

Kungliga bibliotekets Hodellarkiv som konstnärligt projekt

Johan Gardfors

År 1967 utkom författaren, konstnären och ljudverkskompositören Åke Hodell med sitt visuella bokverk *Självbiografi*, en palimpsest av överlagrade dokument som innefattade texter från den västerländska idéhistorien, serietidningsillustrationer och självporträtt. Materialet var perforerat av svarta, kulhålsliknande cirklar och censurerat genom överstrykningar. I flera avseenden radikaliserar verket uttryck som man känner igen från Hodells övriga produktion, däribland utforskandet av kategorierna *liv* och *verk*, bruket av självbiografiskt material, collagetekniken och användningen av befintliga texter och bilder. Verket rör sig i en terräng där de genremässiga demarkationslinjerna suddats ut, där visuell konst möter poesi och där privata dokument införlivats i ett sammanhang av delat bild- och idégods. Därigenom skrivs jaget in i en komplex historisk komposit som problematiserar förhållandet mellan privat och delad erfarenhet. Inte bara språket eller litteraturen, utan även subjektet gestaltas som ett intertextuellt collage, om än ett oläsligt och sargat sådant. Om verket är en självbiografi, som titeln säger, så är det en självbiografi där subjektets gränser står öppna mot det virtuella arkiv som omger det i form av informationsflöden och kulturella minnen.

I den meningen har Hodells *Självbiografi* åtskilligt gemensamt med ett annat arkiviskt material i egentlig bemärkelse: Kungliga bibliotekets omfattande Hodellsamling. Mot slutet av sitt liv gick Åke Hodell igenom och strukturerade stora delar av sina samlingar av fotografier, originalmanuskript, flygblad, kontrakt, korrespondens m.m.¹ Sett till sitt innehåll utgör Hodellarkivet en viktig källa för monografisk forskning och för kartläggningar av det nordiska neo-avantgardet, men det kan också ses som resultatet av en intentionell och meningsskapande process. Genom att sätta arkivmaterialet i samband med Hodells konstnärliga praktiker blir det möjligt att betrakta det som en andra, mycket mer omfattande självbiografi. Som sådan kan man i arkivet inringa ett antal processer som är väsentliga för Hodells tidigare produktion: collaget samt bruket av fragment, rekontextualiseringen av funnet material och destabiliseringen av förhållandet mellan kategorierna *liv* och *verk*. Ändå kan inte arkivet med lätthet assimileras med den utgivna corpusen: det struktureras av och tillhandahålls inom ramen för en annan typ av institution, liksom det förblir präglad av den privata dokumenthanteringsens mindre polerade uttryck och underlag. Snarare tycks det arkiviska verket kräva ett aspekt-

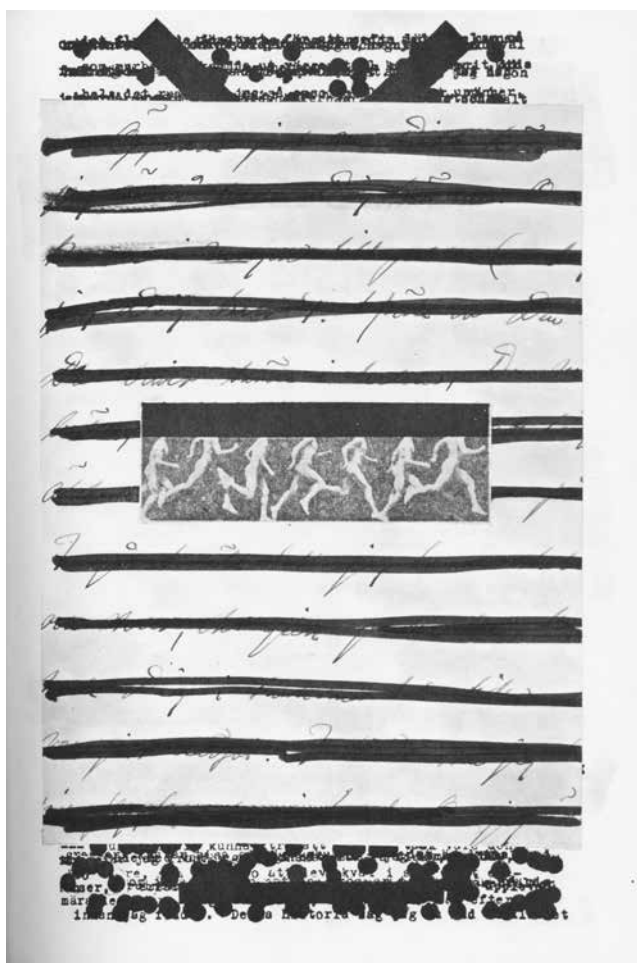


Bild 1. Ur Åke Hodell: *Självbiografi* (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1967, ej pag.).

seende som uppfattar det både som verk och som materialsamling efter ett liv i verksamhet. I likhet med Hodells utgivna produktion väcker därmed arkivmaterialet ett antal frågor som rör läspraktiker. Hur förhåller sig till exempel arkivet till verket, och hur ska vi förstå dess mediala och estetiska komplexitet? Samt, på den mest grundläggande nivån, hur läser man ett personarkiv?

Arkivforskning

Om arkivforskning en gång var den forskning som producerades i arkiven, tycks den senare tidens arkivforskning snarare ha tagit ett steg tillbaka, för att i stället problematisera arkivet som sådant. Här kan man urskilja

åtminstone två tydliga riktningar: en mediearkeologiskt orienterad gren som uppmärksammat lagringens materiella betingelser, samt en filosofisk diskurs som fokuserat på en problematik kring skrift, minne och makt.² Därtill måste man lägga ett omfattande konstnärligt utforskande av arkivets praktiker inom framförallt efterkrigstidens europeiska och amerikanska konst, samt en motsvarande mängd konstvetenskapligt orienterade studier, liksom ett antal litterära arkivbruk med Charles Reznikoff som det kanske tydligaste exemplet.³ Om man i denna skiss kan utläsa vissa geografiska tendenser, det vill säga mot Tyskland, Frankrike respektive USA, finns det dock anledning att särskilt uppmärksamma en metodologisk referenspunkt i form av en arkivteoretiker som behandlar såväl medium som filosofi och estetik, och som rör sig från Tyskland till Frankrike, men aldrig når USA. Walter Benjamins tänkande har ständigt arkivet för handen, eftersom samlandet här blir en filosofisk och poetisk metod.⁴ Den består av ett konkret arbete på bland annat Bibliothèque nationale, men också av en uppmärksamhet inför vardagens ting. Flanören och poeten behandlar staden som ett arkiv ur vilket signifikativt material kan utvinnas. I Benjamins egen produktion framträder det tydligast i det monumentala collage- och essäverket *Das Passagen-Werk*, på svenska *Paris, 1800-talets huvudstad. Passagearbetet*, där citat och iakttagelser samlats och redigerats till nya konstellationer och därmed nya betydelsesammanhang.⁵ När Benjamin skriver fram den poetiska analogin ur lumpsamlarens gestalt hos Baudelaire, är det också en beskrivning av hans egen metod: ”Lumpsamlare eller poet – avskrädet angår dem båda”.⁶

Att närma sig arkivet med Benjamin som utgångspunkt innebär att tänka arkivet inifrån arkivet, det vill säga att närma sig det generella begreppet med ett konkret material för handen. Det innebär också att närma sig arkivet utifrån samlandet och konstellationen, med andra ord att belysa det som praktik och verk. Ett dylikt perspektiv är produktivt för Hodellsamlingen på Kungliga biblioteket (KB), som i det följande kommer att behandlas utifrån hur det ges i sin arkiviska kontext, som ett verk och en samling spår av en praktik som även innefattar ett självreflexivt förhållande till arkivet.⁷

Den enda större undersökning av Hodellarkivet som hittills publicerats är Magnus Haglunds ambitiösa genomgång som resulterat i monografin *Åke Hodell* från 2009.⁸ I detta verk finns också mycket av det tidigare opublicerade arkivmaterialet återgivet, framförallt genom citat ur brev och ur Hodells biografiska självreflexioner, men här behandlas även fotografier av albumkaraktär, opublicerade diktutkast och annat arkivmaterial. Tillsammans med åtskilliga intervjuer av personer i Hodells närhet är arkivmaterialet därmed en viktig källa för monografin *Åke Hodell*, där de enskilda episoderna och dokumenten infogas i en kartläggning som rör sig mellan biografi, kontextualisering och verkanalys. Här har Haglund understrukit den inbördes referentialiteten mellan Hodells liv och verk,

där vissa detaljer återkommer gång på gång, något som också präglar strukturen i samlingen på KB.⁹

Till skillnad från Haglunds ingång till arkivmaterialet kommer jag i det följande att behandla arkivet som sådant snarare än att använda det som informationsresurs. Det viktiga i detta sammanhang är mindre att vi här kan finna nycklar till ett enskilt konstnärskap, än att den plats det arkiviska ges i Åke Hodells kontext upplåter sig för en reflektion över arkivering och samlande som konstnärlig och subjektsskapande praktik.

Kungliga bibliotekets Hodellarkiv med satelliter

”Åke Hodells samling” på Kungliga biblioteket i Stockholm, inkommen i omgångar efter Hodells bortgång år 2000 genom hustrun Ann Smiths försorg, omfattar i skrivande stund 134 volymer, det vill säga cirka 12 hyllmeter, sammanförda under handskriftssignum L 283. Ur dessa har två viktiga utgåvor som behandlar förhållandet mellan Hodell och Gunnar Ekelöf publicerats postumt av Rönnells antikvariat: den lilla skriften *Resan till Rom med Gunnar Ekelöf* (Stockholm, 2005) samt *Stuvad lake enligt Cajsa Warg. Gunnar Ekelöf läser ”Flyende pilot”* (Stockholm, 2002). Delar av Ekelöfs brev till Hodell har även publicerats i *Artes*.¹⁰

I handskriftssamlingarna finns huvudsakligen text- och bilddokument, men även ett fåtal objekt, däribland en pannlampa från AB Plåtmanufaktur som användes vid framförandet av dikt- och performanceverket *General Bussig*, men generellt har KB tackat nej till denna typ av föremål. Även om det material som samlingen på KB omfattar bildar en faktiskt definierbar mängd, är det inte självklart att begreppet om ett Hodellarkiv ska identifieras med denna enhet. Kanske ska man till exempel inkludera den illustrerade antikvariatskatalog från Rönnells antikvariat som listar 542 objekt och där ”[m]erparten av böckerna (...) kommer från Åke Hodells bibliotek”, eller kanske ljudkonstscenen Fylkingens konsertförteckning?¹¹ Särskilt antikvariatskatalogen är arkiviskt intressant som en satellit till arkivet på KB, utgiven 2002 som *Från Hodell – till Hodell*, under Pontus Soldéns och Pekka Särkiniemis redaktion och försedd med ett kort förord av Torsten Ekbohm. Här anslås exempelvis ytterligare pannlampor till försäljning, liksom dedicerade verk från bland andra Bob Cobbing till Åke Hodell, originalmanuskript och en reseskrivmaskin, den stämpel Hodell använde till det centrala bokverket *CA 36715 (J)* samt den ”gamla hålslagsapparat (från ca. 1900)” som Hodell använde ”till att stansa ut hålen i manuskriptet till sin bok ’Självbibliografi’ (1967)”. Och ska man nämna modellflygplanen? Där antikvariatskataloger vanligen listar böcker och trycksaker till försäljning, finns i detta exemplar en påfallande mängd objekt. Efter post 223, ”Reseskrivmaskin av märket Addo”, som utbjuds tillsammans med ”ett manuskriptblad i original”, finner man exempelvis objekt 224: ”Stråhatt med svart band” – ”Hatten använde

Åke Hodell vid poesifestivalen i New York 1980. Iförd hatten steppade Hodell till 'Singing in the rain'.¹² Gränsen för arkivet, liksom för konstverket, är uppenbart arbiträr. Vi kan dels tala om ett rumsligt och innehållsligt definierat arkiv på KB, dels om ett utvidgat arkiv som utgörs av de många spridda objekt och förteckningar som kan hänföras till Åke Hodells verksamhet. Antikvariatskatalogen kan därmed förstås som ett supplement till arkivet på KB, ett tillägg till samlingen som gör frånvaron av ett antal objekt närvarande genom att förteckna och beskriva dem.

I egenskap av kommersiell katalog sammanställer den antikvariska förteckningen ett arkiv som kommer att skingras just genom att det sammanställs. Dess roll är instiftande och upplösande. Sedan objekten spritts dröjer den dock kvar som ett virtuellt arkiv i likhet med andra bibliografier. Kännetecknande för dess självständighet är att antikvariatskatalogen själv fortsätter att fungera som handelsvara långt efter avyttringen av det innehåll den förtecknar. I just Hodellkatalogen sker en ovanligt medveten meningsproduktion, som uttalat syftar till "att dokumentera en tid då plötsligt allt blev möjligt" och att bidra med en "liten bild" av ett konstklimat som ännu präglas av lekfullhet. Sammanställningen är alltså en redaktionell eller curatorieell praktik: Antikvariatskatalogen är en utställning i arkivförteckningens form.

Till Hodellarkivet på KB fogas ständigt nya satelliter. En av dessa är de dokument ur flygvapnets haverikommissions utredning av Åke Hodells flygolycka utanför Ljungbyhed i juli 1941 – "själva solar plexus i Hodellmyten"¹³ – som Lotta Lotass begärt ut och låtit publicera i tidskriften *OEI:s* omfångsrika dokumentnummer.¹⁴ I en recension av utgåvan skriver Jenny Maria Nilsson att "innehållet i dokumentet om Hodell är så märkvärdigt att det i denna tidskrifts kontext blir dokumentär poesi".¹⁵ Därmed sätter hon fingret på den betydelseförskjutning som sker när detta dokument flyttas från det militära arkivet till en litterär kontext. Däremot sker denna förskjutning långt innan tidskriften skapar sin konstellation; i själva verket är det anmärkningsvärda med dokumenten kring Hodells flyghaveri att de förberetts för en poetisk läsart redan innan de publicerats, genom Hodells återkommande mytologisering av olyckan och andra biografiska enskildheter. I de tryckta verken återkommer flyghaveriet i bland annat *Flyende pilot* (1953), *Ikaros död* (1962) och *Skratta Pajazzo* (1983). I arkivet på KB kompletteras det med biografiska noteringar, åtskilliga utklipp om kända flygare och anteckningar om flygvapenjärgong.¹⁶ Här finns rapporter om de skador som uppkom vid kraschen, ett pressklipp från 3 maj 1928 med en bild av luftskeppet Italia som Hodell som skolbarn såg passera från Vasaparken på dess väg till Nordpolen, och en notering om författarens identifikation med Selma Lagerlöfs Nils Holgersson i Vasa Elementarskola 1927.¹⁷ De dokument som rör störtningen och flyget införlivas i ett betydelsekomplex där det poetiska till slut blir svårt att skilja från det icke-poetiska, varför frågan infinner sig om inte antikvariats-

katalogens modellflygplan, haverikommissionens rapport eller den flygdagbok man finner på KB också ingår i Hodells poetiska corpus.

Arkivet som materialsamling

En av de kategorier av material man finner i Hodellarkivet kan beskrivas som konstnärligt råmaterial. I konkret bemärkelse gäller det exempelvis de många små beståndsdelar av utklippt tidningsmaterial som använts till Hodells originalcollage. Det gäller också originalutgåvan av Verner von Heidenstams *Nya dikter* från Albert Bonniers Förlag 1915. Här saknas de första sidorna, det vill säga ”Ett folk”, eftersom de använts som råmaterial för Hodells utgåva *Verner von Heidenstam. Nya dikter* på egna förlaget Kerberos 1967, ett av flera exempel på Hodells inte helt friktionsfria förhållande till den litterära traditionen.¹⁸ I andra fall handlar det snarare om influenser eller litterära affiniteter, exempelvis de urklipp av Apollinaires *Calligrammes* som återfinns i den kronologiska pärmerna 1950–1953 tillsammans med kopior av äldre latinska chiffer som baserats på korsets figur, det vill säga ett material som tydligt pekar framåt mot Hodells arbete med visuell poesi. Det går också att föreställa sig åtskilliga av de pressklipp som återfinns i pärmarna, och som inte direkt berör Hodells egen produktion, som en insamling av information inför det egna skapandet. Även här rör det sig i vissa fall om konkreta detaljer, som att Waffen SS-mannen Otto Skorzeny kallas ”ärr-ansiktet” i en artikel, något som Hodell strukit under för att långt senare använda i romanen *Eld-dopet* (1989),¹⁹ medan det i andra fall rör sig om artiklar som vittnar om intressen i bredare bemärkelse, exempelvis genom ett antal essäer ur dagspress om surrealism och existentialism. I arkivet finner man material som använts vid olika framföranden, exempelvis partitur för diabilder, ljud och ljus samt uppläsningssmanus. Dessa utgör spår efter olika aktiviteter, men också retrospektiv dokumentation genom tillfogade kommentarer, till exempel kring vilka rader som ”aldrig varit med vid någon uppläsning” av *General Bussig*.²⁰

Här finns en ansenlig mängd handskrivna diagram som liknar minneskartor eller flödesscheman, med utvecklingslinjer och grafiska förbindelser mellan olika element, ibland med inklistrat bild- och textmaterial från dagstidningar och liknande källor. Ibland kan dokumenten likna föreläsningssanteckningar, men alla kan inte förklaras som sådana. Många av diagrammen är mycket generella i sina ansatser att förklara den moderna människans situation och vittnar om en vilja att systematisera, kartlägga och förklara. Leif Nylén har vittnat om att den tekniska utopismen och tilltron till ett samhälle styrt av vetenskaplig expertis ”snarare var regel än undantag i det estetiska avantgardet vid den tiden”.²¹ Det gällde inte minst kretsen kring den litterära kalendern *Gorilla*, där såväl Nylén som Hodell var verksamma. Hodells schematiska översikter kan sättas i sam-

band med denna strömning, men man kan också betänka Benjamins notering om samlande: ”Samlarens mest fördolda motiv låter sig kanske omskrivas så här: han bekämpar bristen på sammanhang”.²²

Att det är möjligt att närma sig personarkivet som verk och praktik hindrar det inte från att också framstå som en samling spår och material, en lagringsenhet för information. I Hodellarkivet finns detaljerade uppgifter om förvärvsinkomster, stipendier, förlagskontrakt, informationsblad från Litteraturcentrum och andra föreningar, begravningsdokument rörande anhöriga, pass, korrespondens etcetera, det vill säga ett material som snarast inbjuder till den sakliga källhanteringsläsart, i den mån det överhuvudtaget inbjuder till läsning. Läsarten är dock långt ifrån naturgiven: ”Arkivet oscillerar mellan en faktakyrkogård och en ’fiktionernas trädgård’”, skriver Wolfgang Ernst med en formulering från Ulrich Raulff.²³

Arkivet som självbiografi

Att det är namnet Åke Hodell som utgör den bestämmande principen för Åke Hodells samling markeras inte bara av dess klassifikation på KB. Namnet förekommer också i merparten av de dokument som samlats där. I de många pressklippen har författaren ofta strukit under sitt namn med röd penna, ibland bara namnet, ibland längre textpartier i anslutning till namnet. Ibland är namnet frånvarande men kopplingen till personen desto tydligare, till exempel i de fotografier av platser där Hodell bott (ofta med adressangivelser). Åtskilligt av samlingens innehåll berör familj och släkt genom korrespondens och andra dokument. Åke Hodells far Björn Hodell (1885–1957) var under 20- och 30-talen verksam som teaterdirektör, först för Folkets Hus Teatern och därefter Södra Teatern, ett arv som sonen fört vidare genom att tradera det spektakelartade in i 1960-talets konkreta poesi, 1970-talets radiodramatik och 1980-talets romaner, trots att Hodell även beskrivit fadern som en antagonist och en av de auktoriteter som karaktären General Bussig bygger på.²⁴ I en maskinskriven anteckning med rubriken ”Ett ödesdigert år”, som avslutar pärmen ”1930–1936”, minns Åke Hodell fadern i ett dokument som förtjänar att citeras i sin helhet, eftersom det förutom att ge en inblick i Åke Hodells familjebakgrund även är typiskt för en viss kategori av det material som finns i Hodellsamlingen på KB:

Den 7 maj realexamen Södra kommunala mellanskolan Enskede. Fick bra betyg framför allt i engelska, svenska, historia och litteraturhistoria. Vår avgångsklass gjorde en skolresa med båt på Göta kanal, bl.a. till Göteborg. I början av juni hade pappa premiär på en stor revy på Cirkus i Stockholm. Kungen inbjöds till Premiären. Föreställningen var storslagen med spel på tre scener. I cirkusmanegen red t.ex. en sjungande primadonna på en elefant. Försommaren var ovanligt het.

För att revyns kostnader skulle gå ihop, måste Cirkus vara fullsatt varje kväll. Men salongen var för det mesta halvsatt utom på lördagar. Eftersom pappa stod ensam för ekonomin kunde han till slut inte klara utgifterna.

Pappa gick i konkurs.

På kvällstidningarnas löpsedlar stod att han inte kunde betala personalens löner.

Det blev en katastrof för familjen.

Och märktes inte så mycket under de följande åren då vi bodde i den stora våningen Hornsgatan 4. Men 1939 kom kronofogden och utmätte allt i hemmet. Även lantstället på Råfsnäs trots att det liksom hemmet stod skrivet på mamma. På den tiden fanns ingen social hjälp. Den s.k. välfärdsstaten var långt borta. Bara pantbanken och fattigvården kunde man gå till. Pappa var helt utslagen. Hans högmod eller storhetsvansinne blev hans fall. Det har sagts om honom att han var en gambler och att äran betydde allt. Han slutade som alkoholist. Jag besökte honom på Beckomberga där han satt och skrev på en självbiografi. Men det blev inget av den. Under kriget och åren därpå gav han ut några minnesböcker om teaterfolk och krogar. I radion framträdde han med program som t.ex. ”Med Björn Hodell genom glada tider”. Nej, han förblev en skugga av sitt forna jag och knappt det.

För oss i familjen fick katastrofen allvarliga följder. Den förändrade allt. I början av kriget drev mamma en liten restaurang Stureborgen på Lidingö. Hon offrade sig helt för att klara familjens mat och hyra på Havregatan. Det ledde fram till hennes för tidiga död 1947.

Om denna katastrof har jag aldrig kunnat skriva. I min roman ”Kråksymfonin” finns några antydningar. Mer har jag inte förmått.²⁵

Åke Hodell omtalar faderns ofullbordade självbiografi, men bladet kan också läsas som ett fragment till en påbörjad, egen självbiografi. Passagen är typisk för de handskrivna anteckningarna i de kronologiskt ordnade pärmarna på KB, om än något längre än många av de övriga. En besläktad passage finns i pärmen som märkts med födelseåret 1919, men som även upptar material beträffande 1920-talet:

På sin turné för att popularisera flyget kom kapten Albin Ahrenberg med sin Junkers F-13 (monoplan med flottörställ) till Dalarö i juli 1928. Jag fick följa med på en av hans passagerarflygningar över Dalarö skärgård. Det blev en livsavgörande upplevelse. Efter landningen bestämde jag mig för att bli flygare.²⁶

Det rör sig alltså här om ett antal självbiografiska fragment, där Hodell inringar olika nyckelmoment i sitt liv genom korta texter som beskriver enskilda scener. Dessa utgör *biografem* i Roland Barthes mening, avgränsade biografiska detaljer som Hodell i flera fall införlivar i sin litterära produktion.²⁷ Det mest centrala biografemet utgörs av flygolyckan 1941, men här finns också ett antal andra återkommande biografiska scener. Under rubriken ”UR DAGBOKEN: Vasa Elementarskola 1927–1930” finns ett porträttfotografi av den åttaårige Åke Hodell samt ytterligare en

beskrivning av flygturen med Ahrenberg som ”Ett ljus minne”, denna gång ställt mot ett kontrasterande biografem:

Ett mörkt minne: att jag i Vasa Elementarskola höstterminen 1929 inte kunde lära mig Verner von Heidenstams dikt ”Sverige” utantill. Varje gång jag stod i stram givakt vid min bänk och deklamerade dikten kom jag av mig. Alltid på olika ställen. Någon dag innan höstterminen slutade förlorade lärarinnan tålmodet. Hon tog mig i örat och ledde mig fram till svarta tavlan och kommenderade mig att längst till vänster börja skriva ”Sverige” om och om igen. När hela den långa svarta tavlan var fullskriven med diktens två strofer, befallde hon mig att suddas ut ”Sverige” och sedan skriva ”Sverige” om igen och därefter suddas ut ”Sverige”. Jag höll på med det i två timmar.²⁸

Händelsen, som är en viktig bakgrund till Hodells utgåva med nedbläckade dikter av Heidenstam 1967, skildras i mer fabulerande ordalag i *Maratonpoeten* (1981). Skillnaden mellan händelsens lakoniska gestaltning i arkivmaterialet, respektive den parodiska i det utgivna verket, är dock inte bara stilistisk utan även en fråga om inramning. Den senare återfinns i ett tryckt verk bland performedokumentation och skönlitterärt material, medan arkivmaterialets gestaltning tilldelats rubriken ”UR DAGBOKEN” (trots att det uppenbarligen rör sig om ett retrospektivt stycke snarare än en faktisk dagboksanteckning). Framförallt ingår denna i ett sammanhang som tydligare appellerar till läsningar av den som en självbiografisk utsaga, inte minst genom de dokument och bilder som omger texterna. Det gäller exempelvis det bilagda porträttfotografiet, tagit omkring tidpunkten för episodens tilldragelse, som stärker kopplingen till det faktiska genom den indexikalitet fotografimediet associerats med.²⁹ Längre bak i samma pärm finner man ett kompletterande blad märkt ”1929”:

För att jag inte kunde läsa upp utantill Verner von Heidenstams ”Sverige, Sverige, Sverige, fosterland...” utan att komma av mig, gav rektor Ullman mig ett så dåligt betyg, att jag inte vågade visa upp det för pappa. Då mamma sedan skrev under, la jag armen över betyget. Jag tror hon förstod. Men det gjorde inte pappa. Efter tycket tjat klippte jag bort delen med vitsord och gav honom de andra två delarna. Pappa fick ett utbrott och jag beordrades hämta rottingen.³⁰

Händelsen med betyget och den fysiska bestraffningen saknas i *Maratonpoeten*, men man kan notera att Hodell är mer precis i de arkiviska anteckningarna. Här anges till exempel både skolan och rektorn med namn. Bilagt denna beskrivning finns själva betygsdokumentet, i två bitar, med själva vitsorden bortklippa och med modern Greta Hodells signatur på den bevarade nedre delen.

Ett exempel som mycket väl kan ha haft ett genetiskt inflytande på Hodells självbiografiska ansats är Gunnar Ekelöfs *En självbiografi* som utgavs postumt 1971 under Ingrid Ekelöfs redaktion, och som även om-

talas i brevväxlingen mellan Hodell och Ingrid Ekelöf.³¹ Här har flera av Gunnar Ekelöfs kortare självbiografiska utkast samlats, men utgåvan omfattar även utdrag ur brev och annat handskriftsmaterial. I så mån påminner den åtskilligt om Hodellpärmarna på KB, där det går att lokalisera ett antal texter som kan beskrivas som en ofullbordad självbiografi, omgiven av skiftande dokumentmaterial. Det vore emellertid reduktivt att identifiera Hodells fragmentariska självbiografi endast med dessa texter. I själva verket finns det anledning att betrakta Hodellsamlingen som helhet, och de 58 kronologiskt ordnade pärmarna i synnerhet, som ett omfattande självbiografiskt verk, där meningsproduktionen sker genom urval, samlande och sammansättning av olika typer av medialt material i minst lika hög grad som genom textuell kommentar. Det biografiska livsskrivandet handlar här inte blott om skrivande i snäv bemärkelse, utan även om skrivande i en vidare bemärkelse, där livsberättelsen tecknas genom en redaktionell praktik, liksom genom en konstellationens estetik.

Åke Hodells samling, liksom personarkivet i allmänhet, samlar och bevarar information som är av potentiellt värde för den potentielle levnadstecknare som kan tänkas söka sig dit, men personarkivet är alltid redan en biografi. I fallet med Åke Hodells samling får närvaron av författarens egna kommentarer och redaktionella arbete med sammanställningen av arkivet dessutom betraktas som så hög att det blir rimligt att tala om samlingen som en självbiografi, om än en unik och institutionaliserad sådan rent fysiskt. Om vi med samlande och sammanställande förstår en form av skrift i vidgad mening, blir det egenhändigt sammanställda personarkivet en självbiografi i bokstavlig, etymologisk mening.

Personarkivet är dock med nödvändighet alltid också ett arkiv över personer som inte inbegrips under arkivets egennamn. I Hodellarkivet finns originalteckningar av Elis Eriksson liksom exempel på dennes omisskänliga idiolekt, privata brev från nära släktingar och korrespondens med andra författare. Exempelvis finner man här ett långt brev från Ingrid Ekelöf som förbereder Åke Hodell på maken Gunnar Ekelöfs svåra alkoholism inför deras resa till Rom 1953 och en kopia av ett brev till Bengt Emil Johnson från Emmet Williams, vars nyfikenhet inför den svenska konkretismen väckts av Öyvind Fahlström.³² Som verk är det en illustration av människans situering i en väv, det vill säga en koncipiering av texten som textil genom en ofta upprepad analogi utifrån den etymologiska roten till text i latinets *textus* och verbet *texere*, som textur och väv. En analogi som för övrigt upprepas i Hodells *Självbiografi*, där den väv som bildas av text och historia repas upp genom överstrykningar, perforeringar och andra textförluster. Personarkivets gränser är inte givna, och det är inte heller subjektets.

Dokumentkonst

Att det ituklippta betygsdokumentet bidrar med en dokumentär prägel till de självbiografiska anteckningarna hindrar dock inte att det också bör förstås som ett poetiskt dokument. Det bruk av *readymades* eller *found art* man finner hos exempelvis Marcel Duchamp, Elsa von Freytag-Loringhoven och Man Ray är signifikativt även för Hodells verksamhet, där det befintliga materialet kan utgöras av en bok (*Verner von Heidenstam. Nya dikter*) eller ett språkligt uttryck (*igevär*) som modifieras. I arkivmaterialet har *Invalidernas tidskrift* från 1953 genom ett tillägg med tuschpenna blivit ”Språkinvalidernas tidskrift”. Det återkommande bruk av befintligt bild- och ljudmaterial i visuella och sonora collage man finner hos Hodell placerar honom även inom samma tradition som Kurt Schwitters och andra föregångare inom collage- och montage traditionen. I anslutning till ett perspektiv på arkivet som montageverk kan man betänka hur Schwitters montage i jämförelse med futurismens collagepraktik höjer bildytans relief genom att förse den inte bara med främmande text- och papperselement utan även med knappar, mynt och andra små objekt, för att senare låta samlandets praktik få en rumslig gestalt med sina omfattande *Merzbau*-verk. En med Hodell samtida och högst närvarande kontext är fluxusrörelsen, vars metod att flytta in avgränsade, vardagliga händelser på konstscenen överensstämmer med hans metod att skapa perspektivskiften hos betraktaren i förhållande till förefintligt material.³³ Så är fallet exempelvis med *Bruksanvisning för symaskinen Singer Victoria* från 1965, en *readymade* med tre textuella tillägg: ovanför titeln ett tillägg av författarnamnet ”ÅKE HODELL”, under omslagets bild på en symaskin ordet ”ROMAN”, samt förlagsnamnet ”KERBEROS”. Vad verket prövar är därmed möjligheten till genreomförhandling av en bruksanvisning, genom appropriering och förändrad paratext. Att det rör sig om just en symaskinsmanual sätter den även i viss förbindelse med *Comte de Lautréamonts* av surrealisterna ofta upprepade formulering om ”det oförmodade mötet mellan ett paraply och en symaskin på ett operationsbord”.³⁴ (Bland de hommage man finner till denna sentens kan exempelvis Man Rays skulptur *L'enigme d'Isidor Ducasse* från 1920 nämnas, en symaskin inslagen i tyg och rep).

Ett dokument ur Hodellarkivet som på liknande sätt närmar sig ett konceptuellt verk är den matsedel från Trosa stadshotell som återges i *Stuvad lake enligt Cajsa Warg*. I arkivet återfinns man den, ett litet ljusgrönt papper daterat februari 1950, tillsammans med ett fotografi föreställande ”Moster (Fru Emy Norberg) också kallad ’Ängeln’ på Trosa Stads-hotell” samt Hodells manus till *Flyende pilot* med Gunnar Ekelöfs handskrivna kommentarer.³⁵ Berättelsen om upprinnelsen till korrespondensen mellan Ekelöf och Hodell hör till de välkända episoder inom Hodells sammanhang som knappast längre går att skilja från det litterära verket. I

Trosa Stadshotells
matsedel febr. 1950

Södergran
Frisk
Bettman
Reiger Sjölby

Fisk
Lunau
Hilderlin
Seethe
Platen
Rilke

Cylich
Whitman
Blake
Auden
She Penguin
Anthology
(The Norton Book
of Lyrics)

Bräckt färsk lax m. spenat	
Gulax	
Stomring-lax m. stuv. pot.	2.50
Omelette naturell	2:40
Äggröra naturell	2:65
Stekt kyckling m. sallat	
Brynt unghöns m. gräddsås och gurka	
Stekt anka m. äppelmos	
Stekt fläsk m. löksås	3:15
Lübsk skinka m. spenat	3:70
Chateaubriand	4:75
Biffstek m. lök	3:15
Stekt fläskcotelett	3:15
Bräckt skinka m. ägg	3:45
Bräckkorv	2:25
Stångkorv special	2:25
Wienerschnitzel	3:70
Parisersmörgås m. ägg	3:15
Patentsmörgås	3:15
Glace	1:60

Bild 2. Matsedel från Trosa stadshotell, ur Åke Hodell: *Stuvad lake enligt Cajsa Warg*. Gunnar Ekelöf läser *Flyende pilot* (Stockholm: Rönnells antikvariat, 2002, s. 7).

januari 1950 berättar servitrisen Emy Norberg om sin systerson för gästen Ekelöf som fattar intresse för piloten som störtat och börjat skriva poesi, varpå Hodell månaden därpå får besök av Emy som överlämnar en matsedel från stadshotellet. På baksidan har Ekelöf med blyertspenna skrivit: ”Södergran, Fröding, Bellman, Birger Sjöberg. Tysk: Lenau, Hölderlin, Goethe, Platen, Rilke. Engelsk: Whitman, Blake, Auden, The Penguin Anthology, (The Norlin Book of Lyrics)”. På framsidan finns den tryckta matsedeln: ”Hemrimmad lax m. stuv. pot. 5:50 / Omelette naturell 2:40 / Ägggröra naturell 2:65 ...” Inledningsvis dristar han sig inte till att svara: ”Jag visste för lite om poesi. Inte ens då moster Emy kom med ett nytt meddelande från Ekelöf, skrivet på baksidan av en nota. På den stod det på framsidan: Stuvad lake enligt Cajsa Wargs kokbok, första upplagan 4:50. Nej, det gick inte att svara.”³⁶ Matsedeln framstår som ett *found poem*, där Hodell tycks ha tillmätt Ekelöf en medveten intentionalitet bakom det poetiska i matsedeln. Viktigare för konstituerandet av matsedeln som ett stycke litteratur är dock den uppmärksamhet som Hodell själv riktar mot möjligheten av poetiska läsarter i förhållande till dokumentet, inte minst genom att datera och arkivera det.

Pekka Särkiniemi bidrar i förordet till *Resan till Rom* till att skriva fram det konceptuella ur det protokonceptuella i matsedeln genom att påpeka hur Hodell under 1960-talet övergår från att läsa Ekelöfs litteraturtips på baksidan av matsedeln ”till att intressera sig för den konkreta poesin på framsidan”.³⁷ Därmed tillskrivs dokumentet ett metapoetiskt förklaringsvärde på ett sätt som träffande inringar skiftet från modernism till konkretism i Hodells litterära praktik. Dokumentet är inte bara intressant som en dokumentation av möjliga influenser, utan även som ett poem i den konkretistiska och konceptuella bemärkelse som senare skulle prägla Hodells produktion.³⁸ Matsedeln liksom det ituklippta terminsbetyget och flygdagboken öppnar sig alla för skilda läsarter: som dokument och spår såväl som litteratur och verk. På motsvarande sätt kan vi närma oss arkivet i egenskap av materialsamling men också i egenskap av verk: Möjligheten till olika perspektiv föreligger på arkivets såväl som på dokumentets nivå.

Arkivet som verk och medium

Att Kungliga bibliotekets Åke Hodellarkiv är en av de otaliga instanser som aktualiserar frågan om vilket material som ska inkluderas respektive exkluderas i det konstnärliga eller litterära verket, öppnar det för den typ av problem som hör till editionsfilologens vardag: hur ska vi kunna dra en gräns mellan liv och verk, samt mellan väsentlig respektive irrelevant information? Hur hanterar man marginalanteckningar, till synes privata noteringar och utklippt tidningsmaterial? Vad som gör fallet med Hodellarkivet något mer prekärt, men också särskilt intressant i dessa avseenden,

är att just dessa kategorier utforskas inom konstnärskapet. I överensstämmelse med avantgardets tradition investerar Hodell sin persona i det konstnärliga verket som också ifrågasätter gränserna mellan dokument och konst, verk och kommentar. Magnus Haglund skriver om sitt arbete med Hodellarkivet: ”Men ju mer jag studerar de olika skeendena i konstnärskapet, desto mer undrande blir jag. Livsberättelsen tycks till vissa delar vara ihopsatt i efterhand, som om det egna livet vore ett collage. Det är närmast omöjligt att veta vad som verkligen inträffat och vad som är uppdigtat, fantiserat, omskrivet.”³⁹

Att Hodell hör till de konstnärer och författare som gör bruk av dokumentärt och pseudodokumentärt material påverkar läsningen av hans personarkiv. De självbiografiska anteckningarna i arkivet omges av dokument som stöder texternas dokumentära prägel, men samtidigt verkar betydelseöverföringen i andra riktningen, där det konstnärliga bruket av arkiviskt material osäkrar dokumentens källstatus. Inte minst det faktum att många element i Hodellsamlingen signerats styrker en läsart av den som konstnärligt projekt. Det aspektseende som materialet kräver är emellertid inte endast giltigt för de arkiv som direkt kan kopplas till konstnärliga praktiker som opererar med arkiv, dokument eller montage; värdet i 1900-talets införlivande av dokument och arkiv i de konstnärliga praktikererna består snarast i möjligheten att generalisera den typ av perspektivskifte de medfört.

En beskrivning av arkivet som verk placerar materialet inom samma kategori som de utgivna eller framförda konstnärliga verken, vilket ger en viss riktning till hur vi närmar oss det, även om vi självfallet fortfarande kan differentiera inom denna kategori. I Hodellsamlingen finns ett visst mått av interaktivitet, eftersom materialets fysiska ordning inom vissa ramar kan påverkas av läsaren. Man kan också poängtera att det svårigen låter sig avgöras vad som är Hodells ordning, och vad i samlingarna som påverkats av andra personer och arkiviska funktioner, inklusive det som saknas. Inte heller i ett utgivet verk finner man dock en okontaminerad intention från en enskild avsändare. En beskrivning av arkivet som verk indikerar emellertid att det inte bara ges som en reservoar för information, utan också är formaterat som ett meddelande. I arkivet är detta meddelande förberett för forskaren snarare än för de övriga verkens publik. Utifrån dess funktioner av informationslagring och kommunikation kunde man emellertid också välja att tala om personarkivet som ett medium, och då som ett medium vilket innefattar andra medier.

Collage, montage, arkiv

Som många personarkiv är Hodellarkivet sammansatt av ett medialt, innehållsligt och genremässigt varierat material. Gemensamt för de skilda elementen är dock att de samlats, bevarats och förts samman i arkivet.

Det kan därför vara motiverat att tala om arkivet som ett collage eller montage, något som i Hodells fall även medför att arkivets struktur sätts i samband med den collageteknik som kännetecknar hans utgivna verk. Inom den konstvetenskapliga litteraturen uppträder *collage*-begreppet inte sällan jämte de två termerna *assemblage* och *montage*. I många fall råder en viss utbytbarhet mellan termerna, men ofta motsvaras skillnaden i språkbruk av en skillnad i material. För egen räkning är jag dock inte så intresserad av terminologisk differentiering, som av att belysa den praktik som inringas av begreppens språkliga grund i verben *coller*, *assembler* och *monter*. Hodellarkivet är i högsta grad en produkt av dessa aktiviteter, av limmande, samlande och sammanfogande, samt av montering.

I likhet med collagetekniken i Hodells *Självbiografi* sammanställer personarkivet disparata fragment, som bildar nya betydelser genom sin sidoställning i arkivet, samtidigt som de minner om sina ursprungliga kontexter. ”Central to the collage is the refusal to suppress the alterity of elements temporarily united in its structure”, skriver Marjorie Perloff.⁴⁰ Det gäller även personarkivet som i egenskap av fragmentsamling kan betraktas som ett helt, samtidigt som dess enskilda enheter ovillkorligen pekar utåt, det vill säga bort från personnamnet och samlingen, och mot andra namn och kontexter. Om alteriteten eller annanheten i Perloffs diskussion av det tidiga 1900-talets collage sker i förhållande till målningens bildyta, genom introduktionen av främmande element, uppträder analogin med arkivet följaktligen först när det uppfattas som ett verk. En alteritet är alltid relationell, och i arkivets fall ges den enskilda komponentens alteritet först när arkivet fattas som en meningsbärande helhet, det vill säga som den fond mot vilken fragmentet förstås som på en gång delaktig i och främmande inför. Kanske finns det anledning att därför erinra sig Adornos sentens: ”brottstycket är den del av verkets totalitet som motstår densamma”.⁴¹ Man kunde utifrån dessa aspekter tala om en arkivisk logik som förenar det diskreta, vilket förblir diskret och samtidigt samlat.

Genom att skilda element sidoställs och nya relationer skapas blir arkivet oundvikligen ett montageverk i den mening som exempelvis Benjamins passagearbete är ett sådant. Till skillnad från detta, vilket inte är identiskt med Benjamins arkiv eller hans arkiviska praktik, som uttryckligen är planerat och strukturerat just som ett verk, oscillerar Hodells arkiv mellan det privata albumets material och uttryck respektive en självreflekterande konstnärlig och biografisk dokumentation. Ett material som särskilt starkt aktualiserar arkivets aspekt av montage är de två pärmar i Hodellarkivet som motsvarar år 1945, det vill säga tiden för krigsslutet men också den tid då Hodell är verksam som konstnärlig ledare för Barnteatern i Malmö och bland annat regisserar en 11-årig Gunnel Nilsson och en banjospelare Jan Malmsjö. I den första av pärmarna finns programblad, fotografier och pressklipp från Hodells barnoperett *Prinsessan Bortskämd*, äventyrspjäsen *Spökfregatten Sargasso* och artiklar om filmatiseringen av

Rännstensungar. Utan övergång bryter ett annat material in mellan bildmaterialet av leende och repeterande barn: pressklipp om Belsen med ett fotografi av de nyligen upptäckta massgravarnas likhögar, tidningsfoton av ”Irma Greese – den kvinnliga bödeln i Belsen” och ”Belsenlägrets läkare dr Klein” som enligt bildtexten ”experimenterade bl.a. med att spruta in bensin i fångarnas artärer”. Kanske tydliggör just denna drastiska men historiskt dikterade konstellation det arkiviska verkets art av meningsproduktion. Genom montagens bruk av verklighetsfragment verkar sammanställningen Belsen–Barnteatern både genom undanhållande av helhetlig mening, i det avseende Peter Bürger beskrev det avantgardistiska konstverket, och genom den nya konstellationens betydelsesammanhang. Camilla Skovbjerg Paldam har kritiserat Bürger för att alltför ensidigt fokusera på realitetsfragmentets betydelse inom montage och collage, och hennes anmärkning är betydande även för det arkiviska verket: ”Det chok, som montagen giver modtageren, ligger ikke nødvendigvis i meningssammenbruddet, som Bürger antager, men kan opstå ud af nye sammenhænge, som montagen/collagen skaber.”⁴²

Konstellationens estetik och samlandets praktik

Vi kan därmed tala om arkivet som ett omfattande montage, där olika typer av material samlats till nya sammansättningar, rumsligt eller genom katalogisering. Montaget kan även lokaliseras till mer detaljerade nivåer inom de olika samlingarna. I Hodellsamlingen finner man, i likhet med sammanställningen av det ljusa och det mörka minnet, en miniatyr av den konstellationsestetik som präglar samlandet som sådant i form av ett ark där två utklippta bilder sammanförts: en konturteckning av Daidalos i färd med att konstfärdiga vingar åt den väntande Ikaros och därunder ett pressfotografi med bildtexten: ”Charles Lindbergh vid sin ’Spirit of St Louis’ efter Atlantflygningen den 20–21 maj 1927”. På motstående blad i pärmen en bild av ”Cyrano de Bergeracs rymdskepp 1662” och i samma plastficka en bild av ”François Godwins rymdskepp 1863”.⁴³ Även flygdagboken, haveriutredningen, fotografierna från det engelska flygvapnet etcetera kan förstås som en tematisk konstellation, där betydelsen ges relationellt, i förhållande till betraktaren och till det omgärdande materialet. Personarkivets kombinationer befinner sig därför i förlängningen av collagetechnikens möten mellan olika material, där varje enhet bär med sig sitt ursprungliga hänvisningssammanhang samtidigt som sammansättningens nya kontext skapar andra betydelser av materialet.⁴⁴

Två utgåvor med collagekonstnären Hannah Höchs verk, som för övrigt föregriper väsentliga delar av Hodells visuella produktion på ett mer närbesläktat sätt än John Heartfield – som Hodell själv refererar till – illustrerar dessa båda aspekter.⁴⁵ I *The photomontages of Hannah Höch* har redaktörerna i flera fall närvarandegjort verkens frånvarande referens

genom att spåra och återge det material som collagen skapats av. I *Album* har ett av konstnärens bildarkiv utgivits, huvudsakligen bestående av vykort och klipp ur böcker och periodica. Här har fotografierna inte manipulerats: tvärtom består verket av det urval och den sammansättning som de placerats i, samt genom tillgängliggörandet av verket inom en konstnärlig kontext. Samtidigt finns här möjligheten att vi har att göra med ett råmaterial, avsett för framtida produktion.⁴⁶ Även Hodells arkiv kan betraktas som en mycket omfattande klippbok som samlar råmaterial till faktiska och möjliga projekt, samtidigt som det dokumenterar ett antal konstnärliga processer. Ibland blir spåren efter ett projekt till råmaterial för ett annat, som med de handskrivna dikterna från sjukhusperioden, enligt Hodell ”den första skissen till *Flyende pilot*”, vilka år 1967 redigerats för att återbrukas i det multimediala verket *220 volt Buddha*.⁴⁷

Det är viktigt att ha denna ambivalens i åtanke: å ena sidan arkivet som verk, å andra sidan arkivet som spår efter en verksamhet, något som även Walter Benjamins arkiv synliggör.⁴⁸ Under en tid av största osäkerhet blir Benjamins många spridda publikationer och hans deposition av material hos betrodda vänner – tillsammans med ett omsorgsfullt förtecknande och katalogiserande – ett sätt att säkerställa ett forskningsarkiv för eftervärlden. Walter Benjamins arkiv opererar ständigt med arkivets funktioner av samling respektive spridning; i synnerhet *Das Passagen-Werk* bygger på en omfattande materialsamling, samtidigt som manuskripten sprids under exilåren; han förtecknar och katalogiserar, samtidigt som han publicerar sig i kortare stycken i många olika forum.⁴⁹ I detta arkiv, på en gång spritt och förberett för en framtida återsamling, återfinns inte bara Benjamins eget material i form av manuskript och anteckningar, utan också fotografier av ryska leksaker, vykort och tidningsklipp, objekt som Benjamin gjort till sina egna genom att samla och införliva dem i den arkiviska *corpus* som hålls samman av samlarens egennamn. Samlandet är dock inte bara en bevarandets praktik, utan ett sätt att relatera till det faktum att vi alltid ges för oss själva i ett sammanhang. I fallet med Benjamin kan vi se hur arkivet utgör ett filosofiskt-poetiskt verktyg eller laboratorium, där material insamlas för framtida bruk, och där beståndsdelarna i olika texter kan redigeras, flyttas om och skapa nya konstellationer. Om arkivet för Höch, Hodell och Benjamin är det rum som möjliggör en konstnärlig, poetisk eller filosofisk verksamhet som *bricoleurs*, finns dock inget principiellt hinder för att generalisera antagandet till att gälla sorterande och samlande i vid bemärkelse, även när dessa aktiviteter inte är direkt relaterade till konstnärlig och filosofisk yrkesverksamhet. Även om arkiveringen dikteras av sina mediala, materiella och institutionella villkor, är den i personarkivets fall inte så mycket en fråga om lagring som om människans förhållningssätt till sin omvärld. ”Den sanna metoden för att aktualisera tingen är att föreställa sig dem i vårt rum, (inte oss i deras)”, skriver Benjamin; ”Så gör samlaren och så gör även anekdoten”.⁵⁰

I likhet med den avantgardistiska traditionens arbete med konstens utsida, det vill säga med att synliggöra uttryckets mediala underlag, vittnar arkivet om sin egen processualitet, och kan därigenom förstås inte bara som verk, utan även som verksamhet. I Hodells fall blir arkivmaterialet på så sätt en utvidgning av verket och en fortsatt undersökning av dess tema, samtidigt som det bildar en verksamhetsberättelse och en självbiografi i fragmentsamlingens form. I likhet med Hodells *Självbiografi* kan den arkiviska, samlande praktiken förstås som ett arbete med att situera och därmed praktiskt utforska jagets relation till dess historiska belägenhet.

Arkivering och redigering

Som noterats av exempelvis Annika Öhrner under arbetet med Siri Derkerts personarkiv, har arkivet ”under det sena 1900-talet fått en ny betydelse inom konsten, konstnärer har integrerat det i sina egna processer”. Snarare än ett återbruk av arkivmaterial, eller det systematiska utforskande av arkivet som uppträder hos konstnärer som Robert Rauschenberg, Andy Warhol och Gerhard Richter, finner Öhrner i Derkerts arkiv att ”mängden av odaterade biografiska blad och idéanteckningar” kan ge en förnimmelse av ”samlandets självreflexiva och självrealiserande handling”.⁵¹ Här finns en viktig poäng som kan expliceras: även när arkivet inte utgör en tydlig del av den konstnärliga praktiken finns det anledning att betrakta sammanställandet av det som en i grund och botten filosofisk eller konstnärlig process. Man kan här dra sig till minnes utställningskatalogen till Hodellutställningen på Moderna Museet 1987. Där väljer Hodell att öppna sin inledande text med ett citat av Gunnar Ekelöf: ”Det är inte konstverket man gör. Det är sig själv.”⁵²

Det är ett förhållningssätt som hos Hodell tematiseras inte minst i *Självbiografi* och den autofiktiva romankvartetten, och som får ett mindre polerat men desto mer omfångsrikt uttryck i samlingen på KB. Sammanställningen och redigeringen av det egna livets material må vara att betrakta som ett verk, men det vittnar också om subjektstillblivelse. Omvänt kan man läsa den retrospektiva monografiska utställningen på Moderna Museet som ett omsorgsfullt curerat personarkiv, där exempelvis Hodells minnen av kapten Ahrenberg och Heidenstamexercisen återges i katalogen. I arkivet på KB finns utställningen noggrant dokumenterad, i likhet med flera andra projekt. Här finns en korrespondens från det följande året, då Åke Hodell och hustrun Ann Smith avböjde en inbjudan från Olle Granath till förhandsvisning av Moderna Museets Nils Dardel-utställning, med hänvisning till ett uteblivet honorar från en uppläsning på Moderna Museets bio i november 1987. Det intressanta med brevväxlingen, som visar sig bygga på ett närmast bagatellartat missförstånd, är inte breven i sig utan en i mappen bifogad papperslapp där Hodell skrivit ”Ska insättas

i pärmen Moderna Museet”.⁵³ Arkiverandet har därmed arkiverats. ”Som-
maren 1971 gjorde jag en förteckning över Gunnar Ekelöfs brev och kort”,
skriver han på en annan plats.⁵⁴ Även beträffande fotografierna dokumen-
terar Hodell sin egen dokumentation. Under ritningen över ”Skärmarnas
och bokbildbordens placering i utställningsrummet” har han skrivit ”Åke
Hodell: Fotodokumentation november 1987 Kamera: RICOH AF-50
Film: Ektachrome 100” och undertecknat med signatur. Det är alltså
upprättandet av den arkiviska enheten L 283: 2009/96:7 som här doku-
menteras i L 283 2006/26:3.⁵⁵

I hög utsträckning tycks Åke Hodells samling vara självreflexiv, sam-
manställd av och för konstnären av praktiska, nostalgiska eller andra skäl,
men här märks också ett tilltal som riktar sig till en okänd adressat, för
vilken allt måste utläggas, förklaras och uppvisas in i minsta detalj. Det
senare vittnar om en strategi för att bevara sig själv och sitt verk för
eftervärlden, men säger också något om arkivets komplexa temporalitet.
Samlaren förhåller sig till sin samtid genom samlandets och ordnandets
modi, och därigenom till det förflutna, samtidigt som bevarandet i likhet
med varje skrivande vetter mot framtiden i form av en möjlig kommande
läsare, som kan vara samlaren själv likaväl som en nära eller fjärran arkiv-
forskare. Personarkivets säregenhet är att det inte bara arkiverar det för-
flutna, utan även de tidliga relationer som samlandet upprättar i sitt nu.
Det vill säga, i Hodellsamlingen kan vi från en nutida position utläsa
Hodells dåtida sortering och insamling av material från den dåtida förflu-
tenheten, vi kan begrunda denna aktivitet som ett historiskt presens – ett
pågående sätt för Hodell att relatera till sin samtida situation – och vi kan
se tecken på hur Hodell riktar sig till framtida läsare från sin dåvarande
position. Denna bild skulle kunna kompliceras ytterligare, men det viktiga
här är att alla dessa skikt lämnat spår i samlingen. Arkivet arkiverar arkivet.

Ibland förtecknas Hodellarkivets luckor, som när brev från Ekelöf för-
kommit, men mer anmärkningsvärda är de censureringar som gjorts i
materialet. Vad som uteslutits är svårt att säga, men i åtskilliga fall har
synliga ingrepp gjorts i material som trots allt inkluderats. Ibland rör det
sig om språkliga redigeringar av mer litterär art, medan det i andra fall
tydligare handlar om ett tillrättaläggande av den biografiska bilden. Sär-
skilt tydligt blir detta i dagboksanteckningarna från Romresan 1953, som
i likhet med vykortet från denna tid försetts med åtskilliga överstryk-
ningar med svart tuschpenna. Ibland är texten trots allt tydbar, som när
Hodell antecknar att han fått betala 300 lire för att med roddbåt se
Grotta Azurra och censurerar kommentaren ”fast det stod 150 lire på
biljetten. Nå jag försökte protestera, men det var ingen idé”. I katakom-
berna frågar han sig varför han ”inte kände någon skräck” inför ett
skelett, men har censurerat ordet ”skräck”. På vissa blad är samtliga rader
överstrukna, vilket föder den uppenbara frågan om varför man arkiverar
ett dokument och samtidigt gör det oläsligt? Här finns förstås likheter med

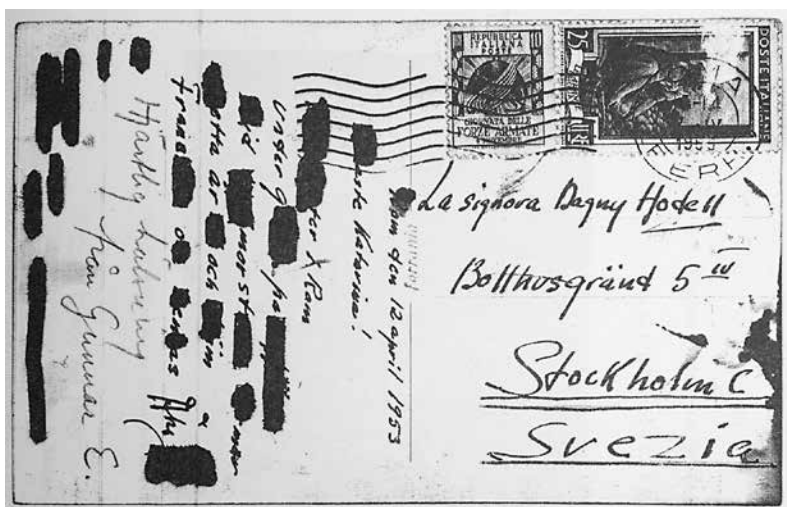


Bild 3. Ett exempel på överstrykningar i Hodellarkivet (foto: artikelförfattaren).

hur Hodell i tryckta verk använt sig av oläslighet och överstrykningar, men betydelsen är trots allt en annan. Likheten består snarare i inställningen att allt kan redigeras, andras texter såväl som det egna livet.

Införlivandet i arkivet

Var gömmer man ett arkiv, om inte inuti ett arkiv? Så formuleras en iakttagelse kring arkivet som informationens krypta i den italienska maffiateveserien *La piovra*. Under andra världskriget var det just denna insikt som räddade Walter Benjamins *Passagen-Werk*, ett arkivarbete som gömdes i ett ännu större arkiv, närmare bestämt på Bibliothèque nationale där det deponerats av George Bataille och förblev fram till 1947.⁵⁶ Man ”gömmar sig inte i en labyrinth” fastslår Borges omvänt i en novell. ”Han behöver inte bygga en labyrinth, när universum redan är det. [...] Han byggde den höga labyrinthen med de röda murarna vid havet, inte för att gömma sig för Bojarí utan för att locka honom till sig och döda honom.”⁵⁷ Detta gäller även personarkivets överflöd av information, och dess placering inom ett större arkiv (vilket förstås inryms i världen som betraktad som informationsinsamling utgör ett både autopoietiskt och självförstörande arkiv – arkivbegreppet tycks kunna vidgas tills det sammanfaller med anarkivet): å ena sidan individualiteten som förlorar sig i arkivets irrgångar och subsumeras under dess glömska; å andra sidan viljan att beforskas; personarkivet som en otvetydig markering i detta territorium som säger: gräv här, just på denna punkt och du ska belönas, och därigenom ska också jag, instiftaren belönas.⁵⁸

Arkivet upplåter samtidigt som det döljer. Det gäller arkivets information men också dess rum, topologiskt och operationellt. Man kan erinra sig arkivets ursprung i *arkheion*, den byggnad som det antika Greklands arkonter (*arkhontes*) disponerade, och som alltså var underställd de högsta ämbetsmännens kontroll.⁵⁹ Hodellsamlingen på Kungliga biblioteket är tillgänglig för allmänheten, men rumsligt sett har allmänheten inte tillträde till kapslarnas lagerplats. En undersökning av arkivmaterialet kräver först och främst kännedom om dess existens; därefter kan det beställas fram för att studeras i en övervakad läsesal, något som skiljer det från hur de utgivna och framförda verken ursprungligen gavs. För att tillträda salen måste man passera flera väktare och bibliotekarier – det moderna arkivets *arkhontes* – legitimera sig och anteckna sitt namn i ett register (som om arkivet ville arkivera allt som inträder i det). Just därför, i förhållande till arkivet som *arkheion*, det vill säga med avseende på Hodellsamlingens situering i ett bevakat forskningsarkiv, förväntar man sig kanske inte att i detta material finna noggrant färdigställda och arkiverade ledtrådar till uppenbara aspekter av verk som ligger i öppen dager utanför arkivet. Ändå hänvisar det otryckta materialet i Hodellarkivet ständigt till det tryckta: ”I min roman ’Skratta Pajazzo’ har jag berättat om denna händelse”; ”I min bok ’Maratonpoeten’ har jag berättat om mina möten med nationalskalden under rubriken: Verner von Heidenstam – Nya dikter, Poesins Karl XII.”⁶⁰ Om det finns en paradox här så ligger den inte i det faktum att det självbiografiska materialet hänvisar till det litterära, utan i det pleonastiska: den som har hittat till arkivmaterialet är knappast i behov av en upplysning om var man återfinner det i de tryckta böckerna.

Det är dock väsentligt att det arkiviska verket förhåller sig till det utgivna. De återkommande hänvisningarna från det otryckta textmaterialet till det tryckta understryker förbindelserna, men markerar också en distans eftersom hänvisningen förutsätter en skillnad. I förhållande till de utgivna verken är Hodellsamlingen både sen och tidig. Här finns ofullständiga manusutkast som föregår debutdiktsamlingen *Flyende pilot*, liksom material från Hodells barndom, men samtidigt utgör arkivet som helhet Hodells sista verk, varigenom det blir ett supplement till den tidigare textkroppen. Hodellsamlingen ackumulerar alla de verk som tidigare satt kategorierna *liv* och *konst* på spel i författarskapet, samtidigt som de bildar ett nytt och mycket mer omfattande sådant verk. I likhet med hur en sida ur *Verner von Heidenstam. Nya dikter* inkorporerats i överlagringarna i *Självbiografi*, är det arkiviska verket inte ett tillägg till de tidigare verken eller en ny version av dem, utan ett verk som absorberar de tidigare verken och samtidigt bildar deras förlängning och slutpunkt. Som retrospektiv och kumulativ sammanställning inkorporerar arkivet spåren efter både liv och verk, såväl *bio* som *grafi*. I egenskap av (själv)biografi blir den personliga samlingen även i bokstavlig mening ett införlivande i det större arkivet, vilket här är att förstå som det Kungliga biblioteket.

I en av Hodells bevarade gästböcker skämtas det om dess destination för KB redan under åren 1964–1965, men en tillförlitlig datering av arkivet är svår att åstadkomma, inte minst som man vid flera tillfällen kan ifrågasätta upphovsmannens egna dateringar. Materialinsamlingen tycks ha pågått under lång tid, samtidigt som ett omfattande redigeringsarbete uppenbarligen tillkommit i ett senare skede. Bengt af Klintbergs och Gunnar Erknars parodiskt högtidliga inlägg i gästboken är dock illustrativa i förhållande till arkivet som påtänkt destination, eftersom de opererar med en metapoetisk ironi över tillfällighet och bestämning, genom det implicita antagandet att material som arkiveras på KB tillerkänns ett särskilt värde, samtidigt som anteckningsförfattaren bidrar med upplysningar som avsiktligt är, om inte meningslösa, så åtminstone tillfälliga, oseriösa och i avsaknad av väsentlig information.⁶¹ Med utgångspunkt hos Arlette Farge inringar Sven Spieker dessa två aspekter av arkivets material i generell bemärkelse, dess teleologiska bestämning för arkivet respektive arkivets förmåga att lagra livets tillfälligheter: "if, in one sense, the archive's 'effect of the real' is linked to the fact that it stores what was never meant to be stored, in another, much of what enters the archive would never have come into existence without the archive in mind".⁶²

Den kategoriella instabiliteten kring objekt och dokument leder till en viss osäkerhet kring vad som ska införlivas i samlingen. Katinka Ahlbom på KB vittnar om att Ann Smith vid ett tillfälle erbjudit institutionen ett av Hodells metallföremål, vars användningsområde var okänt. Eftersom man endast undantagsvis arkivför föremål tackade biblioteket nej, varpå Smith meddelade att hon i så fall kunde lämna föremålet i metallåtervinningen utanför Gröna Lund samma eftermiddag. "Stegat mellan kulturarv och återvinning är inte långt."⁶³ Kanske kan denna anekdot få avsluta den arkiviska reflektionen över Åke Hodells samling, som en påminnelse om den arbiträra gränsen mellan arkivets insida och utsida, mellan värdefull respektive överflödigt information samt mellan spår och verk.

Summary

The Hodell collection at the National Library of Sweden as an artistic project. By Johan Gardfors. In this essay, I examine archival material at the National Library of Sweden relating to the Swedish poet, artist and playwright Åke Hodell (1919–2000). The Hodell collection consists of a wide range of material, including manuscripts, letters, photographs, press cuttings and autobiographical notes. Given Hodell's significance in the field of experimental literature and text-sound compositions of the 1960s, the collection is an informative source for a study of the concretist movement or the Nordic neo-avantgarde. However, I want to emphasize that the material should also be understood as an archival work of art, which can be described through the notions of montage, collection and concep-

tual uses of the document. Just as Hodell's collage work *Självbiografi* ("Autobiography"), from 1967, situates the subject in a complex intertextual weave, his archive constitutes a second, institutionalized and more comprehensive autobiographical montage. Both illustrate how the ego is always given for itself in context, and the act of collecting and editing personal documents is a means of relating to this fact. In these respects, Hodell's archive can be related to the more well known archive of Walter Benjamin, just as it should be understood in relation to the tradition of the avant-garde, with its uses of the ready-made and its destabilization of the categories of life and art. Hodell's collection and its artistic context show how the archive medium requires a double vision, through which it can be seen as a collection of traces and information, but also as a work that should be understood through its processuality and its constellations of discrete, yet assembled material.

Noter

1. Katalogposten till Accession 2003/23 (till acc. L 283) i Kungliga bibliotekets katalog *Ediffah* anger att Åke Hodell sammanställde de 58 kronologiskt ordnade pärmarna år 1994, det vill säga sex år innan sin bortgång år 2000.

2. Till den medicarkeologiskt orienterade teorin får man räkna Friedrich Kittler som en förgrundsgestalt, i svensk översättning tillgänglig med verken *Nedskrivningssystem 1800–1900* (Göteborg, 2012 [2003]) och *Maskinskrifter* (Gråbo, 2003). Om Kittler, i likhet med Foucault men med annan tonvikt, framförallt gjorde de implicita arkiven explicita, finner man exempelvis hos Wolfgang Ernst ett arbete med arkivet som sådant i *Sorlet från arkiven. Ordning ur oordning* (Göteborg, 2008 [2002]). Tydligare formuleras dock den medicarkeologiska ingången i Wolfgang Ernst: *Digital memory and the archive* (Minneapolis & London, 2013). Här bör även Jussi Parikka nämnas, som från medicarkeologisk horisont problematiserat arkiv och temporalitet i bland annat *What is media archaeology* (Cambridge, 2012) och redigerat den engelska Ernstvolymen. Inom den franska filosofiska grenen återfinns man framförallt Jacques Derrida med skrifter som *Mal d'archive* (Paris, 1995) och *Apoteket* (Lund, 2007), samt Michel Foucault, vars intresse för arkivet snarast gäller de strukturer som möjliggör och påbjuder dess informationshantering. Från fransk horisont

bör man också framhålla Arlette Farges: *Le goût de l'archive* (Paris, 1989). En viktig mediehistorisk läsning av fotografins arkiviska paradigmm utför Allan Sekula i "The body and the archive" i *October* 39 (1986).

3. En översiktlig sammanställning av arkiv och konst ges i Charles Merewether (red.): *The archive* (Cambridge, Mass., 2006) och en kronologiskt upplagd genomgång av 1900-talskonstens arkiviska intresse i Sven Spieker: *The big archive. Art from bureaucracy* (Cambridge, Mass. & London, 2008). Angående museiinstitutionens samtidsarkivering av modernismen, se Hans Hayden: *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigmm* (Stockholm & Stehag, 2006). Cecilia Grönberg & Jonas J. Magnussons *Omkopplingar. Avskrifter, listor, dokument, arkiv (med särskilt avseende på Midsommarkransen-Telefonplan)* (Göteborg, 2006) är ett av många exempel på samtida konstnärlig arkivforskning. I sitt omfattande verk *Testimony* utvann Charles Reznikoff litteratur ur ett enormt arkivmaterial genom att redigera och sammanställa text från amerikanska domstolsprotokoll 1885–1915. Verket färdigställdes under lång tid och resulterade i två volymer från 1965 och 1968, som har åtskilligt gemensamt med 2000-talets konceptuella poesi. En fotografisk motsvarighet till Reznikoffs verk finner man i Michael Lesseys *Wisconsin death trip* från 1973,

som på liknande sätt arbetar med meningsproduktion utifrån arkiv från sekelskiftet 1800/1900 i USA. För en jämförelse av Hodell och Reznikoff, se Martin Glaz Serup: "Bortnärvarelsen af *latkes*. Hodell, Holocaust m.m." i *Tidsskriften Morgenrøde* 2011:4.

4. Se t.ex. Ursula Marx, Gudrun Schwarz, Michael Schwarz & Erdmut Wizisla (red.): *Walter Benjamin's archive. Images, texts, signs* (London & New York, 2007 [2006]), 4.

5. Walter Benjamin: *Paris, 1800-talets huvudstad. Passagearbetet* (Stockholm & Stehag, 1992 [1982]). Se även *Enkelriktad gata* (Stockholm & Stehag, 1996 [1955]).

6. "Lumpensammler oder Poet – der Abhub geht beide an". Walter Benjamin: "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire" i *Gesammelte Schriften* I:2, 583.

7. Med ordvalet "ges" vill jag här markera att min reflektion kring arkivet i första hand rör hur det framstår för subjektet, till skillnad från exempelvis en mer renodlad analys av dess materiella lagringsfunktioner och de institutionella strukturer som definierar det. Trots det kommer de senare aspekterna beröras i viss mån, eftersom även de påverkar läsningen av arkivet. Det är alltså i första hand arkivet som produkt av och för det fenomenologiska subjektet som här kommer att stå i förgrunden, till skillnad från exempelvis en analys av dess dispositiv eller av dess materiella lagringsfunktioner.

8. Magnus Haglund: *Åke Hodell* (Stockholm, 2009).

9. *Ibid.*, 8 *et passim*.

10. Gunnar Ekelöf: "Gunnar Ekelöfs brev till Åke Hodell" i *ARTES. Tidsskrift för litteratur, konst och musik* 3 (1993), 98–103.

11. Pontus Soldén & Pekka Särkiniemi (red.): *Från Hodell – till Hodell*. Rönnells antikvariat, katalog 78 (Stockholm, 2002); Teddy Hultberg (red.): *Fylkingen. Ny musik och intermediakonst*, 129–348.

12. Soldén & Särkiniemi (red.): *Från Hodell – till Hodell*, 35.

13. Haglund: *Åke Hodell*, 77.

14. Lotta Lotass: "Ur krigsarkivet" i *OEI* 53–54 (2011), 150–160.

15. Jenny Maria Nilsson: "Det tunga är inte alltid det djupa" i *Svenska Dagbladet* 2012-01-22.

16. Haglund skriver om pärmarna som avser åren 1940–1941, det vill säga vid Hodells tid i flygvapnet: "Arkivmaterialet från den här perioden innehåller mängder av

signaltabeller, beskrivningar av färdvinkel, färdhastighet och vindriktning, protokoll för navigeringsflygning, kommandon av typen Röd Fyra till Blå Sexa och anteckningar om typiskt flygarspråk som till exempel Snapsa! (att flöda, bensinen måste till motorn) och Stryp gasen!" *Åke Hodell*, 63.

17. KB sign.: L 283 2003/20:5, KB sign.: L 283 2003/23:9.

18. Förlagan ligger, tillsammans med det tryckta verket *Maratonpoeten* (där man finner texten "Verner von Heidenstam – Nya Dikter. Poesins Karl XII") i en kassett formgiven som ett linnehälvklotband av *Hantverkets bok. Färgval*. Placeringen väcker förstas frågan om detta är betydelsebärande, något som blir svårt att förneka när frågan väl har väckts. KB sign.: L 283 2006/5:2.

19. KB sign.: L 283 2003/23:20 resp. Åke Hodell: *Elddopet*, t.ex. 308.

20. KB sign.: L 283 2009/96:2.

21. Leif Nylén: *Den öppna konsten. Hap-penings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet* (Stockholm, 1998), 113.

22. Benjamin: *Paris, 1800-talets huvudstad*, vol. 1, 200.

23. Ernst: *Sorlet från arkiven*, 50.

24. Christer Eriksson: "Den gräns där man verkligen låter sig omskakas" i *BLM* 1979:1, 28. Jfr Haglund, 45.

25. KB sign.: L 283 2003/23 (1930-36).

26. KB sign.: L 283 2003/23:9 (1919).

27. Neologismen biografem omsätts i praktiken av dess upphovsman Roland Barthes i *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris, 1975), explicit på s. 114. Se även Barthes: *Sade, Fourier, Loyola* (Paris, 1971), 8f. Episoden med Ahrenberg återkommer i romanen *Skratta Pajazzo*.

28. KB sign.: L 283 2003/23:9. Angående framställningen av det ljusa respektive mörka minnet skriver Haglund: "Här finns dubbelheten i författarskapet markerad och utskrivnen: de fantastiska flygdrömmarna och de ofrånkomliga kollisionerna med auktoriteter och myndighetspersoner." Hos Haglund sätts passagen i samband med Hodells novell "Tills döden skiljer oss åt" från 1991. Se Haglund, *Åke Hodell*, 43.

29. Se t.ex. Sekula: "The body and the archive".

30. KB sign.: L 283 2003/23:9.

31. Gunnar Ekelöf: *En självbiografi* (Stockholm, 2007 [1971]).

32. Ingrid Ekelöf till Åke Hodell, Trosa 22/3 1953, i KB sign.: L 283 2003/23:2; Emmet Williams till Bengt Emil Johnson 8/2 1967 i KB sign.: L 283 2003/20:5.

33. Se t.ex. Bengt af Klintberg: *Svensk fluxus* (Stockholm, 2006), 52.

34. "Il est beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!" Comte de Lautréamont: "Les chants de Maldoror", Chant VI:1, i *Euvres complètes* (Paris, 1961), 327.

35. KB sign.: L 283 2003/23:72.

36. Hodell: *Stuvad lake enligt Cajsa Warg*, 7f.

37. Hodell: *Resan till Rom*, 3f.

38. Receptet och listan är format som återkommer i den konceptuellt orienterade litteraturen. Man kan exempelvis minnas Duchamps *Recette* från 1918, eller Tristan Tzaras instruktion "Pour faire un Poème dadaïste" som av Bürger beskrivits som ett recept i egenskap av att vara en instruktion till mottagaren (Peter Bürger: *Theory of the avant-garde* (Minneapolis, 1984 [1974]), 53). för en diskussion av listan som poetiskt dokument, se t.ex. Grönberg & Magnusson: *Omkopplingar*, 11–34.

39. Haglund: *Åke Hodell*, 30. Se även 17.

40. Marjorie Perloff: *The futurist moment* (Chicago, 1986), xix.

41. "das Bruchstück ist der Teil der Totalität des Werkes, welcher ihr widersteht". Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (Frankfurt am Main, 2000), 74.

42. Bürger: *Theory of the avant-garde*, 78, 80f. Camilla Skovbjerg Paldam: *Surrealistiske collager* (Aarhus & København, 2011), 42f.

43. KB sign.: L 283 2003/23:9. Jag har inte lyckats lokalisera förlagan till "François Godwins rymdskepp"; möjligen kan det röra sig om en reproduktion från en illustrerad 1800-talsutgåva av Francis Godwins *The man in the moone* (1638).

44. Marjorie Perloff formulerar tanken: "collage [...] incorporates directly into the work an actual fragment of the referent, thus forcing the reader or viewer to consider the interplay between preexisting message or material and the new artistic composition that results from the graft", samt: "Central to the collage is the refusal to suppress the alterity of elements temporarily united in its

structure". *The futurist moment*, xviii, xix.

45. Hodell daterar sin första kontakt med Heartfields verk till 1946, genom en artikel av Lisa Matthias i *Joker* 4 (1946). Dateringen av Hodells egen kommentar väcker dock vissa frågetecken: "Min första kontakt med Heartfield", har Hodell skrivit för hand och undertecknat "Åke Hodell 1946", d.v.s. samma år som artikeln, trots att kommentaren uppenbarligen är retrospektiv.

46. Hannah Höch: *The photomontages of Hannah Höch*, red.: Maria Makela & Peter Boswell (Minneapolis, 1996); Hanna Höch: *Album*, red.: Harje Cantz (Berlin, 2004).

47. Haglund: *Åke Hodell*, 69; KB sign.: L 283 2005/116.

48. Se Marx m.fl. (red.): *Walter Benjamin's archive*.

49. *Ibid.*, 7–10, 23, 29–32.

50. Benjamin: *Paris, 1800-talets huvudstad*, vol. 1, 194.

51. Annika Öhrner: "Ett konstnärsarkiv" i Mats Rohdin & Annika Öhrner (red.): *Att alltid göra och tänka det olika. Siri Derkert i 1900-talet* (Stockholm, 2011).

52. Åke Hodell: *Resor i inre landskap 1952–1987* (Stockholm, 1987). Moderna Museets utställningskatalog 216.

53. KB sign.: L 283 2006/26:3.

54. KB sign.: L 283 2003/23:2.

55. Den arkiviska hypertextualiteten kan jämföras med Benjamins intrikata system av referenser mellan enheterna i det material som bildar *Passageverket*, även om man inte finner en motsvarande noggrannhet hos Hodell. För en diskussion av det hypertextuella i Benjamins citatpraktik, se Marjorie Perloff: "Phantasmagorias of the marketplace. Citational poetics in Walter Benjamin's arcades project" i *Unoriginal genius. Poetry by other means in the new century* (Chicago & London, 2010).

56. Walter Benjamin: *The arcades project* (Cambridge, Mass. & London, 1999 [1982]), xiv.

57. Jorge Luis Borges: "Abenjacán el Bojarí, död i sin labyrint" i *Biblioteket i Babel* (Stockholm, 1998), 128, 130.

58. Termen *anarkiv* är lånad från Ernst: *Sorlet från arkiven*, 91.

59. Jfr Derrida: *Mal d'archive*, 12f (som transkriberar *arkheion* resp. *archontes*). Se även Liddell & Scott: *Greek-English lexicon* (Oxford & New York, u.å. [1889]), uppslagsord *archeion* och *archon*.

60. KB sign.: L 283 2003/23:9; KB sign.:
L 283 2003/23:9.
61. KB sign.: L 283 2007/62.

62. Spieker: *The big archive*, 22.
63. Samtal med Katinka Ahlbom, KB,
Stockholm, 7/2 2013.