

Meddelelse fra Gutenberg-galaksen (Blaker)

z(oo)m + – boka i bevegelse

Wolfgang Ernst:

Gutenberg-galaksens underforståtte
(tilbake-)vending s. 6

Constant (Active Archives):

Elleve sorteringer s. 13

Guttorm Guttormsgaard m.fl.:

1 & 2 s. 16

Nr. 1





Utgitt som PDF i forbindelse med utstillingsprosjektet
Gutenberg-galaksen ligger på Blaker (2013-2014),
kuratert av Ellef Prestsæter i samarbeid med Guttorm
Guttormsgaard. Utstillingsdesign ved Anna Prestsæter.

Tekstene i meddelelsen kan, i ikke-kommersielle sammenhenger,
gjengis og redistribueres i et hvilket som helst medium eller
format, såfremt kilden oppgis.

Redaksjonelle tekster: Ellef Prestsæter

Foto: Silje Schild

Design: Anna Prestsæter

Oversettelser fra engelsk: Karin Nygård og Ellef Prestsæter

Oversettelse fra portugisisk: Ellef Prestsæter

Utgiver: RETT KOPI (dokumenterer Gutenberg-galaksen)

www.obs-osv.com/gutenberg

Blaker, 2014

Gutenberg-galaksen ligger på Blaker mottar sjenerøs støtte
fra Norsk kulturråd og stiftelsen Fritt Ord.



NORSK
KULTURFOND
Kulturrådet



FRITT ORD

Hvordan kan vi forestille oss boka i dag, dens fortider og mulige framtider?

Foreliggende Meddelelse fra Gutenberg-galaksen er den første i en publikasjonsserie som følger utstillingsprosjektet *Gutenberg-galaksen ligger på Blaker* (2013–2014). Meddelelsen springer ut av den første utstillingen som ble arrangert under prosjektets paraply, *z(oo)m +- boka i bevegelse* (Blaker gml. meieri, 1.–16. juni 2013).

Gutenberg-galaksen ligger på Blaker tar utgangspunkt i det såkalte arkivet til kunstneren Guttorm Guttormsgaard, en samling med titusenvis av gjenstander som kunstneren har anskaffet med den hensikt å «dokumentere nødvendige impulser for å holde motet oppe». Arkivet befinner seg i Blaker gml. meieri i Sørumsdal, nordøst for Oslo.

* * *

Ved et bemerkelsesverdig sammentreff deler Guttorm Guttormsgaard initialer med Gutenberg-galaksen, navnet den kanadiske mediefilosofen Marshall McLuhan ga epoken da trykkekunsten var den dominerende medieteknologien. Sammentreffet er bemerkelsesverdig fordi Guttormsgaard har framholdt nettopp den trykte boka som modell for sitt eget kunstneriske virke, fordi han i en årrekke har utmerket seg som en original bokmaker, og fordi arkivet hans inneholder en svært rik samling bøker og trykkeutstyr.

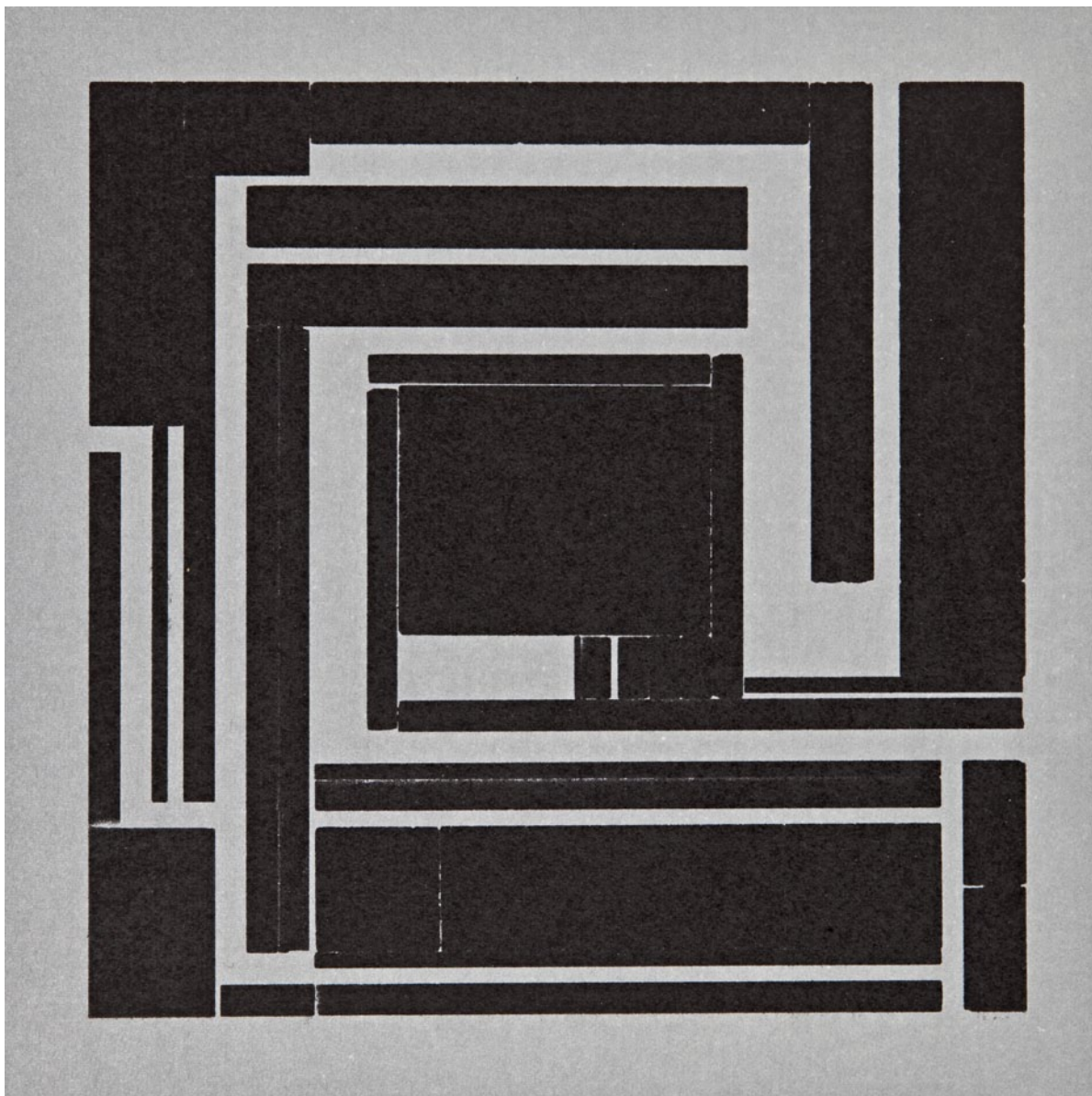
Tittelen *Gutenberg-galaksen ligger på Blaker* henviser til denne rikdommen, samtidig som den henter til forestillingen om at nye medier har skjøvet trykkekunsten bort fra dens sentrale posisjon i kulturen.

Bokas framtid? Den må du lenger ut på landet med!



I 1799 ble meteren deponert i Nasjonalarkivet i Paris. Gutenberg-galaksens standardmål er arkivert på Blaker: 23,566 mm ved 16,25 °C.¹

1. Parallelt med at boktrykkerkunsten på ulike måter bidro til å «standardisere» kulturen, ble det utviklet svært presise tekniske standarder for boktrykk. De første århundrene etter at Gutenberg på midten av 1400-tallet begynte å trykke med løse typer, varierte typenes høyde (skrifthøyden) fra trykkeri til trykkeri. Unik skrifthøyde var en effektiv forsikring mot tyveri, ettersom det forhindret andre trykkerier fra å bruke trykkmateriellet. Da trykkeriene sluttet å støpe sine egne typer, ble denne variasjonen et praktisk problem for støperiene. Målestokken i arkivet angir tysk standardhøyde i henhold til en offisiell måling registrert 22. oktober 1904: 23,566 mm ved 16,25 °C. Akseptabelt avvik ble samtidig fastsatt til 0,015 mm. Høyden var basert på det såkalte Berthold-Didotske systemet, som ble den europeiske standarden (unntatt i England, der man tok utgangspunkt i den engelske foten), og erstattet blant annet Leipziger-systemet (der skrifthøyden var 24,82 mm). Målestokken er faktisk produsert i Leipzig, men måtte altså for all del ikke forveksles med Leipziger-høyden.



Mellomrom er et bra sted å begynne. Trykket er laget med såkalt blindmaterieell, elementene som i boktrykk ble brukt til å skape rom mellom og rundt bokstavene. Blindmateriellet strukturerte den trykte siden uten selv å komme til syne. Når Guttorm Guttormsgaard tar avtrykk av blindmateriellet, blir bakgrunnen til figur – en metafor for å gå bak trykke-kulturens overflateeffekter og framheve bokas tekniske, håndverksmessige og sosiale forutsetninger.

Bildet kan også tjene som figur for Wolfgang Ernsts mediearkeologi, som har som ambisjon å analysere de «teknopistemologiske konfigurasjonene» som ligger under masse-mediale overflater. Hans kulturanalyse kombinerer filosofiske perspektiver med tekniske studier av maskinvare. I sin vitensarkeologi definerte Michel Foucault «arkivet» som et historisk *a priori* – selve systemet som bestemmer hva som i det hele tatt kan sies og ses. Ernst viderefører denne tanken, men presiserer at arkivet – også i denne overførte betydningen – i avgjørende grad bestemmes av de til enhver tid rådende medieteknologiene.

Flere og flere møter alfabetiske tekster på elektroniske skjermer snarere enn i trykte bøker. I skrift- og trykkebaserte kulturer var en tekst lesbar for menneskelige øyne i sin materielle umiddelbarhet så snart hjernen hadde tilegnet seg den alfabetiske koden. Den elektroniske teksten, derimot, er ikke det den ser ut som, men snarere en funksjon av elektriske impulser som transformeres inni en datamaskin – en uhyggelig variant av heideggeriansk *aletheia*. Enhver dechiffriering av HTML-kildekoden til en tekst på verdensveven viser at det som ser ut som tekstlig form, ikke er annet enn et dataformat, en funksjon av en langt mer kompleks og skjult struktur. Med mindre den blir fenomenologisk implementert på en dataskjerm, er teksten uleselig for mennesker. En sublim tilværelse: Noe er forstående, men ennå ikke konkret representert.

I likhet med Marshall McLuhans innflytelsesrike *Understanding Media* fra 1964, har Friedrich Kittlers *Grammophon, Film, Typewriter* (1986)¹ blitt en hjørnestein for ettertidens mediestudier. En rød tråd i Kittlers arbeid er det vekslende forholdet mellom signalbaserte og symbolbaserte (dermed teknologiske) medier. La oss omskrive tittelen på Kittlers bok til en noe annerledes mediekronologi: *Alfabet, grammofon, datamaskin*. Det tidlige fonetiske alfabetet var som en kulturelt konstruert grammofon² (det skrev fonetisk tale med diskrete tegn: grammata). Dette symbolske regimet ble senere radikalt utfordret av signalbaserte



opptaksmedier som grammofonen. I dag er vi imidlertid vitne til at det symbolske regimet utvider seg via nye former – som alfanumerisk kode. Inni datamaskinen vender symbolsk skrift tilbake i alfanumerisk form.

I datamaskinen blir kode til pre-tekst, skjult bak det visuelle grensesnittet. Selv om det stadig er mye tekst å se på skjermen, er det en tekstualitet av en annen orden som styrer kommunikasjonen. Den alfanumeriske tekstualitetens forstilling er dessuten enda mer bedragerisk når det gjelder det mennesker oppfatter som digitale bilder og lyd fra datamaskiner.³

Studiet av tekst må derfor utvides til å omfatte forensiske undersøkelser som tar analysen av den fysiske utformingen av tekster på papir og i bøker videre til deres nye mediearkeologiske situasjon. Den strukturalistiske utvidelsen av tekstualitetsbegrepet til alle slags medieformer visket en gang ut forskjellen mellom symboler og signaler. I dag utgjør kretser, som er allestedsnærværende i mikroprosessorer (både elektrotekniske og logiske), en ny form for tekstualitet, som visker ut forskjellen mellom symboler og signaler på en ny måte. For mens digital signalbehandling åpner for kvantisering og sampling av den fysiske verdenens objekter til strenger av bits og bytes (dvs. symboler), er det samtidig et faktum at på det mikroelektroniske nivået, er hvert symbol – det være seg en såkalt «null» eller «én» – et fysisk signal.⁴

Den mediearkeologiske tilnærmingen

Mediearkeologi blir gjerne forbundet med det å lete etter ulike kulturelle og teknologiske lag i eldre medier – en type tilnærming som forblir på historieskrivningens velkjente område. Enkelte forfattere tar betegnelsen mediearkeologi for pålydende, som en henvisning til «utgravingen» av fortidens maskinske visjoner, medievisjoner som aldri ble materialisert, eller som rett og slett er glemt i dag (barokke medier, for eksempel). Den arkeologiske metaforen er vanskelig å motstå og har til tider ført til fatale misforståelser av Michel Foucaults begrep om en kunnskapens arkeologi. Etter mitt syn bør mediearkeologisk forskning forstås som et alternativ til de mediehistoriske fortellingenes hegemoni. Like nært forbundet med disipliner som analyserer den materielle kulturen (maskinvarekulturen), og med det foucauldianske begrepet om «arkivet», ikke som et institusjonelt oppbevaringssted for offentlige dokumenter, men som det settet av regler som bestemmer hva som overhodet kan uttrykkes enten verbalt, audiovisuelt eller alfanumerisk, er mediearkeologi både en metode og en mediekritisk estetikk, den er en slags epistemologisk *reverse engineering* og innebærer dessuten en interesse for tilfeller der mediene selv blir aktive kunnskaps-«arkeologer». Dette betyr at når mediearkeologien beskjeftiger seg med massemedienes forhistorier, dreier dette «for-» seg mindre om temporalt forrang enn om de teknoepistemologiske konfigurasjonene som ligger under massemedienes diskursive overflate (skjermene og grensesnittene).

Nåværende tilstand: digital tilbakevirkning

I elektromagnetisk tilstand, som lagringsform på en harddisk (eller i flashminner nå for tiden), er teksten like latent som en xeroxkopi på mellombildestadiet (det elektrostatisk «latente» bildet).

Tradisjonelt har lagring av minne bokstavelig talt dreid seg om inskripsjon: «Det må finnes en inskripsjonsmåte som fører informasjonen som skal lagres inn i innretningen». ⁵

I motsetning til dette viser lagringsformer basert på elektromagnetisk latens, som lydbånd og videoopptak, kun fram minneinnholdet sitt innenfor det elektromagnetiske feltets egen tid-rom-dynamikk: minne via induksjon. Elektrotekniske lagringsmedier eksisterer i en sfære som teknologisk sett er forskjellig fra det klassiske arkivets skriftregime. Like fullt vender det arkiviske regimet uventet tilbake i de teknomatematiske maskinene – ikke i form av en litterær tekstualitet (fortelling, prosa), men som kommandolinjer og matriser (bitmaps i hex-filer) på nivået for alfanumeriske koder, en «operativ symbolisme».⁶

Denne tilbake-vendingen (en «Kehre» i Heideggers forstand⁷) danner en rekursiv loop – en temporal figur som ikke kan reduseres til kulturhistoriens linearitet. Med tilbakevirkende kraft forvandler datakulturen kulturanalysen til ikke-diskursive konfigurasjoner av hendelser. Nye informasjons- og kommunikasjonsteknologier fordrer nye forskningsmetoder.⁸ Turing-maskiner har ingen historiebevissthet, bare diskrete minner om nåværende tilstander og Markov-predikativitet basert på tidligere tilstander. Dette er grunnen til at vi trenger en arkeologisk tilnærmingssmåte, snarere enn en historisk fortelling, for å avdekke det som forblir operativt integrert i mikrobrikkearkitekturer – og som kan utfoldes dynamisk (noe som i dag betyr: algoritmisk).

Tekstualitetens tilbakevending: integrerte kretser og alfanumerisk kode

Ernst Cassirer definerte kulturen som en grunnleggende sett symbolsk orden. La oss ta ham på ordet: Kulturen opererer ganske visst på symboler. Kulturanalyse burde derfor omsettes i kunnskap om kulturens tekniske virkemåter – kulturteknikk.⁹ Forholdet mellom tekster og omgivelser er ikke bare estetisk eller sosialt, men også – på det «arkeologiske» nivået – maskinsk, og dette forholdet er del av den symbolske ordenen.¹⁰

Selv om anførselene i bibliotekskataloger er alfanumerisk kodet, opererer de ikke algoritmisk på egenhånd. Denne egenskapen er forbeholdt programmerbar maskinvare. Symbolbasert tekstualitet har alltid hatt i seg et begjær etter å overskride sin egen read-onlyform i retning av algoritmisk selv-utførelse.¹¹ Men slik tekst må implementeres i et medieaktivt materiale for å bli prosessuell. For å bli poetisk må den utfolde seg i verden, hvilket vil si: i tid. Datamaskinens elektronikk setter en implementert algoritme ut i livet. Å kunne blir utført («executability») er ikke i seg selv noen egentlig hendelse, men avhenger av et operativt teknisk medium. Den klassiske tekstualiteten, kjent som «litteratur» i sin kulturelle form, har alltid manglet denne operative dimensjonen som skiller teknologiske medier fra kulturell hermeneutikk: Verken den håndskrevne eller den trykte teksten kan sette seg ut i livet på egenhånd, men avhenger av en menneskelig leser som kan bearbeide den lineære rekken av tegn til meningsfulle setninger. Med Turing-maskinen er imidlertid lesemekanismen også blitt en skrivemekanisme som, på grunnlag av foreliggende symboltabeller, utfører operasjoner – ikke lenger i et tradisjonelt sideformat, men på papir redusert til én dimensjon, det uendelige båndet.

I 1962 kunngjorde Marshall McLuhan at de elektroniske mediene hadde satt Gutenberg-galaksen til side. I dag er vi vitne til en tilbakevending av bokstavenes symbolske orden; bokstavene er symboler i datamaskinens transelektroniske medium. Denne tilbakevendingen er ingen historisk figur for et temporalt framskritt, men snarere en form for rekursjon, en leibniziansk fold.¹²

Tilbakevending til Foucault (med Kittler)

Foucault, som i hovedsak studerte i biblioteker og med utgangspunkt i trykte publikasjoner, innskrenket sin svimlende diskursanalyse til områder som jus, økonomi og teologi – som alle befinner seg innenfor den klassiske tekstualitetens domene. Men hvis vi (i metaforisk forstand) åpner datamaskinen og tar en titt på dens symbol-operative nivå, kan Foucaults mistanke bekreftes på en ny måte: All makt utgår fra og vender tilbake til det *tekno-matematiske* arkivet.

Foucaults analyser «slutter like før det tidspunktet da hyllene i biblioteket ble fylt med andre medier. For lydarkiver eller tårnene med filmruller har ikke diskursanalysen noen relevans.»¹³ I kjølvannet av slike signalbaserte «analoge» opptaks- og overføringsmedier fornemmer vi den symbolske ordenens tilbakevending. Gutenberg-galaksens arkiviske form ble i vesentlig grad rekonfigurert av det audiovisuelle, som rokket ved tekstualitetens rolle. Det skrift var for Foucaults arkiv, ble sono- og videografien, i kraft av sine teknologiske betingelser og virkemåter, for de elektroniske massemedienes tidsalder. «Denne rekonfigurasjonen innebærer et radikalt annerledes begrep om hva som kan arkiveres; det audiovisuelle arkivet er laget for å lagre nettopp det som ikke kan arkiveres ordentlig med skrift»,¹⁴ noe som ga opphav til nye former for affektiv persepsjon, det med traumatiske implikasjoner (plutselig kunne de døde stemmer gjøres nærværende igjen via fonografisk avspilling). Mediearkeologien tilbyr en ikke-historisk fortolkning av denne prosessen: De signalbaserte analoge mediene innebærer ikke Gutenberg-galaksens endelikt, men snarere en omplassering av modaliteter («Umschichtung» snarere enn «Geschichte» på tysk). Nye medier forskyver, snarere enn å tilintetgjøre, eldre medier.

Posthumt opptrer Kittler nå ikke bare i tekster, men også i lyd- og videofiler. En slik form for gjenoppstandelse via omkodning er uhyggelig (jf. de to betydningene av ordet «medium»). Online¹⁵ vender ikke Kittlers stemme og bilde tilbake i form av noe analogt, signalbasert alternativ til hans tekstbaserte utgivelser. De audiovisuelle filene representerer i stedet den alfabetiske kodens rekursive tilbakevending i et «sekundært alfabet,» utvidet og redusert til hex-filenes alfanumeriske kode, eller endatil til dets mest grunnleggende bit-nivå. En dialektisk rekonfigurasjon av mediekulturell tid finner sted: tekster (tese) ble erstattet av lyd og bilder i form av signaler (antitese) og blir nå opphevet til alfanumerisk kode (syntese). Den audiovisuelle Kittler gjenoppstår som «tekst» – men i dette tilfellet dreier det seg om en algoritmisk beveget tekst. Denne tilbakevendingen kan ikke forklares historisk.¹⁶

Å navigere i det sub-tekstuelle arkivet

I arkiver som ikke lenger bare er alfabetbaserte, men også signalbaserte (f.eks. fonografiske opptak eller elektroniske videobilder på magnetbånd) oppstår nye muligheter for søk og gjenfinning. Så snart det er digitalisert, er det elektroniske bildet tilgjengelig for bildegjenfinning basert på likhet. Arkivets tradisjonelle arkitektur er basert på fortegnelser med klassifiserte dokumenter. I den digitale mediekulturen blir dette erstattet av en fluktuerende orden: stokastisk dynamikk. En slik algoritmisk bestemt prosessualitet skaper en ny form for arkiv i «bevegelse».

Nesten uunngåelig møter mennesker bilder på ikonologisk vis, lyd som musikk, og tekster i hermeneutisk modus. Men det fins en type kunnskap som kan avdekkes

inni de visuelle, akustiske eller tekstlige endo-dataene – ved å gå inn i selve det digitaliserte dokumentet. Denne formen for neddykking i data utføres av algoritmiske informasjonsbehandlingsmaskiner snarere enn av menneskelig persepsjon. Informatisert organisering av kunnskap genererer diagrammer, som tilfeldigvis også var Deleuzes betegnelse for det nye foucauldianske arkivet.

I den digitale adresserbarhetens Turing-galakse åpnes det for umiddelbar tilgang til tekststrenger, lyd- og bildesignaler, noe som gjør det mulig å navigere seg gjennom store mengder tekst- og audiovisuelle data, uten å gå veien om verbale stikkord. Tekster, bilder og lyder gjøres på denne måten kalkulerbare for algoritmer som gjenkjenner mønstre. Slike prosedyrer «graver» ikke bare ut i mediearkeologisk forstand, men genererer dessuten uventede utsagn og perspektiver fra et bit-basert arkiv som, for første gang, kan organisere seg ikke bare i henhold til logosentriske metadata, men i henhold til matematiske og fysiske kriterier – endogent minne i sitt eget medium.

I mediearkeologien er ikke begrepet om å «grave ut» arkivet ment som noen metafor.¹⁷ Det datamaskinen «graver ut» digitalt er et antall informasjonsmønstre som den menneskelige persepsjon oppfatter som «tekst», «lyd» eller «bilder». I strid med tradisjonell semantisk forskningshermeneutikk, vil ikke et aktivt, audiovisuelt, kodet arkiv lenger liste opp tekst-, lyd- og bildesekvenser kun i henhold til forfatter, emne og metadata. I stedet vil algoritmisk drevne digitale datanettverk la verbal-audio-visuelle sekvenser bli systematisert i henhold til genuint signalparametriske termer (mediale snarere enn narrative topoi) og slik gi



nye innsikter i deres informasjonsmessige egenskaper og operative estetikk.

Det later til å være dette Constants arbeid med Guttormsgaards arkiv forsøker å utrette. Constants «probing» av det visuelle arkivet er nettopp det eksperimentell medie-arkivologi burde dreie seg om, med det forbehold at slike eksperimenter ikke bør ha som hensikt å «fortelle en historie». Tvert imot innebærer algoritmiske lister en kritikk av narrativ orden. Å sortere digitale «bilder» ved hjelp av ID, *pseudo-random hashes* osv. minner den menneskelige «lesemåten» på at det fins andre kunnskapsordener. På nærmest pytagoreisk vis blir relasjoner i verden igjen til tallforhold – med den vesentlige forskjell at databehandling gjør disse forholdene dynamiske i seg selv. Det er rytme i slike tekstualiteter.

-
1. Friedrich Kittler. *Gramophone, Film, Typewriter*, oversatt av Geoffrey Winthrop-Young og Michael Wutz (Stanford: Stanford University Press, 1999).
 2. Se Barry Powell, *Homer and the Origin of the Greek Alphabet* (Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1991).
 3. Hinsides enhver ikonologisk kulturell semantikk, er det digitale bildet et aggregat av numeriske verdier som kan adresseres hver for seg. Se Flusser, *Ins Universum der Technischen Bilder* (Göttingen: European Photography, 1994), og dessuten Kjetil Jakobsen, «Anarchival Society», i *The Archive in Motion: New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, redigert av Eivind Røssaak (Oslo: Novus, 2010), 127-154.
 4. Se Matthew Kirschenbaum, *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2008), 11f.
 5. Ira M. Sage, «Making Machines Remember», *Product Engineering* bd. XXIV (1953), 141.
 6. En betegnelse lansert (som motsats til «ontologisk symbolisme») av Georg Trogemann i «Code und Material», i *Code und Material: Exkursionen ins Undingliche*, redigert av Georg Trogemann (Wien og New York: Springer, 2010), 15.
 7. Heideggers begrep er avledet direkte fra skisport: se Dieter Thomä, «Kehre. Was wäre, wenn es sie nicht gäbe?», i *Heidegger Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, redigert av Thomä (Stuttgart: Metzler, 2003), 135.
 8. Dette var arbeidshypotesen til «Digital Retroaction: a Research Symposium», UC Santa Barbara, 17.-19. september 2004 (jf. konferanseinvitasjonen).
 9. Se Sybille Krämer og Horst Bredekamp (red.), *Bild - Schrift - Zahl* (München: Fink, 2003).
 10. Se Friedrich Kittler, «Die Welt der Symbole – eine Welt der Maschine», i *Dracula's Vermächtnis* (Leipzig: Reclam, 1993), 58-80.
 11. Se Florian Cramer, *Exe.cut[up]able statements. Poetische Kalküle und Phantasmen des selbstausführenden Texts* (München: Fink, 2011).
 12. Se Ana Ofak og Philipp v. Hilgers (red.), *Rekursionen. Von Faltungen des Wissens* (München: Fink, 2010).
 13. Friedrich Kittler, *Gramophone, Phonograph, Typewriter*, 5.
 14. Amit Pinchevski, «The Audiovisual Unconscious. Media and Trauma in the Video Archive for Holocaust Testimonies», *Critical Inquiry* bd. 39 (2012), 165.
 15. Se Thomas Grohs blogg for relevante linker: <http://filmtagebuch.blogger.de/stories/1914671>
 16. «Das 'Narrative' eines formalen Algorithmus ist nicht das eines diskursiven Erzählens.» George Steiner, *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?* (München: Hanser, 1990), Hanser 155.
 17. Foucault hevdet eksplisitt at arkeologibegrepet «ikke satte analysen i sammenheng med noen geologisk utgravning». *Foucault, The Archaeology of Knowledge*, trans. A. M. Sheridan Smith (New York: Tavistock, 1972), 129.

aaaaaa aaabccddu
 eeeee eeeeeeeee
 fggg gggggggg
 hhhh hhhhllllllll
 lllll mnnnnnnn
 ooooo ooooooooo
 rrrrrr rrrssssss
 sttttt ttttttttttt
 ttttttu uuuuuu Ww
 yyyyz ... """" """"!""

Gutenberg-galaksen var de papirbaserte arkivenes tid. Når offentlige og private papirarkiver i dag suppleres med og erstattes av digitale løsninger, har det vesentlige implikasjoner for hva det vil si å lagre noe for framtidig bruk. Det pågående arbeidet med å lage en digital database over Guttormsgaards arkiv trekker disse problematikene inn i hjertet av samlingen, som hittil har hatt papirboka som sitt vesentligste «lagringsmedium».

Brytningen mellom bokmediet og den digitale databasen bidrar til å gjøre meieriet til et unikt laboratorium for en historisk forankret utforskning av en bokkultur i bevegelse. Forskyvningen i arkivets medieteknologiske grunnlag fører med seg en radikal redefinering av hva arkivet er, hvordan det fungerer og hva vi kan gjøre med det. Det Brüssel-baserte kollektivet Constant følger *Gutenberg-galaksen ligger på Blaker* gjennom hele utstillingsperioden for å utvikle digitale tilnærminger til Guttormsgaards arkiv. Resultatet av deres første møte med arkivet, «Elleve sorteringer», bryter datablikket mot vårt eget og viser oss på sett og vis den digitale databasens «blindmateriell»: de tekniske prosessene og det menneskelige arbeidet som ligger til grunn for den digitale databasen og den tilsynelatende direkte tilgangen den gir oss til arkivet. (Gjengivelsen på s. 14 viser sorteringens ytterpunkter. For å navigere i sorteringene som helhet, se <http://guttormsgaard.activearchives.org/>)

Noe av det første man gjør når man skal sette seg inn i et antall dokumenter, er å sortere dem i en rekkefølge. Foruten å gi en viss følelse av kontroll, forteller hver sortering en historie om arkivet. Når elementene sorteres etter database-ID/gjenstandsnummer, får vi se registeret som databasen fører for å holde styr på all informasjonen. Denne sorteringen forteller også om det menneskelige arbeidet med å «mate systemet». Én etter én er elementene blitt ført inn i databasen av et eller flere mennesker som hadde gjenstandene for hånden. Sorteringen etter gjenstandsnumre gjenspeiler rekkefølgen gjenstandene er blitt registrert i.

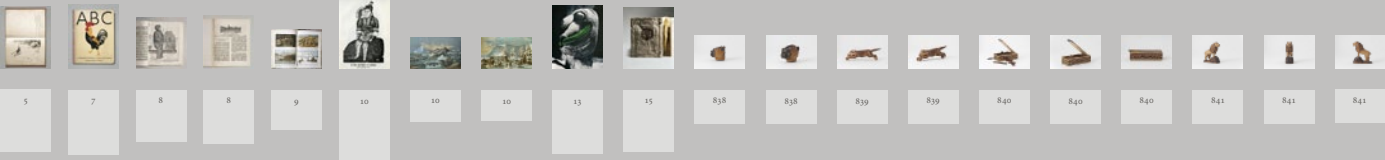
Hvis vi sorterer elementene etter når fotografiene ble tatt, får vi se en annen dimensjon ved det menneskelige arbeidet som er lagt ned, nemlig tiden det tok å fotografere alle gjenstandene, tiden som gikk mellom hvert bilde som ble tatt, samt hvilke gjenstander som ble fotografert sammen. Vi kan se for oss kroppen til fotografen, om hun eller han var langt unna gjenstanden, den langsomme prosessen et presist bilde krever, tiden det tar å rigge om til fotografering av neste gjenstand, omtanken og tålmodigheten som ligger bak.

Brennvidde og blendertall gir oss detaljert informasjon om kameraets tekniske innstillinger for hvert fotografi. Angivelsene minner oss på at de ulike gjenstandene har krevd ulik oppmerksomhet: Mens enkelte av gjenstandene framsto med lav kontrast, skilte andre seg tydelig fra bakgrunnen.

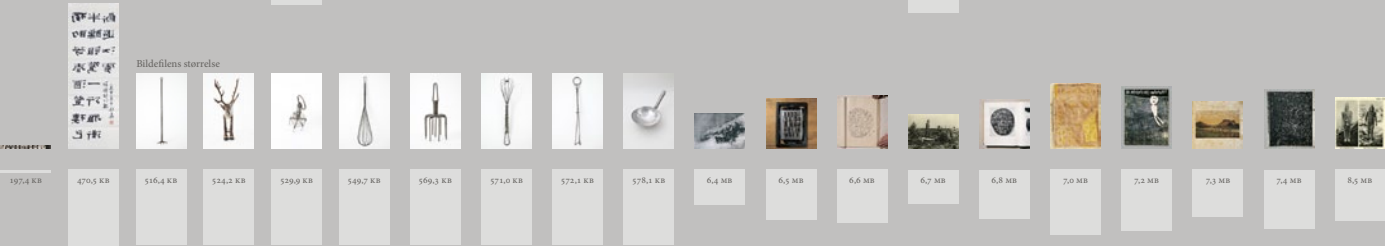
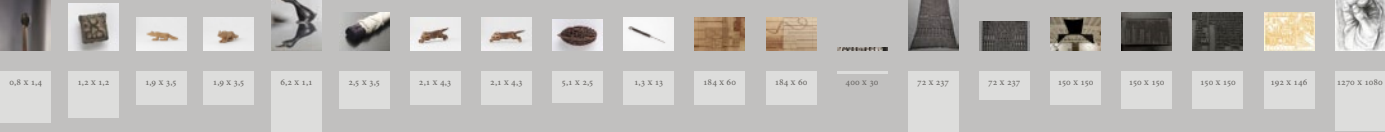
Sorteringene forteller oss en historie om dimensjoner: Hvilke objekter blir framtrædende når vi måler de fysiske gjenstandene, og hvilke havner først i rekken når vi sorterer etter filstørrelse?

De digitale bildene består av piksler fulle av fargeinformasjon, men hvordan kan vi sortere etter farge? Hva bør regnes som vesentlig fargeinformasjon? Stikk i strid med menneskelig intuisjon, er et hvitt bilde for en datamaskin et bilde som er helt mettet med rødt, blått og

Den avbildete gjenstandens database-id/gjenstandsnummer (gjenspeiler registreringsrekkefølgen)



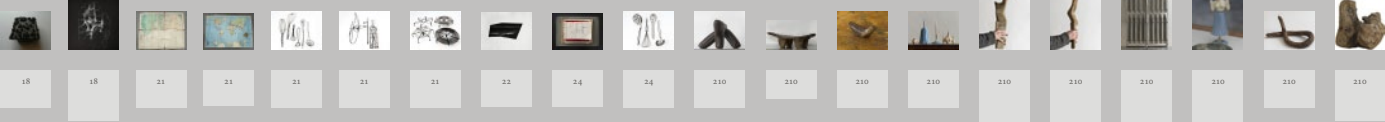
Gjenstandens dimensjoner (som registrert i databasen)



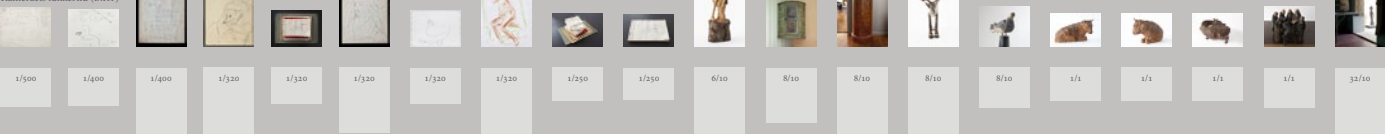
Tidspunktet bildet ble tatt ifølge kameraets metadata (EXIF)



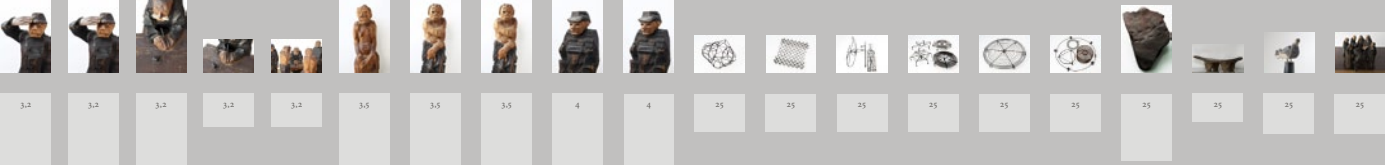
Kameraets f-nummer/blendertall (EXIF)



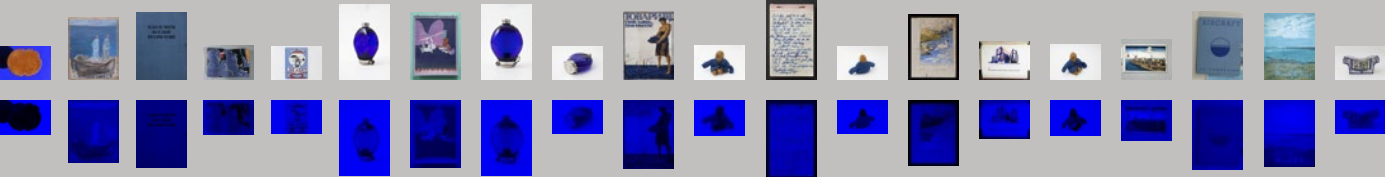
Kameraets lukkertid (EXIF)



Objektivets brennvidde (EXIF)



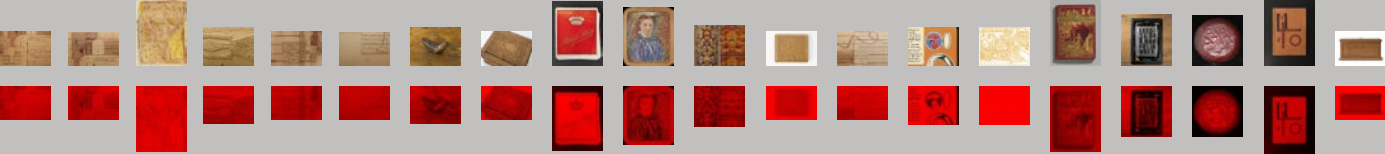
Relativ mengde pikler som i vesentlig grad er blå, basert på bildets rgb-data (synkende rekkefølge)



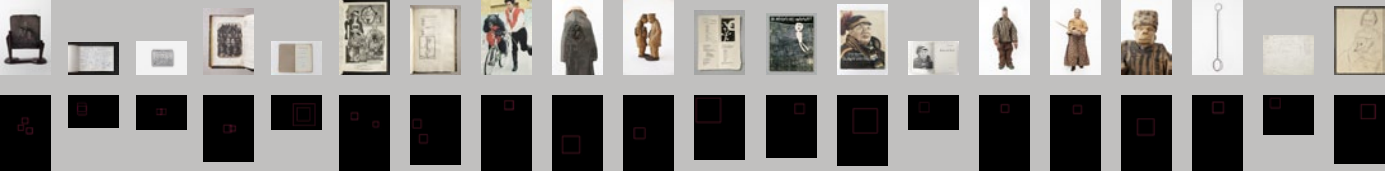
Relativ mengde pikler som i vesentlig grad er grønne



Relativ mengde piksler som i vesentlig grad er røde



Oppdeling av "frontale fjes" (ifølge Haar-Cascade ansiktsgjenkjenning trent opp på et standard billedkorpus)



grønt. For å finne bildene som ser blåst ut, eller de som framstår som rødest eller grønnest, telte vi antall piksler der fargeverdiene lå over en bestemt terskel. Vi tok for eksempel bare hensyn til blå informasjonsverdi når den lå vesentlig høyere enn de røde og grønne verdiene. Sorteringen handler dermed ikke ganske enkelt om de digitale objektenes rene verdier, men om å få dem i dialog med menneskelig persepsjon.

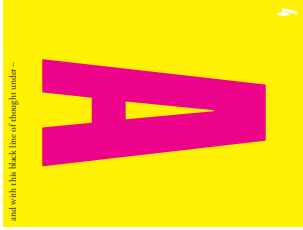
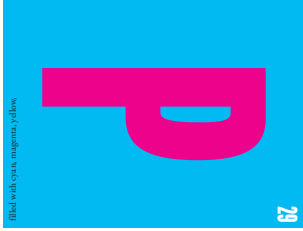
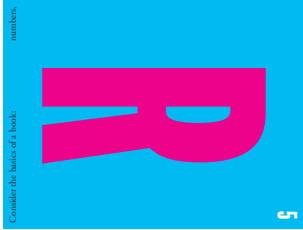
Sorteringene viser oss at vi ikke har direkte tilgang til arkivet og dets dokumenter. Vi får bare tilgang til arkivet gjennom en dialog med samtalepartnere. Sorteringene får ulike samtalepartnere i tale. En samtalepartner kan være et menneske eller en programvareaktør, som for eksempel et dataprogram installert på en server eller innebygd i et kamera. Arbeidet med å skape, vedlikeholde og flytte på arkivet vil alltid innebære at det oppstår feil, misforståelser og forskyvninger. Dette er uunngåelig en del av arkivets egenart og virkelighet. Hver eneste sortering har sine egne tilkortkommenheter, glipper, hull og blinde flekker: en annen fotograf, et annet kamera, en feil som oppsto idet en mappe ble lastet opp, en programvarelisens som er gått ut på dato. Til slutt i sorteringen etter gjenstandenes størrelse dukker det opp et feilregistrert mål: En beskjeden tegning forvandles med ett til en gigantisk hånd. Tre av bildene er dubletter, men filstørrelsene til de tilsynelatende identiske bildene varierer. Hvilket bilde er den egentlige referansen? Slike blinde flekker truer hver for seg med å forvrengte vår innsikt i arkivet. Samtidig ville gjenoppretting og korrigering av tapte og feilaktige data skape nye blinde flekker, fordi opprenskningen ville være uttrykk for en revisjonisme med et ideal om fullkommenhet som strengt tatt er uoppnåelig. Sorteringenes ufullkommenheter kan samlet sett (forhåpentligvis) formidle noe av helhetens rikholdighet og kompleksitet.

Når vi teller ansikter i bildene, kan samtalepartneren vår, et *computer vision*-program som implementerer Haar Cascade-algoritmen, noen ganger feiltolke et bilde og finne et ansikt der det ikke er noe ansikt. Den skaper en «falsk positiv». Men det som gjør algoritmen feilbarlig (at den er villig til å gjenkjenne en form med sterkt symmetriske trekk som et ansikt), er også dens styrke, som når den for eksempel klarer å skjelne ansikter i en dadaistisk collage eller i en skisse. Samtalepartneren sitter ikke på sannheten om arkivet, men i løpet av samtalen åpner den øynene våre og taler til det i oss som retter blikket mot skyene og ser ansikter.

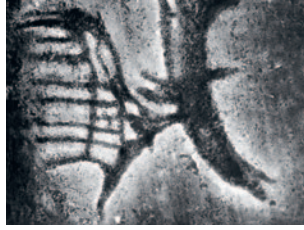
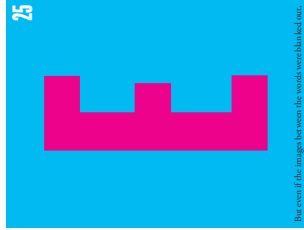
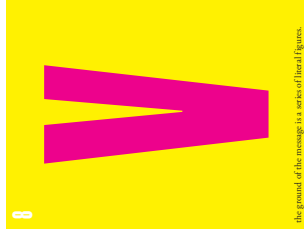
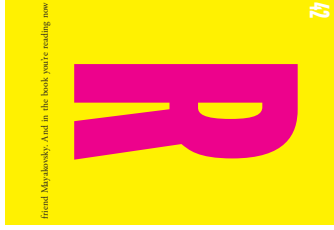
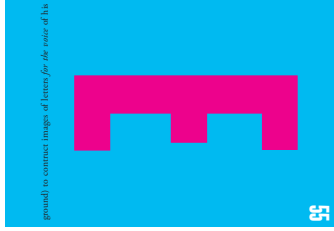
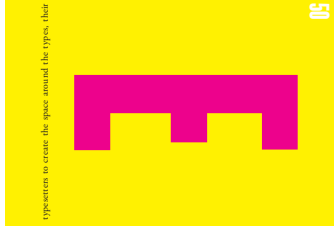
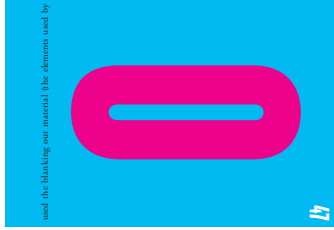
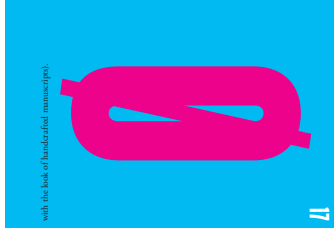
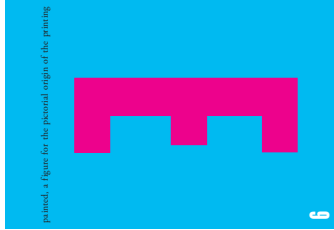
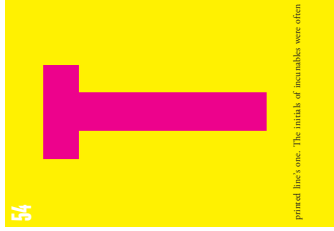
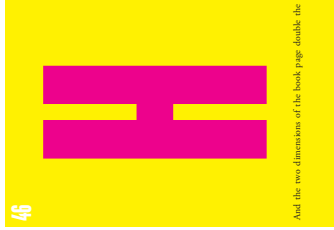
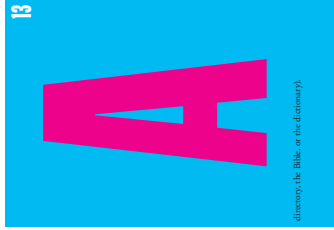
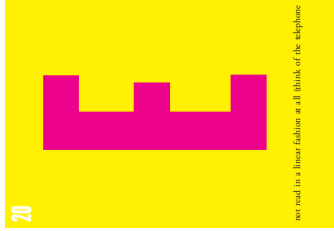
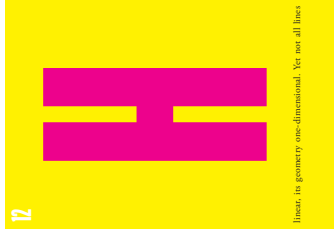


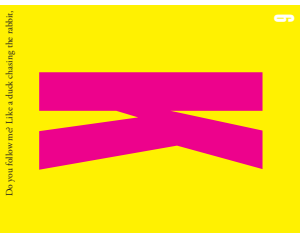
Utgivelsen 1&2 er enten en plakat eller en bok, men aldri begge deler samtidig. Bokstavene er trykt med rene CMYK-farger (cyan, magenta, gult og svart). Mens CMYK er et system for trykking i farger, anvendes RGB-systemet (rødt, grønt, blått) i elektronisk fargerepresentasjon. I teorien vil en blanding av lik mengde cyan, magenta og gult gi svart, mens full metning av de tre fargene i RGB-systemet gir et skinnende hvitt. Holder du 1&2 opp mot leselampen eller monterer plakaten i vinduet, oppstår et fargealfabet du aldri har sett maken til.



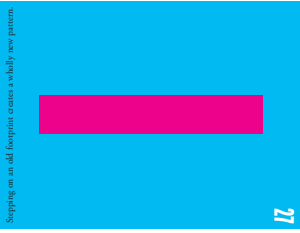


bok og plakat
er laget og utgitt av
gutorm gutormsgård
i samarbeid med
elf presteseter
thomas s. hansen
anna presteseter
trykket av zoom
opplag 200 + 200
blaker mars 2013

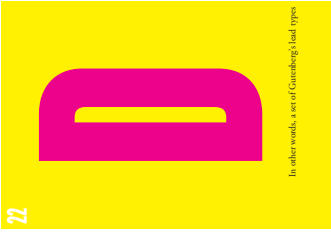




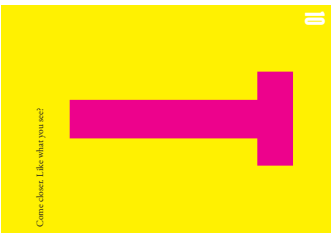
6



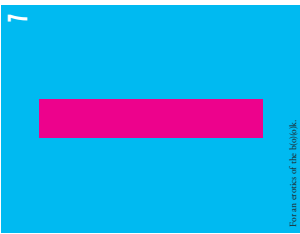
27



22



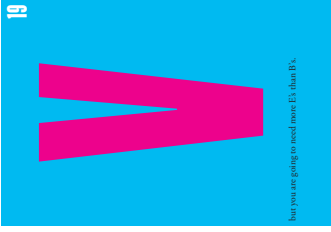
10



1



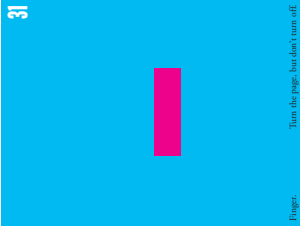
30



19



18



31



14



36



48



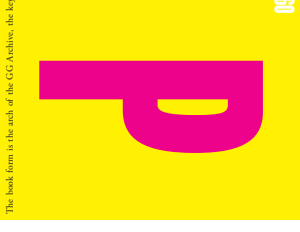
61



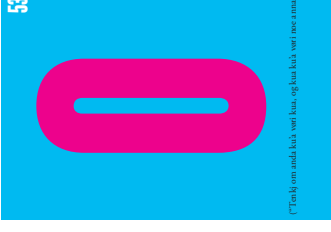
52



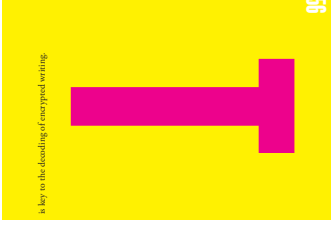
49



60



53



55



37



44



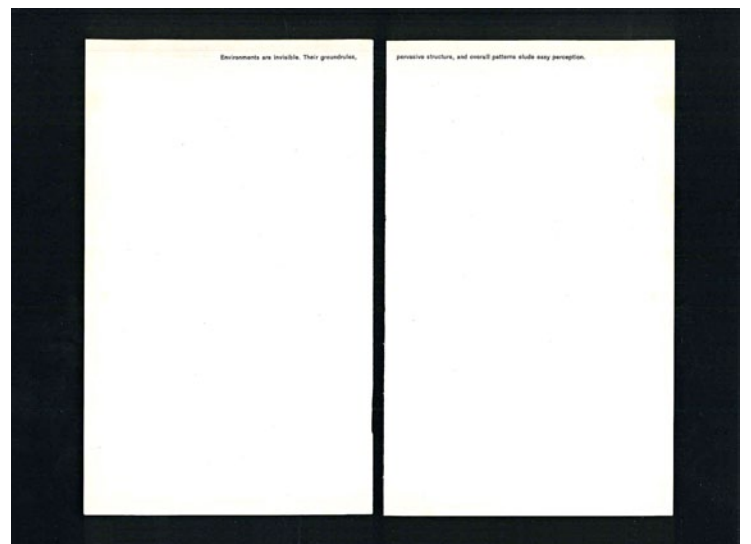
41



40

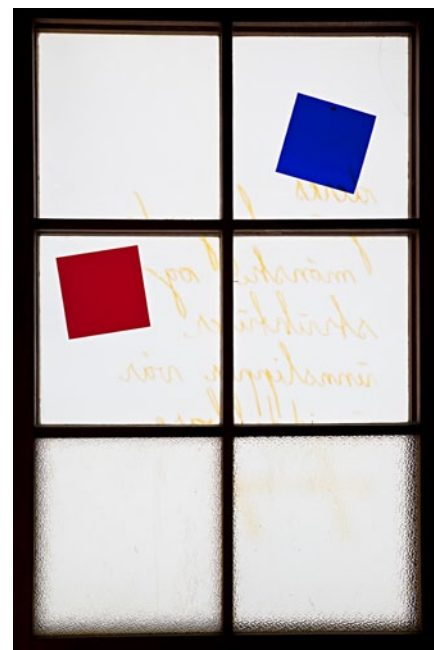


Environments are invisible. Their groundrules, pervasive structure, and overall patterns elude easy perception.



«Bevegelsen *inn* i bildet er for meg akkurat det samme som å reise *ut* i verden. Zooming og reising er to sider av samme sak. Det handler om å se gjennom konvensjonene, se sin egen kultur fra utsiden – eller forsøke å gå lengst mulig inn i den.»

Guttorm Guttormsgaard



z(oo)m + – boka i bevegelse lanserte de nye nettsidene til Guttormsgaards arkiv, en online database som gir publikum en unik inngang til arkivet gjennom høyoppløselige fotografier og video. På www.guttormsgaardsarkiv.no kan du zoome inn og ut, studere detaljer og skaffe deg overblikk. Utstillingen forsøkte å trekke databasens ytterpunkter (fra den enkelte RGB-piksel til databasen som helhet), så vel som nettsidens zoomefunksjonalitet, ut i det fysiske rommet. Noen av arkivets største og minste gjenstander ble stilt ut, side om side med deres respektive forminskninger og forstørrelser.

ATTO

Ne per o fatto no cumento, an' i utile;
 Che sei stata cagion, che maritata la
 Figliuola ha in si ricco, e nobil giouane;
 Quant' egli stesso haria saputo eleggerfi.
 LE. Gli la dara pur per moglier. ME. Già datagli
 L'ha. Si sono accordati egli et Hilario
 In due parole. LE. Anchor, che questo misero
 Vecchio mi sia piu, che le serpi in odio;
 Pur ho piacer d'ogni ben di Licinia.
 ME. Se tu perfeuerassi in questa collera;
 Saresti Lena la piu ingrata femina
 Del mondo. Egli con tutto, che giustissima
 Cagion haria di fur tutto il contrario;
 Pur non puo star, che non t'am; e nascondere
 Non po la passion, che dentro il cruccio,
 Di non pentirsi de le dispiacenuoli
 Parole, c'hoggi hebbe teco; che giudica
 Che t'habbia spinto a fargli questa ingiuria.
 Et m'ha detto, che quando vdi da Hilario,
 Che tuo marito t'hauea con quel giouane
 Trouata; fu per affanno a pericolo
 Di cader morto; et che poi ritrouandosi,
 Com'era a punto il uer; che caricata
 Hauea costui non a te, ma a Licinia;
 Tutto resto riconsolato; et parueli
 Riuscitar. Hor vedi, se c'è dubbio,
 Che teco presto non si riconsili.
 Massimamente; che gli torna in utile
 Quest'error tuo. LE. Faccia egli pure, et pigli la

QVINTO

Come gli par. Se sarà il medesimo
 Verso me, ch'egli suol; me la medesima
 Verso se trouara, che suoi. ME. Hor uoglioti
 Dir Lena il ver, A te mi manda Fatio;
 Il qual è tuo, come fu sempre; et pregati,
 Che tu anchor sua similmente uogli essere,
 Et questa sera inuirta te, et Pacifico
 A nozze; e intende, che non sol Licinia,
 Et Flauio questa notte sposi siano.
 Io son per far quanto gli piace. Hor diteci
 Voi Spettatori; se grata, et piaceuole;
 O se noiosa è stata questa fabula.

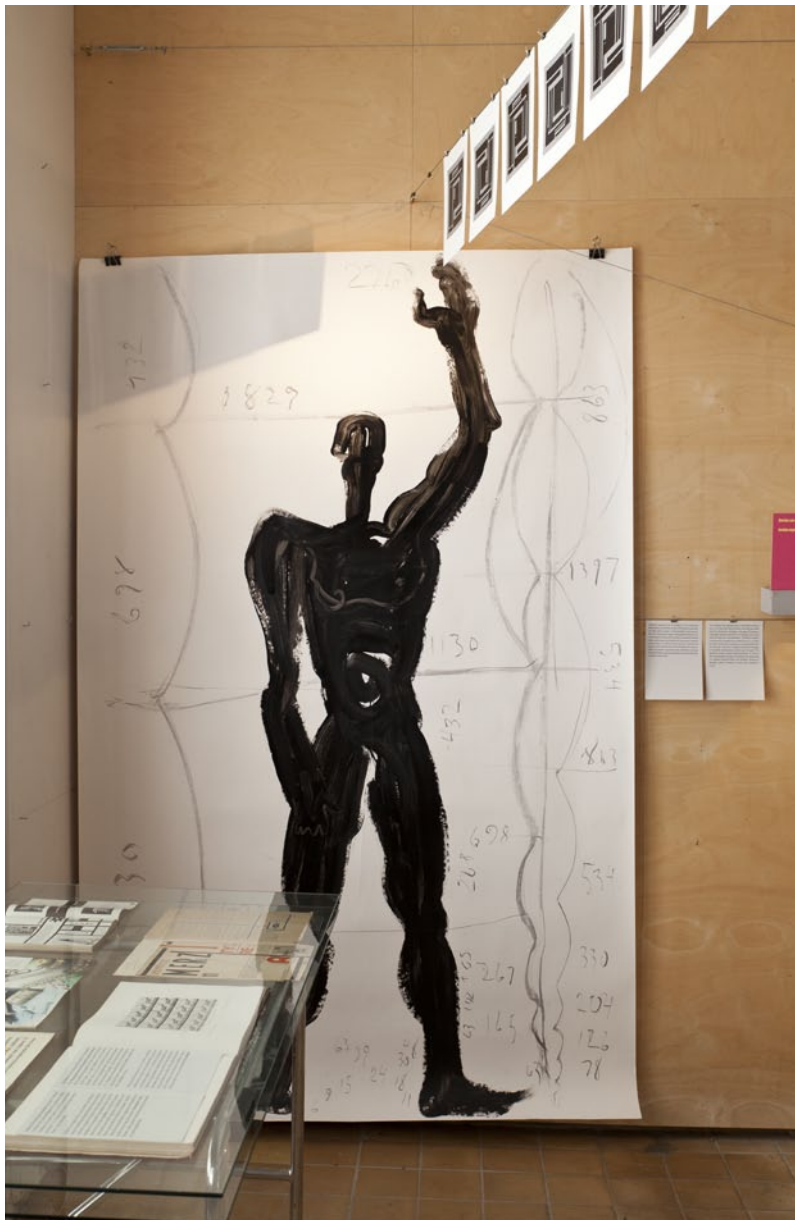
IL FINE.

In Vinegia appresso Francesco Bindone e Mas
 pheo Pasini. M D XXXV.
 Il Mese di Maggio.



Størrelsen teller: Anført av blant andre Penguin Books, tok pocketboken i etterkrigstiden stadig større markedsandeler fra den innbundne boken, helt til dollaromsetningen av paperbacks i 1960 overgikk salget av hardbacks. Debatten som oppsto i kjølvannet av paperbackrevolusjonen, kan minne om dagens diskusjoner om digitalisering: Mens noen feiret pocketboka som en demokratisering av kunnskap og dannelse som hittil hadde vært forbeholdt bemidlete eliter, jamret andre over det de mente var en vulgarisering av kulturen. Hans Magnus Enzenberger beklaget i 1959 at den amerikanske pocketboka pakket inn Bibelen og Homer på nøyaktig samme måte som den pakket inn Supermann eller Mickey Spillanes krimromaner. Marshall McLuhan inntok en annen posisjon da han i 1964 kommenterte paperbackrevolusjonen i *Understanding Media*, her sitert etter Olav Angells oversettelse, som utkom nettopp som en pocketbok – en «kjempefakkell» – på Gyldendal i 1968: «Fjernsynets forvandling av bokkulturen til noe annet viser seg nettopp i fenomenet billigbok, boka i «cool» versjon. Billigboka er ikke bare en taktill framfor en visuell vare, den kan behandle dype emner like gjerne som tomt snakk.»

Paperbackrevolusjonen var ikke uten forløpere. Venetianske Aldus Manutius (1449–1515) trykte bærbar, rimelige bøker i større opplag, her representert ved en utgave av Ludovico Ariosto *Il Negromante* fra 1553 (9 x 15,3 cm). For å spare plass, er hele boka satt i kursiv.



Modulor-mannen var et resultat av Le Corbusiers bestrebelser på å utvikle en universell proporsjonsskala og et målesystem fundert i menneskelige proporsjoner. Den nye standarden skulle skape en global harmoni i en verden splittet mellom to nærmest inkompatible systemer: det metriske systemet og fot- og tommesystemet. Le Corbusier anså det som en fordel ved sistnevnte at det refererte til menneskelige proporsjoner (føtter og tomler) og mente at det abstrakte metriske systemet hadde bidratt til at arkitekturen mistet forbindelsen til det som var dens siktemål: å romme mennesker. Så lenge Modulor-mannen målte 1,75 m hadde Corbusier og samarbeidspartnerne hans store problemer med omregningen til tommer. Løsningen skal ha kommet fra en kollega som må ha vært en ivrig leser av pock-
etbøker: «Modulor-verdiene er nå bestemt av kroppen til en mann på 1,75. Men er ikke det strengt tatt en *fransk* høyde? Har du aldri lagt merke til at i engelske detektivfortellinger er de kjekke politimennene alltid seks fot høye?» Da Modulor-mannen vokste til denne høyden (182,88 cm), falt omregningene på plass. Prinsippene ble presentert i to velpropor-
sjonerte bøker: *Le Modulor* (1948) og *Le Modulor 2* (1955).

«BLAST the printed b(oo)k
moth-eaten STRAIGHT-JACKET
of the Western mind»

Marshall McLuhan («Counterblast», 1954)

«McLuhan is surely great, but
his biggest inconsistency is
that he still writes books.»

Nam June Paik («Utopian Laser Television», 1966)



«Ordet «galakse» kunne med visse fordeler ha vært erstattet med «miljø». Enhver teknologi skaper et nytt menneskelig miljø. Skrift og papyrus skapte det sosiale miljøet vi forbinde med antikkens imperier. Stigbøylen og hjulet skapte unike miljøer med en enorm rekkevidde. Teknologiske miljøer er ikke bare passive beholdere for folk, men aktive prosesser som omformer mennesker så vel som andre teknologier. Den brå overgangen, i vår tid, fra hjulets mekaniske teknologi til elektriske kretser representerer en av de betydeligste endringene noensinne. Trykking med løse typer skapte et uforutsett miljø – OFFENTLIGHETEN. Manuskriptteknologi hadde ikke tilstrekkelig intensitet eller utbredelsesevne til å skape nasjonale offentligheter. Det vi de siste århundrene har kalt «nasjoner» kunne ikke ha oppstått forut for innføringen av Gutenberg-teknologien. Tilsvarende vil de ikke overleve utbredelsen av elektriske kretser, som gjør at alle mennesker kan involvere seg fullstendig med hverandre.

Det unike ved «offentligheten» som ble skapt av det trykte ordet, var en intens og visuelt orientert selvbevissthet, både for individet og gruppen. *The Gutenberg Galaxy* peker på konsekvensene av den intense betoningen av det visuelle og den tiltagende isoleringen av synsevnen fra de andre sansene, som trykkekunsten førte med seg. Elektriske kretser støtter ikke visuelle modaliteter i på langt nær samme grad som det trykte ordet.»

Marshall McLuhan (*The Gutenberg Galaxy*, 1952)



Da «Counterblast» (1954) ble revidert og redesignet som bok i 1969, skrev McLuhan i forordet:

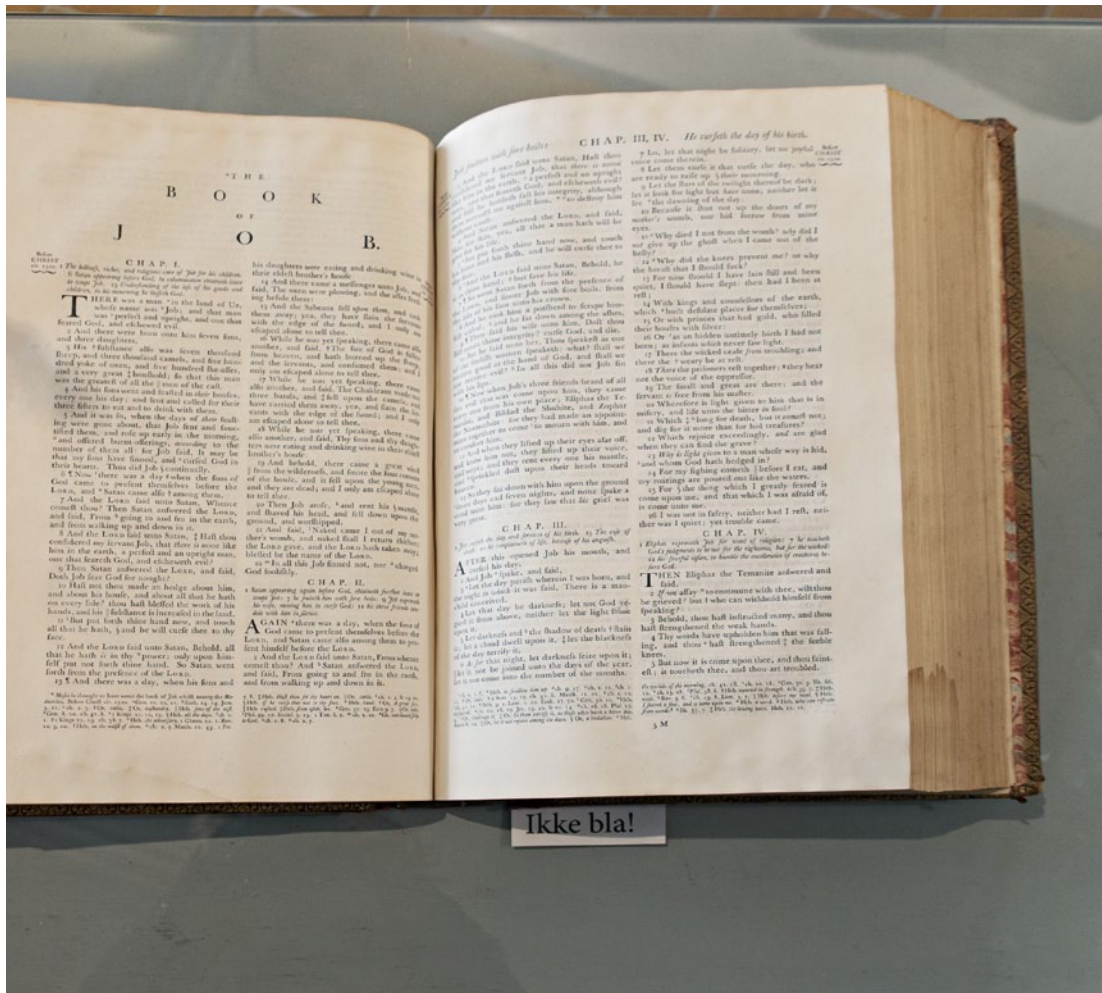
«Tittelen *Counterblast* innebærer ikke noe forsøk på å utradere eller sprengre BLAST. Ordet signaliserer snarere at det er behov for et mot-miljø for å synliggjøre det dominerende miljøet. I dag lever vi i et elektronisk informasjonsmiljø som er like umerkelig for oss som vannet er for fisken. Counterblast plasserer et miljø innenfor et annet.»

Sitatet er kanskje en vel så god beskrivelse av McLuhans pocketbok *The Medium is the Message: An Inventory of Effects* (1968), der paperbackformatet fungerer som en eksperimentell plattform for studiet av en samtid preget av store kulturelle og medieteknologiske omveltninger.



På omslaget er McLuhan og designeren Quentin Fiore likestilte som opphavsmenn, mens Jerome Agel ble kreditert som «produsent» i kolofonen. Året etter fulgte McLuhan/Fiore/Agel opp med *War and Peace in the Global Village: An Inventory of some of the Current Spastic Situations that could be Eliminated by More Feedforward*.

Begge utgivelsene var altså utstyrt med sjangerbetegnelsen «inventory», som kan oversettes med «opptelling» eller «liste». Bøkene er av særlig interesse for oss som lever i en tid da databasen, ifølge enkelte kommentatorer, har erstattet fortellingen som kulturens mest vesentlige form. Inventory-betegnelsen signaliserte at bøkene handlet mer om å kartlegge overordnede strukturer eller mønstre enn å fortelle historier. Snarere enn fortellinger med en organisk struktur (begynnelse, midte og slutt), framstår bøkene som en kontinuerlig informasjonsstrøm leseren må navigere seg gjennom. Fiore og Agels samarbeid med Buckminster Fuller – *I Seem to Be a Verb* (1970) – er som en toveis og firefelts *information superhighway*. Med et begrep lånt fra samtidens kybernetiske teorier, beskrev Fiore boka som et «eksperiment med feedback i trykt form». Om akkurat den påstanden er vanskelig å forsvare, er det likevel ingen tvil om at disse bøkene eksperimenterte med andre måter å koble seg til leserens oppmerksomhet på enn den tradisjonelle boka som leses fra perm til perm.



«Jeg har alltid interessert meg for enkle teknologier, håndteknologier.»

Quentin Fiore, som i 1958 sto bak en pamflett om håndlaget papir.

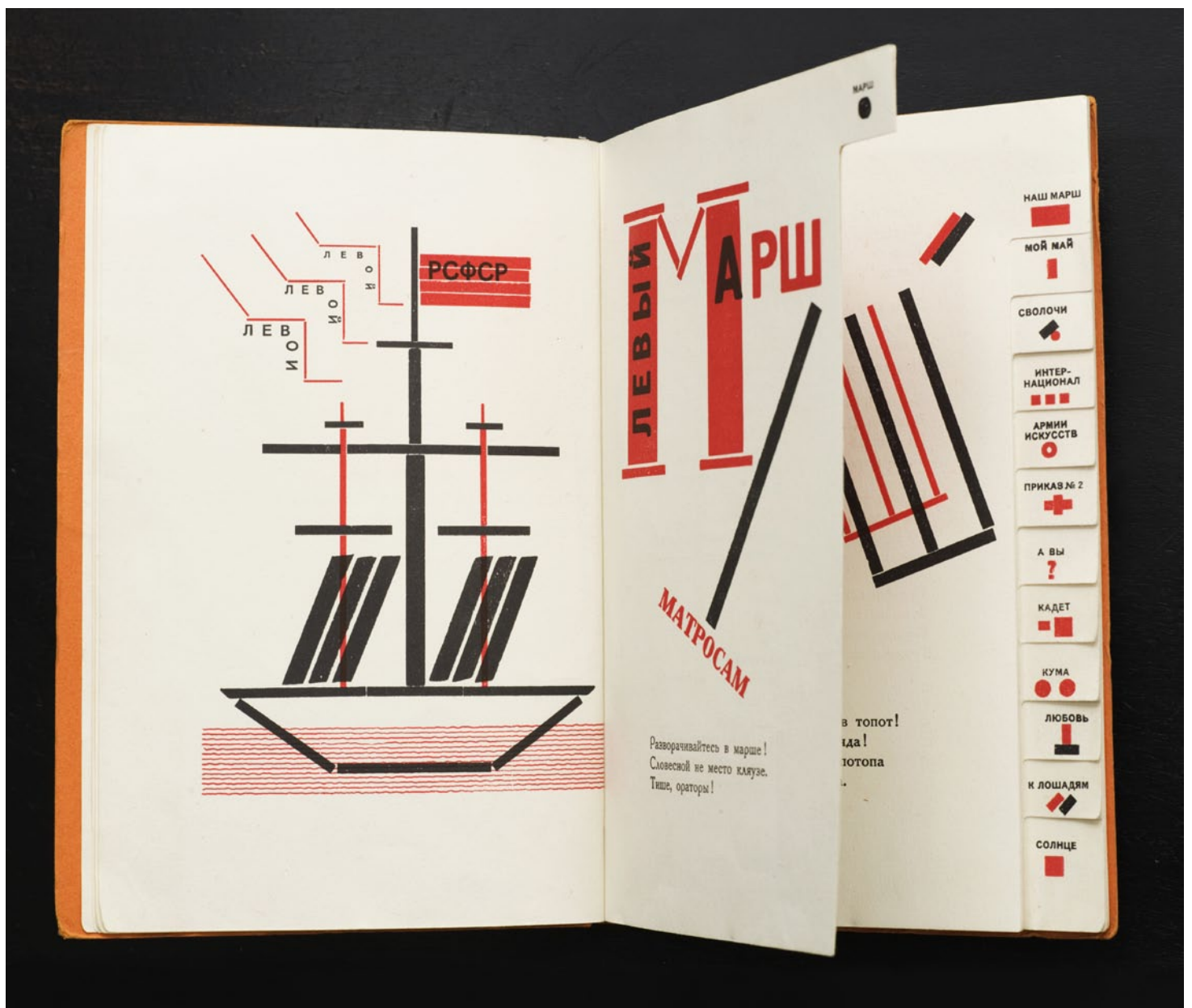
Eksperimenteringen i *The Medium is the Massage* gikk så langt at boka ble omtalt som en «ikke-bok». Likevel er det grunn til å tro at utgivelsens suksess i stor grad skyldtes at den futuristiske eksperimenteringsiveren var fundert i en inngående kjennskap til bokas historie, funksjonsmåte og håndverk, både hos McLuhan og Fiore.

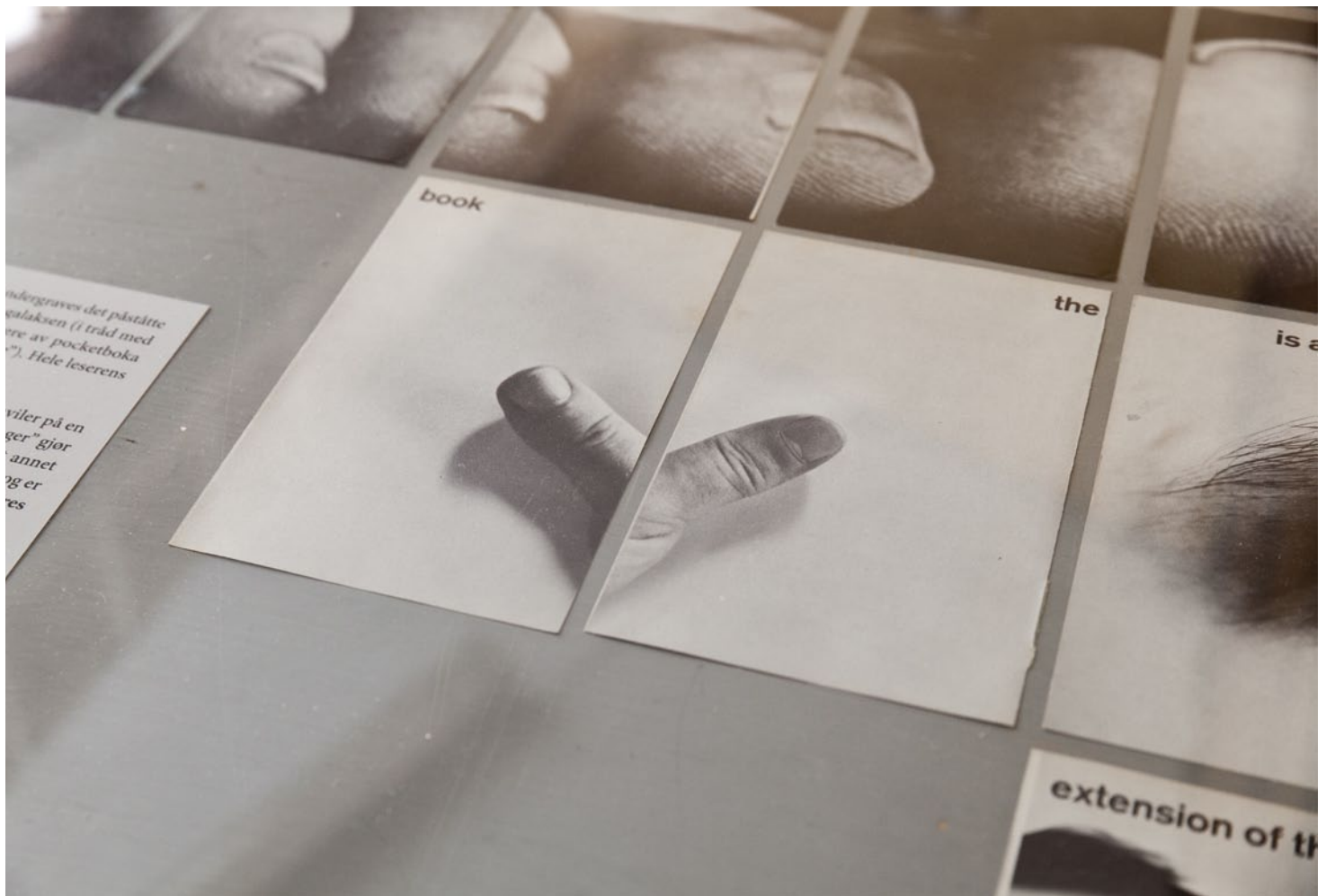


Sammen med utgivelser som poeten Blaise Cendrars & kunstneren Fernand Légers *La Fin du monde, filmée par l'ange N.-D.* (Verdens ende, filmet av engelen Notre-Dame) fra 1919 og Vladimir Majakovskij og El Lisitskijs *Для голоса* (For stemmen) fra 1923, er *The Medium is the Massage* blant det tjuende århundres mest bemerkelsesverdige samarbeid mellom forfatter og formgiver. Fiore lånte grep fra avantgardistiske eksperimenter med typografi og fotomontasje, slik de hadde blitt praktisert av blant andre El Lisitskij og Piet Zwart. I Kurt Schwitters tidsskrift Merz i 1923, tok El Lisitskij til orde for det han kalte en «bioskopisk bok» med sammenhengende sekvenser av sider («bioskop» – et instrument for å iakttå liv – betegnet omreisende kinoer i fornøylesparker i tiårene før første verdenskrig). I samme tekst lanserte han betegnelsen «elektrobibliotek» på bøker som i framtiden skulle overskride det trykte arket.

Ett av oppslagene i *Medium is the Massage* gjensker et bilde fra Lazlo Moholy-Nagys *Vision in Motion* der en mann har fått et øre til øye. I *Malerei, Fotografie, Film* (1925) skrev Moholy-Nagy at Gutenbergs typografi hadde en lineær struktur som ikke kunne fange inn det moderne liv. Nye teknikker for fotografisk reproduksjon muliggjorde det Moholy-Nagy kalte «typofoto», som brøt med lineær typografi og skulle bringe trykkekulturen à jour med filmen og elektriske skilt.

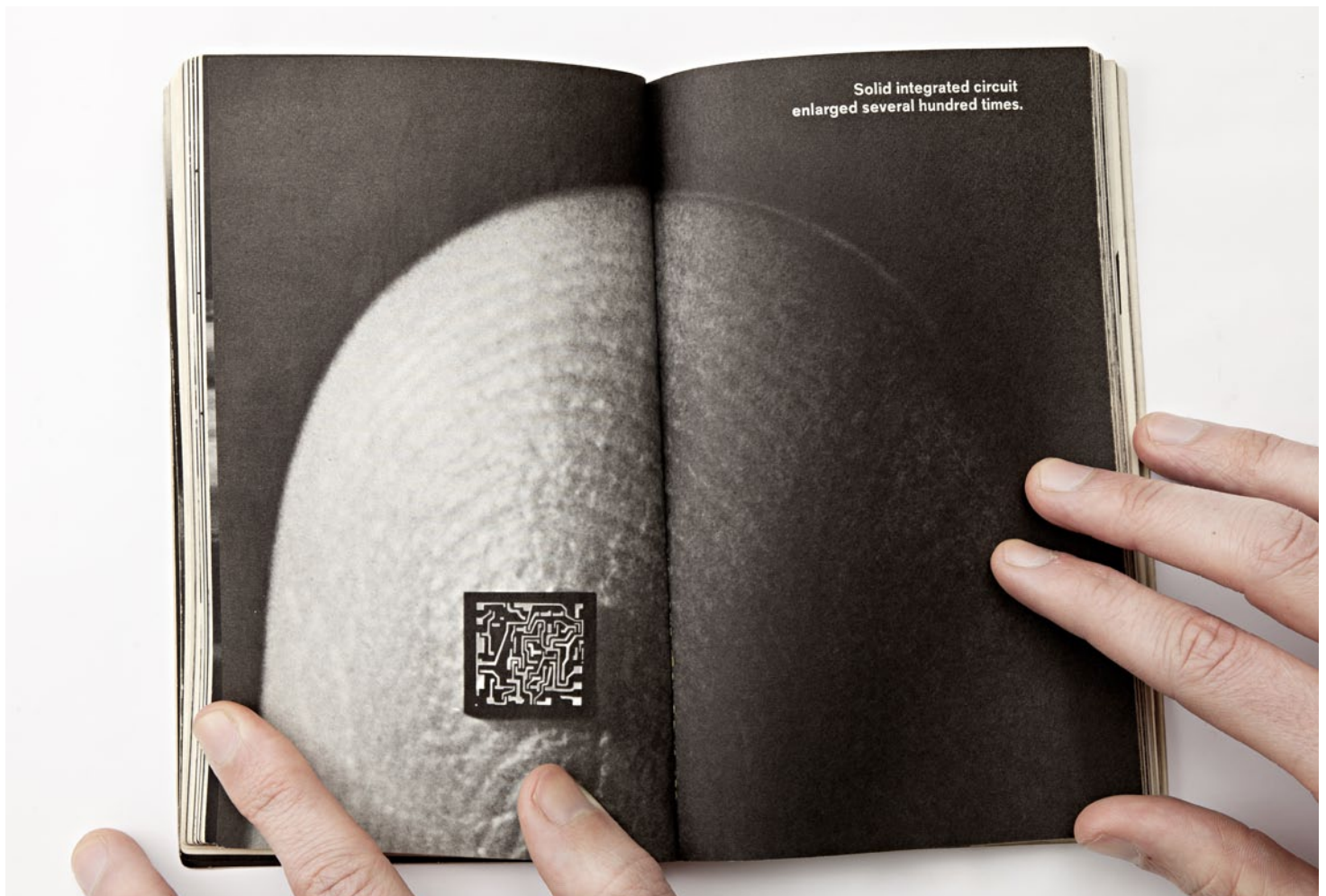
Piet Zwarts *Het Boek van PTT* (PTT-boken) fra 1938 kan betraktes som en forløper for *The Medium is the Massage*. Boka skulle forklare barn hvordan det nederlandske postvesenet og televerket fungerte (PTT = Posterijen, Telegrafie en Telefonie). Den opprinnelige ideen bak *The Medium is the Massage* var faktisk å lage en McLuhan-bok for barn, en slags ABC for de nye mediene.





I *The Medium is the Massage* settes boka i bevegelse ved hjelp av det McLuhan beskrev som TV-reklamens virkemidler: «abrupt zooming, bruddpreget klipping, ingen fortelling, flash cuts». I boka er enkeltbilder gjerne spredt ut over flere sider, slik at man må bla om for å se hele bildet. Sammen med fraværet av kapittelinndelinger og innholdsfortegnelse, samt svært sparsommelig paginering, er dette med på å skape et inntrykk av en svart-hvit, televisuell strøm som kobler seg til hendelser i samtiden, resirkulerer bilder fra fortiden og flyter inn i en åpen framtid.

Et hovedpoeng i McLuhans mediefilosofi var at medier er forlengelser av det menneskelige sanseapparatet, noe som utlegges over 16 sider i *The Medium is the Massage*. Sekvensen gjør det klart at kroppen er åsted for medieteknologiske effekter. Fiore zoomer inn og ut på kroppsdelar: en fot som løper over fem sider, et tosidig øye, en halv naken dame. Bare ett sted er gjengivelsen 1:1, nemlig i oppslaget der en bok holdes åpen av to tommer: «Boka er en forlengelse av øyet». Tilsynelatende anskueliggjør dette ganske enkelt ideen McLuhan utviklet i *The Gutenberg Galaxy* om at Gutenbergs oppfinnelse av løse typer førte med seg en ensidig betoning av synet på bekostning av andre sanser. Men poengteringen av den taktile koblingen til leserens kropp, undergraver snarere det visuelle hegemoniet i Gutenberg-galaksen (i tråd med McLuhans beskrivelse tre år tidligere av pocketboka som «en taktil, framfor en visuell vare»). Hele leserens sanseapparat trekkes inn i bokas flyt.



Random House har publisert en innbundet utgave av *The Medium is the Massage* (1967), i et større og noe høyere/smälere format enn pocketutgaven som utkom på Bantam Books (mält i tommer: 4.125 X 7 vs. 6.375 X 11). Mens oppslaget med de to tomlene i pocketutgaven var viktig for å fundere bokas informasjonsström i leserens egne kroppslige proporsjoner, gir den innbundne utgaven oss følelsen av å komme fra Lilleputtland. Med andre ord: Massasjen er pocketbok-spesifikk.

Et annet oppslag i boka, med en elektronisk brikke som hviler på en fingertupp og hevdes å være «forstørret mange hundre ganger», gjør det klart at de nye medieteknologiene står i et annet forhold til menneskelige proporsjoner enn bøker gjør, og er basert på prosesser som ikke nødvendigvis lar seg registrere i et menneskelig sanseapparat.

Omtalen av *The Medium is the Massage* bygger til dels på Jeffrey T. Schnapp og Adam Michaels' *The Electric Information Age Book. McLuhan/Agel/Fiore and the Experimental Paperback* (Princeton Architectural Press, New York: 2012). Se dessuten Ellef Prestsæter: «Feedforward: Marshall McLuhan og den eksperimentelle paperbacken», *Vinduet* 1/2013.

n't make it, neither will you."

—Advertising headline.

With our present, large vocabulary inheritance, we squander meanings on unworthy causes and communicate little that needs to be said. "Shazam." "Now, off with these clothes." "What goes up must come down."

President Nixon said at his first press conference that he would not submit "a laundry list" of proposals to the North Vietnamese at the Paris peace talks.

he can go right on leaving his fate to his chooses Utopia, he must initiate an enorm—immediately, if not sooner.

stated is a problem well on its way to

LIVION. ALL THE FUNDAMENTAL PRO
GOING THROUGH BE TOTAL MAN MAY

We should stop kidding ourselves. We should let go of things that aren't true. It's always better with the truth. The principal truth: Don't wait for George to do it, because he won't.

"I'm 100 per cent behind him. I think he's a terrific kid. He's loveable. But I'm all mixed up."—Mother of Mark Rudd, 21-year-old chairman of radical Students for a Democratic Society, Columbia University.

"There are still some bugs to be ironed out."

68 B

69 A

Utopia was impossible when people thought that there was only enough for a minority to live in comfort. But Utopia is, inherently, for all or for none. Because invisible technology can do much more with much less, Utopia is now possible for the first time. Bodily needs must precede metaphysical contentment.

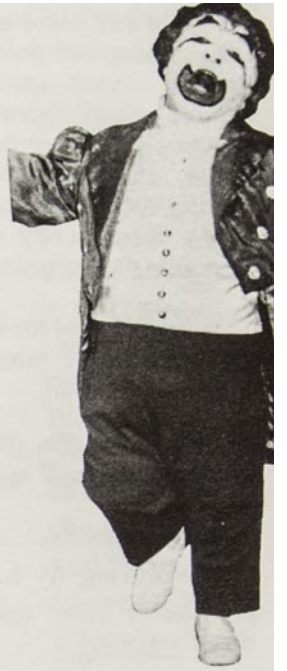


"Make America a better place. Leave the country."

—Peace Corps enlistment poster.

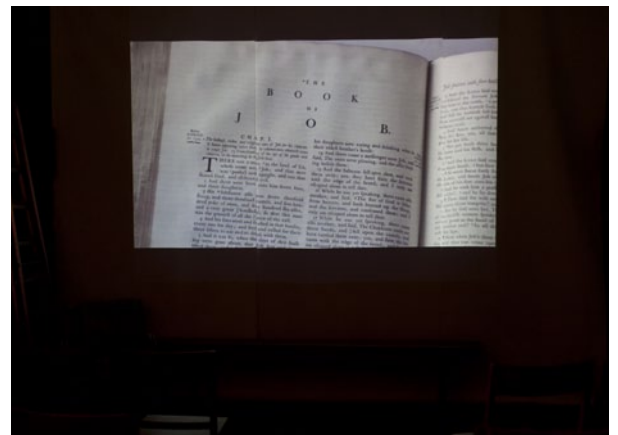
"I have always been very lonely and have had to face many things and make many decisions on my own."

—King Hussein, on eve of his marriage to the typist Toni Avril Gardiner.



I don't think a / should become Miss America just because she's a Negro."—Miss America, 1969.
The word is out that none of us have to die after 21 if we don't want to. I can talk like that to the kids, but who's going to tell the parents?"—DONOVAN.





Vi blir ofte fortalt at bøker er lineære. Men ikke alle linjer er rette, og noen av de mest brukte bøkene blir ikke lest lineært i det hele tatt. Tenk på telefonkatalogen eller bibelen. Eller *The Whole Earth Catalog* – en trykksak som fra 1968 til 1971 bandt sammen et nettverk av motkulturelle, hippier og kybernetiske forskere. I katalogens supplement skrev forfatteren Ken Kesey om bibelen som et verktøy: «just cut in here and there now and then – you’ll dream like Milton». To bibler kan imidlertid gjenspeile svært forskjellige ideer om funksjonalitet. Sammenlign den etiopiske, koptiske bibelen med ryggsekkomslog og John Baskervilles monumentale foliobibel fra 1763.



Bokhuset er navnet på en arkitektonisk konstruksjon som springer ut av en innretning som meieriet, da det var i drift, brukte til å koke poteter (grisefor) for lokale bønder. Huset er spesielt innredet for å utstille bøker.





I den digitale databasen (www.guttormsgaardsarkiv.no) er «Arkiv» både navnet på en bestemt bok (med gjenstandsnummer GA_000124) og en egen kategori. Databasen arkiverer nemlig ikke bare boken *Arkiv*, men også selve utvalget av gjenstander som ble gjengitt i boken. Det samme gjelder *Lysten og hemmeligheten*, Guttormsgaards bok om bok- og trykkkultur. I databasen er boken både katalogisert med sitt eget gjenstandsnummer (GA_LH_00037) og utgangspunktet for en av arkivets kategorier.

Dette sorteringsarbeidet illustrerer at det ikke finnes noe overordnet, hierarkisk ordenssystem i Guttormsgaards arkiv. Samtidig viser grepet hvordan Guttormsgaard har anvendt bokformen som et verktøy til å sortere arkivet.

Sorteringene har alltid hatt en lokal og foreløpig karakter, og de er blitt gjort med utgangspunkt i arkivarens mer eller mindre subjektive valg. Som det står i *Lysten og hemmeligheten*: «Utvalget er personlig, det meste lidenskapelig.»



Under *zoom* + - boka i bevegelse ble samtlige originalbøker som inngikk i *Lysten og hemmeligheten* plassert i nøyaktig samme rekkefølge som i boken på en hylle i bokhuset. I *Lysten og hemmeligheten* er bøkene sortert i kategorier som «tidlige bøker», «russisk avantgarde» og «norske landskap», men selve rekkefølgen forteller også historier: Arkivarens første bøker (*Har dyrene sjæl?* og *Den hemmelighedsfulde ø*) kommer for eksempel nesten helt først, sammen med folkeeventyr og en ABC.

Hylla i bokhuset ga et snapshot av mangfoldet i arkivets boksamling, av variasjonen i formater og materialbruk. Noen av de største bøkene måtte ligge for ikke å bli ødelagt. Mellom hver av de utstilte bøkene sto to av Penguins billigbøker med ryggen mot veggen. Høy og lav bokkultur på samme hylle.

«Bøker – det trykte ord og bilde – er for meg det viktigste av alt. Hver gang jeg tar i en bok, selv om det er en simpel, alminnelig «loppemarkedsbok», er det akkurat som det summer av de stemmene som har bidratt til å forme den: Noen laget papir, skrifttyper og trykkemaskiner, andre var formgivere, produsører, settere og bokbindere. Selv om det som regel er én person som får navnet sitt på tittelsiden, er det et helt orkester av oppfinnere og håndverkere som har gjort boka mulig.

I mitt arbeid som kunstner har boka hele tiden vært en ressurs. Ikke boka som bok, men som dette summende orkesteret.»

Guttorm Guttormsgaard

