceptuella poesin och jag kan inte se att det finns något mer för mig att lägga till längre. Efter att jag och Craig Dworkin gjorde den stora antologin *Against Expression*, från 2011, upphörde den konceptuella poesin. När väl något har antologiserats så dör det!

**LS till RF:** Hur var det nu, hade du bråttom?

**RF:** Nej, nej, jag har tid i ytterligare trettio minuter. Behåll det i intervjun... Tid...