

# ARTISTS' BOOKS FROM A SWEDISH

## POINT OF VIEW

### WITH SPECIAL

### ATTENTION PAID TO

### THE CONTRIBUTIONS

### OF DENMARK AND GDR

Essays by Thomas Millroth

ellerströms/tragus

*Artists' Books from a Swedish Point of View* follows Swedish artists' books back to 1947. It goes without saying that our Danish neighbours are often included. National boundaries are in fact of no interest, there are other connecting roots to follow. When talking about Swedes in Berlin, Thomas Millroth goes back to the lively opposition art in former East Germany. He invites the reader to an open scene of an art that most often goes under the radar.

*Artists' Books from a Swedish Point of View* offers rich exquisite details and unseen books by great artists, some of them well known but quite a few are unsung heroes.

INSIDE COVER: Carl Fredrik Reuterswärd, *Prix Nobel*, 1966 (detail)

COVER DESIGN: Johan Melbi

Two of my artists' books are presented by Thomas Millroth in his massive and beautiful book – in company with many great artists:

An exploration of artists' books dating back to 1947, in Sweden, Denmark, and GDR:

"The history running from Asger Jorn and C. O. Hultén up to Marie Raffn and Lina Nordenström has not been hung on a timeline..." (p. 29), Millroth writes at the end of his introductory essay "LISTEN HERE!"

The Invisible World I, II, III - (on-going, 2013 - ?) and Horizontal and vertical lines meet at certain points (2014), selected spreads

<http://www.marieraffn.com/portfolio/the-invisible-world/>

<http://www.marieraffn.com/portfolio/horizontal-and-vertical-lines-meet-at-certain-points/>

Thomas Millroth's book can be purchased online: Buchhandlung Walther König, Ellerströms and others. København: Kirkegaards Antikvariat. Malmö: Malmö Konsthall, Anti & Bokvärlden. Stockholm: Konst-ig and Hundörat. EU: Buchhandlung Walther König

Documentation by Jenny Sundby



39. MARIE BONFILS *Niveauer af usikkerhed* (Levels of Uncertainty). Forlaget Gestus, 2016.

What about volumes of poems that are not visual poetry, but go one step further than ever-so-beautiful design? I have often encountered the argument that these cannot be artists' books. As if artists should not write poems! Marie Bonfils (b. 1978) *Niveauer af usikkerhed* (Levels of Uncertainty, Forlaget Gestus, 2016), is a brilliant example of how poetry can be included in the totality of the book. She has not only given her texts a vibrant typographical design, she has reinforced them with images, structures, page markers of soft rubber and a haptic fingertip sensation right down to the choice of paper.

The artists' book is thus art that is not in the limelight. So it is not strange that it has been a means of artistic expression that is far from the beaten track, an alternative, not just in a political or social sense but also aesthetically, an addition to what exists. Although the alternative character has been of great significance, I don't want to stress it too much, as there are a multitude of other reasons and convictions that lead artists to make books. Artists' books are not a protest movement. But this does not mean that they should keep their mouths shut. Or refrain from claiming space.

I have chosen to tell you about the artists' book from a Swedish perspective but without stopping at any borders. My method has not primarily been chronological. The history running from Asger Jorn and CO Hultén up to Marie Raffn and Lina Nordenström has not been hung on a timeline, quite simply because that would give the impression that one thing leads to the other. This rarely happens. The history is much more interesting than this, with threads, thoughts, expressions crossing, mixing, combining. For this reason I have also chosen to treat the artists' books in different chapters on selected themes in an attempt to understand, to see, to survey with varying essayistic intentions and from different viewpoints.

I could also explain it as a plethora of ramifications which are in contact with each other in different ways. The rhizomes, the "root fibres" that are the connection or the ramification, are not subject to a hierarchical order, and this creates a changeable map.<sup>22</sup>

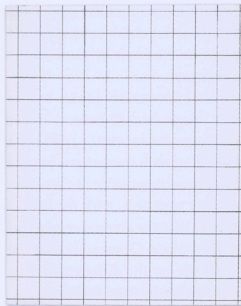
Finally, a powerful memory.

It is the early 1980s. I have just had breakfast in the home of the artist Bärbel Bohley<sup>23</sup> in the Prenzlauer Berg district of Berlin. She spoke for a long time about the other culture in the country, the one that established its own conditions and formulations beyond the bounds of the state (culture-)policy. When I found myself once again out in the coal-smelling autumn chill I was totally obsessed with one thing: I must tell people about this. I still have the same feeling, now as I start writing.

This is the story of many people.

So: *Listen here!*



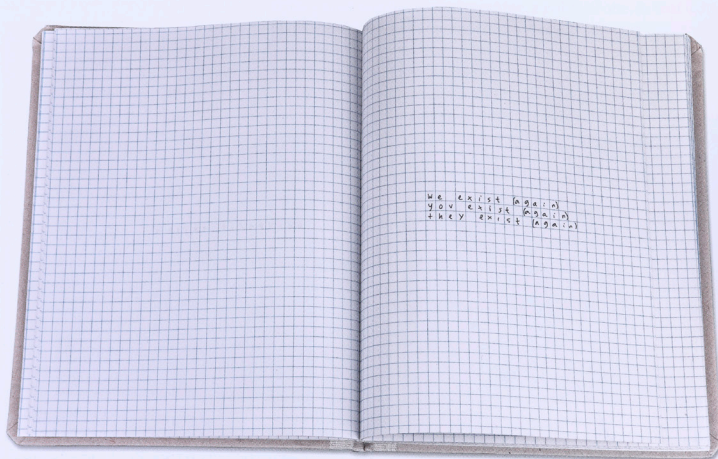


198. SOPHIE TOTTIE Cover from *Bilder (Images)*, 1994.

room for shifting and condensation. Occasionally she lets drawings resembling industrial, repetitive structures be superimposed like a screen over other pictures. She removes iconological references from a space/page and the pictures that remain expand. And when different kinds of drawing cover pictures, the same effect arises. Space is exploded. Then time staggers too. Tottie plays in a highly deliberate way against the limitations of space and the book. Her book simultaneously reminds me of the tension between oblivion and memory. With openings towards the world, towards violence. Agnes Heller writes in her text in *Bilder* of how the violence continues.

"Totalitarian violence is pure in the sense that it is not instrumental in the way that force or power tends to be. Nothing except the use of force can be achieved through this kind of violence. No sacred goal will be justified through it, no new judicial order will be introduced. The violence will just carry on with undiminished force, and it will give birth to new violence without proving anything but its own power."

The Danish artist Marie Raffn (b. 1991) trained at Malmö Art Academy and works in Copenhagen. She both seeks and shatters the concrete expression and the minimalism of form in *Horizontal and Vertical Lines Meet at Certain Points* (2014). Here we have 96 pages of squared paper, where horizontal and vertical lines meet. Raffn writes<sup>126</sup> that "normally you write numbers (mathematics) in the boxed on a piece of squared paper, but here each box contains a



199. MARIE RAFFN *Horizontal and Vertical Lines Meet at Certain Points*, 2014.



skulle du hitta mig?

200. BARBRO RAVANDER Page from *Ett (One)*, 2000.



201. JULIANE KÖHLER *Hembygd* (Heimat), 2003.

letter." On each page there is a handwritten maxim which stands in relation to the next page, and so on. She comments, questions, shifts and explodes the form with the maxims both through their placing on the page and through the running commentaries on the space and the flow of time.

Raffn uses words and maxims, sometimes crossed out as if she had remembered what LeWitt said about instructing the viewer. And in this way a different expression arises, crossings-out.

Disturbance, interruption, breaking out—these are ideas related to the *dérive* of situationism.

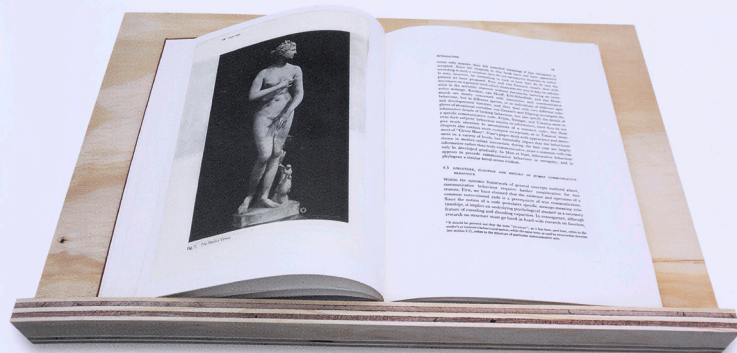
The minimalist cleansing of art might appear to be the opposite of situationism's more mobile, indeed, rebellious, concept. But at bottom there is much that links the concept of *dérive* with the minimalist disturbance. We see here the break-out from the conventions that tie us to different experiences and phenomena. Either through reduction or through expansion, perhaps infinitely. The psycho-geographical studies of the city where you have got lost and must assimilate it anew, read its reactions and see its physical appearance in a different light—these are rewarding themes in artists' books too. The map where north and south, names and addresses are removed, for example. Two of the central figures in situationism, Asger Jorn and Guy Debord, made *Fin de Copenhague* in 1957, which is a brilliant example of getting lost and regaining a place and one's own senses (see p. 59ff). Likewise, Barbro Ravander (b. 1972) in *Ett (One)* and Lina Nordenström in *Vägbeskrivning* (Directions) (see p. 287) have got lost on the map in order to remake sense and memory. I deal with Jorn, Ravander and Nordenström elsewhere, and choose some other but equally eloquent examples of the application of *dérive* in the artists' book.

The German Juliane Köhler (b. 1974), attended the Royal Institute of Art in Stockholm as a master's student 2001–03, and mounted her degree exhibition "Topographical Exercises" in 2003. It was an installation which investigated the subjective perception of space and distance in relation to migration. She interviewed twenty-five people who had moved to Stockholm about their sense of alienation and how that feeling related to the idea of the global nomad. At the exhibition she also showed a map which had hijacked its form and appearance from the well-known map firm of Falk. She called it *Hembygd/Heimat*. On the cover is a picture from the Großbothen district in the town of Grimma, in the federal state of Sachsen where Köhler was born.

Any sense of recognition of the place is quickly removed by the map, whose symbols and instructions turn out to be more than markings of roads, forests and rivers. She has also stated psycho-geographical experiences:

"Starke emotionale Bindung/Strong emotional relationship, Hinweis/Indication, Neutraler Punkt/Neutral point, Entscheidungspunkt/Point of decision, Hindernis/Obstacle."





535. MARIE RAFFN Spread from *The Invisible World I*, 2013.

In *Ordna världen* (Arrange the World, 2009), Gunnel Pettersson (b. 1960) has assembled receipts and notes that somebody collected according to a personal system, a kind of biography and a description of a relationship to the world. It is a way to save time, a diary with nothing personal, which in the end, through Pettersson's compilation, nevertheless becomes a portrait of a person.

Marie Raffn (b. 1991), in the series *The Invisible World*, which she started in 2013, has made another kind of compilation. This has hitherto resulted in two volumes, *The Invisible World I* (2013), and *The Invisible World II* (2015). But the work is proceeding with no set boundary.

Raffn's *The Invisible World* also has an indirect link to the crossings-out that I have written about, even though she has not crossed anything out. Yet *The Invisible World* is almost a life-project, just like Hanne Darboven's repeated crossing-out of heute.

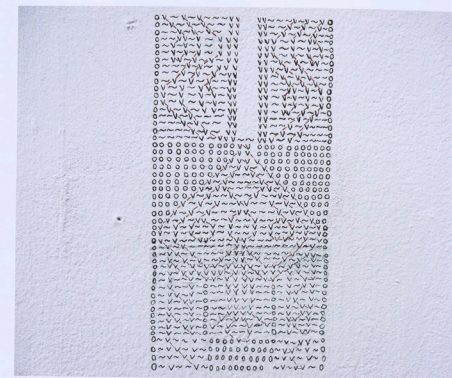
The title of the series has to do with the concept that Raffn has chosen. *The Invisible World*, unlike Dahlberg with Woolf, is all about unseen or ignored texts. Time becomes important as the collecting of the pages is in progress. She finds the pages one by one in numerical order of pagination, which of course adds yet another dimension of the sequence that the pages themselves constitute in the book.

She cannot, of course, control the graphic form. Or the content. The first volume contains fewer languages than the second. The languages also correspond to the countries that Raffn has visited and where she searched for new pages for her book project: English, Danish, Spanish, Dutch, French etc.

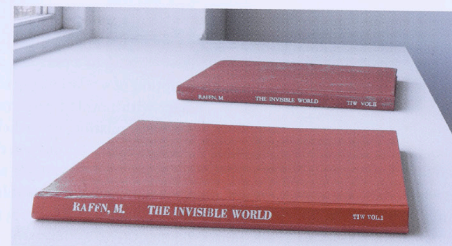
There is a streak of found art in the project, but not strictly. The finds may come by chance, but the concept is based on pagination, so there is a method, which can better be described as artistic consistency, sticking to a parameter, rather than pure artistic finds. It is more a compilation and appropriation of the sequence of pages

ARTISTS' BOOKS FROM A SWEDISH POINT OF VIEW

536. MARIE RAFFN Pattern/Graphic score, drawn directly on the wall during the exhibition "Artists' books". Lunds Konsthall, 2016.



537. MARIE RAFFN *The Invisible World* is an ongoing artists' book project that started in 2013.



than random art. It highlights a part of the text in the book which is perhaps overlooked, the page number. The rest comes along with that.

This means that she has respected the character of the book as a codex, she has followed the flow of time page by page; although the graphic form on each page varies, it is coherent. Her method is strict but with room for chance, so let us call it found art. She has also succeeded in combining found art with appropriation. She herself sees parallels to the sculptor Auguste Rodin, who put his works together using different parts from different models, yet the final result is a dynamic sculpture filled with tension and excitement, even though it is a composite. For Raffn this classical model has been the codex, which she has followed closely while simultaneously creating a distance to it through her compilation of printed pages from disparate books.

The irritation is plain to be seen in several appropriations. Dahlberg lets markings and underlinings virtually take over the text. And Raffn puts texts together in a way that disturbs and obstructs the "reading". This irritation is even more obvious in Peter Johansson's major work *Mindre bra idéer* (Less Good Ideas, 2014),<sup>4</sup> which



skriva dikter. Marie Bonfils (f. 1978), *Niveauer af usikkerhed* (Forlaget Gestus, 2016) är ett lysande exempel på hur poesi kan inbegripas i bokens totalitet. Hon har inte bara typograferat sina texter på ett levande sätt, hon har förstärkt dem med bilder, strukturer, läsband av mjukt gummi och en haptisk fingerkänsla ända ner i valet av papper.

Artists' books är alltså konst som inte är i rampluset. Inte underligt då, om det har varit ett konstnärligt uttrycksmedel bortom allfarvägarna, ett alternativ, inte bara i politisk eller social mening men också estetiskt, ett tillägg till det som finns. Även om just det alternativa haft stor betydelse så vill jag inte trycka för mycket på det, det finns en mängd andra anledningar och övertygelser att konstnärer gör böcker. Artists' books är inte en protesterörelse. Vilket inte betyder att de skulle hålla käften. Eller avstå anspråk på rummet.

Jag har valt att berätta om den konstnärsgjorda boken i svenskt perspektiv utan att stanna vid några gränser. Min metod har inte i första hand varit kronologisk. Historien från Asger Jorn och CO Hultén fram till Marie Raffn och Lina Nordenström har inte sträckt ut på en tidslinje; helt enkelt för att intrycket lätt blir att det ena ger det andra. Något sådant finns sällan. Historien är nämligen mycket intressantare än så, där trådar, tankar, uttryck korsas, blandas, förenas. Därför har jag också valt att behandla de konstnärsgjorda böckerna i olika kapitel med valda teman i ett försök att förstå, se och överblicka med skiftande essäistiska avsikter och olika utsiktspunkter.

Jag skulle också kunna förklara det som en mångfald av förgreningar, som på olika vis står i kontakt med varandra. *Rhizomet*, de "rottrådar" som utgör förbindelsen eller förgreningen är inte underkastat en hierarkisk ordning, det skapar en föränderlig karta.

Slutligen ett starkt minne.

Det är tidigt 1980-tal. Jag har just ätit frukost hemma hos konstnären Bärbel Bohley<sup>14</sup> i stadsdelen Prenzlauer Berg i Berlin. Hon talade länge om den andra kulturen i landet, den som skapade sina egna villkor och formuleringar utanför den stadliga (kultur)politikens ramar. Åter ute i den koldoftande höstkylan var jag helt uppfylld av en sak, detta måste jag berätta. Samma känsla har jag kvar när jag nu börjar skriva.

Detta är många berättelser.

Alltså: *Hör här!*

## BOKENS RUM

Köpenhamn hade en viktig experimentell konstscen under 1930- och 40-talen. Jag menar att den var avgörande för artists' books. Ett rum utanför institutioner och stelnade traditioner.

Naturligtvis gjorde konstnärer viktiga böcker före 1940-talet, men då var det mer enstaka verk än ett flöde av trycksaker. Där fanns namn som Kurt Schwitters, vars verk fick stor betydelse framöver, Marcel Duchamp, Ilia Zdanevitch (Iliazd) eller Vladimir Majakovskij/El Lissitzky. Flera av dessa böcker var genom sin gedigna och tidskrävande utformning visserligen alternativa sätt för konstnärerna att visa och formulera sig, där boken var själva grunden. Men jag ser några problem. Dels att de var knutna till och isolerade i en kort tids avantgardism dels att många av dem präglades av exklusivitet, som gör att de inte riktigt går att jämföra med de konstnärliga multipler som brukar kallas artists' books.

Men visst var de viktiga. De påkostade bokbanden fanns tillgängliga hos konsthandlare och på utställningar, alltså i de vanliga rummen för konst, där de kunde inspirera andra konstnärer att göra något liknande. Ett exempel jag tar upp nedan är Max Ernsts *Histoire Naturelle* (Editions

Jeanne Bucher, Paris 1926), som visades i Köpenhamn på Den Frie Udstillings Bygning (1937).

Efter kriget kom den första vägen av artists' books. I Köpenhamn fanns skickliga litografer, och konstnärerna hade skaffat sig erfarenhet av publikationer under kriget, då de samlats kring tidskriften *Helhesten*, som mellan 1941 och 1944 kom ut med nio nummer. Redaktör var arkitekten Robert Dahlmann Olsen och runt sig hade han konstnärer som Asger Jørgensen (Jorn), Ejler Bille, Carl Henning Pedersen och Henry Heerup. De tankar som behandlades i bilder och artiklar var förstas en fortsättning på idéerna från 1930-talet och gruppen *Linien*, en dekorativ folklig konst med intryck från nya bildsfärer bortom det knäsatte klassiska. Vi befinner oss i förrummet till Cobra.

I kretsen av danskar ingick en ung svensk konstnär från Malmö, CO Hultén (1916–2015). Han var anställd på Åkerlund & Rausing i Lund som förslagstecknare och således väl förtrogen med trycksakers produktionsprocess. I den lilla radikala konstnärskretsen fanns alltså både konstnärlig vilja och tekniska insikter.

Hultén hade regelbundet besökt Köpenhamn sedan mitten av 1930-talet, eftersom hemstaden Malmö knappast var känd för konst och kultur. År 1937 såg han tillsammans med sina danska vänner den berömda utställningen i Den Frie Udstillings Bygning i Köpenhamn, "Efter-Expressionisme Abstrakt Kunst Neoplasticisme Surrealisme", där de unga och ofta oetablerade danska konstnärerna i sammanslutningen *Linien* ställde ut tillsammans med Kandinsky, Paul Klee, Max Ernst, Yves Tanguy, Sophie Täuber-Arp, Piet Mondrian, Hans Arp och Joan Miró. En bragd av stora mått. Kata-logens nummer 274 var Max Ernsts *Histoire Naturelle*, en bokmapp med hårda pärmar innehållande helio-

de Psycho-Physique de la Vision, Université de Paris, Centre St Charles. I Frankrike skapas en rad viktiga bokverk där sidorna långsamt och uttrycksfullt varierar mycket förtätade strukturer.

Ridell gjorde *Permutations de lignes/Linjepermutationer* (Wedgepress & Cheese, 1978) och två år senare gavs Vera Molnárns *Un pour cent de désordre One Percent Disorder Ein Prozent Unordnung* ut. Den innehåller tjugo fyrkantiga ark med enkla geometriska kompositioner. De saknar paginering och läsaren kan alltså kombinera dessa sidor nästan i det oändliga. Alltid med närmast optiska effekter. Så använder hon sidföljden i boken genom att upphäva den utan att negligerar sidföljden.

Wedgepress & Cheese presenterade också pionjärerna inom den varierade databilden, Beck & Jung, dvs. Bo Ljungberg (1939–2007) och Holger Bäckström (1939–1997), med *Chromocube* (1981–82). De hade redan 1966 börjat arbeta med datorer, men svårigheterna att skriva ut dem var på den här tiden oöverstigliga, så först under 1970-kunde de med hjälp av bläckstråleskrivare få ut de bilder som datorn varierade.

Om vi ser Ridells eller Molnárns seriella bilder, deras minimalistiska uttryck, är det uppenbart hur de drar bokens eller sidans rum till sin spets. Ur den synpunkten hör Sophie Tottie (f. 1964) hemma i ett resonemang kring minimalism.

I Totties *Bilder* finns allt som kan önskas av en genomförd artists' book. Allt från känslan av papperskvaliteten till följderna av verk som öppnar sig mot minnet och glömskan samt inte minst de texter av andra, som hon valt ut och som bildar paralleller till bilderna. Det omedelbara uttrycket, den snabba blicken, är inte nog för att förstå och se. Hon gör regelbundna och oregelbundna teckningar med enkel grundkaraktär men med stort utrymme för förskjutningar och förtätning. Då och då

låter hon teckningar liknande industriellt, repetitiva strukturer lägga sig som ett raster över andra bilder. Hon avläsnar ikonologiska referenser från ett rum/en sida och de bilder som återstår expanderar, och då olika slags teckning täcker över bilder uppstår samma effekt. Rummet sprängs. Då vacklar även tiden. Mycket medvetet spelar Tottie mot rummets och bokens begränsningar. Samtidigt som hennes bok erinrar mig om spänningen mellan glömska och minne. Med öppningar mot världen, mot våld. Agnes Heller skriver i en text som Tottie ursprungligen läste i Dagens Nyheter 5/2 1991 (översättning Maria Ekman) och valde att inkludera för att den behandlar hur våldet fortsätter.

"Det totalitära våldet är rent i den meningen att det inte är intrumentellt på det sätt som våld eller makt vanligen brukar vara det. Ingenting förutom bruket av våld kan åstadkommas genom detta slags våld. Inget heligt mål kommer att rättfärdigas genom det, ingen ny rättsordning kommer att införas. Våldet kommer bara att fortsätta med oförminskad kraft, och det kommer att föda nytt våld utan att därvid bevisa någonting annat än sin egen makt."

Danska Marie Raffn (f. 1991) både söker och spränger det konkreta uttrycket och formens minimalism i *Horizontal and Vertical Lines Meet at Certain Points* (2014). Här är 96 sidor rutigt papper, där horisontala och vertikala linjer möts. På varje sida är en handskriven text som står i relation till nästa sida och så vidare. Hon kommenterar, ifrågasätter, förskjuter och spränger formen med texterna både genom placeringen på sidan och de fortloppande kommentarerna till rummet och tidsflödet.

"As the reader turns the 96 pages one by one, the blue lines in the book

have a strange, meditative effect on his or her eyes [...] – an attempt to absorb the reader in the text somehow."

Störningen, brottet, utbrytningen – det är tankar som är besläktade med situationismens *dérive*. Den minimalistiska rensningen av konsten kan synas motsatt situationismens mer rörliga, ja, revolterande, koncept. Men i grunden finns mycket som förbinder begreppet *dérive* med den minimalistiska störningen. Här finns utbrytningen från de konventioner som binder oss vid olika upplevelser och fenomen. Antingen genom reduktion eller utvidgning, kanske i det oändliga. De psykogeografiska studier av staden där du kommit vilse och måste ta till dig den på nytt, avläsa dina reaktioner och se dess fysiska uppenbarelse i ett annat ljus är tacksamma teman också i konstnärsgjorda böcker. Kartan där nord och syd, namn och adresser är borttagna.

Tyska Julliane Köhler (f. 1974), gick som masterstudent på Konsthögskolan i Stockholm 2001–03, och gjorde sin examensutställning "Topografiska övningar" 2003. Det var en installation, som undersökte den subjektiva förnimmelser av rum och avstånd i förhållande till migration. Hon intervjuade tjugofem människor som flyttat till Stockholm om deras känsla av alienation och hur den känslan förhöll sig till tanken om den globala nomaden. På utställningen visade hon också en karta, som kapat den kända kartfirman Falks form och utsende. Hon kallade den *Hembygd/Heimat*. På omslaget finns en bild från stadsdelen Großbothen i staden Grimma, som ligger i delstaten Sachsen, där Köhler är född.

Den eventuella igenkänningen av platsen upphävs snabbt av kartan, vars tecken och anvisningar visar sig vara mer än markeringar av vägar, skog och vattendrag. Hon har också angivit psykogeografiska upplevelser:



"[som kan] beteckna konstnärers upprepning eller redigering av en text. Den som ägnar sig åt omskrifter skriver av tryckta texter för hand, gör översättningar, covers, transkriberingar, omredigeringar av existerande texter, bygger komposittexter eller använder sig av cut-up-tekniker."

Ulises Carrión har noterat i *Die Neue Kunst des Büchermachens* (Neues Museum, Weserburg, Bremen 1992), att konstnären tar ansvar för hela boken och att bandet således inte längre är en behållare av texten. Appropriering handlar om boken som helhet, den bryter dessutom upp ett traditionellt sätt att använda den. Det vill säga läsa den från sidan ett och framåt, sida upp och sida ner. I den nya konsten, menar Carrión, läses varje bok på sitt eget vis. Det är kanske inte ens nödvändigt att läsa hela boken, ibland räcker det med ett uppslag, att titta på den, hålla den i handen.

Eller så läses den inte alls. En av de mest suveräna approprieringarna gjorde J.O. Mallander (f. 1944) med *Läsdrama* (Cheap Thrills, Helsingfors 1976). Omslaget är neutralt med baksidestexten: "Den här boken har jag inte gjort — jag har inte ens läst den." Inlagan är en pocketutgåva av Homeros *Odysséen*.

Men det viktiga är alltid att en grundidé genomförs, materialiseras, och först då träder idén med en approprierad bok fram som helhet.

Annette Gilbert har också gjort sig mödan att sortera upp fältet med en lista över olika sätt att appropriera verk. I grunden finns två förhållningssätt, att *lägga till* och *ta bort*.

Det vanligaste är förstås *selektion*, att på olika sätt välja, utesluta och sortera texten i en bok. Ett par bra exempel är Bengt Adlers (f. 1950) *The Poetry of Mickey Spillane Nineteen collected poems* (Wedgpress & Cheese, 1980), och *The Hits of T.S. Eliot featuring The Waste Land* (Wedgpress & Cheese, 1980). Här återfinns också

en av de stora publiksuccéerna inom artists' books, Tom Phillips (f. 1937) *A Humument: A Treated Victorian Novel* (1980, femte upplagan 2012), där han bearbetat romanen *A Human Document* från 1892 av W.H. Mallock till något helt nytt. I de tecknade och förändrade sidorna skymtar den ursprungliga texten fram och bildar en ny berättelse.

*A Humument*... kan också med sin metod ge en antydan hur appropriering går till och dess bakgrund. I "Anteckningar till A Humument" skriver Tom Phillips<sup>17</sup>:

"Som de flesta projekt som visar sig pågå ett halvt liv, började detta arbete som en ren lek i utkanten av min hudsakliga sysselsättning. Jag hade läst en intervju med William Burroughs (Paris Review, 1965) och hade som resultat lekt med 'cut-up'-tekniken, och skapat min egen variant (kolumnkantsdikten) från samtida exempel av New Statesman. Det verkade som en god idé att driva dessa grepp mot ett mer ambitiöst bruk."

Han började arbeta med boken i slutet av 1966, strök först bara över de ord han inte vill ha med. Men snart sökte han en bättre förening mellan bild och text, en sammanflätning, som liknade de medeltida miniatyrerna. Han utnyttjade nu flera olika tekniker, målade, tecknade, strök över, gjorde collage etc. Mycket av bildmaterialet följer texten i fråga om sinnessämningar och referenser. Och de enda medel han använde för att foga ihop ord och satsar är det vita mellanrum, de "vita floderna" som återfinns i originalets typografi.

Han har också använt slumpen. Själva titeln kom till då han av en tillfällighet vek en sida över sidan under titeln varpå A HUM(AN)DOC(UM)ENT trädde fram.

Här syns alltså flera sätt att utgå från originalets olika kvaliteter och egenskaper, för att förskjuta, förändra eller helt erövra det.

Inom selektionen finns också metoder som förtjänar att lyftas fram var för sig. Det första är *fixeringen vid interpunktionen*, där Reuterswärd är en föregångare med *Prix Nobel* (se s. 521). Det andra skulle vara raderingen, och ibland talas det om framraderad poesi, *Erasure Poetry*. Det antyder att det finns en grundläggande vilja att ur gammal text skapa ny, att alltså bearbetad poesi ska framträda som ny. Där räcker det inte med slumpen, en poetisk vilja måste till.

I alla nämnda metoder finns *reduktionen*. Men ju mer en text reduceras desto mer framträder själva boken, bandet. Här kommer format, sidantal, material etc i förgrunden. Då flyttas fokus alltmer till själva boken som företeelse, codex. Jim Axéns brända bok i Björck & Börjessons skyltfönster (1984) torde vara ett talande exempel (se s. 465).

*Interpolation* är då ord eller bilder fogas in i en bok för att ge ett nytt innehåll. Det finns många exempel på detta hos t.ex. Asger Jorn och Marja-leena Sillanpää.

*Kompilation*, att ställa samman en bok ur flera källor, skapar ett slags montage. Kajsa Dahlbergs *Ett eget rum* är ett utmärkt exempel liksom Marie Raffins serie *The Invisible World* (se s. 525).

Det går också att helt *ordna* om en text så att den visserligen behålls i sin helhet men ändå visas på ett alldeles oväntat vis. Det går att göra statistik över ord, skiltecken, arrangera dem i bokstavsordning etc. Ett gott exempel är förstås Pär Thörns alfabetiska bearbetning av August Strindbergs *Röda Rummet* (Alfabetisk) utgiven av Drucksache (2010). Romanens ord har sorterats i bokstavsordning. Därmed märks också hur ofta vissa ord förekommer. Hela boken finns så att säga ännu kvar ord för ord. Det enda han har behållit i ursprunglig form är försättsbladet, men han har ersatt Strindbergs namn med sitt, och i innehållsförteckningen har han följt den ursprungliga kapitelindelningen.

markeras på bekostnad av den övriga. En bok med anteckningar och understrykningar är och förblir något annat än en orörd sådan. Lånade eller antikvariska böcker har ofta blivit förändrade på detta vis. Den som läser då läser ofrivilligt någon annans personliga version av texten. En anonym röst hörs bakom författarens.

Något i den stilen verkar Mathias Kristersson ha tänkt då han år 2005 på biblioteket lånade ett exemplar av Roland Barthes *Litteraturens nollpunkt* (Bo Cavefors förlag 1966) och fann den fylld av understrykningar. Då han skaffade ett eget exemplar av boken och med hjälp av Tipp-Ex målade över allt som inte var markerat i biblioteksboken var det alltså en annan sorts överstrykningar än de som gjordes av Lundberg i *Ulysses* eller någon av Ravanders böcker. Här var det inte frågan om en tolkning av texten eller boken i poetisk mening, inte heller någon metaforisk utplåning. Det var någon annan persons läsning som fick ta över bokens text. För Kristersson en slumpens handling, men för den anonyme låntagaren allt annat än slump, en intellektuellt medveten handling att komma åt kärnan i verket.

Ännu radikälare har Kajsa Dahlberg (f. 1973) gått till väga. Upprinnelsen var de förstrykningar och kommentarer hon fann i ett biblioteksexemplar av Virginia Woolfs *Ett eget rum*, den feministiska klassikern från 1929. Dessa personliga noteringar i låneböckerna av anonyma läsare fängade henne och hon samlade från ett stort antal bibliotek ihop olika exemplar av samma bok, letade upp markeringarna i texten och ställde samman de olika sidorna, fyllda med noteringar av tidigare läsare, till en ny volym. Den hade blivit omskriven och approprierad av hundratalet andra läsare.

Dahlbergs *Ett eget rum/Tusen bibliotek* (2006), är alltså inte en personlig om läsning eller förändring av Woolfs klassiker — hon har tillägnat sig

andras läsningar och kommentarer. Många stämmor och tankar har överträtt texten. Hon skiljer sig alltså helt från Phillips och har samlat en understrykningarnas kollektiva röst på 121 sidor.

Hon har inte heller använt sig av Modells eller Ravanders centraltryckta anslag, knappast heller Reuterswärds språkkritiska. Det finns många sätt att appropriera och Dahlberg har funnit en egen väg, då hon ställt samman dessa begagnade sidor. Hon har använt boken för att öppna sig utåt. På varje sida flödar kraftiga understrykningar och marginalanteckningar, som alla utmanar eller sätter igång tankarna. De stör läsaren som vill ha texten för sig själv. Det är omöjligt att hålla fast egna tankelinjer eller läsesätt. Noteringarna i marginalen ger eko av tankar och idéer som var aktuella då de olika upplagorna av boken, varur sidorna hämtats, publicerades. Så har också olika årtiondens reflektioner samsats i en volym.

Dahlberg har skapat ett rum i rum i rum. Verket finns också som en bokinstallation med de 121 sidorna placerade i montrar som tar ett stort rum i anspråk. Ett tydligt exempel på hur approprieringen fyller en konstnärlig funktion inom artists' books och även hur själva den konstnärsgjorda boken har möjligheter att ta rum, både yttre och inre.

År 2013 blev Dahlberg inbjuden att själv vara en röst i Woolfs bok, då den översattes till baskiska, Virginia Woolf, *Gela Bat Norberena* (Consonni, Bilbo 2013). Hon valde att stryka under ordet "amorrü" i alla dess böjningsformer varje gång det dök upp i texten. Det betyder ilska, vrede.

Det finns också ett agitatöriskt och historiskt drag i Anna Wessmans (f. 1969) *11/11 1918-4/6 1919. Protokollbok för Modistföreningen avd. 3. Sek. I. Malmö* (2007). I texten läser vi om agitation och sammanslutning.

Konstnären har meddelat oss ett skeende, tankar och lämnar över dem till oss, läsarna, genom att låta alla de

följande sidorna vara blanka, färdiga att brukas.

I *Ordna världen* (2009) har Gunnel Pettersson (f. 1960) ställt samman kvitton och anteckningar som en person efter egen systematik samlat på, ett slags levnadslapp och en beskrivning av ett förhållande till omvärlden. Det är ett sätt att spara på tiden, en dagbok utan det personliga, som till sist genom Petterssons kompilation ändå blir ett porträtt av en person.

Marie Raffin har i serien *The Invisible World* (som påbörjades 2013) gjort en annan slags kompilation. Detta sammanställningsarbete har hittills resulterat i två volymer, *The Invisible World I* (2013), och *The Invisible World II* (2015). Men verket fortskrider utan en bortre gräns.

Raffins *The Invisible World* har också en indirekt anknytning till just de överstrykningar jag skrivit om. Trots att hon inte stryker över. Ändå är hennes *The Invisible World* nästan ett livsprojekt, precis som en gång Hanne Darbovens upprepade överstrykningar av heute.

Seriens titel, "Den osynliga världen", har att göra med det koncept Raffin valt. Det handlar, till skillnad från Dahlberg med Woolf, om osynliga eller ignorerade texter. Tiden blir viktig då insamlingen av sidorna pågår. Hon finner sidorna pagina för pagina i nummerföld, vilket förstärker till ytterligare en dimension av den följd som sidorna i sig själva utgör i boken.

Självklart kan hon heller inte styra över den grafiska formen. Eller innehållet. Den första volymen innehåller färre språk än den andra. Språken motsvarar också de länder Raffin besökt och där hon har sökt efter nya sidor i sitt bokprojekt: engelska, danska, spanska, holländska, franska etc.

Här finns en irritation som uppstår vid appropriering. Inte nog med att ämnena och den grafiska formen gör tvåra kast, också språken gör det besvärligt för en enskild läsare. Det finns ett drag av found art i projektet, men







THOMAS MILLROTH is a freelance art historian, writer and critic, born in Stockholm, living and working in Malmö. His interest in artists' books started when Bo Cavefors published his first two books. Soon he experienced the power of printed matter, mail art and handmade books in GDR.

As a director for twelve years in Ystad Art Museum Millroth made exhibitions with different book artists and cooperated with a graphic workshop to make new artists' books. He also bought the huge archive of artists' books, "SAAB", from the artist and collector Leif Eriksson to be an active part of the museum's collection.

All these projects led to an ever increasing curiosity of the phenomenon, and for a never ending long time Millroth is eagerly searching the history and artefacts of Swedish artists' books—a history unwritten till now.

Books made by artists, artists' books, tell a story of their own. But what is an artists' book? It is difficult to draw boundaries although the phenomenon has played important roles in many art movements—from constructivism to situationism and underground. But, as many say, of all the new representational methods that entered the art world artists' books were the only one with the capacity to include such widely differing forms of expression as text, drawing, poetry, prose, painting, transcriptions, instructions, music, collages and documentation—and these books can even be performative. This transnational genre of art exists outside institutions and galleries. And even if its history is not so obvious, one thing is sure, it is alive and well, thriving particularly in workshops, studios and at our art schools in neighbouring countries like Denmark and Germany, thus influencing the Swedish scene. It is a story about *codex*, the book, bringing the experiences of the old printing offices into contemporary art life.

Verlag der Buchhandlung  
Walther und Franz König



9 783960 989424  
ISBN 978-3-96098-942-4

ellerströms/tragus



ISBN 978-91-7247-614-1