

"HELLER IKKE I DETTE SKRIFT ER DET
UUDSIGELIGE SAGT".
DET NORDISKA NEOAVANTGARDETS ESTETIK –
EXEMPLEN FAHLSTRÖM, HODELL & HØJHOLT

Per Bäckström

Det nordiska neoavantgardet har hittills i liten grad varit föremål för utforskning i sin helhet. Forskningsuppgiften som sådan innebär i sig en empirisk utmaning, eftersom förbindelserna mellan länderna ofta bara nämns i förbigående i större historieskrivningar, och man måste söka i ett stort och utspritt textbestånd bestående av minnesskildringar, tidskrifts- och tidningsartiklar etc. Jag inleder med en kort diskussion av det nordiska utbytet under 60-talet,¹ följt av nedslag hos de tre svenska och danska avantgardisterna och författarna Öyvind Fahlströms, Åke Hodells och Per Højholts, vars text-ljudkompositioner finns utgivna på cd-skivor.²

Mitt syfte är att demonstrera (neo-)avantgardets gränsöverskridande karaktär i tre olika men inbördes relaterade avseenden: att 60-talet präglades av en bred nordisk interaktion; att skrifter, manifest och andra texter av de tre författarna ger uttryck för en tvärestetisk poetologi; att avantgardet lägger tonvikten på den processuella skapelseprocessen.³

Det jag har valt att fokusera på är alltså den poetologi som ligger till grund för genreöverskridande konst som t.ex. text-ljudkompositioner.

¹ Jag använder mig ibland av det utmärkta dansk-norska ordet "fellesnordisk" i avsaknad av ett svenskt uttryck. På svenska finns begreppet samnordisk, men det används huvudsakligen om den tid när Norden var en språklig enhet, dvs fram till 11–1200-talet.

² Jag inriktar mig i artikeln på den poetologi som ligger bakom Öyvind Fahlströms, Åke Hodells och Per Højholts text-ljudkompositioner, och valet av dessa tre författare motiveras alltså av att materialet i deras fall – till skillnad från många av de övriga neoavantgardisterna – finns utgivet på cd-skivor, förutom att de naturligtvis är författare som på ett intressant sätt har formulerat sin estetiska idéer. Poetologi är ytterligare ett ord som inte finns på svenska, utan bara på danska och norska, med rot i tyskt tänkande. Begreppet "poetologi" är mer inklusivt än "poetik", och omfattar alla former av självreflexiv poesi, också den snävare poetikgenren.

³ Detta i motsats till modernismen som traditionellt fokuserar på verket som mål. Denna processuella estetik skisseras blott i artikeln då det kräver en omfattande undersökning för att det ska kunna visas i sin helhet.

"Heller ikke i dette skrift er det uudsigelige sagt"

Resultaten kan ofta rubriceras som både poesi, happening, teater och performance, och är i hög grad ett resultat av 60-talets medietveckling med lätthanterliga bandspelare, transistorradio, TV m.m. Även om konstverken i sig kanske inte alltid är lika intressanta ut estetisk synpunkt, fördjupar en analys av den bakomliggande idévärlden förståelsen för det nordiska neoavantgardets betydelse och den kreativitet som präglade 60-talet.

Det nordiska neoavantgardet

För att kunna klarlägga bakgrunden för avantgardets poetologi är det viktigt att ha en förståelse för avantgardets särart. Den danska forskaren Tania Ørum betonar att det karakteristiska för avantgardet är dess tvärestetiska praxis,⁴ och Hubert van den Berg påtalar dess transnationella, *rhizomatiska* karaktär.⁵ Den nyare forskningen karakteriserar alltså avantgardet som i dubbel bemärkelse gränsöverskridande. Mitt eget bidrag till en analys av avantgardet är att dessutom fokusera på ett tredje gränsöverskridande: betoningen av processen. Avantgardet förverkligar genom att betona själva skapandet sin vilja till integrering av konst och liv, samtidigt som den gräns mellan konstnär och åskådare som står i vägen för en sådan fusion upphävs. 60-talets neoavantgarde är ett utmärkt exempel på denna i alla meningar gränsöverskridande estetik.

Avantgarde och modernism utgör två parallella estetiska strömningar i moderniteten och senmoderniteten, och deras olika mål illustreras genom deras olikartade förhållningssätt till hög- och lågkultur. Modernismen vill generellt sett upprätthålla en gräns mellan högt och lågt, skriver Andreas Huyssen i *The Great Divide* (1986), medan avantgarde, neoavantgarde och postmodernism

⁴ Se t.ex. Tania Ørum: "De eksperimenterende tressere", i *Modernismens Historie*, Anker Gemzøe & Peter Stein Larsen (red.), Köpenhamn: Akademisk Forlag, 2003, s. 197–212.

⁵ *Rhizom* är ett begrepp hämtat från Gilles Deleuze och Félix Guattari, och beskriver ett omfattande rotsystem som skjuter skott var som helst. Se Hubert van den Berg. "'Übernationalität' der Avantgarde – (Inter-)Nationalität der Forschung. Hinweis auf den internationalen Konstruktivismus in der europäischen Literatur und die Problematik ihrer literaturwissenschaftlichen Erfassung", i Wolfgang Asholt & Walter Fähnders (red.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, Amsterdam: Rodopi, 2000, s. 255–288; Gilles Deleuze & Félix Guattari. *Rhizome. Introduction*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

försöker upphäva den.⁶ I sin bok *Theorizing the Avant-Garde* utvecklar Richard Murphy detta tänkande i en beskrivning av de båda strömningarnas väsensskilda reaktioner på konsumtionssamhället:

modernism [...] responds to this disappearance of the "original" and to the effacement of the real-life referent not only by differentiating itself sharply from the reified forms associated with consumerist mass culture and the commodity form (for example through its emphasis on the high cultural status of its hermetically distanced forms), but simultaneously compensates for the loss of "aura" by reasserting with all the more vehemence the notion of newness, originality and artistic innovation – a response amounting in a sense to a new spin on the Classic-Romantic use of the concept of the "genius." By contrast, the artists of the avant-garde and postmodernism both respond to this development by taking the opposite tack: they present the "referent," the object itself, as both the "referent" *and* its artistic "representation" in one – paradigmatically in the "objét trouve" – thereby questioning not only the conventions of aura and of original artistic creation [...], but also disclosing the overlaps *already existing* between the two levels of reference (referent–signifier), [...] the points at which these levels already begin to "short-circuit" and explode the conventional artistic/representational system.⁷

⁶ "the historical avant-garde aimed at developing an alternative relationship between high art and mass culture and thus should be distinguished from modernism, which for the most part insisted on the inherent hostility between high and low". Andreas Huyssen. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1986, s. viii. Här måste man notera en viktig skillnad i avantgardets och modernismens förhållningssättet till lågkultur, som kan leda till missförstånd rörande HuysSENS argument: modernismen inkorporerar eller skildrar naturligtvis ofta det vanliga livet och dess lågkulturella inslag, utan att därmed nödvändigtvis försöka att upphäva gränsen (skildringen av det bygger ju på att denna gräns finns). Avantgardet däremot inkorporerar lågkulturen i livet i sin strävan efter att förena liv och konst. På detta sätt upplöser de gränsen, eftersom den är omöjlig att upprätthålla när den är en del av konstverket och livet, dvs den process som jag belyser i artikeln. Att både modernistens och avantgardistens "verk" hängs sida vid sida på museerna motsäger inte detta, utan är en naturlig del av den appropriering av nya former som är signifikant för modernitetens konstströmningar.

⁷ Richard Murphy. *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, s. 269.

"Heller ikke i dette skrift er det uudsigelige sagt"

Murphy lyfter fram modernismens upphöjande av sina hermetiska verk till "high cultural status" och placerar in strömningen i den genitradition som utgår från romantiken, medan det som karakteriserar avantgardet är en vilja att kortsluta och spränga de konventionella representationssystemen. Det svenska 60-talsavantgardet är ett tydligt exempel på detta, när det på varje tänkbart vis tar i bruk de nya medierna i sin konst, för att på så sätt avslöja den överlappning mellan referent och representation som Murphy påtalar. Öyvind Fahlström ger uttryck för en sådan estetik redan på 50-talet när han börjar inkorporera tecknade serier, TV- och radioprogram i sitt estetiska uttryck.

Avantgardisterna är alltså snabba att anamma tidens uttryck i en anda som stämmer med Marshall McLuhans alltför allmänna påstående om att: "The artist is the man in any field, scientific or humanistic, who grasps the implications of his actions and of new knowledge in his own time. He is the man of integral awareness".⁸ Sensibiliteten inför de nya medierna utgör därmed en viktig förutsättning för de konstnärliga uttrycken på 60-talet, så som Jonas Ingvarsson skriver:

60-talets filosofiska och litterära strömningar påvisade ju också hur språket var en av dessa artefakter; genom hela det konstnärliga fältet uppehöll man sig vid denna granskning av och framhävande av artefakternas (inkl. språkets) makt. Ofta tog sig detta uttryck i en önskan att uppnå en nästan demonstrativ symbios, som i Warhols eller Öyvind Fahlströms popbilder, Sonja Åkessons veckotidningscollage, Gorilla-redaktionens ombildning till popbandet Gunder Hägg, eller Torsten Ekboms och Åke Hodells flitiga bruk av tekniska manualer och vetenskapliga dokument.⁹

Avantgardisterna inkorporerar material från både hög- och lågkultur i sin konst, och resultatet antar ofta ett tvärestetiskt uttryck genom betoningen av "artefakternas makt". Det var alltså ingen tillfällighet att 60-talets avantgardister läste Ludwig Wittgenstein och Marshall

⁸ Marshall McLuhan. *Understanding Media. The Extensions of Man*, London/New York: Routledge, 2002 [1964], s. 72.

⁹ Jonas Ingvarsson. "Seeberg/Cyborg. Svenskt 60-tal och den mediapregnerade prosan", *Human IT*, 1999: 1, s. 165–193. [<http://www.hb.se/bhs/ith/1-99/ji.htm>, läst 050314]

McLuhan, utan det var snarare ett uttryck för att man redan tidigt hade uppfattat de nya mediernas potential. Språket identifierades som en artefakt i paritet med andra artefakter, både utgörandes världen med Wittgenstein och en förlängning av kroppen med McLuhan. Detta är tydligt avläsbart i Öyvind Fahlströms, Åke Hodells och Per Højholts poetiska praxis och poetologi.

*

Centrum för det nordiska avantgardet utgjordes under några år av Moderna museet i Stockholm. Vidare fanns experimentscenen Pistolteatern och den livaktiga musikföreningen Fylkingen, samt förbluffande nog också möjligheter till uppföranden i svensk TV- och radio,¹⁰ faktorer som gjorde att Stockholm präglades av en osedvanligt aktiv kreativitet under 60-talet. De svenska avantgardisternas förbindelse med New York-avantgardet gjorde dessutom staden till en internationell konstscen: här framträdde amerikanska konstnärer och performanceartister som Nam June Paik, John Cage, Ken Dewey, Allen Kaprow, Robert Rauschenberg m.fl.¹¹ Många av dessa var stående gäster på de olika scenerna i Stockholm, och satte upp sin teater och performance under bevakning från de nordiska huvudstäderna.

De internationella storheternas gästspel påpekas också i så gott som varje beskrivning av epoken, medan utbytet de nordiska länderna emellan som också ägde rum däremot endast nämns i förbifarten, om alls. En förklaring till detta kan vara att interaktionen var så självklar för avantgardisterna själva att de inte har brytt sig om att poängtera det. Leif Nylén har grundligt skildrat 60-talets begivenheter från ett *insider*-perspektiv i sin bok *Den öppna konsten*, och följande citat antyder den självklarhet med vilken man betraktade det *fellesnordiska*:

Dewey fortsatte till Finland och i Helsingfors realiserade han tillsammans med Terry Riley, Otto Donner och skådespelare

¹⁰ Jag har diskuterat detta faktum i de nordiska forskningsnätverk jag ingår i, och har då fått bekräftat att det svenska avantgardet hade bättre möjligheter att få sina "verk" uppförda i radio- och TV under 60-talet i förhållande till resten av Norden.

¹¹ Se t.ex. *Moderna Museet 1958–1983*, Olle Granath & Monica Nieckels (red.), Stockholm: Moderna Museet, 1983; *Moderna Museet – Boken*, Cecilia Widenheim, Magnus af Petersens & Teresa Hahr (red.), Stockholm: Moderna Museet, 2004.

”Heller ikke i dette skrift er det uudsigelige sagt”

från Yliopplasteatteri *Street Piece Helsinki*: en balettdansös uppträdde på en soptunna, solbadande män deklamerade ur ett gammalt finländskt versdrama, en kör framträdde men var och en sjöng sin egen sång, en maskinskrivande flicka försåg förbipasserande med handlingsdirektiv. Partituret till *Street Piece Helsinki* kom att publiceras i Rondos teaternummer och Fylkingen inbjöd Ken Dewey att göra en happening i Stockholm våren 1964.¹²

Denna skildring av en happening står som representativ för det gränsöverskridande 60-talet, och ger en antydning om kontakterna mellan länderna: Finland är uppenbarligen en integrerad del av den neoavantgardistiska scenen, eftersom internationella storheter som Dewey sätter upp sitt stycke i Helsingfors, samtidigt som representanter för *Rondo* och Fylkingen – som det verkar – intar en självklar plats vid denna happening.¹³

Fylkingen var en av de centrala avantgardescenerna för modern musik i Norden, och går man till den tjocka bok om *Fylkingen* som Teddy Hultberg redigerat ser man att musiker och kompositörer från Sverige i sin tur uppträdde minst en gång om året i Oslo, Helsingfors och Köpenhamn under 60-talet.¹⁴ Detta måste ju ha skapat ringverkningar, som borde ha blivit desto mer genomgripande om man betänker hur de svenska avantgardisterna samtidigt med t.ex. Dewey bjöd in också sina nordiska kollegor till Stockholm, något som Tania Ørum beskriver i efterordet till *Nielsen sort på hvidt*:

Den konkrete poesi var et internationalt fænomen med separate rødder i hhv. Sverige, Brasilien, Østrig og Tyskland, sådan som det også fremgår af Hans-Jørgen Nielsens introduktioner [...] han havde livlig korrespondance med konkretister fra Østrig, Frankrig, Tyskland, Brasilien og et nært forhold til de svenske konkretpoeter og nyenkle som Leif Nylén, Åke Hodell m.fl., ligesom han og Erik Thygesen

¹² Leif Nylén. *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening, 1998, s. 33.

¹³ Möjligheten finns att Dewey inbjöds att trycka partituret i *Rondo* och inbjöds till Fylkingen utan att någon deltagit i hans happening i Helsingfors. Mot det talar att skildringen framstår som ett ögonvittnesskildring, och att Nylén därmed verkar ha varit närvarande vid uppförandet av *Street Piece Helsinki* i Helsingfors.

¹⁴ *Fylkingen. Ny musik & intermediakonst*, Teddy Hultberg (red.), Stockholm: Fylkingen förlag, 1994.

deltog i Bengt Emil Johnsons eksperimenter med lyddigtning i Fylkingens og Sveriges Radios regi.¹⁵

Den livliga aktiviteten i avantgardelägret framträder här helt tydligt. Nielsen hade kontakter både internationellt och i Norden, och deltog dessutom i de svenska konkreta poeternas ljudexperiment i Stockholm, och i Norge introducerade Jan Erik Vold konkretismen i en artikel 1965.¹⁶ Det är också i rapporterna från detta livliga turnerande som man kan utläsa ytterligare en förklaring till den underbelysta nordiska interaktionen: receptionen från "vanligt" folk. Lika naturligt som avantgardet var för avantgardisterna, lika onaturligt och obegripligt var det nämligen för gemene man, journalister inkluderat. Bengt af Klintberg uttalar sig t.ex. apropå ett framträdande i Köpenhamn 1964:

När vi kom fram till Köpenhamn med bilfärjan den 14 mars stod Dea Trier-Mörch, då en ung konststuderande, och huttrade vid kajen. Det var hon som hade arrangerat de båda föreställningarna i Kunstakademien, där vi träffade danska poeter som Ivan Malinowski, Uffe Harder och Vagn Steen. [...] De danska pressreaktionerna följde ett mönster som nu började kännas välbekant för oss; rubriken i Information var "GRRRRR bløp spfnumpf!"¹⁷

Ett mönster går att urskilja: avantgardisterna hade kontakter sinsemellan och sammanstrålade med införstådda som här i Köpenhamn, samtidigt som reaktionen från allmänheten präglades av totalt oförstående och avståndstagande. Detta kan ytterligare belysas med några skildringar av Leif Nylén om vad som hände vid det svenska avantgardets turnéer,¹⁸ som när musikern Lars-Gunnar Bodin kände sig motarbetad i både Danmark, Norge och Sverige:

¹⁵ Tania Ørum. "Efterord", i Hans-Jørgen Nielsen. *Nielsen sort på hvidt. Samlede digte*, Morten Thing & Tania Ørum (red.), Köpenhamn: Tiderne skifter, 2000, s. 451f.

¹⁶ Omtryckt i Jan Erik Vold. *Entusiastiske essays. Klippbok 1960–75*, Oslo: Gyldendal. 1976.

¹⁷ Bengt af Klintberg. "General Bussig gör entré. Dagboksanteckningar 1960–64 kring Åke Hodell och hans poesi", i *60-talets två ansikten*, Goy Persson (red.), Nässjö: Poesifestivalen i Nässjö, 1995, s. 61.

¹⁸ Det är viktigt att notera att citaten från Leif Nylén är av en *insider*, någon som troligen försöker skriva en så radikal avantgardehistoria som möjligt. Det är dock

"Heller ikke i dette skrift er det uudsigelige sagt"

Lars-Gunnar Bodins *Arioso*: han lät sina musiker blåsa upp ballonger, tuta i papperstrumpeter, rabbla ord, behandla instrumenten som leksaker. I en tidningsintervju hade Bodin beskrivit sin avsikt som "antiestetisk". Stockholms-Tidningens recensent reagerade: "När konsten på detta sätt negerar sig själv, upphäver den också sin rätt till offentlig exposition". I Köpenhamn och Oslo blev de negativa reaktionerna ännu starkare.¹⁹

Det antiestetiska i Bodins metod består både i inkorporeringen av lågkulturella element och i själva det tvärestetiska angreppssättet där olika konstarter möts i framförandet. Målet är uppenbarligen att låta det processuella i själva akten framstå starkare än upplevelsen av ett helhetligt och avslutat "verk". Den borgerliga publiken reagerade naturligtvis när den inte fick sina förväntningar infriade, och det var alltså den avantgardistiska strategin som sådan som gav upphov till det negativa bemötande av de svenska avantgardisterna i hela Norden.²⁰ I Oslo tog detta sig t.o.m. fysiska uttryck vid en spontant arrangerad fluxushappening:

Bengt af Klintberg hade vid det här laget blivit förtrogen med ett slags Fluxusrepertoar, enkla stycken som vem som helst kunde framföra, när och var som helst. Några veckor efter konserterna på Alléteatern for han till Norge i ett etnologsammanhang – på tåget mötte han författaren Sten Hansson och de bestämde sig för att göra en Fluxusföreställning i Oslo. Den ägde rum på Studentersamfundet och innehöll mest stycken som hade framförts i Stockholm, men också några nya. Till exempel af Klintbergs *Musik för salladshuvud*:

"(Stycket fordrar två aktörer, ett salladshuvud på ett notställ, en visselpipa samt en mindre sprängladdning.)

Korta signaler på visselpipa.

Salladshuvud exploderar:

ett grönt regn. Lång signal på visselpipa."

primärt de nordiska kontakterna som intresserar mig och inte receptionen i sig och förståelsen av den i sin tur, även om det är ett spännande kapitel.

¹⁹ Nylén 1998, s. 62.

²⁰ Vilket med största sannolikhet applåderades från konstnärernas sida.

Den norska publiken reagerade med ursinne – konstnärerna fick ta till flykten genom en bakdörr.²¹

Liksom i den föregående beskrivningen av Bodins framförande ser man att de avantgardistiska "verken" – liksom salladshuvudet – i själva verket är sprängda i den betydelsen att de inte bildar ett avslutat helt som traditionella verk. Det som utgör innehållet i Bodins och af Klintbergs stycken är själva processen att skapa och sedan framföra det, i likhet med *concept art* där ett anslag vid konstverket ofta utreder idén och processen bakom konstverket, och därför i realiteten utgör ett omistligt led i förståelsen av det.²²

De svenska avantgardisterna återkommer gång på gång till Oslo, det förefaller som om det mottagande de fick där hade satt särskilt djupa spår, åtminstone i Nyléns skildring:

För att det verkligen skulle bli skandal, insändarstormar etc måste det svenska avantgardet bege sig till Norge, där man fortfarande debatterade den klassiska modernismen och hade en bra bit kvar till neodadaismen. Fylkingens besök i Oslo 1963 med musik som vette mot slumpformer och instrumental teater beskrevs i många tidningar som en skymf mot publiken. Och när Pistolteatern gästspelade i den norska huvudstaden 1966 med bland annat *Hammarskjöld om Gud*, *Skraj* och *Le Corbusiers död* reagerade den norska teaterkritiken med en blandning av äcklad upprördhet och nedlåtande löje.²³

Nylén påstår här att det var "den klassiska modernismen" och inte avantgardet som debatterades i Norge, men då måste man ge akt på att två på varandra följande redaktioner för tidskriften *Profil* hade visat intresse för avantgarde, dels i början av 60-talet då (student)-tidskriften debatterade experimenterande teater, dels under den andra hälften av 60-talet då den nu författardrivna tidskriften gav uttryck för

²¹ Nylén 1998, s. 58.

²² Skylten med förklaringen på konceptet bakom konstverket, dvs själva den kreativa processen, är det som ger mening till det man ser.

²³ Nylén 1998, s. 78. Öyvind Fahlström har skrivit *Hammarskjöld om Gud*, Staffan Olzon och Evan Storm *Skraj* och Staffan Olzon och Sören Brunos *Le Corbusiers död*. Se t.ex. Per Ringby. *Avantgardeteater och modernitet. Pistolteatern och det svenska teaterlivet från 1950-tal till 60-tal*, Gideå: Vildros, 1995; Anders Wahlgren. *Pistolteatern 1964–67*, Stockholm: Rönnells Antikvariat, 2003.

"Heller ikke i dette skrift er det uudsigelige sagt"

avantgardistiska tankar; och dessutom att speciellt det senare *Profil*-gänget faktiskt var styrande i den debatt som Nylén nämner, och därmed har medverkat till att skriva kulturhistorien.²⁴ Flera danska forskare hävdar i en pågående debatt att "modernismekonstruktionen" i Danmark har bidragit till att avantgardistiska författare och konstnärer inte har kunnat placeras in i ett större sammanhang, och därmed har underprioriterats i de litteraturhistoriska framställningarna.²⁵ Den senare *Profil*-redaktionens bidrag till den norska modernismhistorien kan på ett liknande sätt ha gjort att de avantgardistiska tendenser som existerade innan eller parallellt med att de själva gjorde sitt inträde på scenen, inte har uppmärksammats tillräckligt. Att det fanns avantgardekontakter mellan Norge och de övriga nordiska länderna på 60-talet visar t.ex. Helge Rønning i sin artikel "Nielsen och Norge", där det klart framgår att det också i Norge existerade ett intresse för de nya uttrycken, om än inte i samma omfång som i Stockholm och Köpenhamn.²⁶ Kjartan Slettemark är ett annat exempel på en norsk konstnär utanför *Profil*-kretsen som ansluter till det internationella avantgardet, även om han symptomatiskt nog flyttade till Stockholm.²⁷ Odd Eidem visar i sin anmälan av *Hammarskjöld om Gud i Verdens gang* 1966 att det fanns ett intresse för de nya uttrycken, och att det t.o.m. fanns de – som han själv – som ansåg att Öyvind Fahlström inte var tillräckligt radikal:

Slikt er ikke forargerlig. Slikt er vidd av den art som tyske nazister og norsk hird brølte av.

Heil, Fahlström!

At man lar en ape fremmane en onanist-scene som illustrasjon til et religiøst citat og derpå sprøyter melke-sæd

²⁴ Se Jahn Thon. *Refleksjon – kritikk – protest. Forståelsesformer i unglitterære tidsskrifter: Heretica, Rondo og Profil*, Oslo: Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo (diss.), 2001.

²⁵ Anne-Marie Mai och Anne Borup vid Syddansk universitet har stått i bräschan för uppgörelsen med *modernismekonstruktionen*, se t.ex. Anne Borup. "Den danske modernisme-konstruktion. Ud af modernismen – ind i litteraturen", *Kritik*, 2000, nr. 147, s 1–18.

²⁶ Helge Rønning. "Nielsen og Norge", i Tania Ørum (red.): *Portræt af et forfatterskab: Hans-Jørgen Nielsen*, Hellerup: Forlaget Spring, 2001, s. 196–206.

²⁷ Se min lexikonartikel om avantgarde i Norge (under publicering): Per Bäckström. "Norwegen", *Avantgarde-Lexikon*, Hubert van den Berg & Walter Fähnders (red.), Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2005.

över scenen, røper åpenbart mer om forfatterens ensomme dyneliv enn om Hammarskjølds eventuelle tåke.

At en naken mann triner inn på scenen og blant annet pirker undertegnede utsendte medarbeider så gevaltig i høyre øye – med en stang (som forestiller hva?) – vanskeliggjør den kunstneriske tilegnelse da man i dette tilfelle bare hadde anledning til å betrakte åndslivet med det venstre øye.

Samleier, apesnøfting, film og trafikkulyder pr. lydbånd gir visserlig larm til ørene. Men forargelse?²⁸

Trots kritiken och den ofta utebliven debatten, var neoavantgardet både gränsöverskridande och *transnationellt* med sina förbindelser såväl inom Norden som internationellt. Utbytet mellan länderna skedde i hög grad inom ramen för tvärestetiska och performativa konstarter: det var poesiuppläsningar, musik, teater och performance.²⁹ Det var också detta som har avsatt de tydligaste spåren i arkiv och i de små berättelserna, även om spåren sedan går förlorade i de större litteraturhistorieskrivningarna.³⁰

Öyvind Fahlström

Det faktum att en av de pjäser (*Hammarskjöld om Gud*) som under starka protester uppfördes i Oslo var skriven av den svenska avantgardisten Öyvind Fahlström öppnar för en mer ingående analys

²⁸ Odd Eidem. "Når svenskene gjester med skandale, gjør de det grundig", *Verdens gang* 661101, citerat efter Per Ringby. *Avantgardeteater och modernitet. Pistolteatern och det svenska teaterlivet från 1950-tal till 60-tal*, Gideå: Vildros, 1995, s. 302.

²⁹ Med performativ avser jag texter och/eller verk som är avsedda att framföras och får sin fulla mening först vid framförandet. Med "processuell" inkluderar jag också bl.a. konstverk där själva skapelseprocessen är det enda väsentliga, som man ibland får intryck av vad gäller t.ex. Fahlström.

³⁰ *Den svenska litteraturen. Medieålderns litteratur 1950–85*, band 6, Sven Delblanc & Sverker Göransson (red.), Stockholm: Bonniers, 1990, är ett typexempel på en sådan fixering vid det nationella. Varken Per Højholt, Hans-Jørgen Nielsen eller Jan-Erik Vold finns omnämnda i band VI *Medieålderns litteratur*, trots att Vold sedan länge bor och verkar i Stockholm. *Norges litteraturhistorie* band 6. *Fra Brekke til Mehren 1945–65*, Øystein Rottem (red.), Oslo: Cappelen, 1996; nämner att Per Højholt översatts, och tar faktiskt på flera ställen upp Hans-Jørgen Nielsen, men inga svenska avantgardister nämns. *Danske digtere i det 20. århundrede*, Anne-Marie Mai (red.), Köpenhamn: Gads forlag, 2000–2002; är härvidlag betydligt bättre, men det saknas ändå en inplacering av de i *Danske digtere* nämnda nordiska poeterna i det större sammanhang som det nu enbart nämns i förbigående. Dessa, och andra, nationallitteraturhistorieskrivningar illustrerar därför det problematiska förhållandet till de internationella och framför allt nordiska sammanhangen.

"Heller ikke i dette skrift er det uudsigelige sagt"

av de tre nordiska neoavantgardisternas poetologi med utgångspunkt i just Fahlström (1928–1976). Han var nämligen en stor förgrundsfigur för det nordiska neoavantgardet, och gav uttryck för avantgardistiska idéer så tidigt som i början av 50-talet. Det var dock först mot slutet av decenniet och början av 60-talet som han började uppmärksammas på allvar.³¹ Hans bildkonst är sedan länge välkänd, och möter ett ständigt ökande intresse från en internationell publik, inte minst beroende på att han bosatte sig i New York 1961 i likhet med en av de andra ledande svenska bildkonstnärerna i perioden, Carl Fredrik Reuterswärd. Fahlströms konst räknas numera i paritet med stora 60-talskonstnärer som Andy Warhol, Robert Rauschenberg och Claes Oldenburg. Hans poesi, teater och performance har däremot fortfarande en nationell prägel i och med att den primärt publicerades och framfördes på svenska i Sverige. Själv räknade han sig i själva verket huvudsakligen som författare.³²

1954 publicerade Fahlström vad som sägs vara världens första manifest för konkret poesi: "HÄTILA RAGULPR PÅ FÅTSKLIABEN".³³ Titeln kommer från den svenska översättningen av *Winnie the Pooh*, och anspelar på en händelse där Uggle visar sig inte kunna stava fullt så bra som han förespeglat. Ovanstående är Ugglas försök att skriva "hjärtliga gratulationer på födelsedagen". Det är en perfekt titel för ett manifest för konkret poesi, eftersom det visar på språkets arbiträrhet: Uggle och de andra förstår ju vad som menas, även om stavningen är som den är. Bokstäverna i Ugglas uttryck betecknar alltså detsamma som den "korrekta" stavningen, samtidigt som felstavandet som handling enligt Fahlström är politiskt subversiv i sig eftersom det underminerar etablerade hierarkier.³⁴

Fahlström startade som surrealist i formell bemärkelse, men utvecklades rätt snart till en renodlad avantgardist, utan att någonsin

³¹ Se t.ex. Anders Lundberg & Jonas Magnusson. "Redaktionellt", *Ord&Bild*, 1998: 1–2+CD, s. 3–8.

³² Om Öyvind Fahlströms syn på sig själv som primärt författare, se t.ex. Lundberg & Magnusson 1998, s. 3–8.

³³ Öyvind Fahlström. "HÄTILA RAGULPR PÅ FÅTSKLIABEN. Manifest för konkret poesi", *Odyssée*, 1954, nr. 2/3. Manifestet finns i nytryck i bl.a.: *Ord&Bild*, 1998: 1–2+CD, s. 9–12. Förkortas HRF i löpande text. Att manifestet var det första, se t.ex. Lundberg & Magnusson 1998; Erik Zillén. "Den svenska konkretismens manifest som poetologisk paradox", Heiko Uecker (red.), *Fragments einer skandinavischen Poetikgeschichte*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997, s. 103.

³⁴ Lundberg & Magnusson 1998, s. 4.

släppa sin förankring i surrealismen.³⁵ Manifestet kan därför snarast ses som en uppgörelse med symbolismen och 50-talets "nyromantik", som det med sina parafraserande inledningsrader ironiskt tar avstånd från:

Det litterära vårmodet för 1953 dikterades i Sigtuna. Man slopade den psykoanalytiskt markerade byst- och höftlinjen, drog ner kjollängden och upp ringningen. För det ska vara tonvikt på fantasin i år, volanger och fjärilar i håret, Sjung med oss Setterlind. (HRF)

På den årliga litteraturkonferensen i Sigtuna samlades de nyromantiska runt Bo Setterlind, och förändringar mötes med största misstänksamhet, något som Fahlström alltså raljerade över med sina formuleringar.³⁶ Som manifest blev texten oaktat detta angrepp inte uppmärksammat, trots att det förutom en första publicering i den lilla avantgardetidskriften *Odyssee* också offentliggjordes i *Expressen*.³⁷ Men så ligger det inte heller helt inom ramen för avantgardets manifestgenre, som Jesper Olsson har uppmärksammat:

"Hätila" är alltså inte, i första hand, ett stridsrop för en ny ism. Fahlström vill inte heller betrakta det konkreta alternativet som en "stil". Vad han presenterar i manifestets andra del, "Materialet och medlen", är en verktygslåda med poetiska tekniker och grepp. Kort sagt, en poetik, vars rottrådar delvis kan spåras till futurister och dadaister, surrealisterna och lettristerna, men också ledas till en längre och mer mångförgrenad litterär historia. Man kan säga att ytterligare tre, något äldre, traditioner aktualiseras i den poesi han föreställer sig: bilddikten med rötter i antikens *carmina figurata*, ljuddikten sådan den utformades av poeter som Scheebart och Morgenstern vid sekelskiftet samt Carrolls och Lears nonsensvers.³⁸

³⁵ Teddy Hultberg, *Öyvind Fahlström i etern – Manipulera världen/Öyvind Fahlström on the Air – Manipulating the World*, Stockholm: Sveriges Radios Förlag/Fylkingen, 1999, s. 18.

³⁶ Jesper Olsson. "Bord, hyllor och radikala artefakter. Öyvind Fahlström och den konkreta poesi", *Ord&Bild*, 1998: 1–2+CD, s. 13–26.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Op.cit.*, s. 16.

"Heller ikke i dette skrift er det uudsigelige sagt"

Det mest iögonfallande i manifestets poetikdel är framhävandet av språket som materia, materia att knåda och omforma efter egen lust. Fahlström var inte inspirerad av bildkonstens seriella teknik och mer eller mindre mekaniska permutationer, som fallet var med de brasilianska, österrikiska och tyska konkretisterna. Hans utgångspunkt var snarare Pierre Schaeffers *A la recherche d'une musique concrète*, varifrån han hämtade tekniken att bryta ut akustiska element som sedan kunde användas som fristående kompositionsenheter.³⁹ Därför är Fahlströms resultat, och de svenska konkreta poeternas, betydligt mer lekfullt och humoristiskt:

KRAMA språkmateria: det är det som kan berättiga en beteckning som konkret. Inte bara krama de hela strukturerna: snarast börja med de minsta elementen, bokstäverna, orden. Kasta om samma bokstäver som i anagram. Upprepa bokstäver i ord; späcka med främmande ord, gä-elva-rna; med främmande bokstäver, ahaanadalaianaga för handling, jämför fikon- och andra hemligspråk; vokalgliissandi gäaeiouuåwrna. (HRF)

Det är viktigt att förstå Fahlströms grundläggande arbetsprinciper för hur bokstäver och ord ska kramas för att skapa något nytt. Hans metoder stod som något av ett ideal för den efterföljande generationen, som i sin tur myntade den tidigare nämnda, internationella termen för detta slags poesi: "text-ljudkomposition" eller "text-sound composition".⁴⁰ Jesper Olsson betonar fyra principer för Fahlström: "behovet av en *oren* konst, *spelet* som estetisk modell, *bisociationen* som kompositionsteknik, användningen av faktiskt *livsmaterial* i konsten".⁴¹ Fahlströms viktiga begrepp "bisociation" har stora likheter med principen för surrealismens automatskrift, så som den exemplifieras i Lautréamonts bild av mötet mellan ett paraply och en symaskin på ett obduktionsbord, men saknar den slumpmässiga

³⁹ Se t.ex. Hultberg 1999; Teddy Hultberg. "Konkret Fahlström", *Paletten*, 2001: 4/5, s. 83–95; Jesper Olsson. "Allegori & artefaktion. Formens politik i Öyvind Fahlströms poesi", i *Allegori, estetik, politik. Texter om litteratur*, Ulf Olsson & Per Anders Wiktorsson (red.), Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2003, s. 197–206.

⁴⁰ Lars-Gunnar Bodin. "Inledande kommentar till svensk text-ljudkomposition", i häftet till *The Pioneers. Five Text-Sound Artists*, Phono Suecia 1992, PSCD 63 1&2.

⁴¹ Olsson 2003, s. 197.

komponent som Breton betonar. Fahlström anser nämligen att det är genom det medvetna sammansättande av saker från olika områden som man kan skapa en stark effekt, inte genom omedvetna processer.⁴²

Det är tydligt att Fahlström söker något mer än enbart slutprodukten i form av den tryckta texten. Han framhäver istället spelet, processen och det lustfyllda hanterandet av ordmaterial, i något som kan liknas vid Barthes diskussion om den skrivbara textens *jouissance* i "Le plaisir du texte".⁴³ Detta är i sig en tydlig markering mot romantikens inspirationstänkande och idéer om det "uudsigelige" i poesin: "Ett sätt är att så ofta som möjligt bryta mot minsta möjliga motståndets lag, Mimömolan" (HRF). Det är själva arbetet med texten, vridandet och vändandet av ord som pusselbitar i ett större spel, som är det viktiga för Fahlström. Han rör sig därvid ständigt in på den performativa estetikens område, inte minst med sin betoning av rytmen:

Framför allt tror jag att rytmiseringen rymmer oanade möjligheter. [...]

Det gäller bara att slita sig från malandet av nytt, nytt, nytt; inte lämna efter sig en kökkenmödding av uppslag för varje steg i verket man tar: i stället bita sig fast vid motiven, låta dem upprepa sig, bilda rytmer: arbeta t.ex. med utfyllande rytmord som fond för huvudmeningar, som kan vara bundna eller obundna av bakgrundsrytmen. Självständiga onomatopoetiska rytmfraser, liknande dem som den afrikanske eller den indiske trumslagaren bildar för att beteckna sina rytmelodier. Simultanläsning och framför allt – uppläsningar av flera rader varav minst en med rytmord. Naturligtvis metriska rytmer också; ordföljdsrytmer, tomrumsrytmer. (HRF)

Hos Fahlström finns det en stark koppling till själva framförandet, och tidigare i manifestet har han dragit en linje till jazz och konkret musik på ett sätt som direkt knyter den skrivna texten till uppläsningen. Poesin hos Fahlström verkar i första hand bestå av själva processen att

⁴² Se t.ex. Carl-Michael Edenborg & Mattias Forshage. "Fahlström, Sade och surrealismen. 'Sakta börjar hela mitt huvud tala...'", *Ord&Bild*, 1998: 1–2+CD, s. 50.

⁴³ Roland Barthes. "Le plaisir du texte", i *Œuvre complètes*, Tome 2 1966–1973, Paris: Éditions du Seuil, 1994, s. 1493–1533.

"Heller ikke i dette skrift er det uudsigelige sagt"

skapa bokstäver och ord, eller "bord" som han med en karakteristisk neologism föredrar att kalla resultatet – "Sedan jag för någon tid sedan inbjöd ett hundratal hundar på en fjorton dagars lyrikkurs i mitt hem, har jag övergått till att skriva bord (ord, bokstäver)"⁴⁴ – och i mindre grad själva slutresultatet: verket.⁴⁵ Skapandet är detsamma som ett konstant knådande av ordmaterialet, med musiken som huvudinspiration. Hans poesi är frihet och leklust i avantgardets anda:

Därav framgår att det jag kallat för litterär konkretion, lika litet som den musikaliska konkretionen och lika litet som bildkonstens nonfiguration, inte är någon stil – det är dels för läsaren ett sätt att uppleva ordkonst, i första hand poesi – dels för poeten ett frisläppande, en lovlignförklaring av allt språkligt material och alla medel att bearbeta det. En litteratur som skapas med den utgångspunkten står alltså varken i oppositions- eller likhetsförhållande till vare sig lettrismen eller dadaismen och surrealismen. (HRF)

Fahlström var alltså tidigt ute med sina idéer i Norden, men det var först mot slutet av 50-talet som han kom att bli en viktig influens för de svenska konkreta poeterna: Leif Nylén, Torsten Ekbom, Jarl Hammarberg, Bengt-Emil Johnson och inte minst Åke Hodell. Resultatet av hans poetologi var också dikter som låg långt från det symbolistiska och nyromantiska idealet, som dikten "Det stora och det lilla" som är tänkt att framföras av flera röster.⁴⁶ Här ett utdrag från en av de mer experimentella stroforna:

ibland dåna' det från krutgummorna i elden

cka

rang an baldar ev svenkig kifittir mid mirgonol

ring in bildir iv svinkig kifittir mid mirginil

⁴⁴ Motto i HRF.

⁴⁵ Fahlström fick som en följd av sin processuella estetik inte se mycket av sin poesi publicerad, varken på 50-talet eller senare. Den enda lyriksamlingen som trycktes var: Öyvind Fahlström. *Bord – dikter 1952–55*, Stockholm: Bonniers, 1966. Se bibliografin i: Öyvind Fahlström. *Another Space for Painting*, Mela Dávila (red.), Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2001.

⁴⁶ En nyinspelning av "Det stora och det lilla" finns på CD:n som medföljer *Ord&Bild*, 1998: 1–2+CD.

tillinni jipiri riviri killiri birg mid riksmik
 finiri finiri finiri skilir girillir is-filt is-filt
 minni
 jinnivinni-vinni jinnivinni-vinnivinni-vinni
 jinnivinni-vinni jinnivinni-vinnivinni-vinni
 jinnivinni-vinni jinnivinni-vinnivinni-vinni⁴⁷

Dikten var troligen avsedd som "en örfil åt den allmänna smaken", vilken i början av 50-talet företrädde av bl.a. nyromantiker och -symbolister.⁴⁸ Men det var alltså först när de efterföljande konkreta poeterna började intressera sig för detta slags uttryck som Öyvind Fahlström lyftes fram i ljuset. Vad gäller receptionen i övriga Norden kan det förefalla som om det enbart är dessa senare poeter som har haft någon betydelse, men söker man i de danska källorna visar det sig faktiskt att Fahlström figurerar med en radikal text i antologin *Pejling af modernismen* 1962.⁴⁹ Manifestet – som man får rubricera det som – är betitlat "Kunst, liv, samfund, skole, videnskab, teknik, økonomi osv".⁵⁰ Här argumenterar Fahlström med utgångspunkt i den viktiga utställningen "Rørelse i kunsten" på Moderna Museet strax innan, för att de mest komplexa konstverken inte blir förstådda av den "vanlige" åskådaren. Trots det lägger Fahlström en än starkare vikt vid människans lek- och spelinstinkt vid skapandet av konst, och hur konst kan uppstå i ett samspel mellan konstnären och (den oförstående) åskådaren:

Hvis beskueren kan opdage fortryllelsen ved at "spille" med ting, kan det også tænkes, han får sans for at spille med former, tegn, strukturer i ubevægelige kunstværker – altså at han på en rig og aktiv måde bliver *medskaber af sin egen oplevelse*.⁵¹

⁴⁷ Fahlström 1966, s. 33.

⁴⁸ "En örfil åt den allmänna smaken", var ryska futurismens första manifest 1912, se t.ex. *Moderna manifest 1: Futurism och dadaism*. Gunnar Qvarnström (red.), Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1973, s. 74f.

⁴⁹ *Pejling af Modernismen*, Knud W. Jensen (red.), Köpenhamn: Gyldendal, 1962.

⁵⁰ Öyvind Fahlström. "Kunst, liv, samfund, skole, videnskab, teknik, økonomi osv", *Pejling af modernismen*, Knud W. Jensen (red.), Köpenhamn: Gyldendal, 1962, s. 102–104.

⁵¹ *Op.cit.*, s. 102.

"Heller ikke i dette skrift er det uudsigelige sagt"

Den spelbaserade konst som Fahlström propagerar för gör honom till en *homo ludens* och det nya är att han i avantgardets anda vill göra publiken till medspelare. Där man tidigare har betonat spelets roll vid själva skapandet, tilldelar Fahlström spelmetaforen en ny betydelse: det är åhöraren som (också) ska spela med tingen. Han propagerar därför för att museerna ska vara rum där all slags aktivitet försiggår, en plats där livet levs i all sin enkelhet och komplexitet. Detta ska genomföras med hjälp av happenings och performance, och i manifestet beskriver han hur man lockar med åskådaren in i spelet:

Alle disse store og små kneb for at få folk til at deltage (liv) samtidigt med at de oplever (kunst): som efter en bilulykke – man bevæger sig, man spørger, man ser, man hjælper de sårede, man svarer som vidne. Samtidig vil man bevare afstanden, kunst-karakteren, "livs"-indslagene er Verfremdungseffekter.⁵²

Det blir här tydligt att avantgardets mål om en fusion mellan konst och liv är starkt närvarande i Fahlströms tänkande, samtidigt som den nödvändiga distansen finns reflekterad i hans manifest: det är ingen skillnad på konst och liv, men samtidigt måste en distinktion finnas för att det ska uppstå konst, en skenbar paradox som belyser avantgardets och modernismens olika förhållningssätt till livet som källa till och del av konsten. För Fahlström och neoavantgardet handlar det om att i polemik mot en mer högstämmd modernism föra konsten ned i livet.⁵³ Hur en sådan förening kunde te sig demonstreras t.ex. i Fahlströms text-ljudkompositioner, när han med hjälp av nya medier som bandspelare och TV involverar publiken. Han fick hela två radiopjäser eller snarare radioframföranden uppförda i Sverige, något som fick betydelse för det fortsatta arbetet med text-ljudkompositioner. Teddy Hultberg beskriver det första framförandet som ett slags poesi:

"Fåglar i Sverige" producerades vid Sveriges Radio under oktober månad 1962 och det sändes i magasinprogrammet

⁵² *Op.cit.*, s. 104.

⁵³ Som Fahlström fortsätter: "Behöver man overhovedet længere at tale om kunst? Alt kan blive liv eller alt kan blive kunst, alt kan blive aktiveret og skabende liv". *Ibidem.*

"Nattövning" [...] 1963; temat var denna kväll ny röstkonst i litteratur och musik. Fahlströms verk påannonserades som "ett stycke konkret poesi" av redaktören Börje Lindell som efteråt läste ett längre avsnitt ur Fahlströms brev.

Kompositionen har en ovanlig uppbyggnad och saknar handling i traditionell mening. En liknande "dikt", eller hörspel, hade aldrig sänts ut i etern av Sveriges Radio; och kanske var även dess upphovsman något osäker på hur denna "skvader" skulle etiketteras. Sedan dess har flera svenska författare/kompositörer vittnat om det starka intryck kompositionen gjorde, som fick dem att upptäcka radiomedietets potential, vilket inte långt därefter ledde till framväxten av en helt ny genre i Sverige: text-ljudkompositionen.⁵⁴

"Fåglar i Sverige" är ett representativt exempel på den performativa estetik som Fahlström gav uttryck för. Samtidigt bryter den avantgardistiska kopplingen mellan dikt och radio med det invanda sättet att framföra lyrik i program som t.ex. "Dagens dikt", eftersom den blandning av populärkultur, musik, ljud och text som Fahlström skapade knappast uppfattades som poesi av gemene man. Fahlström såg dock själv sina radiocollage som poesi, och säger i en intervju om kompositionen:

ljudföljden som onomatopéiststavelserna beskriver är ju också poesi: telefonringningen – mumsande – kulsprutesmatter. Och framför allt radiofonisk poesi – och där måste en stor del av framtiden ligga för poesin, att verka med och mot och ett med [...] alla de friska egensinniga ljud som finns och som är igenkännliga samtidigt som musikaliskt innehållsrika. Vidare bandteknikens möjlighet till "konkret" knådande och bearbetande, mångdubblande, skiktande, fragmenterande o.s.v. o.s.v. av det klingande materialet. [...]

Så till slut materialiseras den ogripbaraste av publikerna, radions lyssnande, den onåeliga massan påverkas [...] till att bli en del av mitt framförande, detta som jag gör ensam på en liten fläck i Stockholm med kalla apparater och ledningar (och en tänd tekniker) [...].⁵⁵

⁵⁴ Hultberg 1999, s. 74.

⁵⁵ Öyvind Fahlström. Brev till Börje Lindell inför sändningen av "Fåglar i Sverige", i Teddy Hultberg, *Öyvind Fahlström on the Air – Manipulating the World*, Stockholm: Sveriges Radios Förlag/Fylkingen, 1999, s. 125f.

"Heller ikke i dette skrift er det uudsigelige sagt"

Det tvärestetiska och mediemedvetna framträder i radikal form i detta citat, samtidigt som försöket att upphäva gränsen mellan författare, text och åskådare står centralt som en nyskapande tanke. När man läser ovanstående uttalande i sammanhang med "Hätila Ragulpr på Fåtskliaben" och det danska manifestet, bekräftas intrycket av att det var egenarten i det processuella som sådant som Fahlström var ute efter. Avantgardets mål att förena konst och liv uttrycks i form av en önskan om ett ständigt pågående skapande, samtidigt som det aktiva involverandet av publiken som medspelare innebar ett nytt sätt att tänka konst på.⁵⁶

Åke Hodell

Många avantgardister beundrade Fahlström och lät sig inspirera av honom. Jag ska inrikta mig på en av dem: svensken Åke Hodell (1919–2000), som stod bakom många spännande experiment både med poesi, performance, teater och text-ljudkompositioner, och dessutom är intressant ur ett nordiskt perspektiv. Hodell var militärpilot under andra världskriget och kraschade med sitt plan utanför Malmö. Han tillbringade därefter två år på Lunds lasarett, varifrån han kunde höra krigets verkningar både i och över Danmark och Sverige.⁵⁷ Först då började han läsa skönlitteratur och poesi, och senare tog Gunnar Ekelöf honom under sina vingar. Hodell debuterade med en symbolistisk diktsamling – *Flyende pilot* 1953, där han efter eget val och på Ekelöfs inrådan utelämnat en del "elektronismer".⁵⁸ Det var dessa som kom att lägga grunden för det fortsatta författarskapet, och inte den traditionella poesin som han, till skillnad från Ekelöf, inte hade någon tro på.⁵⁹ Torsten Ekbohm beskriver denna splittring hos Åke Hodell:

Redan i dessa debutdikter framträder den konflikt mellan språk och verklighet som Åke Hodells senare författarskap

⁵⁶ Det historiska avantgardet involverade naturligtvis också publiken i sina performance, men då som motspelare genom sina provokationer och inte som medspelare som Fahlström.

⁵⁷ Se t.ex. af Klintberg 1995, s. 50.

⁵⁸ Åke Hodell. Svar på enkäten "Poesins position", *Rondo* 1963: 2, s. 5–6.

⁵⁹ Åke Hodell. *Stuvad lake enligt Cajsa Warg. Gunnar Ekelöf läser "Flyende pilot"*, Stockholm: Rönnells Antikvariat, 2002.

har kretsat kring. De lyriska konventioner som den höglitterära aristokratmodernismen traderade – Hölderlin, Rilke på Ekelöfs lista – hade sina uppenbara begränsningar. Om också den mest närliggande och plågsamma verkligheten skulle få plats måste dessa konventioner sprängas.⁶⁰

Sjukhusperioden gjorde Hodell till en glödande pacifist och kom att lämna djupa spår i hans skapande.

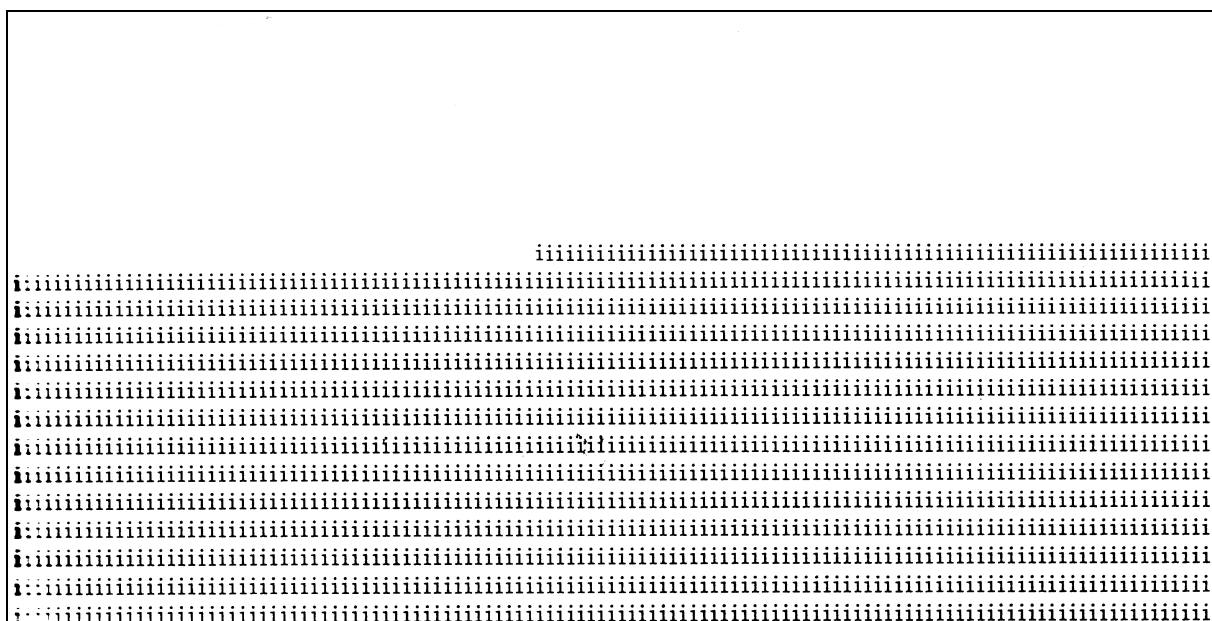


Bild. Inledningssidan i Åke Hodells *igevär*.

Han protesterade mot krig, militär och politik i sin poesi, sina pjäser och sin konst, som Ekbom slående noterar: "Den militära drillen, hjärntvätten som förvandlar människor till robotar, de teknologiska systemen som växer människan över huvudet, masskrigets anonyma dödande – den etiska problematiken fick inte falla bort".⁶¹ Hans genombrottsdiktsamling *igevär!* består av det militära kommandot "I gevär", utdraget i ett 16 sidor långt poem, som inleds med en enorm mängd i:n, följt av "gev", lika många ä:n och ett avslutande ensamt "r".⁶²

Ett annat sådant antimilitaristiskt poem var "General Bussig", där Hodell med sitt repetitiva manér parodierar det militära systemet. Till

⁶⁰ Torsten Ekbom. *Bildstorm*, Stockholm: Bonniers, 1995, s. 224.

⁶¹ Ekbom 1995, s. 225.

⁶² Åke Hodell. *igevär*, Stockholm: kerberos förlag, 1966.

framfördes nämligen *live*, ibland av Hodell själv, men oftast av det samlade avantgardegänget. *igevär* lästes t.ex. med fyra till sex stämmor, för att ljuda bokstäverna över och i varandra, eftersom en uppläsare inte kunde hålla tonen så länge. Gunnar Ekelöf, som ju stödde den inte helt unge poeten, skrev som tack för uppläsningarna av dikterna "igevär" och "General Bussig" på EP-skivan *Verbal hjärntvätt*: "Jag tror du har funnit stilen!".⁶⁵

Denna upptagenhet av militarisering och det kalla kriget förklarar Åke Hodell själv i en McLuhanskt färgad formulering:

Vår värld består av språk- och tankefel. Samma ord betyder olika i öst och väst. Den Gutenbergska teknologin dominerar fortfarande alla politiska maktkamper och knapparna i alla robotbaser. Jag påstår att om världen går under gör den det på grund av språk- och tankefel.⁶⁶

Uttalandet tematiserar konflikten mellan verklighet och språk på samma sätt som Hodells poesi. Om den alltför nära och smärtsamma verkligheten ska göras om till poesi, måste de traditionella poetiska normerna sprängas. Denna attack ska inte förstås som en nedbrytning av traditionen, utan som en konstruktiv aktivitet. Där 80-talet "dekonstruerar" samhället i sann senmodernistisk anda, var 60-talsavantgardet fullt sysselsatt med att bygga ett *nytt* samhälle. Ett uttalande av Hodell från 1967 som citeras på omslaget till hyllningsplattan *Friends of the Bumblebee* (2002), är både visionärt och tidstypiskt genom att dra linjerna bakåt till det historiska avantgardet:

The great achievement of the Dadaists was their discovery that the bankruptcy of humanism was caused by language [...]. Their weakness was their unwillingness to take the consequences of this discovery. They all became artists making art out of a language blown to pieces. But when the original enthusiasm was over, the dadaists weren't ready to try their experiences in new and meaningful contexts, and they returned to humanism: Tristan Tzara to marxism, Hugo Ball to Catholicism. Today the situation is quite different. Through the help of technology (the computer) we will be

⁶⁵ Pekka Särkiniemi. "Efterskrift", i Åke Hodell. *Stuvad lake enligt Cajsa Warg. Gunnar Ekelöf läser "Flyende pilot"*, Stockholm: Rönnells Antikvariat, 2002, s. 43–44.

⁶⁶ Citerat efter Ekbohm 1995, s. 227.

"Heller ikke i dette skrift er det uudsigelige sagt"

able to transform the whole world and get rid of starvation. It means that industry capitalists, politicians etc will be unneeded. What good will they do when we will be able to push different buttons and bring about any audio-visual sensations we want on our screens and in the same time communicate with anybody around the world?

The new electronic human being is not a utopia. We are the ones to create her. But we have to hurry up before the bankrupted humanism manages to destroy us with its H-bombs.⁶⁷

Det har bara gått ett fåtal år sedan Cuba-krisen, och man hör det kalla kriget eka i bakgrunden. Den tidstypiska kritiken mot humanismen formuleras i pregnanta ordalag som är särskilt intressant sedd i ljuset av Hodells kritik av det historiska avantgardet för att inte följa upp sina intentioner. Citatet belyser hans bankruttförklaring av humanismens tro på att det finns en fungerande övergång mellan språk och verklighet, något som det historiska avantgardet hade uppdragat men sedan övergett, och som också negeras konsekvent i hans egen praxis. Samtidigt kungör han den nya elektroniska människan som ska skapas av "oss", dvs 60-talets avantgardister, som ett slags utopiskt hopp om en framtid utan humanismen.

Citatet demonstrerar dock inte bara denna både humanismkritiska och visionära hållning, utan också den processuella och performativa poetik som ligger till grund för Hodells skapande, och som Magnus Haglund beskriver på skivomslaget: "Play is a keyword. Society and Art become interchangeable arenas where one moves back and forth through incalculable meetings and different camouflage activities" (*ibidem*). Spelmetaforen klingar som ett tidstypiskt mantra i Hodells poetologi, och citatet utmynnar i en manifestation av avantgardets täta förbindelse mellan konst, liv och samhälle, genom att lägga tonvikten på det performativa momentet i skapandet.⁶⁸ I *Rondo* talar Hodell själv om "en rad experiment. Jag skrev några 'matematiska dikter' — spontant och slumpartat nedkastade sifferkombinationer och formler som uttryckte villrådighet och personliga kursförändringar".⁶⁹ Liksom

⁶⁷ Citerat från Magnus Haglunds text på *Friends of the Bumblebee*, Stockholm: Rönnells Antikvariat/Håll Tjåften 2002, TJÅFT 002.

⁶⁸ En beskrivning som låter som en parafraas på Fahlströms manifest från 1962, och som samtidigt kan stå som en samlad rubrik för hela 60-talsavantgardet.

⁶⁹ Hodell 1963: 2, s. 5–6.

hos Fahlström står vi här inför en poetik som styrs av slumpmässiga överväganden och spelets estetik, resulterande i den slags performativa poetologi som jag menar är så karakteristisk för avantgardet. Orden på pappret är inte längre nog för att (be-)skriva världen, utan avantgardisterna måste med hjälp av andra medier och tekniker förmedla sitt budskap till åskådaren i en gränsöverskridande akt.

Per Højholt

Per Højholts text-ljudkompositioner gavs ut på cd:s i samband med den spännande utställning om dansken Højholt (1928–2004) som performer som visades Roskildes museum for samtidskunst hösten 2004.⁷⁰ I katalogen skildras Højholts konst från olika perspektiv, med tonvikt på den performativa sidan av författarskapet. Morten Søndergaard beskriver Højholts "mediekunstneriske praksis" i sitt förord till utställningskatalogen *Mellem ørerne*:

Show Bix er navnet på samarbejdet mellem tre kunstnere (komponisten Gunner Møller Pedersen, fotografen Poul Ib Henriksen og Per Højholt) på tværs af deres vante udtryksformer. Samarbejdet, som var operativt i perioden 1969–71, havde en arbejdsproces, der havde til formål at bringe ord, billeder og lyd sammen i et nyt udtryk – et show. De 'bikser' tingene sammen, fusionerer dem, i en serie af 'stykker', som desværre aldrig er blevet dokumenteret. [...]

For eftertiden fremstår *Show Bix* som en del af tidens eksperimenterende scene med de mest åbenlyse rødder i århusianske *Vestergade 58* og *Svalegangen*. Der er også klare forbindelser til danske miljøer med internationale relationer, såsom *Situationisterne*, *Eks-skolen* og *Fluxus*. *Fylkingen* (især kunstneren og forfatteren Åke Hodell) i Stockholm, *Akustisk kunst* og *Lydpoesi* [...] er, ligesom kunstneren og komponisten John Cage og forfatteren William Burroughs, mere eller mindre eksplicite kunstneriske inspirationskilder for miljøet,

⁷⁰ Per Højholt. *Mellem Ørerne – Performer Højholt. Mediekunst 1967>*, Jacob Kreutzfeldt, Karsten Wind Meyhoff & Morten Søndergaard (red.), Köpenhamn: Informations forlag, 2004. På danskt område är det enbart Per Højholts ljudmaterial som har utgivits, såvitt jag vet, och därför är det naturligt att fortsätta diskussionen med denne nordiske författare.

"Heller ikke i dette skrift er det uudsigelige sagt"

for aktiviteterne i *Show Bix* og for Højholts egen mediekunstneriske praksis.⁷¹

Den performativa estetiken blir explicit i Per Højholts tankar om show som en blandning av ord, bild och ljud där det flyktiga och processuella betonas.⁷² Denna neoavantgardistiska arbetsmetod möter man i pregnanta ordvändningar i Højholts diskussion om showens och konstens estetik i *Intethedens grimasser* från 1971. Han propagerar här för ett ideal liknande det som vi sett hos t.ex. Fahlström, om att framföra inför och involvera en publik:

Et show er en handling udført for øjnene af et publikum og publikums reaktion på handlingen. Handlingen kan være næsten hvad som helst som forudsætter et publikum og fremkalder en reaktion fra det.⁷³

Citatet utgör ett intressant belägg för Højholts performativa och processuella estetik där förutsättningen är att publiken involveras. Att vi står inför en estetik med stora likheter med de svenska avantgardisternas framgång tydligt vid ett nedslag i hans poetik *Cézannes metode* (1967), där hans idéer om poesi uttrycks i klartext:

Ved udnyttelsen af sprogets (materialets) inertti kan man betjene sig af spilleregler, logisk-metodiske fremgangsmåder af mere eller mindre tilfældig natur. En betjening af tilfældet ud fra metodiske forsætter vil paradoxalt nok accentuere tekstens præg af tilfældighed, men vil samtidig som udsagn være betinget/styret af forestillingen om tilværelsens absurditet, inderst inde måske af affektbetonede reaktioner på automation, rationalisering, mekanisering,

⁷¹ Morten Søndergaard. "Mellem Ørerne. Om Per Højholts mediekunstneriske praksis", i Per Højholt. *Mellem Ørerne – Performer Højholt. Mediekunst 1967>*, Jacob Kreutzfeldt, Karsten Wind Meyhoff & Morten Søndergaard (red.), Köpenhamn: Informations forlag, 2004, s. 19f.

⁷² Det nationella gränsöverskridandet framstår som självklar i avantgardistisk praxis: den arbetsprocess som Søndergaard beskriver är i stort sett identisk med de svenska avantgardisternas, och de internationella rötterna är desamma. Cage och Burroughs återfinns också i det svenska avantgardet, och är bara några av de gemensamma valfrändskaper som man ser i de svenska avantgardetidskrifterna *Rondo* och *Gorilla*.

⁷³ Per Højholt. *Intethedens grimasser. Essays*, i *Cézannes metode/Intethedens grimasser*, Köpenhamn: Schönberg, 1985 [1972], s. 9.

databehandling osv. Reaktionen som, hvad enten de er dominerede af angst eller tillid, i kunstværket afstedkommer/forårsager den ophævelse af tilfældet som bevirker textens præg af tilfældighed: den valg-situation som teksten er et resultat af er af mekanisk-automatisk art, det vil sige at intet af de valg der er betingelser for textens udfoldelse kan udsættes eller forkastes.⁷⁴

Højholt uttrykker en liknande paradoxal insikt som Fahlström om att det metodiska användandet av sannolikhet och slump medverkar till att ge texten en provisorisk karaktär, samtidigt som läsarens reaktioner på den alienation som texten därmed uttrycker ytterligare förstärker textens prägel som styrd av tillfälligheten. Neoavantgardisternas nytänkande på området består av att de inte bara på traditionellt vis använder sig av slumpen i sitt diktande, utan att de skapar texter vars uppbrutna karaktär explicit präglas av det provisoriska. Därmed får spelet och slumpen en tidstypisk funktion i själva skapelseprocessen. Højholt fortsätter:

Det vil måske være forsvarligt at kalde et kunstværk som er resultat af en betjening af tilfældet og/eller en udnyttelse af materialets inert, spontant. I så fald må det tilføjes at en sådan betegnelse ikke nødvendigvis er udsagn om længden af værkets tilblivelsesperiode eller -omstændigheder, ej heller må det opfattes som nogen karakteristik af det som udsagn. Værket vil *virke* spontant, udfordrende, engagerende, umiddelbart og åbent, men af den simple grund at det vil søge at udgøre modtagerens/læserens nu. Et kunstværk som er blevet til på de her antydede betingelser vil i kraft af sin tve- eller mangetydighed modsætte sig alle forsøg på at udtømme det alene ved følsomhed eller umiddelbar indlevelse. Dette er i sig selv ingen kvalitet, men heller ikke det modsatte, blot en simpel følge af dets særlige, men ingenlunde særlig store, krav til modtageren.⁷⁵

Den processuella estetiken betonas starkt genom att "verket" kräver mottagarens medverkan för att kunna uppstå. Det är frågan om en performativ estetik där både författare och läsare/åhörare är

⁷⁴ Per Højholt. *Cézannes metode i Cézannes metode/Intethedens grimasser*, Köpenhamn: Schönberg, 1985 [1967], s. 61.

⁷⁵ *Op cit*, s. 62.

"Heller ikke i dette skrift er det uudsigelige sagt"

medskapande i poesin, samtidigt som resultatet upplevs som spontant utan att vara omedelbart inlevande. Poetiken är højholtsk, det är inget tvivel om det, men samtidigt spelar han med ord och begrepp som är tidstypiska och ger uttryck för avantgardets estetik. Poesin ska skapas av språkmaterialets tröghet, med hjälp av spontanitet, slumpmässighet och samverkan av åskådaren: "Værket vil virke spontant, udfordrende, engagerende, umiddelbart og åbent, men af den simple grund at det vil søge at udgøre modtagerens/læserens nu".

Det finns alltså både stora likheter och samtidigt olikheter mellan de danska systemdiktarnas och de svenska konkreta poeternas resultat inom den performativa estetiken. Fahlström och Hodell hade uppenbarligen humor, men de framträdde inte i radio med några *Gittes monologer* som Højholt,⁷⁶ och uppnådde därmed inte samma grad av folklig popularitet, även om Fahlströms radiopjäs *Den helige Torsten Nilsson* remarkabelt nog blev en mindre publiksuccé.⁷⁷ Hos Højholt återfinns man delvis samma uttrycksmedel som hos de svenska poeterna, t.ex. medieintresset och experimenterandet med språk och teknik, något som man kan höra ett fint exempel på i hans uppläsning av "Omkring rundt".⁷⁸ Orden bryts här ned i ett hodellskt repeterande i en liknande lek med språket som hos de konkreta poeterna i Sverige. Højholt använder tekniken medvetet, spatials förändringar simuleras genom ljudstyrkan i mikrofoninspelningen. Detta är ett av många exempel på att avantgardet arbetade med språkets performativa sida, och även om poeterna inte sysslade med renodlade performativer i J.L. Austin mening,⁷⁹ så får orden i text-ljudkompositioner som *igevær* och "Omkring rundt" sin (fulla) mening först vid framförandet. Dessa "verk" utgör därför representativa exempel på text-ljudkompositioner, och är samtidigt uttryck för avantgardets processuella estetik.

⁷⁶ Om *Gittes monologer* se t.ex. Højholt 2004.

⁷⁷ Se t.ex. Teddy Hultberg. "I stormen av kvitter i mänskligt mjöl'. Några teman i Öyvind Fahlströms radiokonst", *Ord&Bild*, 1998: 1–2+CD, s. 74–91; Öyvind Fahlström, *Den Helige Torsten Nilsson*, Stockholm: Bonnier, 1968.

⁷⁸ Højholts uppläsning av "Omkring rundt" kan höras på de medföljande cd-skivorna till: Per Højholt. *Mellem Ørerne – Performer Højholt. Mediekunst 1967>*, Jacob Kreutzfeldt, Karsten Wind Meyhoff & Morten Søndergaard (red.), Köpenhamn: Informations forlag, 2004.

⁷⁹ J.L. Austin. *How to do Things with Words*, Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1975 [1962].

Avslutning

Jag har i denna artikel försökt karakterisera det svenska och danska neoavantgardet genom att diskutera tre karakteristiska gränsöverskridanden: det transnationella, tvärestetiska och processuella. De två sistnämnda har jag så illustrerat genom att göra nedslag i de tre konkreta poeternas produktion. Det torde redan utifrån detta begränsade antal exempel framgå att 60-talsavantgardets kreativa skapande gav upphov till performativa verk, där processen och inte det slutliga verket är själva målet. Det visar inte minst de protester som de svenska avantgardisternas framföranden väckte både på hemmaplan och i samband med turnéer i Norden, när borgerskapets förväntningar på hur ett verk borde framföras sprängdes radikalt. Detta framhävande av det processuella hör till neoavantgardets främsta landvinningar under 60-talet, och idag har dessa nydanande formella grepp i sedvanlig ordning blivit *mainstream*.

Det finns, som vi har sett, många intressanta likheter mellan de två nordiska neoavantgardena: poeterna hade till stor del samma internationella kanon, och arbetade i nära samverkan. Det finns så stora likheter mellan bl.a. danska och svenska text-ljudkompositioner att dessa inte kan förklaras enbart med hänvisning till gemensamma internationella influenser. Hans-Jørgen Nielsens introduktioner av de svenska konkreta, nyenkla och auditiva försöken visar också att de svenska avantgardisterna var kända i Danmark.⁸⁰ Utifrån det danska materialet förstår man dessutom att både Per Højholt och Nielsen hade en tät förbindelse till svenskarna.

Detta styrker Hubert van der Bergs argument om att avantgardet verkar *trans-* eller *Übernationalt*, och har en s.k. *rhizomatisk* karaktär.⁸¹ Det skjuter helt enkelt skott där det har möjlighet att gro, oavsett om miljön för övrigt är förberedd på det eller kan erkänna det för vad det är. För avantgardisterna själva är denna *transnationalitet* så naturlig att de bara omnämner det i sina hågkomster utan att försöka få sin

⁸⁰ Vilket bl.a. följande citat visar "Der er flere navne, mange flere endnu. De svenske forbindelser, f.eks. Åke Hodell eller Fluxusmanden Bengt af Klintberg, der endog bliver medlem af *ta's* redaktion. Og længere ude i horisonten er der John Cage's tidlige optræden på Sommerudstillingen, de stadige besøg af amerikanske performere, hele Fluxusbanden, Kosuth og ikke så få flere". Hans-Jørgen Nielsen. "Gruppebillede fra 60'erne", i *Portræt af et forfatterskab: Hans-Jørgen Nielsen*, Tania Ørum (red.). København: Forlaget Spring, 2001, s. 223.

⁸¹ van den Berg 2000.

"Heller ikke i dette skrift er det uudsigelige sagt"

historiesyn representerad i officiella historieskrivningar. Med en sådan *rhizomatisk* förklaring kan man faktiskt se att det finns individuella avantgardister också i Norge, Finland och Island, som ansluter till ett internationellt avantgarde, men som på grund av receptionen ofta inte har blivit förstådda och ibland t.o.m. har blivit utsatta för direkta angrepp på hemmaplan. Det nordiska perspektivet är därför helt avgörande när man ska kartlägga övergripande strukturer i 60-talets poesi; det som i ett snävt nationellt perspektiv ter sig som avvikelser i den estetiska produktionen, kan i ett större perspektiv fogas in i det mönster av transnationella grupper och individer som avantgardet utgör.

Litteraturförteckning

- Austin, J.L. *How to do Things with Words*, Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1975 [1962].
- Barthes, Roland. "Le plaisir du texte", i *Œuvre complètes*, Tome 2 1966–1973, Paris: Éditions du Seuil, 1994, s. 1493–1533.
- van den Berg, Hubert. "'Übernationalität' der Avantgarde – (Inter-)Nationalität der Forschung. Hinweis auf den internationalen Konstruktivismus in der europäischen Literatur und die Problematik ihrer literaturwissenschaftlichen Erfassung", i Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (red.). *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, Amsterdam: Rodopi, 2000, s. 255–288.
- Bodin, Lars-Gunnar. "Inledande kommentar till svensk text-ljudkomposition", i häftet till *The Pioneers. Five Text-Sound Artists*, Phono Suecia 1992, PSCD 63 1&2.
- Borup, Anne. "Den danske modernisme-konstruktion. Ud af modernismen – ind i litteraturen", *Kritik*, nr. 147 2000, s 1–18.
- Bäckström, Per. "Norwegen", *Avantgarde-Lexikon*, Hubert van den Berg & Walter Fähnders (red.), Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2005, under publicering.
- Danske digtere i det 20. århundrede*, band 1–3, Anne-Marie Mai (red.), Köpenhamn: Gads forlag, 2000–2002.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari. *Rhizome. Introduction*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980
- Den svenska litteraturen. Medieålderns litteratur 1950–85*, band 6, Sven Delblanc & Sverker Göransson (red.), Stockholm: Bonnier, 1990.
- Edenborg, Carl-Michael & Mattias Forshage. "Fahlström, Sade och surrealismen. 'Sakta börjar hela mitt huvud tala...'", *Ord&Bild*, 1998: 1–2+CD, s. 45–64.

- Ekbon, Torsten. *Bildstorm*, Stockholm: Bonniers, 1995.
- Fahlström, Öyvind. *Bord – dikter 1952–55*, Stockholm: Bonniers, 1966.
- Fahlström, Öyvind. Brev till Börje Lindell inför sändningen av "Fåglar i Sverige", i Teddy Hultberg, *Öyvind Fahlström on the Air – Manipulating the World*, Stockholm: Sveriges Radios Förlag/Fylkingen, 1999, s. 123–126.
- Fahlström, Öyvind, *Den Helige Torsten Nilsson*, Stockholm: Bonnier, 1968.
- Fahlström, Öyvind. "HÄTILA RAGULPR PÅ FÅTSKLIABEN. Manifest för konkret poesi", *Ord&Bild*, 1998: 1–2+CD, s. 9–12.
- Fahlström, Öyvind. "HÄTILA RAGULPR PÅ FÅTSKLIABEN. Manifest för konkret poesi", *Odyssée*, 1954, nr. 2/3.
- Fahlström, Öyvind. "Kunst, liv, samfund, skole, videnskab, teknik, økonomi osv", *Pejling af modernismen*, Knud W. Jensen (red.), Köpenhamn: Gyldendal, 1962, s. 102–104.
- Friends of the Bumblebee*, Stockholm: Rönnells Antikvariat/Håll tjäften 2002, TJÄFT 002.
- Fylkingen. Ny musik & intermediakonst*, Teddy Hultberg (red.), Stockholm: Fylkingen förlag, 1994.
- Haglund, Magnus. Text på *Friends of the Bumblebee*, Stockholm: Rönnells Antikvariat/Håll Tjäften 2002, TJÄFT 002.
- Hodell, Åke. "General Bussig. Verbal hjärntvätt", i *60-talets två ansikten*, Goy Persson (red.), Nässjö: Poesifestivalen i Nässjö, 1995, s. 31–48.
- Hodell, Åke. *igevär*, Stockholm: kerberos förlag, 1966.
- Hodell, Åke. Svar på enkäten "Poesins position", *Rondo* 1963: 2, s. 5–6.
- Hodell, Åke. *Stuvad lake enligt Cajsa Warg. Gunnar Ekelöf läser "Flyende pilot"*, Stockholm: Rönnells Antikvariat, 2002.
- Hultberg, Teddy. "'I stormen av kvitter i mänskligt mjöl'. Några teman i Öyvind Fahlströms radiokonst", *Ord&Bild*, 1998: 1–2+CD, s. 74–91.
- Hultberg, Teddy. "Konkret Fahlström", *Paletten*, 2001: 4/5, s. 83–95.
- Hultberg, Teddy, *Öyvind Fahlström i etern – Manipulera världen/Öyvind Fahlström on the Air – Manipulating the World*, Stockholm: Sveriges Radios Förlag/Fylkingen, 1999.
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1986.
- Højholt, Per. *Cézannes metode/Intethedens grimasser*, Köpenhamn: Schönberg, 1985.
- Højholt, Per. *Mellem Ørerne – Performer Højholt. Mediekunst 1967>*, Jacob Kreutzfeldt, Karsten Wind Meyhoff & Morten Søndergaard (red.), Köpenhamn: Informations forlag, 2004.

"Heller ikke i dette skrift er det uudsigelige sagt"

- Ingvarsson, Jonas. "Seeberg/Cyborg. Svenskt 60-tal och den mediapregnerade prosan", *Human IT*, 1999: 1, s. 165–193. [<http://www.hb.se/bhs/ith/1-99/ji.htm>, läst 050314]
- af Klintberg, Bengt. "General Bussig gör entré. Dagboksanteckningar 1960–64 kring Åke Hodell och hans poesi", i *60-talets två ansikten*, Goy Persson (red.), Nässjö: Poesifestivalen i Nässjö, 1995, s. 49–63.
- Lundberg, Anders & Jonas Magnusson. "Redaktionellt", *Ord&Bild*, 1998: 1–2+CD, s. 3–8.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*, London/New York: Routledge, 2002 [1964].
- Moderna manifest 1: Futurism och dadaism*. Gunnar Qvarnström (red.), Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1973.
- Moderna Museet 1958–1983*, Olle Granath & Monica Nieckels (red.), Stockholm: Moderna Museet, 1983.
- Moderna Museet – Boken*, Cecilia Widenheim, Magnus af Petersens & Teresa Hahr (red.), Stockholm: Moderna Museet, 2004.
- Murphy, Richard. *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Nielsen, Hans-Jørgen. "Gruppebillede fra 60'erne", i *Portræt af et forfatterskab: Hans-Jørgen Nielsen*, Tania Ørum (red.). Köpenhamn: Forlaget Spring, 2001, s. 216–234.
- Norges litteraturhistorie band 6. Fra Brekke til Mehren 1945–65*, Øystein Rottem (red.), Oslo: Cappelen, 1996.
- Nylén, Leif. *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening, 1998.
- Olsson, Jesper. "Allegori & artefaktion. Formens politik i Öyvind Fahlströms poesi", i *Allegori, estetik, politik. Texter om litteratur*, Ulf Olsson & Per Anders Wiktorsson (red.), Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2003, s. 197–206.
- Olsson, Jesper. "Bord, hyllor och radikala artefakter. Öyvind Fahlström och den konkreta poesin", *Ord&Bild*, 1998: 1–2+CD, s. 13–26.
- Pejling af Modernismen*, Jensen, Knud W. (red.), Köpenhamn: Gyldendal, 1962.
- Ringby, Per. *Avantgardeteater och modernitet. Pistolteatern och det svenska teaterlivet från 1950-tal till 60-tal*, Gideå: Vildros, 1995.
- Rønning, Helge. "Nielsen og Norge", i *Portræt af et forfatterskab: Hans-Jørgen Nielsen*, Tania Ørum (red.), Hellerup: Forlaget Spring, 2001, s. 196–206.

- Särkiniemi, Pekka. "Efterskrift", i Åke Hodell. *Stuvad lake enligt Cajsa Warg. Gunnar Ekelöf läser "Flyende pilot"*, Stockholm: Rönnells Antikvariat, 2002, s. 43–44.
- Søndergaard, Morten. "Mellem Ørerne. Om Per Højholts mediekunstneriske praksis", i Per Højholt. *Mellem Ørerne – Performer Højholt. Mediekunst 1967>*, Jacob Kreutzfeldt, Karsten Wind Meyhoff & Morten Søndergaard (red.), Köpenhamn: Informations forlag, 2004, s. 17–34.
- Thon, Jahn. *Refleksjon – kritikk – protest. Forståelsesformer i unglitterære tidsskrifter: Heretica, Rondo og Profil*, Oslo: Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo (diss.), 2001.
- Wahlgren, Anders. *Pistolteatern 1964–67*, Stockholm: Rönnells Antikvariat, 2003.
- Vold, Jan Erik. *Entusiastiske essays. Klippbok 1960–75*, Oslo: Gyldendal, 1976.
- Zillén, Erik. "Den svenska konkretismens manifest som poetologisk paradox", Heiko Uecker (red.), *Fragmente einer skandinavischen Poetikgeschichte*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997, s. 103–111.
- Ørum, Tania: "De eksperimenterende tressere", i *Modernismens Historie*, Anker Gemzøe & Peter Stein Larsen (red.), Köpenhamn: Akademisk Forlag, 2003, s. 197–212.
- Ørum, Tania. "Efterord", i Hans-Jørgen Nielsen. *Nielsen sort på hvidt. Samlede digte*, Morten Thing & Tania Ørum (red.), Köpenhamn: Tiderne skifter, 2000, s. 441–468.
- Öyvind Fahlström. *Another Space for Painting*, Mela Dávila (red.), Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2001.