

Oppfinnelsen av den lyse dagen
(camera obscura)

Adrian Johns:

Bokens tapte magi s. 6

Johanna Drucker:

Johann Amos Comenius' Orbis Pictus s. 13

Oppfinnelsen av den lyse dagen
(det mørke rommet) s. 21

Constant (Active Archives):

SURF: særtrekk og affiniteter s. 24

Ina Blom:

Copilia: Videoens selvbiografi (utdrag) s. 34

Jørn H. Sværen:

Jeg forestiller meg boken som en bygning s. 46

Til Guttorm Guttormsgaards arkiv, juni 2014 s. 53

Ivan Galuzin:

Jakob Tsjernikovs arkitektoniske fantasier s. 68

Oppfinnelsen av den lyse dagen

introdusert av Sara Afonso Ferreira s. 73

Nr. 2



Utgitt som PDF i forbindelse med utstillingen
Oppfinnelsen av den lyse dagen (camera obscura) ved
Blaker gml. meieri 14.-22. juni 2014, den andre i
rekken under paraplyen *Gutenberg-galaksen ligger på
Blaker*. Kuratert av Ellef Prestsæter. Camera obscura
snekret av Arild Tolfsen. Skrift på veggen ved
Kai Gjelseth. Utstillingsdesign ved Anna Prestsæter.

Margarethe Wiigs samling ABC-bøker er utlånt fra
Tromsø Museum.

Redaksjonelle tekster: Ellef Prestsæter
Foto: Silje Schild, Anders Henriksen, Gunnar Nygård,
David Aasen, Guri Dahl og Ellef Prestsæter.
Design: Anna Prestsæter
Oversettelser fra engelsk: Karin Nygård
og Ellef Prestsæter
Oversettelse fra portugisisk: Ellef Prestsæter

Utgiver: RETT KOPI (dokumenterer
Gutenberg-galaksen)

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

www.obs-osv.com/gutenberg

Blaker, 2014

* * *

Meddelelsen er tilegnet Ragnhild Hilt (1945–2014),
som alltid ga oss impulser til å holde motet oppe.

* * *

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



NORSK
KULTURFOND
Kulturrådet



Takk til:

KLASSEKAMPEN

Vinduet



NORACTOR AS

... men boken har jo alltid vært i bevegelse. Det er blitt hevdet at det var bokrullens bærbarhet som gjorde at to nomadiske stammer – jøder og arabere – gikk bort fra å tilbe tunge gudebilder og i stedet grep til en bok gitt (eller skrevet) av Gud. Forholdet mellom boken og bildet er imidlertid mer komplisert enn denne teorien tilkjenner. Og mens bøkernes bok er gitt, gjenstår det å finne opp den lyse dagen.

Det er vanskelig å stille ut bøker: I montre reduseres de gjerne til et flatt bilde av seg selv. Bøker krever at vi går inn i dem, det holder ikke å betrakte dem fra utsiden.

På Blaker gml. meieri går Guttorm Guttormsgaard rundt med en bok i hodet: Han forestiller seg arkivet som en bok. Når han møter på en gjenstand eller et bilde, aktiverer det som regel en historie. Også for andre innebærer det å gå inn i meieriet å åpne en slags virtuell bok, et minnepalass under stadig ombygging.

Forestill deg utstillingen som en bok.

Her har du utstillingens ABC:

A står for ABC-bøker fra fjern og nær. I sentrum av *Oppfinnelsen av den lyse dagen (camera obscura)* står en 350 år gammel bok, som i sin tid revolusjonerte lese- og skriveundervisningen i Europa: Johann Amos Comenius' *Orbis Pictus*, eller *Den gandske Verden fuld af de Ting som kand sees og sandses afmaled*, som den danske utgaven ble hetende.

B kan stå for «bildebok» i alle tenkelige former: fra den antikke erindringskunstens konstruksjon av en dynamisk indre bok strukturert av pregnante mentale bilder, via møtet mellom camera obscura (som produserte bilder som ikke lot seg lagre eller overføre) og trykkekunsten, tegninger i håndskrevne bibler og håndkolorerte tresnitt fra boktrykkets barndom, historiens første illustrerte lesebok for barn og all verdens ABC-bøker, til Thomas Bewicks banebrytende, trestikkillustrerte naturhistoriebøker og den grønlandske avisen *Atuagagdliutit*, som (på en øy nesten uten trær og med svært primitivt trykkeutstyr) ble en av verdens første aviser med fargeillustrasjoner.

C står for camera obscura, som avbilder den lyse dagen i perfekt perspektiv. Den tyske mediefilosofen Friedrich Kittler har omtalt møtet mellom camera obscura og trykkekunsten som historiens første samarbeid mellom to medier. Sammen med den trykte boken sørget sentralperspektivet (som ble utviklet ved hjelp av camera obscura) for at presise tekniske tegninger (f.eks. av innretninger som nettopp trykkpressen og camera obscura) kunne lagres, deles og forbedres. *Boken ble et sted der oppfinnelser kunne skje.*

Bokens oppfinnelser begrenser seg imidlertid ikke til teknikkens verden. Ta for eksempel portugiseren José de Almada Negreiros' *Oppfinnelsen av den lyse dagen* (1921), eller sovjetiske Jakob Tsjernikovs *Arkitektoniske fantasier* (1933), som Tsjernikov selv anså som et «øvingsfelt for forestillingskraften».

Vi trenger slike øvingsfelt. Den amerikanske forskeren og bokkunstneren Johanna Drucker har påpekt at e-bøker ofte er preget av en svært overflatisk forståelse av hvordan papirbøker fungerer. Man skulle nesten tro at e-bokmakere ikke har opplevd papirbøker utenfor glassmontre. Designerne har tilsynelatende vært mer opptatt av å etterligne papirbokens ikoniske utseende enn av å utvikle formater som utnytter den digitale teknologiens muligheter. I en slik sammenheng kan det, slik også den britiske historikeren Adrian Johns

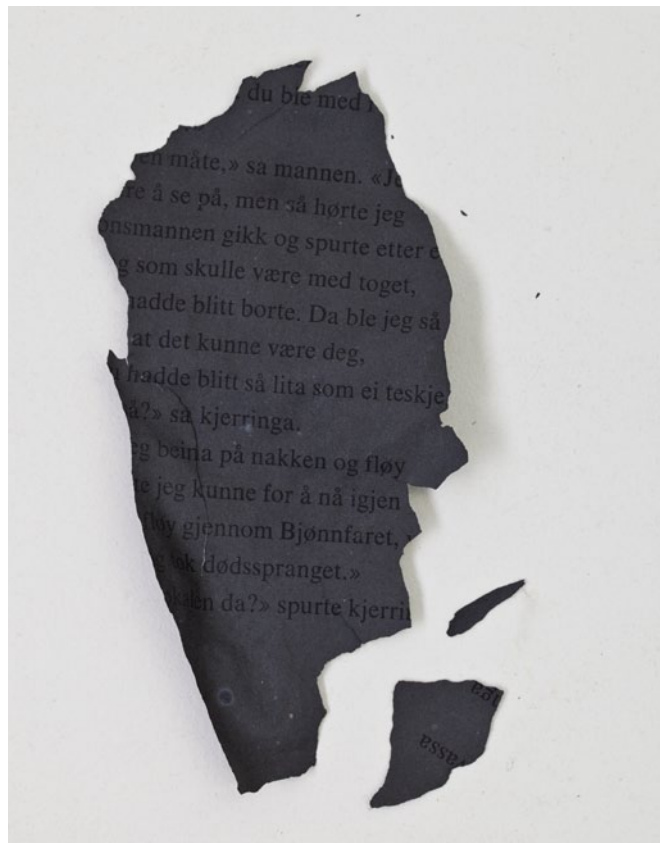
er inne på i sitt bidrag til denne meddelelsen, være nyttig å studere bokens historie. Den forteller oss at en bok ikke først og fremst er et statisk objekt, men snarere en instruksjon eller et program som er i stand til å foreskrive et mangfold av interaksjonsmuligheter med leserne.

I Ray Bradburys roman *Fahrenheit 451* fra 1953 skildres et samfunn der bøker er bannlyst. Brannmennene har fått i oppgave å brenne alle bøkene de kan komme over, mens motstandsbevegelsen memorerer klassikerne for å redde dem fra flammene. Motstandsfolkene går rundt med en bok inni hodet, nærmest som en parodi på den klassiske erindringskunsten, som forut for trykkekunstens oppfinnelse spilte en helt sentral rolle for den vestlige kulturs hukommelse. Erindringskunsten – *ars memoria* – var opprinnelig langt mindre tilbakeskuende og bokstavtro enn hos Bradbury. Tvert imot var den uløselig knyttet til evnen til å tenke nytt. Både på engelsk og portugisisk har det latinske ordet «inventio» blitt avledet til to ord med betydninger som står i motsetning til hverandre: invention/invenção (det å skape noe nytt) og inventory/inventário (en liste eller opptelling over noe allerede foreliggende). For den klassiske erindringskunsten var minne og oppfinnelse så å si to sider av samme sak, akkurat som i Guttorm Guttormsgaards arkiv.

Som Almada formulerte det for snart hundre år siden: «Vi kommer ikke fra århundret der man finner opp ord. Ordene er allerede blitt oppfunnet. Vi kommer fra århundret der vi finner opp ordene som allerede er blitt oppfunnet – på nytt.» Vi, for vår del, kommer fra de digitale nettverkens århundre, en tid da «dend gandske Verden» omkodet i en slik grad at det blir maktpåliggende å finne opp nye måter å (le)se den på.

Karin Nygård & Ellef Prestsæter





esken inneholder askeflak
med sverterester av teskjekjerring-
funnet 200 m. fra jaktstøtten på Kjærnsmo,
som brant ned til grunnen 20 / 2 / 02
midt på soldagen, for tur
innover - innover

Not for sale

ADRIAN JOHNS:
BOKENS TAPTE MAGI

Det er vanlig å snakke om «bøkens magi». Hvis du søker på nettet etter «the magic of books» eller «the magic of reading», får du millioner av treff. Men hva om trykte bøker, da de dukket opp for første gang, virkelig var magiske? Og hva om også lesing ble sett på som en magisk aktivitet? Hva kan disse formuleringene ha betydd den gangen, og på hvilken måte kan magien ha formet den revolusjonen som trykkekunstens oppfinnelse bragte med seg?

* * *

Da trykkekunsten ble innført i Vest-Europa på 1440-tallet, kom den faktisk fra magiens verden. Dens oppfinner, Johannes Gutenberg, er en mystisk figur, men vi vet at han vokste opp i framgangsrike handelsbyer i det vestlige Tyskland, at han kom fra en gammel militærfamilie forfulgt av ulykker, og at han antagelig fikk opplæring som gullsmed. Til sammen ga dette ham en kombinasjon av ferdigheter, ærgjerrighet og desperasjon som på denne tiden var typisk for visse vandringsmenn. Disse vandringsmennene forsøkte å tjene seg rike på å mestre naturmaktene, gjerne ved å lage og selge fantastiske maskiner som kunne rå over slike makter. Gutenbergs første prosjekt var av nettopp dette slaget. Han satte seg fore å produsere titusenvis av brosjer til pilegrimer på vei til en religiøs festival som skulle finne sted i den gamle karolingiske hovedstaden Aachen. Brosjenes polerte metalloverflate skulle angivelig fange inn dydene som strålte ut fra fire hellige relikvier som ble oppbevart i katedralen



og bare vist fram til de troende hvert sjuende år. Disse innretningene – som antagelig ble laget ved hjelp av en slags stemplingsteknikk – var med andre ord maskiner bygd for å fange inn, lagre, transportere og utstede innflytelse. Da han innså at han hadde tatt feil av datoen for pilegrimsferden, og dermed sto i fare for å bli ruinert, tilbød Gutenberg sine utilfredse samarbeidspartnere i stedet en ny «kunst» og et nytt «eventyr», men stadig vekk basert på en hemmelig stemplingsmaskin. Dette var trykkpressen, som – skulle det vise seg – ble en langt mer betydningsfull maskin for å lagre innflytelse enn brosjene.

Trykkpressens betydning er innlysende når vi ser tilbake. Men Gutenbergs eksperimenter var typiske for perioden, som var preget av store ambisjoner på vegne av håndverkerfaget. Mange eksperimenterte med trykkemaskiner: Myntmakere lagde medaljer og mynter, bokbindere brukte presser til å prege motiver og mønstre på bokpermer, og treskjærere brukte treblokker for å lage reproduksjoner av spillkort og blokkbøker som *Ars Moriendi*. Når de ble spurt, gjorde håndverkerne rede for virksomheten sin med henvisning til særskilte kunnskaper om naturmaktene. Naturmagi var i realiteten forbundet med anvendelsen av håndverkerkunnskap på vitenskapens område. Objektene de framstilte ble gjerne laget ved å kombinere ulike redskaper og teknikker. For eksempel innbefattet blokkbøker både håndskrift og illuminasjon, så vel som bilder trykket med treblokker. Også de første trykte bøkene var blandingsformer. I mange av dem kan vi se trykte bokstaver sammen med håndskrift, uthevninger i rødt og til og med illuminasjon. De bør anerkjennes som de tvers igjennom merkverdige objektene de faktisk var.

* * *

Om trykkekunst var en form for magi, var også lesing det. På midten av femtenhundretallet, idet den trykte boken ble det definerende mediet for sin tid, spredte den nyheten om en innretning som raskt ble standardmodellen for å forstå det som skjer når en leser beskjeftiger seg med en bokside. Innretningen, et *camera obscura*, var enda et unikt produkt av samtidens fagmessig utførte magi. Kilden man oftest henviste til for en beskrivelse av denne maskinen, var det 23 år gamle vidunderbarnet Giambattista della Portas svært innflytelsesrike *Magia Naturalis* – en bok som kom ut i en rekke utgaver og oversettelser over hele Europa i løpet av de 150 årene som fulgte etter at den ble utgitt første gang i Napoli i 1558 – og som praktisk talt definerte senrenessansens naturmagi. Camera obscura hadde en sentral plass i verket ettersom innretningen markerte bokens streiftog inn på de «Matematiske Vitenskapers» område. Camera obscura var det ypperste i en rekke av lysmanipulerende «Geometriske instrumenter» som ifølge della Porta var ideelle å introdusere disse vitenskapene med, ettersom



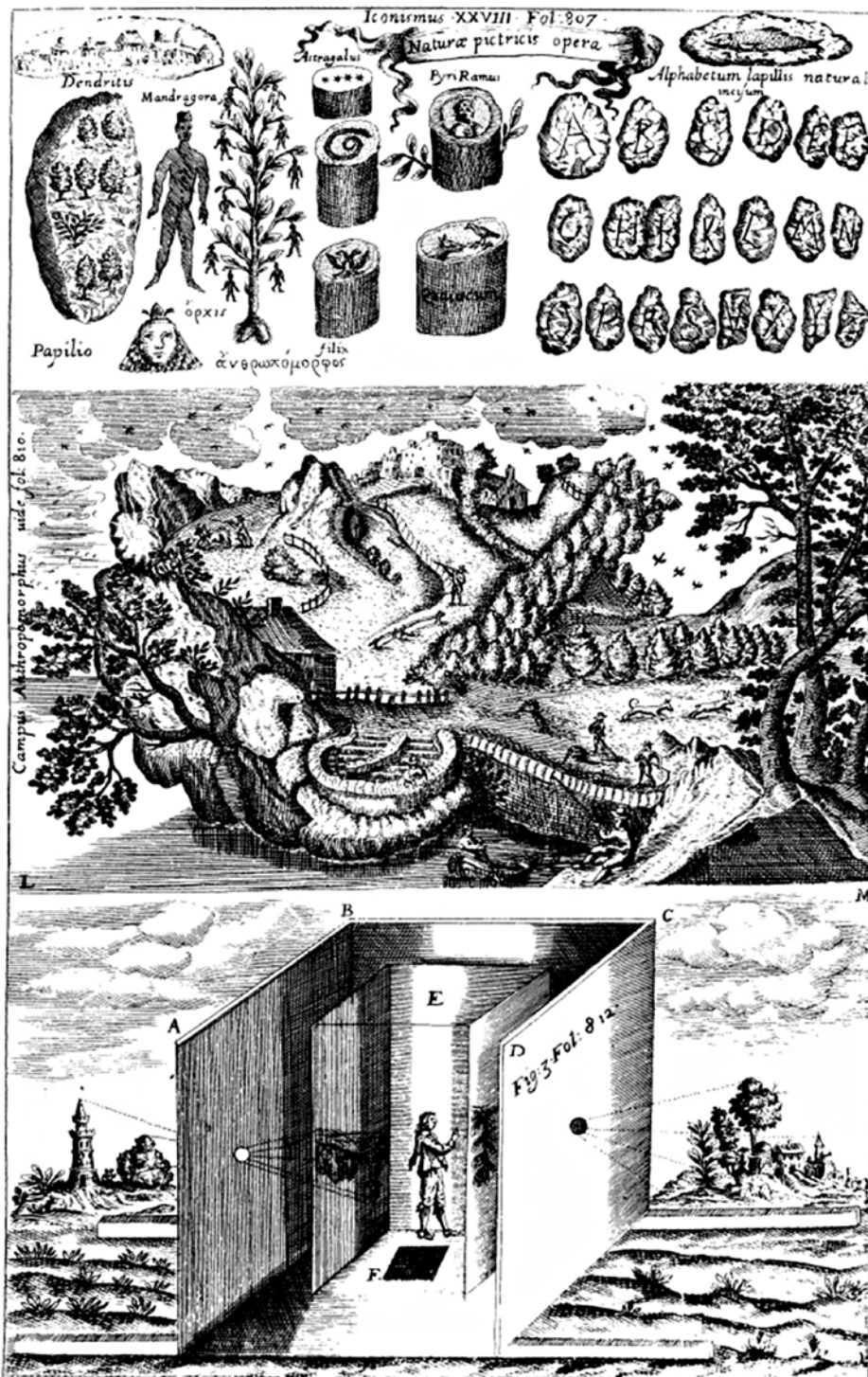
«de Matematiske Bevisers sannhet bør anskueliggjøres ved hjelp av synseksperimenter.» Helt fra starten av ble altså camera obscura framholdt som selve modellen for fornuftsmessige, geometriske forklaringer.

Det della Porta beskrev, var ikke et lite apparat på størrelse med en skoese (av den typen man gjerne forbinder med camera obscura i dag), men et mørklagt rom med et hull i den ene veggen, utstyrt med en linse (della Porta så på linsen som hans egen forbedring av en innretning som allerede var allment kjent). Magikeren satt *inni* dette «kammeret» (derav *camera*) og så bilder bli projisert fra linsen og over på en skjerm, eventuelt på bakveggen. Det dreier seg om ren geometri – selv om en geometrisk redegjørelse for fenomenet først ble publisert av Johannes Kepler noen tiår senere. Fenomenet var så lovmessig at det kunne brukes som et hjelpemiddel for malere, som ved å tegne opp det projiserte bildet ble i bedre stand til å skildre virkeligheten. Vi vet at blant andre Kepler brukte en slik maskin. Og della Porta lanserte det som i Europa skulle bli den dominerende teorien om den menneskelige synsevnen, da han konstaterte at camera obscura var en modell for øyet. Denne modellen løste ifølge della Porta en gang for alle det gamle stridsspørsmålet om hvorvidt synsstrålene ble ført inn i eller strålte ut av øyet, til støtte for førstnevnte. «Bildet slippes inn av pupillen, som av en vindusglugge», erklærte della Porta, og blir projisert på «den delen av Kulen som befinner seg midt i øyet.» Der ville innbilningskraften oppfatte bildet og på den måten danne selve grunnlaget for kunnskapen.

Og likevel ... helt fra begynnelsen av var det klart at camera obscura-modellen også framhevet det skjøre og usikre ved denne formen for sansning. Det var to grunner til dette. For det første ble ikke menneskets sanseintrykk i kameraet bestemt av geometriens regler alene: Akklimatisering spilte også inn. Della Porta bemerket at en betrakter i første omgang ikke kan se noe bilde i rommet i det hele tatt på grunn av det vi ville kalt etterbilder, og som ble antatt å røpe innbilningskraftens anti-empiriske vesen. «Du må bli der en stund,» formante han, for «innvirkningen» omgivelsenes lys hadde på øyet før man kom inn, har en hardnakket og langvarig effekt. Både Kepler og andre delte denne oppfatningen og hevdet det ville ta minst et kvarter «før bildene som ble innprentet av åndene ute i dagslyset, ville forsvinne.» For det andre forsvant ikke assosiasjonene som var knyttet til innretningens opphav i magien. Sett i denne sammenhengen *var* bildene man så i kameraet illusjoner og bedrag. Her spilte fantasien – igjen – en rolle. Della Porta forklarte hvordan man kunne spille betrakterne et puss ved å projisere bilder av barn og dyr (løver, nesehorn og den slags) på en så overbevisende måte at de som ser på «ikke skjønner om det er blendverk eller virkelighet.» En noe mindre eksotisk orientert Kepler understreket at å få se et sannferdig bilde forutsatte ganske omstendelige forberedelser. Hvis skjermen sto for langt unna hullet, for eksempel, ville de ekstra detaljene i forstørrelsen forsvinne når lyset falt på lufta og støvet som lå imellom. Og et lite hull ville skape et klarere, men svakere, bilde. Det ville bli vanskelig å tyde – «slik det er vanskelig å lese liten skrift hvis man er svaksynt.»

* * *

I kjernen av trykkerevolusjonen lå det altså et paradoks. Synet, generelt, og lesing, spesielt, *burde* i prinsippet kunne forklares ved hjelp av den urtypiske magiske maskinen, camera obscura. Dette knyttet lesing til en geometrisk, euklidsk logikk, som beviselig var en av fornuftens sikreste og mest håndgripelige former. Dette impliserte at en sannferdig lesning



Camera obscura vs. naturens egne triks (vend på siden, og et ansikt dukker opp i landskapet).
 Fra Athanasius Kircher, *Ars Magna Lucis* (1646).

ble bestemt av boksiden alene; lesningen av en gitt bok ville derfor være lik for alle lesere. Lesninger var noe som ble *forårsaket* og kunne dermed forutses. Mange av kirkens og statens holdninger til trykkpressen var basert på denne enkle antagelsen. Camera obscura var imidlertid også en illusjonsmaker: Omsorgsfull håndtering måtte til for å sikre at brukerne fikk se sannferdige illusjoner. Dermed lå det i bruken av kameraet som modell for lesing at også lesningene, i praksis, måtte være mange og ulike. De kom an på sammenhengen, på ferdigheter, skoloring og fantasiens kraft. Av dette fulgte det at lesing, i siste instans, *ikke* kunne være euklidisk.

I stedet måtte man forsøke å forstå lesing i lys av et konglomerat av tilegnede ferdigheter og gitte begrensninger. Faktisk er noe av det mest imponerende ved trykkerevolusjonen i det tidligmoderne Europa de ulike lesemåtene som florerte i kjølvannet av den – eller rettere sagt: som definerte den. Det var ikke bare slik at flere lesere kom i berøring med flere bøker enn tidligere. De kom i berøring med flere *typer* bøker og beskjeftiget seg med dem på flere måter enn før. Med ett måtte man, om man ønsket å være en vellykket borger, forholde seg til et fantastisk mangfold av bibler, avlatsbrev, kunngjøringer, nyhetsbøker, almanakker, trykte prekener, katekismer, pamfletter, medisinske reseptbøker og kokebøker. Enda viktigere er det at *lesing* kom til å betegne et stort mangfold av virksomheter, fra det å sitte med nesen i Aristoteles ved et universitet til å konsultere tabeller for å navigere på verdenshavene. Bemerkesverdige nok tilrettela trykkekulturen for hele dette mangfoldet av gjenstander og praksiser.

Når vi hyller de revolusjonerende virkningene av trykkekunstens oppfinnelse, er det dette mangfoldet av gjenstander og praksiser vi tenker på. Og med rette beklager vi kirkens og statens bestrebelse på å begrense mangfoldet gjennom ulike former for kontroll og sensur. Det disse bestrebelsene har til felles, er imidlertid at de – for det meste – mislyktes. Samtidig ble det gjort grep for å ivareta lesingens kraft, ofte i følge med restriksjoner. Et slående eksempel er en lov som ble vedtatt i Venezia midt på 1500-tallet, og som fastslo at dersom man trykket en bok med marger som var for små til å skrive merknader i, eller på papir som var for skjørt til å skrive notater på, ville hele opplaget bli beslaglagt og trykkerettighetene (copyrighten, grovt sagt) tapt for alltid. Den strenge reaksjonen var uttrykk for viktigheten den venetianske republikken tilkjente selve mangfoldet av lese måter.

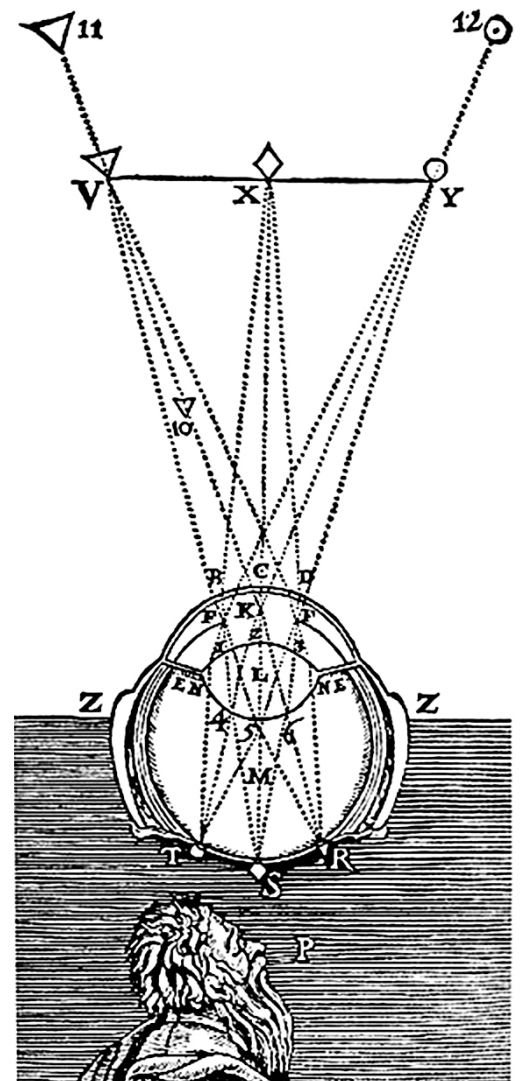
* * *

Dette gir opphav til nok et paradoks, denne gangen knyttet til medierevolusjonen som har funnet sted i vår egen tid. Tenk tilbake på 1980- og 1990-tallet: Med digitaliseringen ble det antatt at bøker og lesing sto foran en ny periode der et mangfold av ulike gjenstander og praksiser kom til å bre om seg. E-bøker kunne distribueres for minimale kostnader, og man kunne legge til elementer som det var umulig å innlemme i trykte bøker: bevegelige bilder, oppdatert informasjon, tilbakemeldinger til kritikere. Også lesing kunne anta nye former. Det samme kunne sporene som leserne legger igjen etter seg, slik som notatene de skribler inn i boken under lesningen (slike notater i trykte bøker, fra det 15. til og med det 20. århundret, danner råmaterialet for historiske studier av lesing). I en viss forstand har mye av dette skjedd, men i praksis oppstår det altfor ofte hindringer. Hvis du «kjøper» en e-bok, får du kanskje ikke noe dokument i det hele tatt, men tilgangsprotokollen til en fil som ligger lagret et annet sted. Adobes programmer, for eksempel, som i dag blir svært mye brukt

innenfor digital publisering, bruker disse protokollene som en type DRM (Digital Rights Management/digital rettighetsadministrasjon) – i prinsippet for å motvirke piratvirksomhet. Men begrensningene er mer omfattende enn hva dette formålet burde tilsi. For eksempel er det ofte ikke mulig å skrive ut e-bøker. Videre kan DRM hindre leserne fra å legge inn merknader i boken.

Det som ville ha kostet utgiveren opphavsretten i 1500-tallets Venezia, blir altså nå innført for å beskytte den samme opphavsretten. Den gang ble lesingens mangfold satt foran eiendom, i dag settes eiendom foran mangfold. Følgelig blir lesing redusert til *kun* å være en camera obscura-aktig skanneprosess – minus den opprinnelige magien. Kanskje er det også et element av fantasi involvert i antagelsen om at magien kan fjernes så fullstendig fra lesning. Denne «avfortryllingen» av boken er, muligens, en like stor illusjon som de vi finner hos della Porta. Uansett er resultatet følgende paradoks: Et medium som kunne ha lagt til rette for et mangfold av nye lesemåter, tvinger fram en drastisk innskrenkning av mulige lesemåter.

Vi er nødt til å legge merke til dette. Paradokset er på ingen måte et nødvendig resultat av digitalisering. For å sette fokus på problemstillingen hjelper det å minnes de trykte bøkens og lesingens tapte magi. Det er takket være rikholdige, eklektiske samlinger som Guttorm Guttormsgaards – samlinger som ikke bare tar vare på bøker, men på sporene etter måten de ble laget og brukt på – at dette er mulig i dag.



René Descartes undersøker camera obscura-prinsippet ved hjelp av et okseøye. Fra Descartes, *La Dioptrique* (1637).



Den illustrerte leseboken *Orbis Sensualium Pictus* av Johann Amos Comenius ble først utgitt på tysk og latin i 1658 og på engelsk og latin ett år senere. Dens innflytelse gjorde seg gjeldende gjennom flere århundrer via oversettelser til en rekke europeiske språk. (Boken nådde Skandinavia med utgivelsen av en dansk oversettelse i 1672). Sammenlignet med den regelbaserte tilnæringsmåten i Donatus og Priscianus' standardverker i latinsk grammatikk, gjorde *Orbis Pictus*' illustrerte format og deskriptive metode boken unik. I tråd med sine encyklopediske ambisjoner er verket på en og samme tid en ordbok, en grammatikk og en kilde til kunnskap om verden – og dessuten en bildebok som skulle engasjere unge lesere. Troen på at utdanning var veien til opplysning, og at læring var for alle, drev de progressive pedagogiske tenkerne i denne perioden. Comenius hentet inspirasjon fra før-opplysningstenkeren Francis Bacons pedagogiske skrifter, og Bacons argumenter i *The Advancement of Learning* (utgitt på latin i 1623) dannet grunnlaget for Comenius' eget begrep om universell kunnskap, hans såkalte pansofi.

Comenius gjorde læring til en fornøyelse, noe som var nesten uhørt i en tid da begrepet om barndom ennå ikke var helt etablert, og barn gjerne ble betraktet som voksne i miniatyr. Det vanlige var å tilegne seg lese- og skriveferdigheter ved hjelp av katekismen, bibelvers eller humørløse ABC-bøker som begynte med verset «In Adam's Fall, we sinned All». Til sammenligning må opplevelsen av de illustrerte boksidene i Comenius' *Orbis Pictus* ha vært som en lystig reise gjennom et utførlig skildret rike, hvor en læremester i sid frakk spaserte omkring i frukthager og opp åssider, på bilder som var spekket med gloser. I de mange utgavene av verket var illustrasjonene noen ganger robuste tresnitt, andre ganger mer detaljerte kobberstikk, men selve ikonografien og bildene forble som regel uendret.

Orbis Pictus' pedagogiske karakter er ubestridelig. Og som et epistemologisk verk, kan boken ses i sammenheng med andre tradisjoner for kunnskapsproduksjon og -formidling. I et slikt perspektiv hører boken hjemme blant de store renessanseverkene, de klassiske avhandlingene om arkitektur, anatomi, botanikk, våpen, emblemer, antikke gjenstander, kartografi, perspektiv og så videre. Disse fagområdene bygger ikke bare på bilder som den fremste måten å danne og overføre kunnskap på, de forutsetter også, om enn på ulike måter, bruk av grafiske virkemidler i kunnskapsformidlingen. Mer enn noe annet er Comenius' bok oppsiktsvekkende for sin effektive utforming, som er kodet ved hjelp av grafiske elementer, og som på en og samme tid etablerer og forutsetter en orden i verden. Denne gjensidige





bestemmelsen lykkes i å systematisere kunnskapen på en slik måte at de organiserende prinsippene forsvinner, og Comenius' opplisting av alt vi kan benevne og vite, peke på og avbilde, blir en eksemplarisk demonstrasjon av hvordan klassifiseringer blir naturalisert som visuell kunnskap. Med tilslutning til Aristoteles' sentens om at «det ikke fins noe i bevisstheten som ikke først har vært i sansene», tar Comenius utgangspunkt i troen på at menneskets sansevne er selve nøkkelen til oppdagelsen av verdens orden – en orden som kan iakttas, som er synlig og åpenbar.

Kunnskap og synlighet er i dialog i *Orbis Pictus*, hvor tittelsiden erklærer at boken inneholder «A Picture and Nomenclature of all the chief Things that are in the world, and of Men's Employments therein.»¹ Comenius innleder teksten med en «invitasjon» (Inledning) til «Dend gandske Verden fuld af de Ting som kand sees og sandes afmaled». Denne åpningen er iscenesatt som en samtale mellom en Læremester og et Barn. Den første sier «lær adt være vies» og tilbyr seg å «viese dig aldle Ting: jeg vil næfne dig aldle Ting». Etter dette løftet, stanser læreren opp for å introdusere elementene i sitt språklige univers, og i den siste linjen i den innledende invitasjonen heter det: «Her Hafver du et lefvendde och lyedende a.b.c.». Blar vi om, får vi se et oppslag som presenterer et alfabet med 24 bokstaver (j og v mangler), som en guide til uttalen av lydene i det latinske språket. Utformingen er slående original. I tråd med et kvasimimetisk prinsipp lar Comenius lydene

1. Denne undertittelen står ikke i Guttormsgaards danske utgave fra 1686, som ligger til grunn i denne oversettelsen av Druckers artikkel (o.a.).

i alfabetet tilsvare dyreløyer. Bokstavene får lyde etter tur, men navnene og tegnene inngår i sammensatte latinske og oversatte uttrykk: «Cornix cornicatur, a a» (Kragen gylper) eller «Anser gingrit ga ga» (Gaaesen kekker) og «Lupus ululat, lu ulu» (Ulfven tuder). Med unntak av Vinden, Munnen, Kusken og Barnet er det dyr som lager lydene som talespråket består av. Deres tilknytning til den språklige verdenen som de her eksemplifiserer, tas tilsynelatende for gitt, og disse utsagnene er uten tvil de mest komplekse tekstene i hele boken: De fyller på en og samme tid en lydlig, visuell og symbolsk funksjon.

Ideen om at man kan referere til alle verdens grunnleggende elementer via alfabetet, forstått som en metafor for en fastlagt sekvens eller kode, bestanddelenes alfa og omega, synes å innebære at rasjonaliseringen av sansene bare gjenskaper en orden som allerede foreligger i verden. I *Orbis Pictus* flettes en rekke intellektuelle tendenser sammen samtidig: overbevisningen om at naturens encyklopediske bok er den sanselige verden, tilslutningen til leksikalsk (snarere enn syntaktisk) tilnærming til undervisning, satsningen på grafiske former for kunnskapsproduksjon, samt et mindre åpenbart struktureringsprinsipp der alfabetisk betydningsdannelse legges til grunn for epistemologisk erkjennelse.

Gjennom hele *Orbis Pictus* råder et atomistisk verdensbilde, til tross for at Comenius sluttet seg til synet på universets orden som underlagt én eneste lov: Verden er full av ting som kan listes opp, benevnes og bringes til skue – innenfor den ene rammen etter den andre. Rasjonaliseringen av synsevnen blir, for å parafrasere William Ivins, vanligvis satt i sammenheng med ulike former for bildeproduksjon på 1400-tallet, som for eksempel *camera obscura*, en teknikk forbundet med sentralperspektivet og dets systematiske produksjon av romlige illusjoner og synsvinkler. Men begrepet kan også knyttes til bruken av stadig mer sofistikerte grafiske virkemidler i formidlingen av kunnskap i perioden fra renessansen til opplysnings-tiden. De populære emblembøkene til Andrea Alciati (1531) og Cesare Ripa (1593) kom ut på samme tid som Andreas Vesalius, i sitt storslagne anatomiske verk fra 1543, ga den visuelle kunnskapen en teatralisk form og plasserte flådde, oppspente og svevende lik i positurer som gjorde informasjonen de formidlet tydelig og lesbar. Til langt inn på 1600-tallet forblir imidlertid den visuelle kunnskapen splittet mellom empirisk observasjon, som er i framvekst på grunn av nye optiske oppfinnelser som teleskopet og mikroskopet (jf. Robert Hookes *Micrographia*, 1665), og middelalderens kosmologier (jf. Robert Fludds *Utriusque Cosmi* fra 1617-1621, med sitt system av harmonier, proporsjoner og perfeksjoner).

Til sammenligning framstår bildene hos Comenius som heller beskjedne. Bildene er komponert med tanke på å vise fram alle gjenstandene som listes opp i teksten. De er som regel skåret i linjer og klossete organisert, som overfylte kuriosakabinetter. Komposisjonene er fantastisk usannsynlige, hvert eneste bilde er tettpakket med eksemplarer, samtidig som



de er ment å vise fram en naturlig scene. For eksemplene inneholder bildet av «De Insector som flyive» i leksjon XXVII bier, vepser, biller, sommerfugler, gresshopper, geithams, mygg, klegg og ildfluer i et opptog av småkryp som på en eller annen måte har dukket opp innenfor den samme rammen. Trengselen får all subtilitet til å fordufte.

Selv om Comenius tar utgangspunkt i alfabetet, unnlater han å bruke det til å strukturere boken. *Orbis Pictus* er organisert ut fra temaer og emner i et kosmologisk hierarki, ikke bokstavenes rekkefølge. Likefullt: Fornemmelsen av at den atomistiske verdenen og kunnskapen vi har om den er i overensstemmelse med et semiotisk prinsipp, som alfabetet er det fremste eksemplet på, er hele tiden til stede. Hva slags begrep om alfabetet kan Comenius ha hatt i tankene? 1600-tallets ABC- og stovebøker introduserte alltid bokstavene samtidig som de brukte den alfabetiske sekvensen til å organisere leksjonene. Den allerede nevnte «In Adams fall, we sinned All» satte beleilig nok syndefallet, det første mennesket og den første bokstaven i alfabetet sammen til et moralsk budskap som ble etterfulgt av *The Book, The Cat, a Dog* og så videre – på vers og i bilder. Tingenes orden ble underbygd av velkjente bildeframstillinger av datidens hverdagsliv eller av naturen.

Comenius' alfabet var først og fremst av det funksjonelle slaget, et alfabet som, gjennom fortrolighet og gjentatt bruk, bidrar til å skape orden. Han befinner seg tilsynelatende langt fra kabbalistenes og nyplatonistenes verden. Kosmologien hans bygger likevel på lån fra klassiske og mystiske tradisjoner, der kunnskap var det samme som åpenbaringen av en guddommelig plan. Bildeserien i boken løper fra Himmelen og Jorden, gjennom de mange nivåene i tilværelsens hierarki, gjør et opphold midtveis for å vise fram «Mændneskeds Sjæl», før den skildrer alle slags ferdigheter, oppgaver og aktiviteter – fra å dyrke jorda til å utkjempe sjøslag. Etter å ha listet opp alle fuglene og fiskene, dyrene og de menneskelige aktivitetene, avslutter boken sine leksjoner med et kortfattet studium i sammenlignende religion («Hedenskabets», «Jødedommen» og «Christendommen»). Comenius er ingen mystiker, han forholder seg simpelthen til en naturlig orden, slik den var allment forstått.

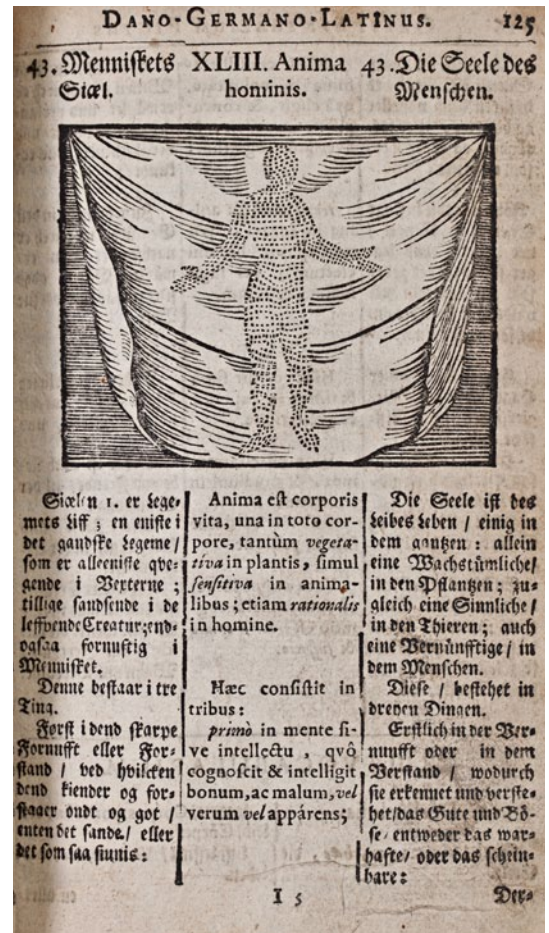
I denne perioden ble imidlertid mystikkens tradisjoner fortsatt holdt i hevd, og i den sammenheng spilte alfabetet en vesentlig rolle. I Guillaume Postels bok fra 1538, utgitt som en stjerneobservasjon, ble det himmelske alfabet lansert som en variant av de hebraiske bokstavene, dannet ved å knytte sammen punkter på nattehimmelen. Postel var lingvist, en lærd innen skriftformer, skrifttegn og språk. I 1540-årene arbeidet han med en oversettelse av Zohar, mens han lette etter et universelt grunnlag for de jødisk-kristne religionene, blant annet ved å spore fellestrekk mellom deres respektive tegn. Da det himmelske alfabetet ble gjenutgitt av Cornelius Agrippa i *De Occulta Philosophia* i 1550, var bokstavene tegnet med fete strøk som endte i åpne sirkler. De himmelske bokstavene ble her presentert sammen med andre mystiske alfabeter, som enten var blitt gitt til Adam av engelen Rafael eller bar i seg magiske krefter. Jakob Böhmes *The Signature of All Things* fra 1621 løfter fram et mystisk alfabet som bygger på kabbalaens tradisjoner, og i likhet med Comenius' «ting», innehar hvert eneste tegn hos Böhme en plass i en bestemt orden.

Comenius befinner seg likevel langt fra den okkulte mystisismen, men ikke så langt fra metafysikken. Hans forankring i tingenes verden og anskueliggjøringens prinsipper – peking og benevning – er åpenbar allerede på de første sidene i *Orbis Pictus*, hvor læreren gestikulerer mot verden og oppfordrer eleven til å lære ved å se. I tillegg til skillet mellom

kosmologiske og empiriske tilnæringsmåter til visuell kunnskapsproduksjon, var 1600-tallet preget av distinksjonen mellom hieroglyfiske symboler, på den ene siden, og observasjon, på den andre – begge formene er påtagelige hos Comenius. Ideen om at mening kan kommuniseres direkte til øyet skiller begge disse formene fra okkulte diagrammer som avdekker en skjult kosmisk orden.

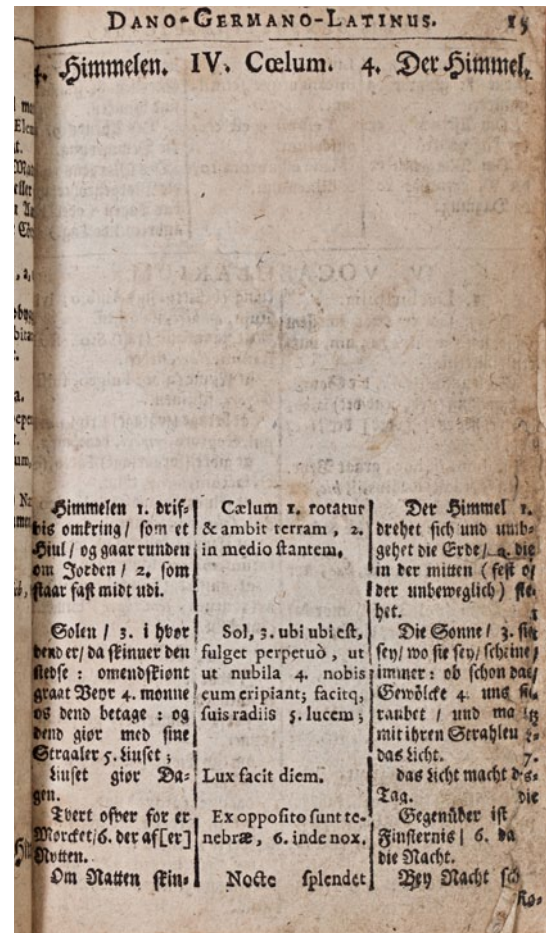
Den hieroglyfiske sensibiliteten som preget Alciati og emblemene var imidlertid i ferd med å forsvinne, mens metoder basert på observasjon vant stadig mer innflytelse. Et eksempel på dette er det ekstremt populære verket *Nova Reperta* av Giovanni Stradanus (Jan Van der Straet), en studie av oppfinnelsene som formet det moderne livet, gjenuttgitt i utgave etter utgave på slutten av 1500-tallet og begynnelsen av 1600-tallet. Utformet som tablåer som skildret oppfinnelsen, produksjonen eller bruken av vindmøller, krutt, briller, det magnetiske kompasset og så videre, bygget Stradanus' bilder på overbevisningen om at all kunnskap kan gjøres synlig. Ikke bare er det vi ser det vi vet: Å se er å vite, og kunnskapen kan gjøres fullkommen gjennom observasjon. I likhet med Comenius befinner Stradanus seg langt fra Fludd eller Böhmes mystiske og kosmologiske overbevisninger, langt fra deres diagrammer over fullkomne strukturer, der astrologiske tegn ble tilpasset skjematisk framstillinger av matematiske proporsjoner.

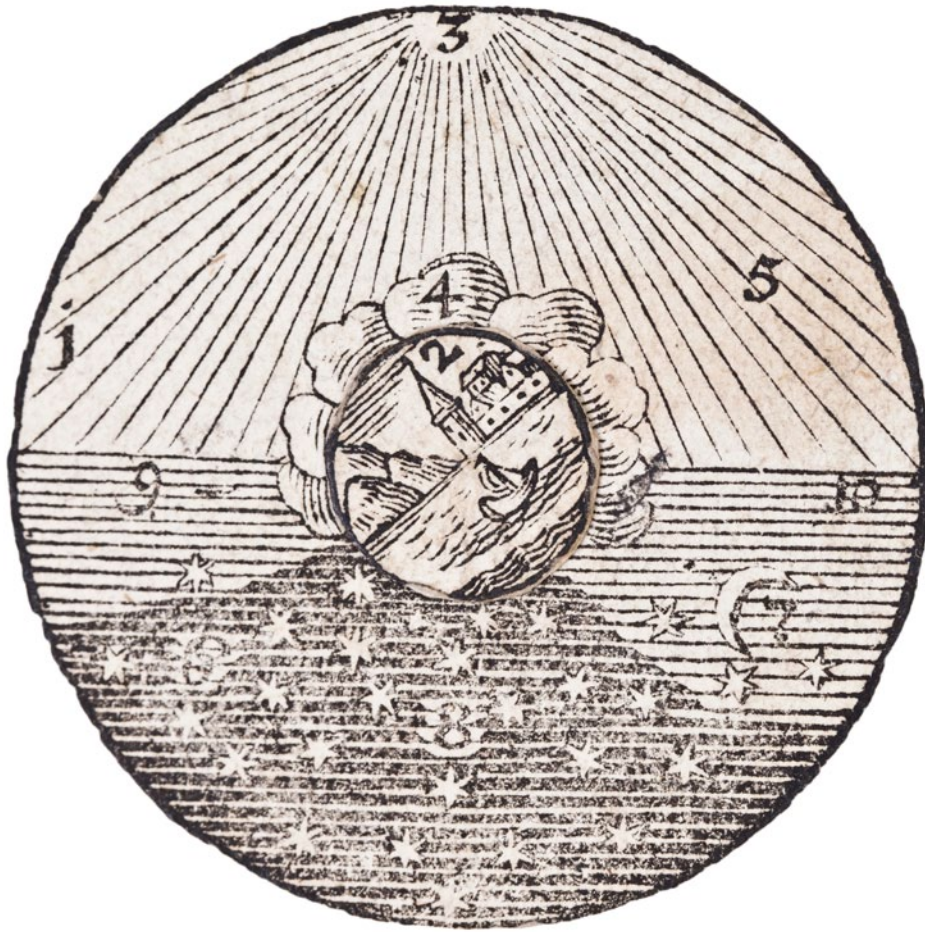
I noen av de senere utgavene av *Orbis Pictus* blir en rekke intellektuelle motsetninger tydelige. Blant annet forsvinner bildet av sjelen: I en utgave fra 1755 er det byttet ut med et bilde av et øye. I en påfølgende utgave er bildet av sjelen helt borte, som om en slik ubestemmelig og uhandgripelig essens ikke kunne representeres overhodet. Den roterende skiven som lot sola kretse rundt jorda i noen av de første utgavene, ble senere erstattet av et bilde av jorda i bevegelse sammen med en påstand om at det tidligere bildet av himmelen var i tråd med hva «de gamle tenkte», mens «senere autoriteter framholder at jorda beveger seg rundt sola.» Comenius' leksikon var ikke bare en ordbok, men et forvaringssted for kunnskap i bevegelse, også i hans egen tid. I Comenius' verden er livets tegn navn på virkelige ting, Gud uttrykker seg i alt, og hans plass i verdens orden er et naturgitt faktum uansett om vår søken etter ham er et aldri så kulturelt anliggende. Det fins ikke noe mysterium som hjemsøker Comenius' skyggefrie syn: Overbevisningen om at sansevnen ikke korrumpes av illusjoner, at den synlige verden er virkelig, og at dens framtrødelse beviser dette utover enhver tvil, lar ham beskjeftige seg med alle verdens detaljer og særegenheter, som kan listes opp i det uendelige. I verdensbildet hans er universets atomistiske tingaktighet konkretisert i form av en alfabetisk opplisting, og han benytter seg av bilder og verbale beskrivelser for å forene komponentene han setter sammen i leksjonene sine. Kunnskapen er encyklopedisk og universell i sitt vesen, og selv kunnskap om ubestemmelige størrelser som «menneskets sjel» kan gjøres synlig og selvnlysende. På denne måten kan opplysningens pedagogikk gjøres tilgjengelig for alle.



* * *

Comenius' bruk av kodeksboken sprang ut av de historiske omstendighetene. Formatet tjente en hensikt, men ble også omhyggelig orkestrert, idet hver utgave strevde med å få ulike språk, samt de avbildede gjenstandene, til å stemme overens. På grunn av de smale spaltene og lengden på ordene kunne ikke elementene alltid settes på linje. Hvordan kunne en *Orbis Pictus* ha fungert med vår tids teknologi? Innretningene for utvidet virkelighet, *pads*, *pod*s og andre anordninger som legger lag av fortolkninger oppå den «virkelige» verden, indikerer tilsynelatende at skillet mellom det virkelige og det virtuelle ikke lenger er like skarpt, og kan kanskje betraktes som en videreføring av Comenius' boksideportal. Hva hadde skjedd med Comenius' epistemologiske modell hvis han kunne ha utnyttet de nye medieteknologienes haptiske muligheter og kroppslige kognitive dimensjoner? Eller er egentlig tendensen til tiltakende simulering av erfaringer et steg bort fra Comenius' forståelse av sansene som kunnskapens grunnleggende forutsetning? Er det vesens- eller gradsforskjeller mellom den virtuelle sansningens triks og bildene, som i Comenius' bildeverden, appellerer til minnene vi har om erfaring og sansning (ikke bare til våre umiddelbare sanser)? Hos Comenius forveksler vi aldri boksidene og verden, tingen selv og den avbildede tingen, og erkjennelsens integritet forblir fast forankret i overbevisningen om at øyet kan skille sannheten fra dens motstykke. Hvis bildets og boksidens rammer bidrar til å avgrense læringens og representasjonens rom fra den synlige verden, er det samme tilfellet for skjermoverflatene våre, men i mindre grad sant for utvidelsene som stadig oftere oppleves som uinnrammede, tilsynelatende umiddelbart tilgjengelige for sansene våre. Hvor går skillet mellom tegn, forstått som representasjoner av ting, og vår oppfattelse av tegn som ting i seg selv, mellom bildet av verden og verden selv? Ville Comenius ha holdt fast ved rammeverkene som hjelper oss å begripe verden ved å skille sansningens medierte soner fra dens umiddelbare? Eller vært rede til å oppheve distinksjonen med henvisning til ideen om at kunnskap oppstår ved å involvere sansene direkte? Ville han ha introdusert iPad-versjonen av leksjonene sine, for eksempel, med et utsagn som: «Dette er en anordning. Den konstruerer en verden.» Eller snarere: «Viser hele verden gjennom dette rammeverket.» Et bilde som framtrer på en overflate, eller en portal til verden: Forskjellen er avgjørende.





BIBLIOGRAFI:

- Agrippa, Cornelius. *De Occulta Philosophia, libri III*. Apud Godfridum & Marcellum, Beringos, 1550.
- Alciati, Andreae. *Emblemata*. Augsburg, 1531.
- Bacon, Francis. *The Advancement of Learning*. Oxford, 1605.
- Bardeen, C.W. *Orbis Pictus of John Amos Comenius*. Redaktørens forord. Syracuse, N.Y.: C.W. Bardeen, 1887.
- Böhme, Jakob. *The Signature of All Things*. London, 1621.
- Comenius, John Amos. *The Visible World*, oversatt av Charles Hoole. London, 1659.
- Fludd, Robert. *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia*. Oppenheim, 1617-21.
- Gaffarel, Jacques. *Curiositez inouyes sur la sculpture talismanique des Persians, horoscope des Patriarches et lecture des estoiles*. Paris, 1629.
- Hooke, Robert. *Micrographia*. London: J. Martyn og J. Allestry, 1665.
- Laurie, S.D. *John Amos Comenius* [1884]. Cambridge: At the University Press, 1904.
- Murphy, Daniel. *Comenius: A critical reassessment of his life and work*. Dublin: Irish Academic Press, 1995.
- Postel, Guillaume. *De Originibus seu de Hebraicae Linguae & Gentis Antiquitate, deque variarum linguarum affinitate liber*. Paris: Apud Dionysium Lescuier, 1538.
- Ripa, Cesare, *Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*. Roma: Heredi di Gio. Gigliotti, 1593.
- Sadler, John Edward. *J.A. Comenius and the Concept of Universal Education*. London: George Allen & Unwin Ltd., 1966.
- Stradanus, Johannes. *Nova Reperta* [1580-tallet]. 1637.
- Vesalius, Andreas. *De humani corporis fabrica*. Basel, 1543.
- Young, Robert Fitzgibbon. *Comenius in England*. Oxford: Oxford University Press, og London: Humphrey Milford, 1932.
- http://cisupa.proquest.com/ksc_assets/catalog/3453_AmericanPrimers.pdf (Lastet ned 05.05.14.)
- <http://comeniusorbispictus.wordpress.com/> (Lastet ned 05.05.14.)



Jeg gikk inn i et gammelt meieri. Jeg begynte å telle bøkene som skulle leses og årene jeg hadde igjen å leve. Det holder ikke. Selv om jeg slutter å sove om natten, kommer jeg ikke til å vare lenge nok til halve meieriet engang.

Det bør helst finnes andre måter å redde en person på. Hvis ikke, er jeg fortapt.

* * *

Jeg fant en filosofibok. Filosofi er vitenskapen om livet; det var akkurat det jeg trengte – å tilføre livet mitt vitenskap.

Jeg leste filosofiboken. Jeg oppnådde ingenting, Mor! Jeg oppnådde ingenting.

De fortalte meg at man måtte være innviet fra før, men jeg har bare hatt én innvielse, nemlig da jeg ble satt til verden i Guds bilde og likhet. Holder ikke det?

* * *

Jeg forestilte meg at det fantes en bok for mennesker, slik det fins piller mot feberen. En bok med samme sikkerhet som en pille. En bok som sa det hele raskt og tydelig, som en plakat, med adresse og dato.

* * *

I en monter lå en bok kalt *Oppfinnelsen av den lyse dagen*. Skrevet for hundre år siden av en portugiser! Jeg synes at alle bøker bør hete det: *Oppfinnelsen av den lyse dagen!* Ikke sant, Mor? I en annen monter lå en bok med tittelen *Dend gandske Verden fuld af de Ting som kand sees og sandses afmaled*. Skrevet i gamle dager av en tsjekker! Mesteren skrev ned alt han visste – slik ble han en mester. Ordene ble skrevet for de andres skyld også. De lærte å lese for å bli mestre – det var i den hensikt man lærte seg å lese i gamle dager.

* * *

Jeg gikk inn i et mørkt rom. Det var et lite hull i veggen, Mor! På veggen midt i mot så jeg tingene som dagens luft satte i fokus. Først da forsto jeg hva det vil si å ha øyne i hodet.

Jorda over, sola under.

Jeg fulgte alle timene med sol og de med skygge. Da natten kom, var jeg enig med sola i at det hadde vært nok lys for i dag. Etterpå kom søvnen. Og søvnen kom i tide. Før søvnen, et bilde – en prikkete menneskesjel!

Jeg drømte om et land der alle ble mestre. Hver og en begynte med å lage en penn som de satte seg til å lytte til universet med; av råmateriale lagde de papir hvor de nedtegnet betroelser de mottok direkte fra universet; etterpå dykket de ned til foten av klippene etter blekksprutens svarte blekk; bokstav for bokstav utformet de typene de komponerte ordene med, og fra treet utvant de en trykkpresse der de presset oppdagelsene trygt sammen så de kunne komme andre i møte. Det var slik alle ble mestre i dette landet. Det var slik mestrene skrev setningene som skal redde menneskeheten.

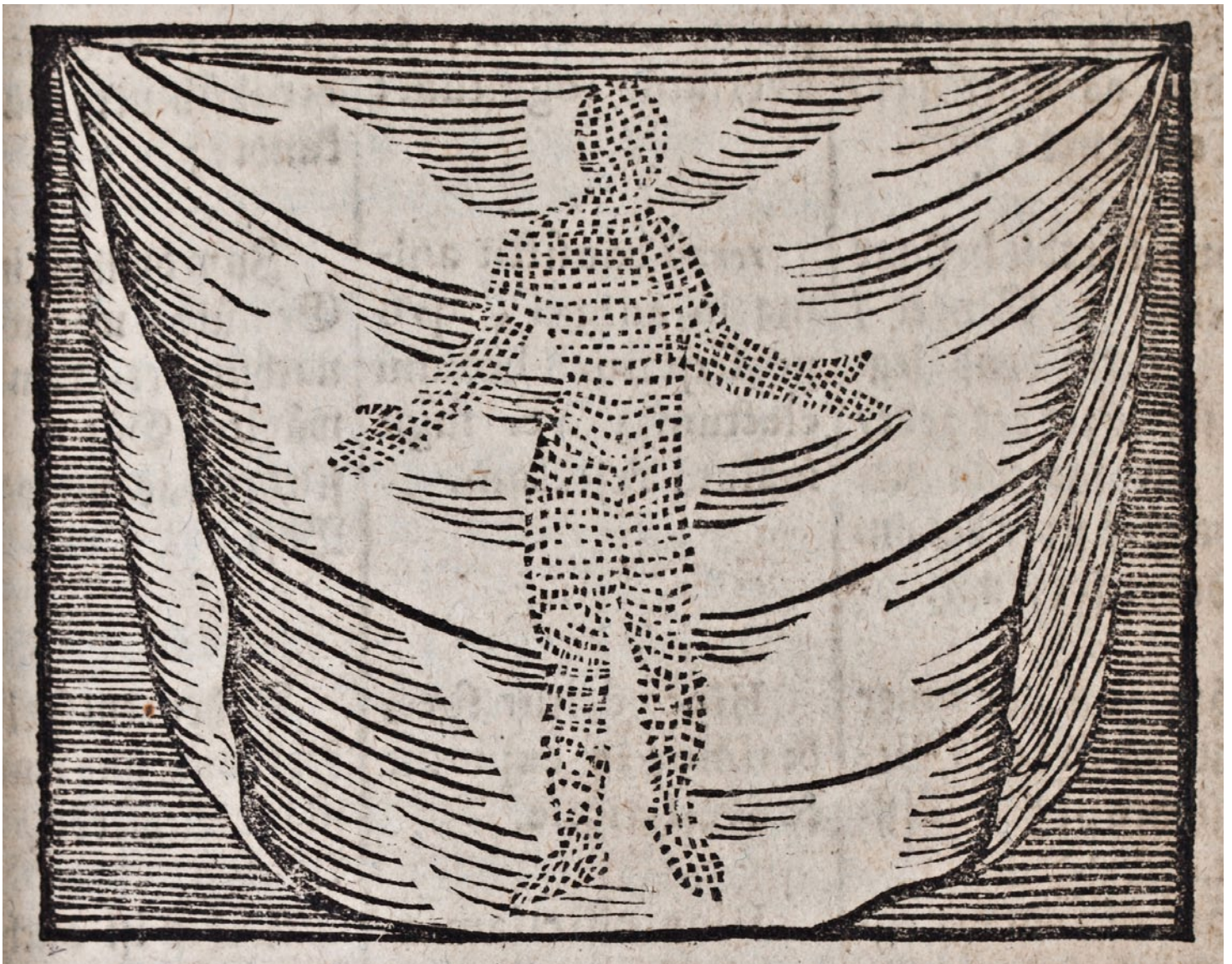
* * *

Da jeg ble født, var alle setningene som skal redde menneskeheten, allerede skrevet, det manglet bare én ting – å redde menneskeheten.

HVOR ER SJELEN?

Den tyske mediefilosofen Friedrich Kittler har sagt det enkelt: Vi forstår ingenting av sansene våre før mediene gir oss modeller og metaforer. Da filosofene i Athen spurte seg hva som var filosofens verktøy, kom de til at svaret var sjelen – ikke alfabetet (som en mer praktisk orientert tenker kunne ha antatt). Men da de skulle forklare hva sjelen var, ble sjelen likevel sammenlignet med en *medieteknologi*: Sjelen var som vokstavlen de skrev på, en *tabula rasa*.

I 1689 beskrev den britiske filosofen John Locke mennesket med metaforen *tabula rasa*, samtidig som han grep til en annen medieteknologi, nemlig *camera obscura*: «Sansninger er, så langt jeg kan se, vinduer som slipper lys inn i et mørkt rom. For jeg tror ikke forstanden er stort forskjellig fra et kammer fullstendig avstengt fra lys, med kun en liten åpning igjen for å slippe inn avbildninger av eller ideer om ting på utsiden: Om bare bildene som kom inn i dette mørke rommet kunne bli værende og ligge i en slik orden at man kunne finne dem ved behov, ville det ligne menneskets forstand i relasjon til objektene vi ser og ideene vi har om dem.» Et *camera obscura* var altså som et menneske uten hukommelse. Eller andre veien:



Et menneske var som et camera obscura med lagringsfunksjon.

I Johann Amos Comenius' bok om «Dend gandske Verden fuld af de Ting som kand sees og sandses afmaled» er det ingen bilder av noe camera obscura, men oppslaget om sjelen ser ut som en projeksjon av en menneskekropp i et mørkt rom (om enn ikke snudd på hodet). «Menneskekroppen er det beste bildet på den menneskelige sjel», var det noen som sa. En annen svarte: «Det eneste man kan vite om sjelen eller mennesket, er at det er i de tekniske apparatene de finner sin historiske målestokk».

* * *

Camera obscura var i flere århundrer selve modellen for hvordan et øye fungerer. For kunstneren Peter Campus var det på begynnelsen av 1970-tallet mer nærliggende å gripe til en annen medieteknologi: «Videokameraet gjør det mulig å operere med en ekstern synsvinkel samtidig med ens egen. Dette framskrittet, sammenlignet med filmkameraet, skyldes fjernsynsrøret, som ligner øyets netthinne idet det hele tiden omsetter lys (fotoner) til elektrisk energi. Video kan enkelt brukes til å klargjøre persepsjonsrelaterte situasjoner, ettersom teknologien skiller ut øye-surrogatet fra den øye-hjerne-erfaringen som vi er så altfor fortrolige med.»

* * *

Constants arbeid med Guttormsgaards arkiv er egnet til å synliggjøre spennet mellom et menneskelig blikk og datamaskinens måte å se på. I sitt seneste forsøk benytter de seg av SURF (Speeded Up Robust Features), en algoritme som lokaliserer «interessante trekk» i digitale bilder. SURF-algoritmen opererer med rent statistiske konstruksjoner som ikke lar seg oversette direkte til menneskelig persepsjon. Selv om vi trener den opp til å tjene våre formål, har algoritmen helt andre «interesser» enn oss. I forsøkets andre del produserer algoritmen et tingenes forestilte fellesskap, mens panoramaet over alle de 6.000 trekkene algoritmen sirklet inn i et fotografi av baksiden av en stålramme med løse typer og blindmaterieell (bildet ble brukt på omslaget til Guttormsgaards bok *Lysten og hemmeligheten*), framstår som et bilde av kløften mellom statistiske modeller og menneskelig persepsjon. Eller lar kanskje bildet oss ane konturene av en ny menneskesjel?

På sidene som følger presenteres noen forsøk gjort med SURF-trekk. SURF står for Speeded Up Robust Features (for å se forsøkene i sin helhet, besøk <http://guttormsgaard.activearchives.org>).

«Fra et hvilket som helst objekt i et bilde kan man hente ut interessante trekk og lage en «feature-beskrivelse» av objektet. Denne beskrivelsen, som lages med utgangspunkt i et testbilde, kan brukes til å identifisere det gitte objektet i bilder som inneholder mange andre objekter i tillegg. En vellykket identifisering forutsetter at trekkene som hentes ut fra testbildet også kan gjenkjennes dersom det forekommer endringer i format, lysforhold og støy bildene imellom. De aktuelle trekkene befinner seg vanligvis i områder av bildet der kontrasten er stor, for eksempel i ytterkantene av et objekt.»¹

SURF-trekkene danner så å si et bildes DNA eller fotavtrykk.

Bildet på side 26 viser OpenCVs² standard utdata for SURF-algoritmen anvendt på et bilde av et objekt i Guttormsgaards arkiv. Sirklene representerer trekkenes «innflytelsessoner». Bildet på side 27 viser et panorama av trekkene i det samme bildet sortert etter størrelse.

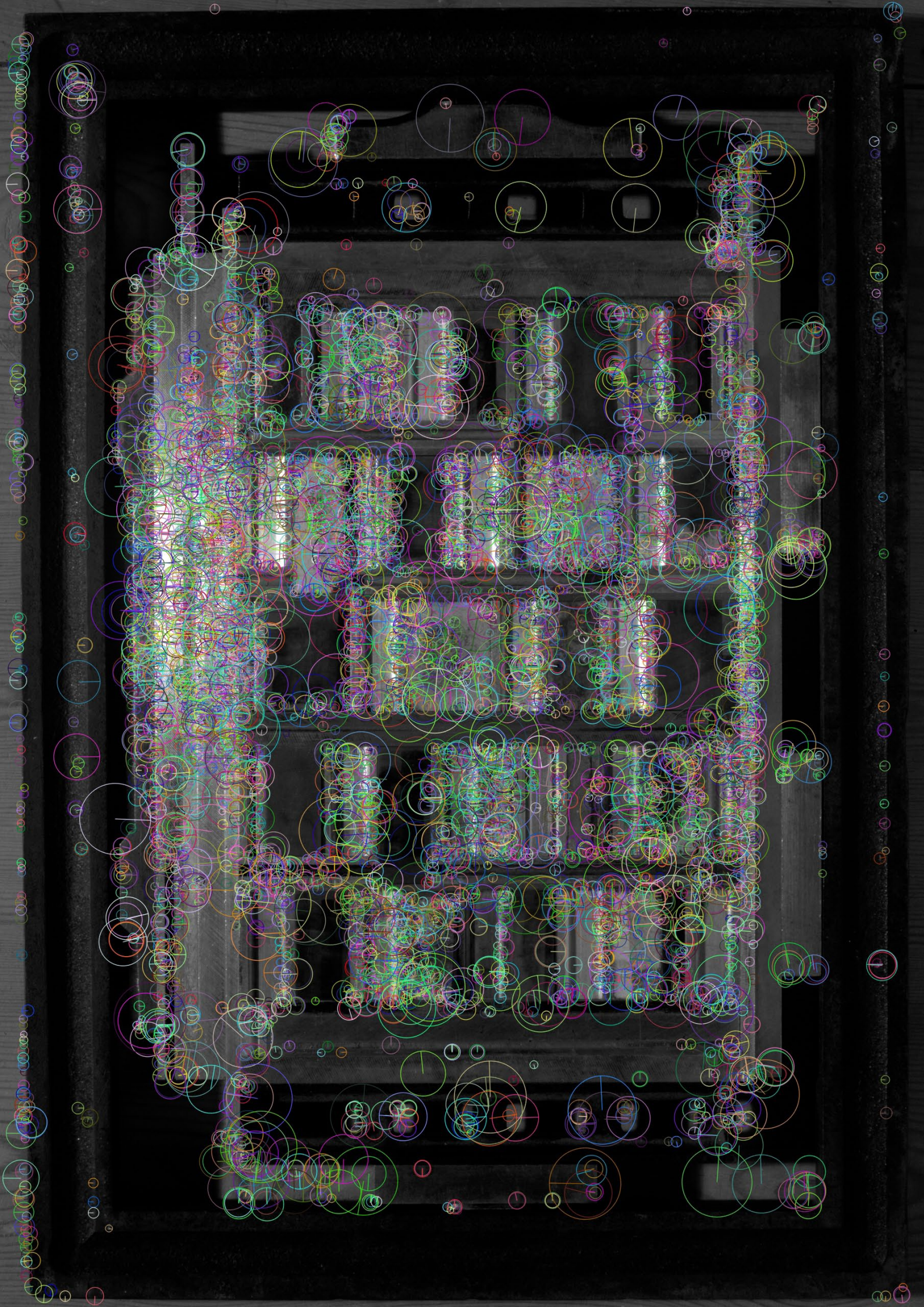
SURF-trekkene brukes til å sammenligne ulike bilder og finne likheter dem imellom, selv om bildenes størrelse eller retning varierer. Algoritmen behandler ulike versjoner av det samme bildet og anvender forskjellige *blur*- og skarphetsregulerende effekter på dem. Hver enkelt versjon utgjør et bildeplan. Ved å behandle bildets ulike plan blir det mulig å finne forbindelser mellom bilder også ved tilfeller der det har oppstått forvrengninger. På grunn av denne egenskapen karakteriseres algoritmen som «robust».

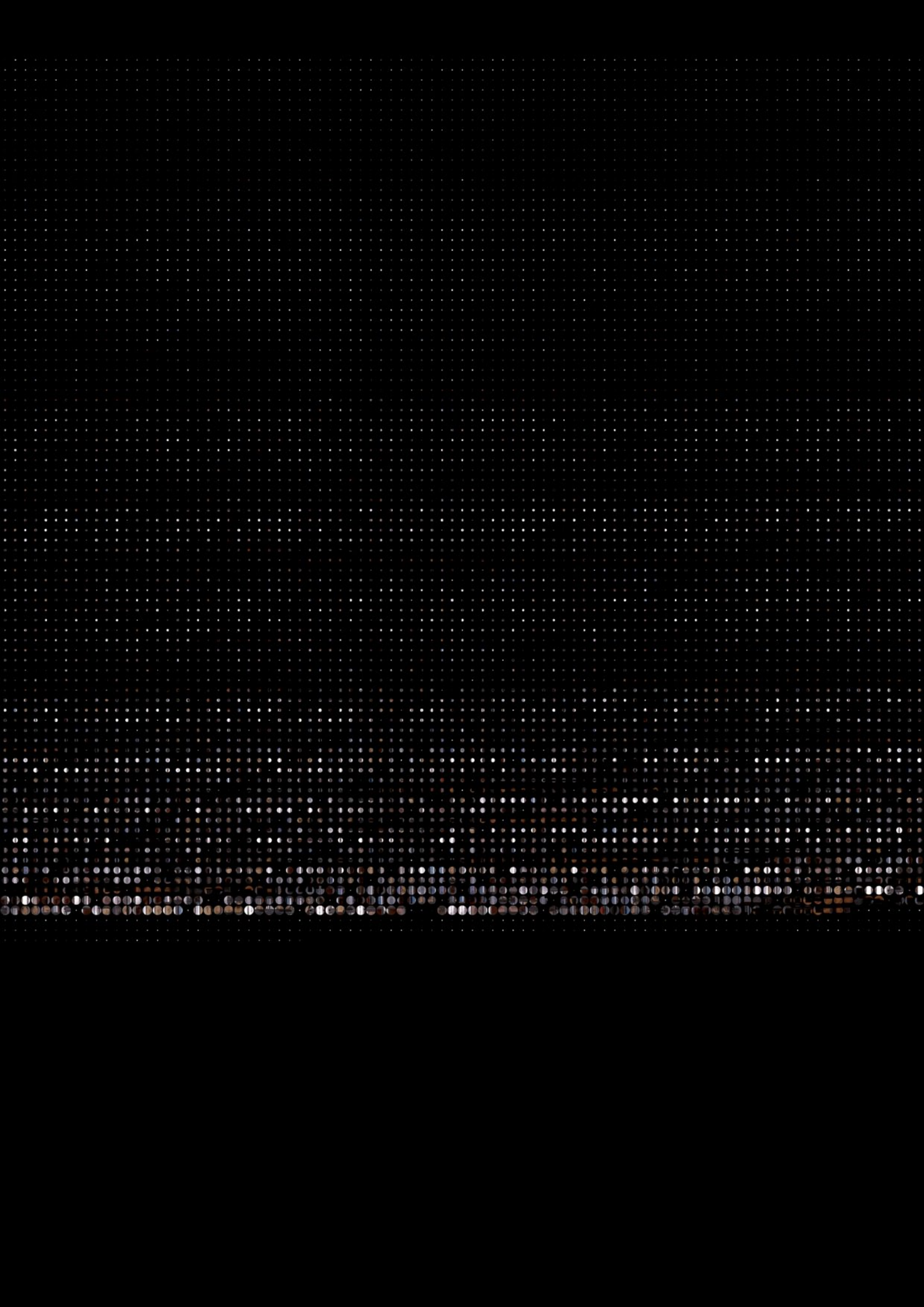
Den påfølgende bildesekvensen viser sonene som korresponderer med to matchende trekk i to ulike bilder. Sonene presenteres ved siden av hverandre. Selv om slike soner er svært vesentlige i letingen etter likhetstrekk, er det sjelden at bildesonene som korresponderer med trekkene vises frem som sådan. Ved første øyekast er det SURF-trekkene viser oss nokså forvirrende. De gir oss innblikk i en detalj i bildet som vi antakeligvis ville ha oversett på egen hånd. Mens sammenstillingene av to matchende trekk tidvis lar seg forstå rent «intuitivt» (trekkene «ser like ut»), synes egenskapene som forbinder to trekk andre ganger å unndra seg «synlighet»: De forblir skjult i sin matematiske morfologi. Under parene med likhetstrekk kan du se de to korresponderende bildene, samt områdene hvor trekkene befinner seg.

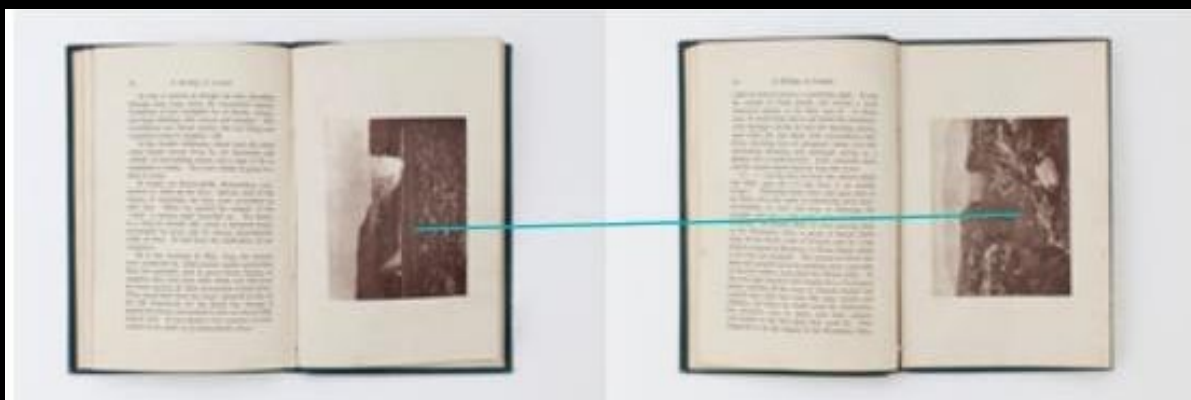
I tillegg har vi laget en graf som viser fram relasjonene som etableres gjennom de funne likhetstrekkene. Når algoritmen finner en forbindelse, er det som oftest mellom ulike framstillinger av ett og samme objekt. Mer interessant er det at den i visse tilfeller også finner overraskende forbindelser, den «ser» uventede likhetstrekk og introduserer på den måten den lille forskjellen som bidrar til å problematisere algoritmens autoritet når det gjelder å etablere homogene grupper.³

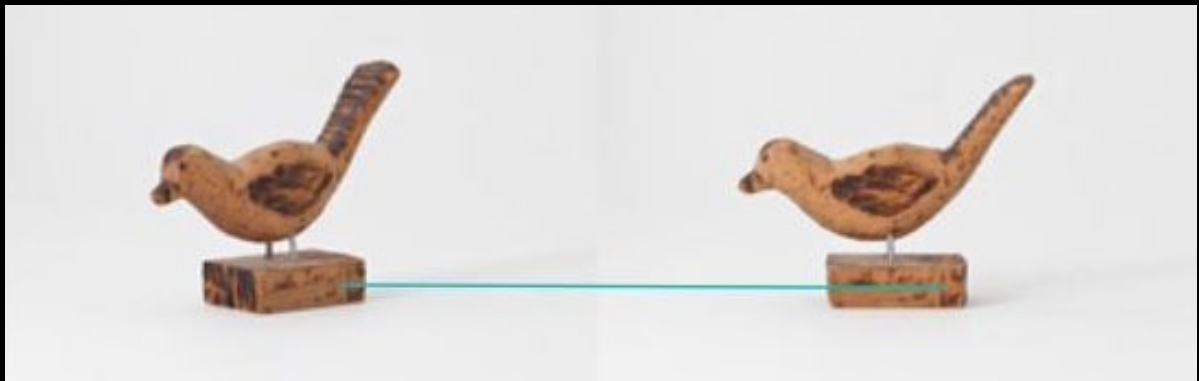
-
1. Sitatet er hentet fra Wikipedia-artikkelen om SIFT (Scale-invariant feature transform). SURF sies å være «delvis inspirert» av SIFT (<http://en.wikipedia.org/wiki/SURF>). SURF-algoritmen ble patentert av firmaet Kooaba og senere solgt til Qualcomm. I Europa pågår det stadig en opphetet debatt rundt reguleringen av programvarepatenter, og de ulike statene har ulike reguleringer (for eksempel avviser Frankrike programvarepatenter som sådan). Neste steg i testingen vår av konstante trekk vil innebære bruk av patentfrie algoritmer som BRISK eller ORB.
 2. OpenCV (Open Source Computer Vision Library: <http://opencv.org>) er et *open source* BSD-lisensiert bibliotek som inneholder flere hundre *computer vision*-algoritmer.
 3. SURF-algoritmen prøver ikke å etterligne menneskelig persepsjon, den prøver ikke å «ta inn et bilde». Den leter etter soner som har bestemte statistiske egenskaper. Det finnes grep man kan iverksette for å motvirke uventede forbindelser og oppnå økt samsvar mellom algoritmens utdata og menneskelig dømmekraft.





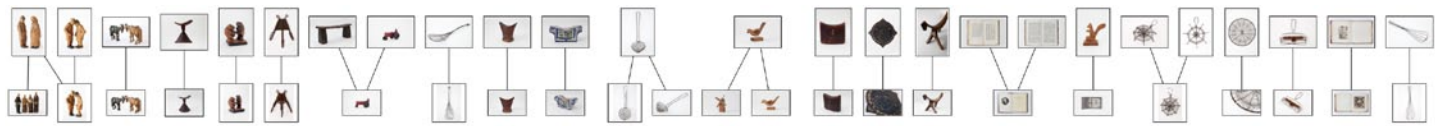
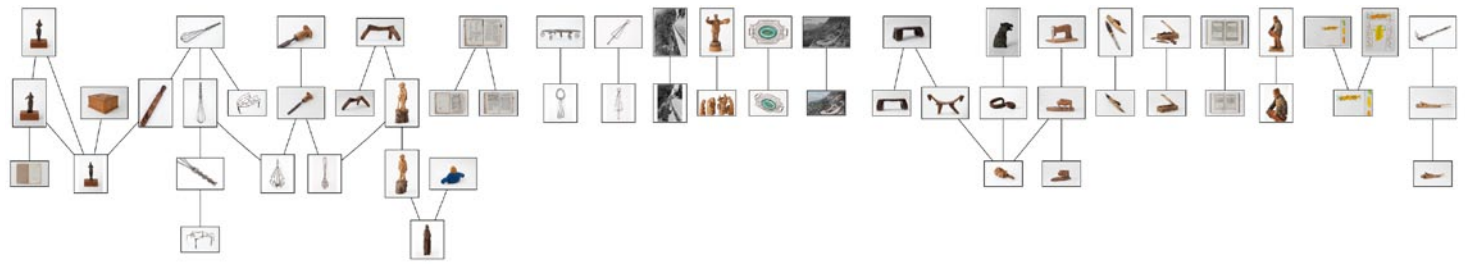
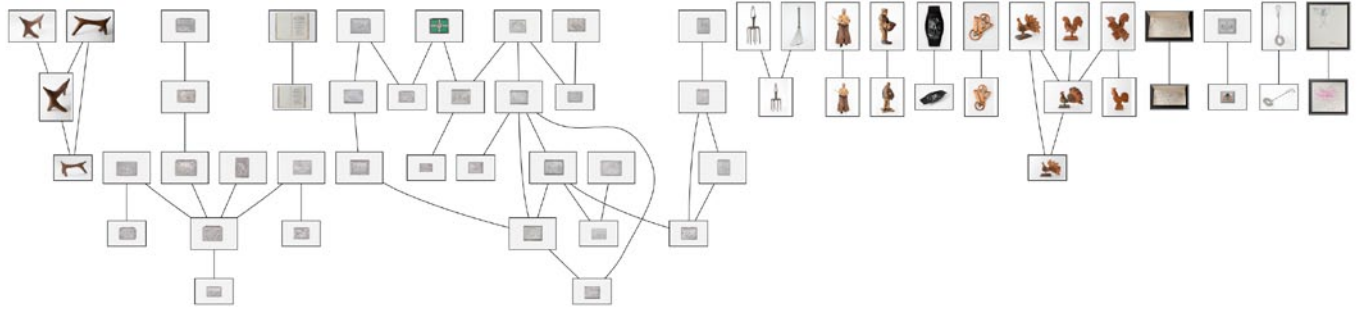
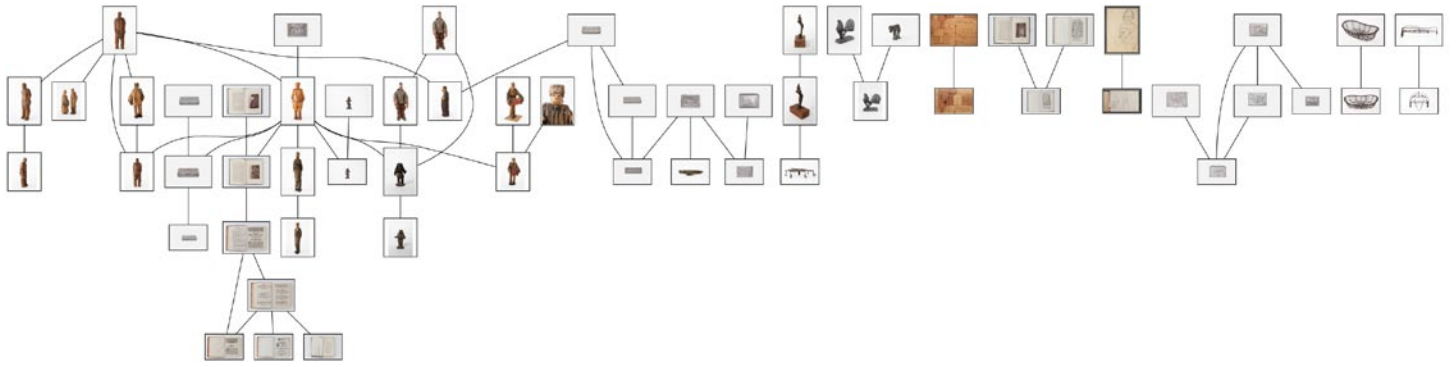


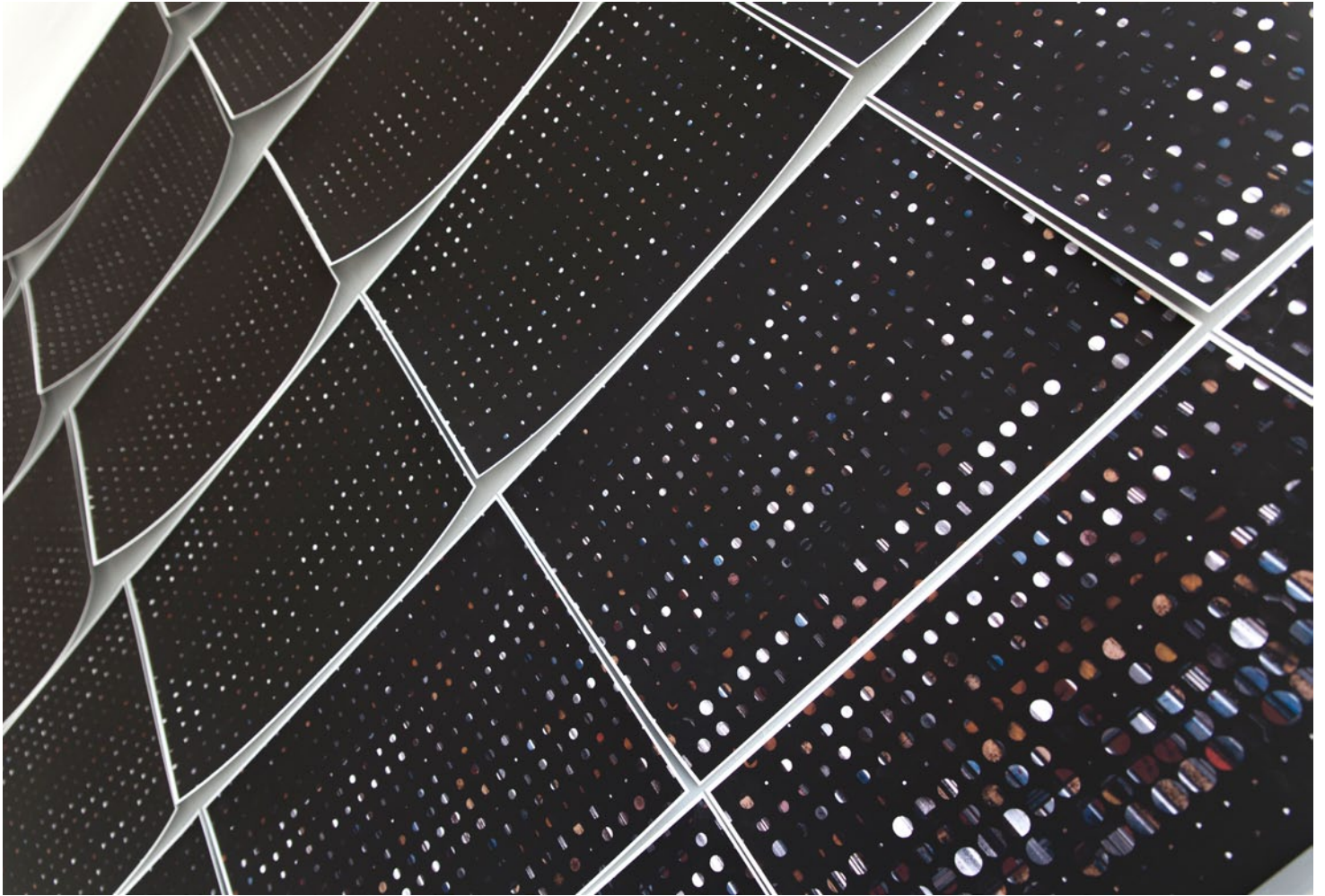






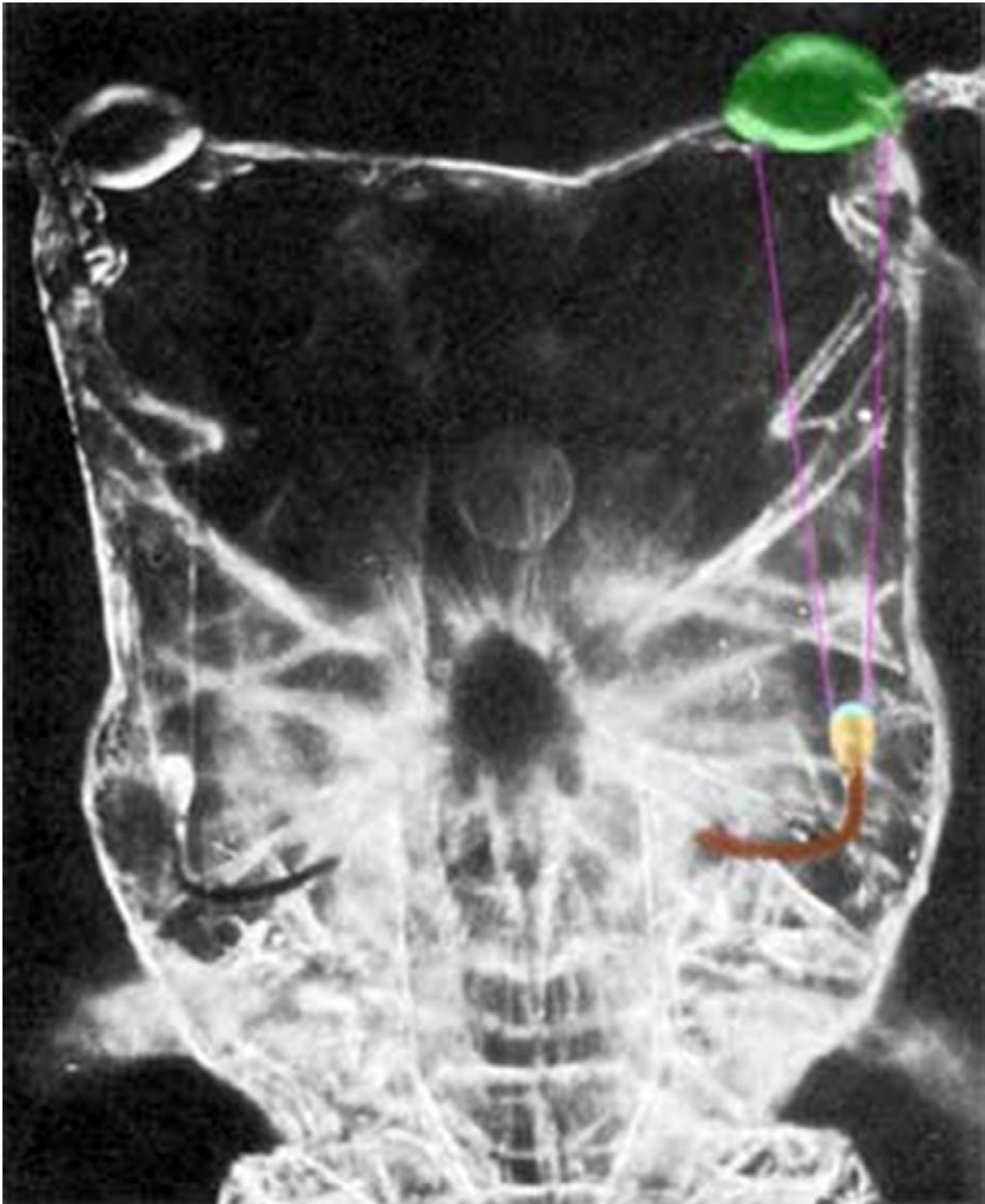






Teksten er basert på et utdrag fra boken *The Autobiography of Video. The Life and Times of a Memory Technology* (utkommer på Sternberg Press, New York). Det dreier seg om en coda til kapittelet «Video Life», som tar for seg video som en *teknologisk livsform* og hevder at den tidlige videokunsten bar bud om nye måter å forstå liv, sosialitet og politisk handling på.

[...] Av og til forsøkte videoen å finne andre livsformer å identifisere seg med. Ett slikt forsøk fremsto som en kvasivitenskapelig demonstrasjon og knyttet an til nyere forskning i marinbiologi. Sommeren 1963 tilbrakte Richard Langton Gregory, Helen Ross og Neville Moray noen uker i Napolibukta, hvor de studerte havvann fra tohundre meters dyp, dråpe for dråpe i mikroskop. De håpet å finne et sjeldent dyr som hadde blitt beskrevet av biologen Sellig Exner i 1891, men aldri blitt sett siden. Teamet hadde nesten gitt opp da «hun» – forskernes begjærsobjekt – med ett dukket opp, «ufattelig vakker og helt gjennomsluttig; intet slør skjulte hennes hemmelighetsfulle øyne».¹ Det skulle vise seg at «hun» ikke bare var et vitenskapelig, men også et teknologisk begjærsobjekt. For det som nå kom for dagen – på nøyaktig samme tidspunkt som fjernsynet for alvor slo gjennom i allmennkulturen – var at øyet hennes så ut til å være et TV-øye: «muligens et énkannels skanner-øye som bringer informasjon om romlige forhold gjennom én enkelt nervebane og én enkelt tidslinje, på samme måte som et mekanisk TV-kamera».² Copilia, en ca. tre millimeter lang hoppekreps som lever i subtropiske farvann, er i første rekke kjent for sin spesielle øyestruktur, som består av en fremre linse som er forbundet med en linse lenger inne i dyrekroppen via en tynn, kjegleformet membran. Denne bakre linsen er igjen festet til en buformet struktur hvor de lysfølsomme elementene i øyet befinner seg, og som beveger seg hurtig frem og tilbake helt uavhengig av den fremre linsen, som alltid står stille. Gregory og teamet hans oppfattet denne selvstendige bevegelsen i den bakre delen av øyet som en form for skanning av den fremre linsens synsfelt. Exner hadde beskrevet det doble linsesystemet og den eiendommelige bevegelsen, men forsto det i første omgang ikke som et øye, ettersom han ikke kunne begripe hvordan det skulle fungere.³ Prinsippene for bildeskanning, som ble oppfunnet av Paul Nipkow i 1884, var fortsatt å regne som esoterisk kunnskap, og det var ikke før i 1930, med John Logie Bairds første TV-apparat, at betydningen av Nipkows roterende plater med en serie linser plassert i en spiralform, ble forstått fullt ut. På begynnelsen av 1960-tallet var imidlertid TV-teknologiens skannemekanismer godt kjent og bidro i vesentlig grad til begeistringen for Copilia – en begeistring som ikke minst skyldtes at skannefunksjoner er svært usannsynlige i de optiske organene til levende vesener. Netthinnen i menneskeøyet er en tettpakket mosaikk av mer enn hundre millioner lysfølsomme celler som parallelloverfører mønstrene som dannes på netthinnen gjennom synsnervens millioner av fibre. Dette samtidighetsprinsippet skiller seg sterkt fra en televisuell optikk, som er basert på skanning av et område og overføring av informasjon langs én enkelt tidslinje i én enkelt kanal. En slik operasjon krever ekstremt raske komponenter, noe man vanligvis ikke finner i levende organismer, men som er standard i elektronikken.⁴ Oppdagelsen av Copilias skanner-øye



Fotomikrografi av *Copilia quadrata* sett ovenfra. Bildet viser hele legemet med unntak av halen. De fremre linsene (fargelagt med grønt) fremstår som delvis ute av fokus; de bakre linsene (fargelagt med lyseblått) og fotoreseptorenes opake pigmenter (fargelagt med lys gult og brunt, men egentlig oransje) er i skarpt fokus. Disse «skanner» tilsynelatende synsfeltet til de fremre linsene. Eksemplaret er levende. (R.L. Gregory, H.E. Ross og N. Moray, «The Curious Eye of Copilia», 1964)

etablerte dermed en konkret forbindelse mellom signalbasert «live»-teknologi og de levende organismenes verden. Det fantes altså noe slikt som en televisuell «kropp», men stikk i strid med den utbredte tendensen til å sammenligne video med menneskeøyet, var det ikke noe vitenskapelig grunnlag for å betrakte denne kroppen som spesifikt menneskelig.

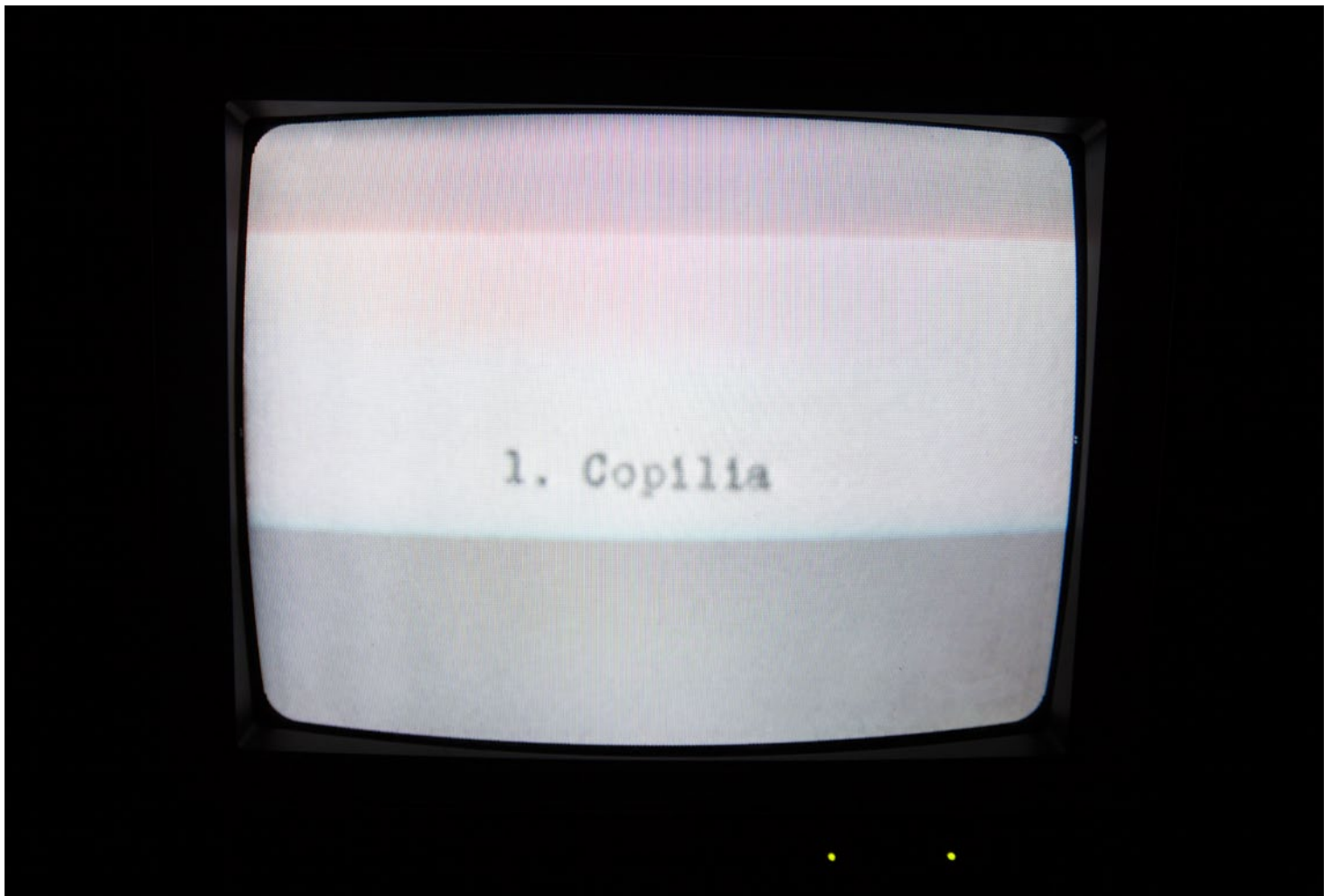
En ny ekspedisjon til Napoli i 1972 førte til videre innsikt i Copilias kropp. Hun (for det er bare artens hunner som har skanner-øye) spiste ikke, men så ut til å leve på opplagret energi, som om hun gikk på batteri. Hun hadde ikke engang noe hjerte: Når hun ikke skannet, kunne man ikke se forskjell på henne og et dødt eksemplar. Det viste seg imidlertid at skanningen var en vesentlig del av hennes rolle som ren reproduksjonsmaskin. Takket være TV-øyet var hun i stand til å oppdage det skinnende grønne lyset som sendes ut av artens hanner (som selv knapt kan se).⁵ Hennes videokamera var altså strukturelt koblet til *hans* lyskilde, og i likhet med et batteridrevet kamera ble det bare liv i henne under «opptak» og «overføring». Gjennomsløkten Gregory frydet seg over da han fant henne første gang i 1963, bare understreket hennes tekniske vesen: Kroppen hennes fremsto som en teknisk tegning eller et koblingsskjema. Alle de indre funksjonene var klart synlige for elektronmikroskopet slik at dissekering ikke var påkrevd.

Copilias øye ble så å si oppdaget av TV: I et essay fra 1986 bruker Gregory denne historien som et eksempel på at vitenskapelige oppdagelser er tett forbundet med kulturelle begivenheter og kontekster.⁶ TV hadde på sin side ikke nevneverdig bruk for Copilia. TV var ikke interessert i skanning som sådan, og heller ikke i synsmekanismenes betydning for forholdet mellom organisme og miljø: TV var mest opptatt av rask *high fidelity*-overføring av nøye kontrollert kulturelt innhold. Videoen, derimot, approprierte Copilias kropp like etter at hun gjorde sitt fornyede inntog i biologien, og i denne sammenhengen var ikke *hi-fi* noe krav. Copilias øye var nemlig bare i stand til å ta inn nyanser i svart og hvitt, på samme måte som de første håndholdte videokameraene. Appropriasjonen ble formidlet gjennom Peter Campus, en kunstner som hadde bakgrunn fra eksperimentell psykologi, dokumentarfilm- og TV-produksjon, men som begynte å arbeide med video etter å ha blitt inspirert av det «umiddelbare» ved den uskarpe *low-fi*-overføringen av Apollos månelanding i 1969.⁷ Like etter, i 1971, brukte han en tilsvarende *low-fi* signalstrøm til å utforske synsfunksjonen til det lille marine skannerdyret – en funksjon som Gregory og teamet hans bare hadde lansert som en hypotese. *Double Vision* viser, på én enkelt monitor, de overlappende synsinntrykkene til to kameraer – som om hvert av kameraene var et øye i et binokulært synsapparat. Copilias optikk danner utgangspunktet: Kameraøyenes ukoordinerte bevegelser skanner hele tiden frem og tilbake. Og øynene finner lysglimtene de lever for, selv om de i dette tilfellet ikke kommer fra Copilia-hannen, men fra vinduene i det som antagelig er et kunstnerstudio i New York – et naturlig habitat for mange av de første hjemmevideokameraene.

Simuleringen av Copilias øyne var ingen tilfeldighet. Et kort med den maskinskrevne påskriften «1. Copilia» – som en merkelapp på en laboratorieprøve – innleder dette avsnittet av videotapen og etterfølges av en rekke avsnitt som er merket på lignende vis og gir inntrykk av en systematisk eksperimentering: «2. Disparity», «3. Convergence», «4. Fovea», «5. Impulse», «6. Fusion» og «7. Inside the Radius». Hver merkelapp angir videoens forsøk på å tilegne seg ulike former for binokulært syn, dens bestrebelser på å identifisere seg med ulike optiske og nevrologiske funksjoner hos levende vesener. «Disparity» utforsker binokulært

syn i bevegelse, der bildene hvert øye danner seg av rommet så å si nekter å konvergere til vanlig stereoskopisk dybdesyn. De overlapper bare delvis og produserer dermed et hallusinatorisk «fordoblet» rom. Konvergens viser på sin side til det som skjer når to øyne forsøker å fokusere på et objekt som befinner seg mindre enn sju meter unna: Jo nærmere objektet er, jo videre blir synsaksenes vinkel, og det kreves økt muskelaktivitet for å skape stereoskopisk dybde og skarphet. Som video viser «Convergence» seg å være et kamera med to linser som observerer en fordoblet Campus på vei bort fra kameraet og tilbake igjen, for gradvis å justere linsen og oppnå et skarpt bilde uten fordoblinger. Campus er så å si den muskelkraften som trengs for at kameraet skal oppnå perfekt konvergens.

Etter hvert som rekken av eksperimenter i *Double Vision* skrider frem, gjør videoen også stadig mer ut av sine helt egne synsmåter. De nevrologiske funksjonene gjenskapes gjennom en teknisk oppfinnsomhet som utvider og forvandler sanseorganene slik vi kjenner dem. «Fovea» – som er oppkalt etter den lille gropen på netthinnen med størst konsentrasjon av cellene som sørger for skarpsyn når vi skal lese eller fokusere på detaljer, fremstår her som et lite ovalt lysfelt midt på skjermen, og inne i dette feltet ser vi Campus snu seg sakte rundt med kameraet i hånden. Ovalen utgjør et fast fokus i strømmen av uskarpe bilder av studiorommet – altså bildene Campus' kamera produserer. Fovea representerer her et slags selvbiografisk moment, der videoen observerer sin egen opptaksvirksomhet, på en og samme tid adskilt fra og integrert i det elektroniske rommet den produserer. «Impulse» viser på sin side til det faktum at både biologiske og elektroniske øyne omdanner lys til elektrisk energi.

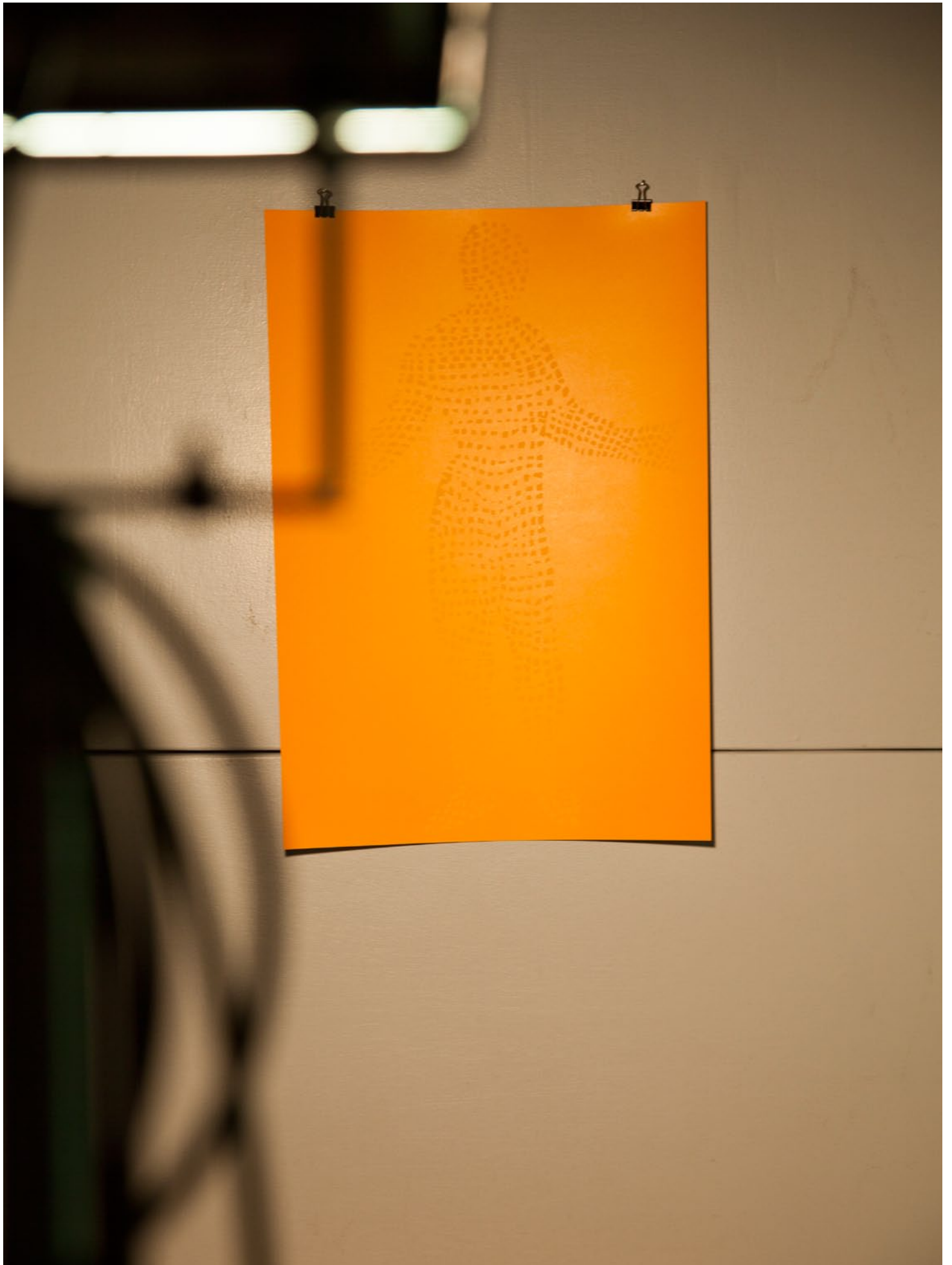


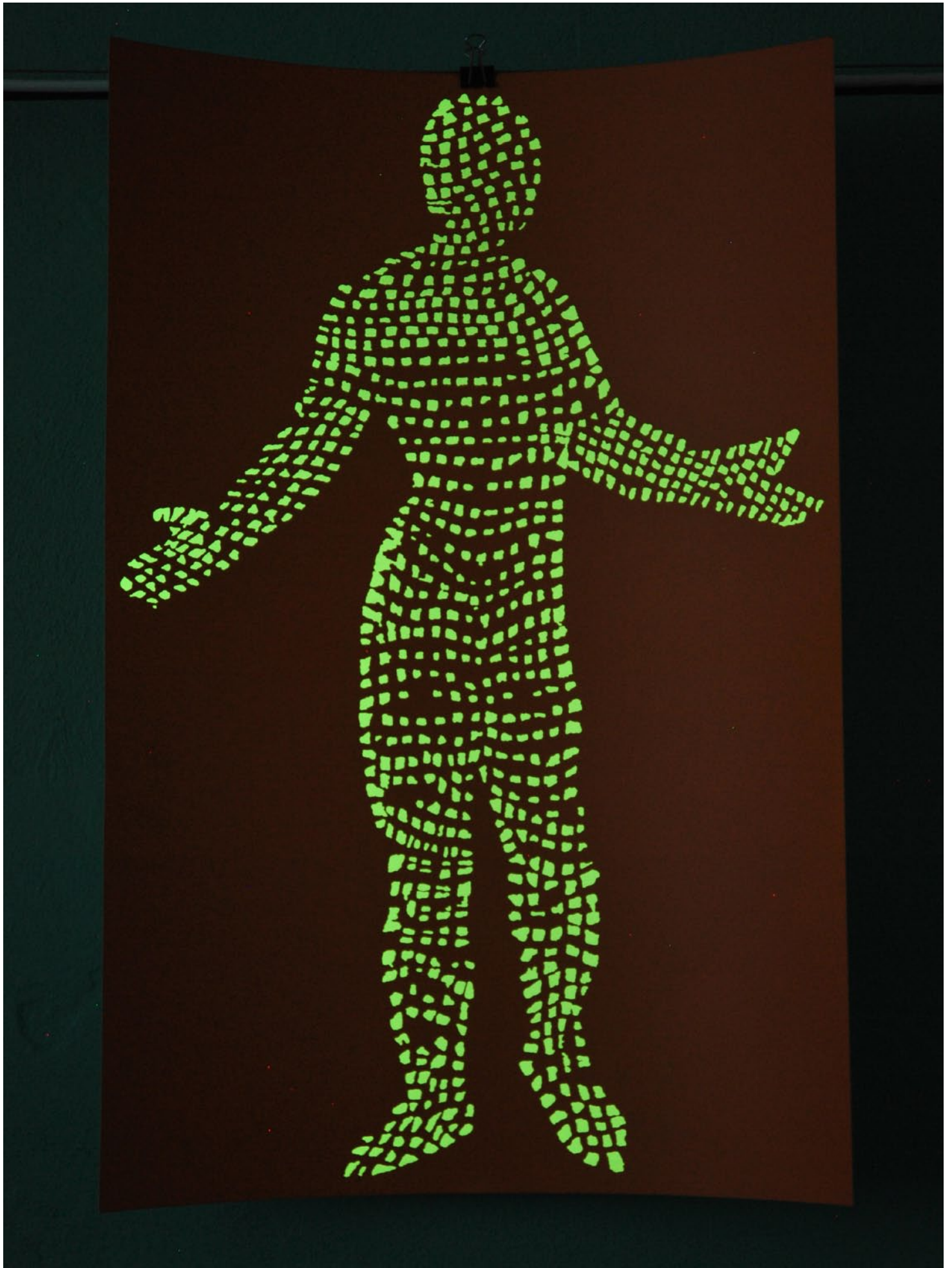
De ti millionene med staver og tapper som sender utallige elektriske impulser til hjernen, fungerer som tidligere nevnt etter et annet prinsipp enn elektronstrålen i videokameraets billedrør, som omdanner lysintensiteten på billedrørets overflate til elektriske spenningsvariasjoner. I «Impulse» gir videoen så å si en slags direkte innsikt i de skiftende intensitetene i signalbehandlingen ved at et oscilloscopbilde hele tiden overlapper med et levende kameralbilde. Å se hvordan videoen responderer på hver minste lysforandring, sier ikke bare noe om videoens optikk. Det sier også noe om hvordan videoens «minne» fungerer – et minne som i hovedsak er konstruert for å spore intensiteter i sanntid.

«Fusion» og «Inside the Radius» avslutter *Double Visions* bevegelse fra biologiske til medieteknologiske optikker. Det handler fortsatt om å simulere binokulært syn ved hjelp av to kameraer, men det blir stadig vanskeligere å assosiere de teknologiske effektene med synsfunksjoner hos kjente organismer. I «Fusion» befinner synsvinklene seg på motsatte sider av rommet samtidig: umulig for levende kropp, men en smal sak for et «live» to-kamera videosystem. I «Inside the Radius» blir utsikten til en del av rommet på en og samme tid blokkert og muliggjort av en monitor som er plassert midt i rommet som et møbel. Skjermen viser frem det den kompakte TV-boksen skjuler, som om apparatet var en gjennomiktig ramme. Her handler det ikke lenger bare om å se, men om abstrakte, mentale operasjoner, noe som knytter videoens optikk til tenkning generelt.

I utgangspunktet forankrer altså *Double Vision* videoteknologien i de levende skapningenes verden ved å identifisere videoens skannende øye med øyet til den enkle organismen *Copilia*. Og så lenge tapen varer, forblir videoens livsform assosiert med *Copilias* svart-hvite miljø, her representert ved et av den tidlige videokunstens mange uskarpe, svart-hvite studio-locations. Men det blir også snart klart at videoens øye/hjerne har flere funksjoner, som ikke bare plasserer videoen på linje med mer komplekse organismer, men som skaper en uklar grense mellom biologisk liv og de spesielle egenskapene til elektroniske livsformer. I siste instans åpner de refleksive livsformene i *Double Vision* for den typen spørsmål som preger en moderne biologi der man i stadig større grad er henvist til såkalte biomedier, krysningspunkter mellom biologiske og tekniske systemer. Hvordan definere «liv» når den biologiske kunnskapsfronten beveger seg mellom genetiske koder og datakoder, mellom de organiske laboratorieprøvenes «våte» *in vitro*-verden og informasjonsbehandlingen *in silico*? Hva er minimumskriteriet for at noe skal kunne kalles «levende»? ⁸

Molekylærbiologien har slått fast at «minne» – evnen til å få noe til å vare på tvers av tid og rom – er et mulig svar. Og ved konsekvent å koble seg til spørsmål om liv, kropp og prosesser, definerte videoen liv som minne og knyttet optimistisk an til minnets løfte om et «overskudd» av tid og eksistens. Men anstrengelsene som ble lagt ned i denne koblingen mellom en spesifikk minneteknologi og livet som sådan, viser også videoprojektets metafysiske orientering. [...] Idet videoen fortsatte å utforske seg selv som livsform, ble dens strategiske fokus på tid og temporalitet både avgjørende og problematisk.





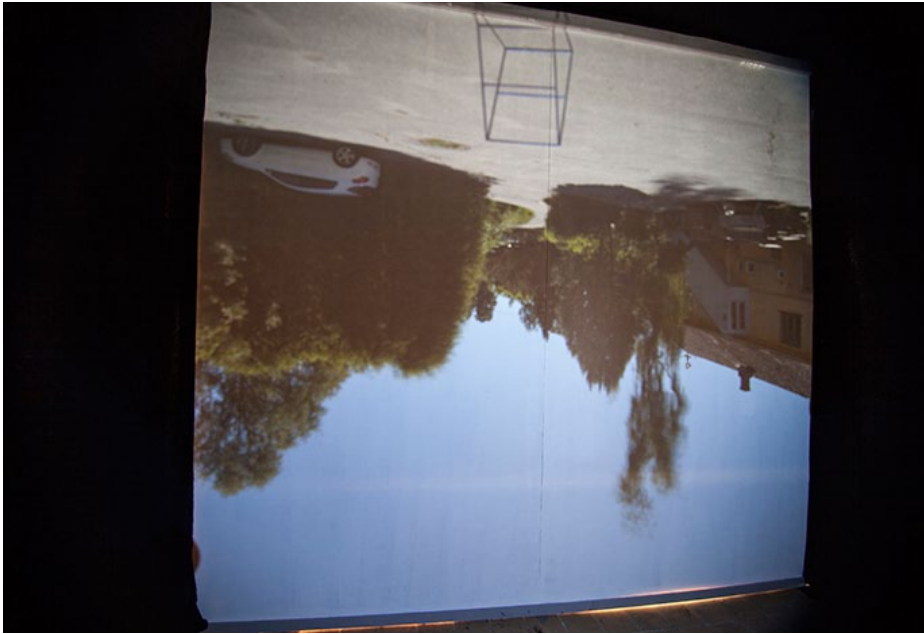
-
1. R. L. Gregory, introduksjon til optrykk av R.L. Gregory, H.E. Ross og N. Moray, «The Curious Eye of Copilia», (*Nature*, 201, 1964, 1166-1168), publisert på www.richardgregory.org
 2. R.L. Gregory, H.E. Ross og N. Moray, 1964, 1166
 3. R.L. Gregory, «See Naples and Live», i *Odd Perceptions*, London: Routledge, 1986, 162
 4. Gregory, 1986, 163
 5. Gregory, 1986, 165-69 (Gregory forteller at han er rimelig sikker på at han observerte parring, men at han den gangen ikke torde å rapportere dette som et vitenskapelig funn).
 6. Gregory, 1986
 7. «Television had very definite rules – how you should change the image every eight seconds being one of them – but all of a sudden we saw raw video footage beamed from the Apollo moon landings, and I liked it a lot better. It was more direct and truthful». Campus, sitert av Ossian Ward i «Peter Campus on Video Art», *Time Out*, 28. feb. 2008
 8. Se Eugene Thacker, *Biomedica*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004) for en utfyllende diskusjon av dette temaet.





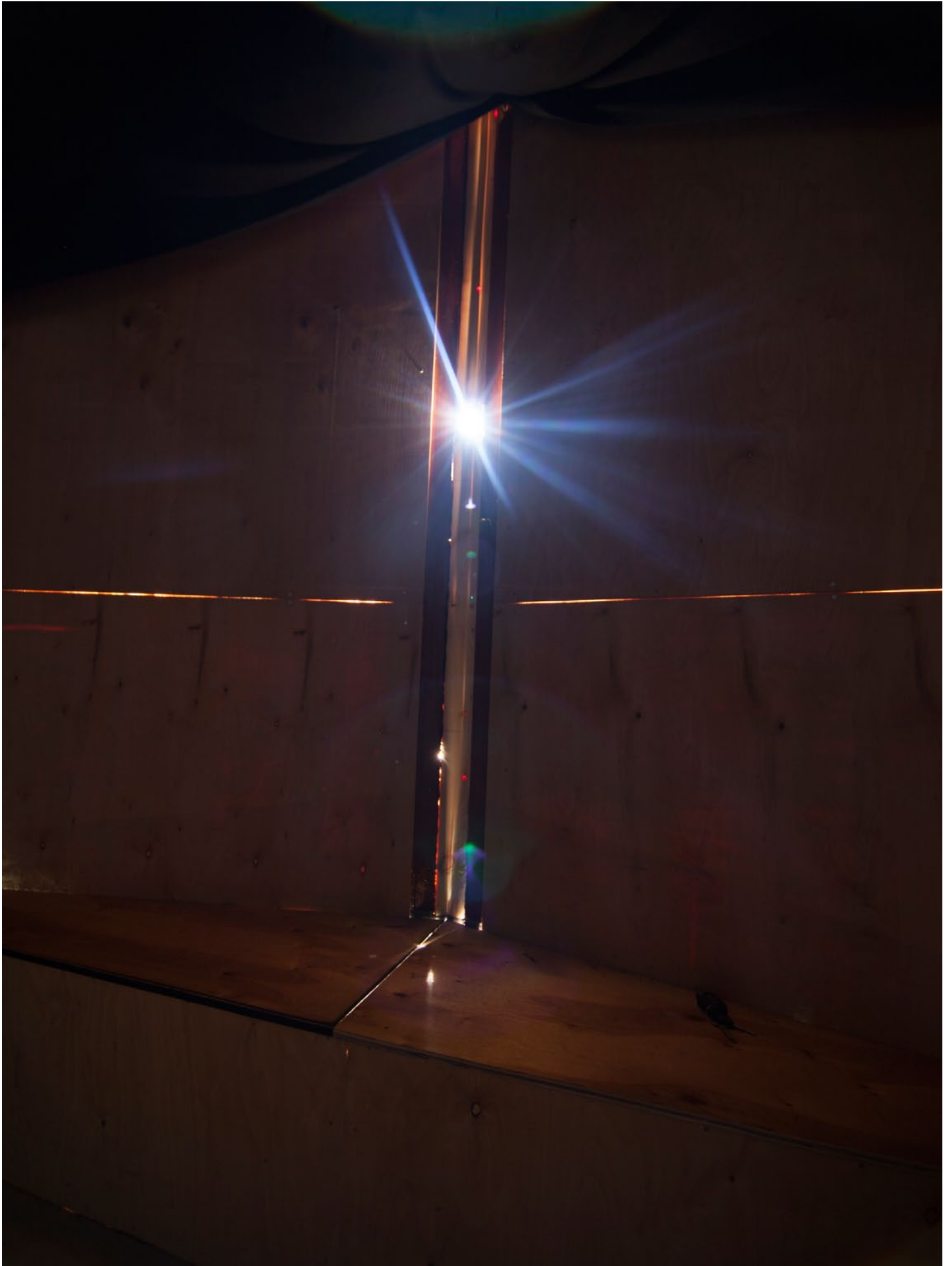
«Kort sagt kan vi si at plantenes blader ble til blad i bøker – mens plantene i åkeren, skogen og engen ble til innhold i optiske medier.»

Friedrich Kittler



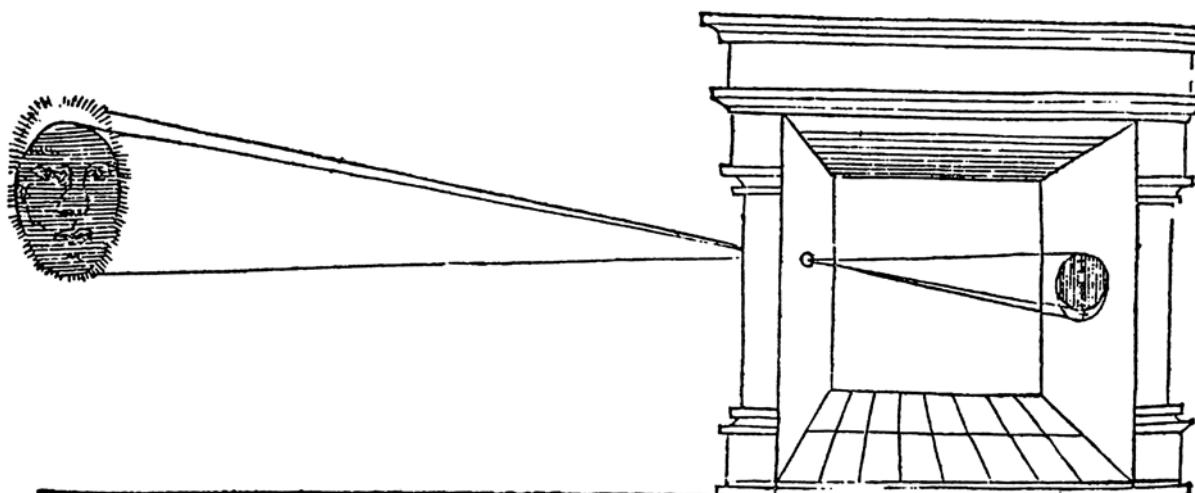
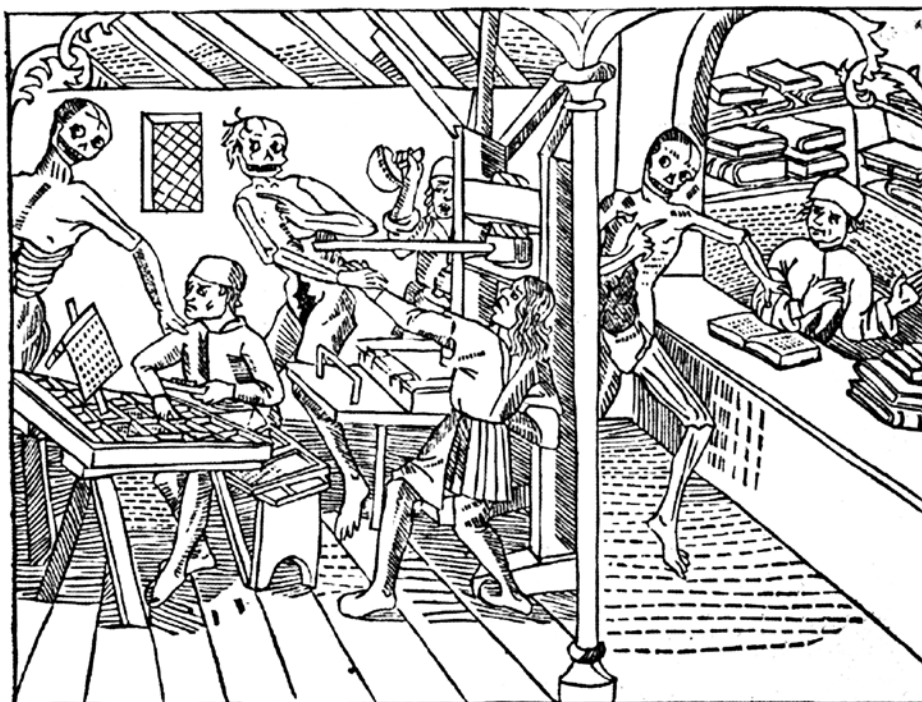
Gjennom hullet: I forgrunnen ses Marianne Hurums *Stretcher (Locus #1)*. På taket til høyre for det høye bjørketreet skimtes Institutt for degenerert kunst *Hill Seen from Afar (After Roman Ondák)*.





Camera obscura-prinsippet har vært kjent lenge: «Allerede i oldtiden var man oppmerksom på de sigdformede lysflekke som under solformørkelser opptrer på bakken under løvverk. Man innså at lysflekke var bilder av den delvis avskyggete solskiven, og at de ble frembrakt av små lysåpninger i løvverket. Arabiske optikere studerte fenomenet systematisk på 900-tallet, og de utnyttet det til observasjon av solformørkelser.» (Store Norske Leksikon)

De eldste kjente tegningene av trykkpressen og camera obscura er fra henholdsvis 1499 og 1545. Døden hjemsøker trykkerne, mens sola, forskrekket, havner i skyggen.



Forestillingen om en tekst som en bygning skriver seg fra erindringskunsten.

Erindringskunsten er forbundet med den klassiske retorikken og handler om hvordan man lærer taler og tekster utenat. Erindringsteknikkene bygger på steder og bilder. Teksten brytes ned til bilder som knyttes til et fiktivt eller faktisk sted i tanken. Bildene symboliserer både emner og ord og uttrykk. Stedene må være enkle å se for seg, gjerne fra ens eget liv og virke. Offentlige bygninger og gårdsrom eller private hus og hjem. Badene ligger mot vest og soverommene og bibliotekene mot øst, skriver Vitruvius i sine ti bøker om arkitektur. Rom for malerier og lignende, hvor lyset ikke bør skifte med solen, mot nord. Samme bygning kan brukes til memorering av forskjellige tekster. Bygningen er formen og innholdet skifter. Ferden gjennom bygningen er gangen i fortellingen. Taleren går fra bilde til bilde gjennom rommene, først for å innøve teksten og så for å rekonstruere den. En lang historie krever mange rom eller store rom med plass til mange bilder. Rommene må ikke være for lyse og ikke for mørke, og bildene bør ikke plasseres nærmere eller lenger fra hverandre enn tretti fot, for vi ser ikke klart det som er for lyst eller for mørkt, for nære eller for langt fra. Slik etterligner kunsten naturen. Bildene er mer manierte. De må være utenom det vanlige, for det dagligdage blir glemt, mens det usedvanlige fester seg i minnet. Nakne kropp, blodige og skitne, med kroner og kapper. En solformørkelse i stedet for en soloppgang. Slående likhet. Dette er råd og ikke eksempler. Det finnes ingen eksempelsamlinger fra erindringskunsten, bare et og annet forklarende bilde i spredte retoriske håndbøker. Det følgende er fra en tenkt forsvarstale, fra læreverket *Ad Herennium*, tillagt Cicero men ikke av ham. En mann er tiltalt for giftmord, motivet skal være arv og det finnes flere vitner. Bilde: Den forgiftede ligger syk i en seng. Den tiltalte sitter ved sengekanten, han har en skål i den høyre hånden og vokstavler i den venstre, og værtestikler på ringfingeren. Skålen symboliserer forgiftningen, tavlene symboliserer arven, testiklene symboliserer vitnene – det latinske *testiculus* er en avledning av *testis*, vitne. En testikkelpung vitner om virilitet. Tenk deg et helt hus med slike bilder. Det minner mer om et kuriosakabinett fra barokken enn et harmonisk hele fra den klassiske antikken. Pengepung ble laget av værtestikler i romertiden. Det kan kanskje antyde at vitnene er bestukket. Forfatteren lar det stå åpent. Jeg forestiller meg boken som en bygning. En side er et rom. Forsiden er fasaden. Hvis det følgende står å lese for seg selv på en side:

elsker

Så er det ingen andre ting i dette rommet. Du kan bli stående og tenke over dette eller gå videre. Bilder i andre rom vil kaste lys over bilder i andre rom igjen.

elsker ikke

Dette handler ikke om prosa, men diktet, og ikke enkelt diktet, men samlingen eller suiten.

Lørdag 1 juli

KUNST OG DEKORASJONSMALER
+ BENDIK RIIS +

„Åpenbaring.“

Evige sol
flommer henover blodene.
Strålemanderla
kjemper mot isen
i menneskeblodstem

Evige natt
dekket utover kosmos
Stjernebanene
speiler selvlysende
i reflex av geniene.

Evige rum
grenser utover tidene
guddomsåttene
åpenbarer sig i
menneskesjælene,

Jan. 1939.

Bendik Riis
KUNST OG DEKORASJONSMALER
+ BENDIK RIIS +

Bendik Riis 25.11.1911.

side 1

Skrevet
11 jan 1939.

Primitiv. Samhetsøking!
Hvad er Samhet? !!?
Er det „jeg“?
Eller afver ma sig selv?

A künne!

plimert 1939

För lestod verdens av oplyste kultur som vglent - delvis
on, stövis verden. — — — — — ? — — — — — vi glennas
had vi fant rikstij - leil galt - menneske som
forandres - stä stän i en elv. men de levger
strö gjenom rünet. men leikene för my
vies.

(Hög sant - inog lögn) 1000 - 2000. Erihet i el setin
Erige Samheta. har vi fant den. När vi fin den?
had da? —

Individet - gjennomsnittsmennesket år 1939.

A forvite!

Bitas - avhandlinger presses gjennom bokforelegg
på publikum. Vi må vite mer - mer. fæg med -
heng på - Men —

Is mere vi laar - formere ser vi vi intet -
absolutt intet vet. Men kan da slå sig på
sitt leyst og si: „Jeg vet!“? Verden er skilt
over sig: Bare vi - vi alene?

Enfoldigheten sier: jeg vet!

Men de vise? og de enfoldige? - Hvem de vet?

KUNST OG DEKORASJONSMALER
+ BENDIK RIIS

Kunst : Grad er kunst?

noen sier : Nature sett gjennom temperament

" " : Form og Form

" " : fantasi-ideal.

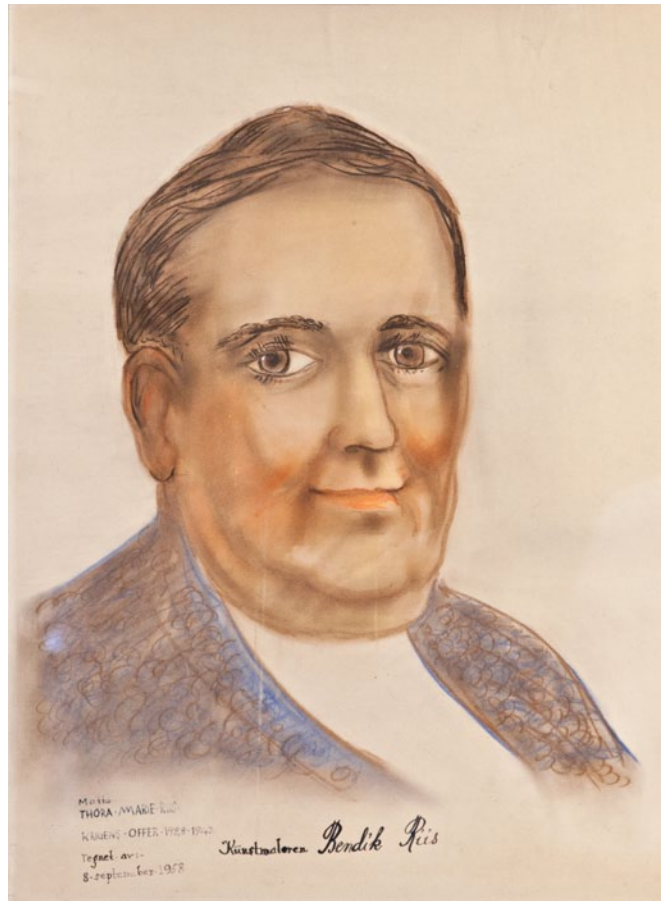
" " : Å kunne se!

Jeg sier : Å kunne føle - med alle sanser.

Et barn i apreaksten - under berøringstiden er i sine følelseres vold. Et småt - eller et helt sykt barn med sansene i orden - kanskje den sjibte? er i all sin ulørdhet overfølsom overfor innfall-impulsjoner. Når det inge ting mestere men i sin unge lyst ofte grunnleggende lærer de tilegnet sig den håndverksmessige - rutineferdigheter i å se og meddele. - Skapes det i denne periode mesterverk av skjønhet, Gammeltk-mals-dikte og billedhuggerkunst. Men stanses all de sin utvirkelig og barns arbeid for sin kunst i å føle - og meddele gjennom tre ord - form - former, da stoppes utvirkelig kunst - men når det barn lerts gate gjennom bekvik-boklig apley - da vander barnet inn en feil gate. Kunst blir bekvik-rutinemekanisk-system, ~~og~~ da er det ikke lenger kunst.

Finne og livet.
 livet å lære.
 lykke og
 ikke lære!
 eller

ROST
 KUNST
 ALER
 RIST+



Det er torsdag formiddag den 5. september 2013, jeg står ved vinduet ut mot balkongen i andre etasje i det gamle meieriet på Blaker. I vinduskarmen foran meg, lent mot vindusglasset, står tre rízaer som er kommet med posten fra et auksjonshus i Århus. Ordet ríza er russisk og betegner en metallplate som dekker et ikon. Et ikon er et helgenbilde i den ortodokse kirken. En ríza dekker hele bildet med unntak av de helliges hoder, hender og føtter. Den blottlegger den nakne huden og skjuler alt annet. Det er merkelig, jeg har sett helgenbilder der billedflaten er bortimot tom, bare hoder og hender er påmalt. De svever i løse luften. De er laget for å dekkes til. En ríza er gjerne av et edelt metall, den skal både gjøre ære på bildet og beskytte det, mot sot og smuss og berøring. De troende tenner lys foran bildene og de kysser dem og lar fingrene løpe over dem. Bildene henger i ikonhjørnene i hjemmene og i kirkene på foreskrevne plasser. Kristus troner til høyre for kongedøren, dobbeltdøren midt på ikonostasen, billedveggen som skiller koret og skipet, presteskabet og menigheten, i en ortodoks kirke. Guds mor, madonna med barnet, er avbildet på motsatt side. Kongedøren leder inn til alteret, den er lukket for menigheten, de ser bare inn i alterrommet når døren åpnes på bestemte steder i gudstjenesten. Jeg står og ser på de tre rízaene i vinduskarmen foran meg, de skjuler ingenting, det er ingen bilder bak dem, hullene i metallplatene stråler av dagslys. Jeg kan likevel se bildene for meg, jeg gjenkjenner siluettene, de stiliserte figurene, de er gjengangere i den ortodokse kirkekunsten: to hoder, det ene lutet mot det andre – det er jomfruen igjen, med sin sønn på fanget, hun bøyer hodet mot ham og han ser på oss og peker mot himmelen. Jeg husker en annen figur, en strengt forenklet fortelling, fra en steinkirke på en fjellrygg i det nordvestre Spania, på grensen mellom Galicia og Castilla y León. Den mosegrå bygningen ligger bak en mur mot veien, jeg gikk bort til den lave døren i klokketårnet og skjøv den åpen. Jeg gikk inn og ble stående og se meg om. Kirkerommet var lite og spartansk utstyrt, med trebenker og hvitkalkede murvegger. På langveggene, med jevne mellomrom, hang fjorten enkle trekors. De symboliserer korsets vei, smertens vei, de fjorten stasjonene i Jesu lidelseshistorie, fra han dømmes til døden til han dør på korset og tas ned og legges i graven. De fjorten scenene finnes gjengitt i de fleste katolske kirker, som malerier, minnetavler eller skulpturer langs veggene. Jeg har sett fresker fra gulv til tak og mannshøye marmorgrupper, uerstattelige. Her derimot, i denne landsens kirken, høyt oppe under himmelen, rådet enkelheten. De fjorten korsene var like, ingenting skilte dem fra hverandre, ingen romertall risset inn i treverket, ingenting. Jeg har aldri sett en enklere fremstilling av korsveien. Den radikale forenklingen vitner om en felles, grunnfestet forestillingsverden, folk kunne lidelseshistorien, de bar den med seg, fjorten trekors var nok til å fremkalle billedrekken i bevisstheden. Jeg står foran det første korset og ser for meg Jesus motta dødsdommen. Jeg står foran det andre og ser for meg Jesus ta opp korset. Jeg står foran det tredje og ser Jesus falle for første gang under korset. Og så videre, fra kors til kors gjennom rommet. Jeg går mot urviseren, tradisjonen tro, fra nordsiden, evangeliesiden av alteret. Jeg tror fjorten tomme nisjer i veggene ville ha fremkalt de samme bildene, og jeg ville ha vært i tvil dersom det var færre eller flere. Jeg stanser opp ved gjentagelsen og jeg gjenkjenner antallet. Jeg har et annet minne fra disse grenseområdene, fra et pensjonatværelse bak benediktinerklosteret i fjellandsbyen Samos. Det er gått en dag, det er tidlig

ettermiddag og min far står håndfallen i baderomsdøren og spør om jeg kan klippe tåneglene hans. Jeg er gammel og stiv, jeg når ikke ned, sier han. Jeg sier ja og han gir meg saksen og setter seg på sengen. Jeg sitter på gulvet. Jeg tar føttene hans i fanget og vi blir stille. Jeg er takknemlig for dette minnet. Jeg gikk forsiktig til verks, jeg husker forlegenheten og fortroligheten og konsentrasjonen om oppgaven, den myke motstanden i neglene og de tørre knepene da de brast. Jeg husker stillheten som fulgte og klokkene som ringte til vesper, jeg gikk til kirken langs de massive murene, klosteret i Samos er blant de største i den vestlige verden. Jeg gikk inn og satte meg på en benk og ventet. Jeg tenkte på de små tingene, og de siste tingene, alt dette som skal komme. En ung novise tenner lysene. Munkene samler seg, gamle og sortkledde, de synger med sprukne stemmer. Slik vil det alltid være. Jeg lukket øynene og ba om tid.





I revolusjonsåret 1789 laget briten Thomas Bewick et kobberstikk av et reinsdyr til en bok som dokumenterte en adelsmanns reise til Norden: *A Tour through Sweden, Swedish-Lapland, Finland and Denmark*. Bewick var ikke med på turen, så når han likevel kunne hevde at bildet var «drawn from the living animal», skyldtes det at ekspedisjonen hadde bragt to samekvinner og fem reinsdyr med seg hjem til England. Landskapet i bakgrunnen er med andre ord ikke «tegnet etter naturen» på samme måte som dyret, og de nye omgivelsene ble da også reinsdyrets bane: Det tålte rett og slett ikke den uvante dietten bestående av britisk grønt gress. Da reinsdyret dukket opp igjen i Bewicks naturhistoriske bok om firføttinger året etter, var dyret skåret i tre og naturomgivelsene redusert til et minimum, som om det var boken, snarere enn vidda, som var dyrets rette element. Trestikkmetoden skapte helt andre muligheter til å integrere tekst og bilde i en enhetlig layout. Det ble mulig å produsere store opplag av rimelige, gjennomillustrerte bøker med originalgrafikk av høy kvalitet.

Boksuksessene til Bewick representerer en viktig etappe i utviklingen som, via litografiet, fotografiet, fjernsynet og internett, leder fram til vår bildemettede hverdag. Bildene hans nådde langt: De ble ikke bare spredt gjennom store og mange opplag, men ble også gjenstand for mer eller mindre autorisert kopiering i piratutgaver, barnebøker og småtrykk.



I 1844 dukket Bewicks reinsdyr opp så langt nord som i Christiania, i Peder Christian Asbjørnsens *Naturhistorie for ungdommen*. Her står det at reinsdyret i Europa neppe er å finne «sydligere end 60°» (han opplyser riktignok at arten i eldre tider skal ha «existeret i Nærheden af Pyrenæerne»), men akkurat dette eksemplaret er altså – både som levende dyr og som avbildning – mer bereist enn Asbjørnsen gjør rede for. I og for seg er det ikke oppsiktsvekkende at et naturhistorisk verk ikke er tegnet etter naturen – i Bewicks bok om firføttinger er alle de eksotiske dyrene som ikke fantes i dyreparker eller på naturmuseer avbildet etter bilder i bøker. Men her er det snakk om at det nordiske, innfødte reinsdyret måtte ta veien om England før det havnet på trykk oppe i nord. Etter å ha tatt turen til England i levende live, stått modell for Bewick, spist grønt gress og avgått med døden, vender reinsdyret altså tilbake til Norden som bilde. På veien hjem til norsk ungdom har reinsdyret rotert 180 grader, som for å understreke at det vender nesene hjem (men alle som har laget potetstempel vil forstå at speilvendingen strengt tatt ikke er uttrykk for noen kursendring ...).

The female is less than the male, and has no horns. They are in season in the autumn, and bring forth in April, sometimes one, but generally two young ones at a time, which arrive at their full growth in six years.



T H E R E I N - D E E R .

This extraordinary animal is a native of the icy regions of the North; where, by a wise and bountiful dispensation, which diffuses the common goods of Nature over every part of the habitable globe, it abounds, and is made subservient to the wants of a hardy race of men inhabiting the countries near the pole, who would find it

G

impossible

ere lange, Halsen kort, Klovene meget brede, Viklovene store og langt nedhængende, hvorfor de ved Fodens Bevægelse slaae imod de egentlige Klove og frembringe samme knitrende Lyd, som høres under Eidsdyrets Løben. Paa Undersiden af Halsen sidde lange nedhængende Haar. Fargen er meget forskjellig og varierer efter Alderen og Aarstiden mellem Mørkebrunt og Hvidt.



Reinsdyret.

Reinsdyret findes nu i de nordlige Egne af den gamle og nye Verden, i Amerika mellem den 45 til 76 Grad, i Europa neppe sydligere end den 60°; men i ældre Tider har det efter Cæsars Vidnesbyrd været udbredt i Tydskland og skal endnu i det fjortende Aarhundrede have existeret i Nærheden af Pyrenæerne.

Det er den eneste Hjorteart, der er bleven Huusdyr, og det er fornemmelig ved de Tjenester det i denne Egen- skab viser Lapperne, at det har vundet Berdensberømmelse. Samt findes det saaledes hos Samojeder, Tunguser og fornemmelig hos Lapperne; og disse Folk erstatter det fuldkommen Mangelen af andre Huusdyr.

For disse nordlige af Naturen saa stedmoderligt be-

HVORDAN SKJÆRE LYS I TRE?

I 1839, som vanligvis regnes som året for fotografiets fødsel, demonstrerte den tidligere Bewick-eleven John Jackson sin mesters metode: Trestikkets linjer ble først skåret etter at treet var blitt senket i partiene som skulle bli lyse på bildet.

John Jacksons *Treatise on Wood Engraving, Historical and Practical: With Upwards of Three Hundred Illustrations, Engraved on Wood* (London, 1839).



**BOKKULTURENS ABD
(GRØNLANDS INKUNABELTID)**

A står for Atuagagdiutit, Arqaluk og Aron:

Atuagagdiutit betyr «utdelt lesestoff» og er navnet på Grønlands første avis, etablert i 1861 av den danske inspektøren Henrik J. Rink. Fire år tidligere hadde han satt opp øyas første boktrykkeri i inspektørboligen i Godthåb/Nuuk. Rink mente at et trykkeri ville være nyttig både for koloniadministrasjonen og for å utvikle grønlendernes kulturelle identitet. Bygningen som huset trykkeriet er avbildet i Atuagagdiutits vignett, sammen med kirka og lærerskolen. Rink tok initiativ til nedtegnelsen av inuittenes muntlige fortellertradisjon og fikk i årene 1859-63 trykket fire små bind med *Grønlandske folkesagn* på dansk og grønlendernes eget skriftspråk.

Arqaluk er det grønlandske navnet til Lars Møller, som 15 år gammel startet i lære hos Rinks boktrykkeri, og som i 1874 ble Atuagagdiutits andre redaktør (en jobb han hadde til han fylte 80). Møller sto for redigering, setting, trykking, hefting og distribusjon av avisa og bidro dessuten med tekster og litografier. I 1861 ble han sendt til København for et åtte måneders lynkurs i bokproduksjon. Da han under oppholdet, som ble Arqaluks seneste utenfor Grønland, fikk møte Kong Frederik VII, skal følgende replikkveksling ha funnet sted:



- Det er forresten første gang jeg ser en grønlander.
- Det er da forresten også første gang jeg ser en konge.

Aron fra Kangeq (1822-1869) måtte gi opp selfangst på grunn av tuberkulose. Fra sykesenga skulle han bli Grønlands fremste bildemaker.

B står for «Beretninger om forskjellig, som det vil være interessant å høre om», Atuagadliutits dekkende undertittel. De første utgavene inneholdt blant annet nytt om skipene som besøkte Godthåb i 1860, den «elektriske Telegraph», utdrag fra Poul Egedes dagbøker, geografiske beskrivelser, samt stoff om «Brændsel i Grønland» og «de gamle Skandinaver i Grønland». Senere trykket avisa *Robinson Krusoe* (sic) som føljetong, og både åpningen av Suez-kanalen og Nansens arktiske bragder ble behørig dekket.

D står for deling: Atuagadliutit knyttet sammen en befolkning som nok var liten, men som levde spredt på verdens største øy. En gang i året ble numrene heftet sammen i bokform og distribuert til de såkalte forstanderskapene, som sørget for gratis sirkulasjon i de lokale lesekretsene. Europeere måtte betale.

* * *

D kommer etter B, siden C ikke brukes på grønlandsk. Den som tror at bokhistorien følger en rett linje, må lære seg å lese på nytt. En inkunabel er en trykksak fra boktrykkets barndom, fram til år 1500. Trykkekulturen kom sent til Grønland, 400 år etter at Gutenberg fant opp boktrykkerkunsten. I utkanten av Gutenberg-galaksen skapte likevel grønlandere og dansker en sensasjon: Ved hjelp av en gammeldags håndpresse utga de en av verdens første aviser med fargeillustrasjoner, et skoleeksempel på bokteknologiens rolle i utviklingen av det historikeren Benedict Anderson kaller *forestilte fellesskap* (imagined communities). Ifølge ham er et nasjonalt fellesskap noe forestilt: De færreste av medlemmene kjenner hverandre personlig eller møtes ansikt til ansikt, men en forestilling om samhørighet – «the image of their communion» – lever likevel i hodet på hver enkelt. At et slikt fellesskap er forestilt, betyr imidlertid ikke at det ikke er virkelig. Hensikten er ikke å skjelve mellom «genuine» og oppdiktede forbindelser, men å sammenligne måtene de blir forestilt på, «the style in which they are imagined».

Atuagadliutit er en stilstudie verdt. Mange av bildene til Aron og Arqaluk tar for seg møter mellom grønlandere og andre kulturer. I det første nummeret viser Aron oss «Den store damperen Bulldog, engelskmennene og amerikanernes skip Nautilus og andre skip ved Godthåb 1860», mens et annet trykk forestiller et treff mellom inuitter og amerikanske ekspedisjonsfolk. Bildene er dessuten i seg selv kulturmøter, preget av europeiske teknikker, motiver og konvensjoner (både papir, blekk og sentralperspektiv ble importert fra Europa). På Atuagadliutits sider ble langreste grafiske forelegg forvandlet til grønlandske forestillinger. «Kûgssuak» betyr den store elva, og er en av Arqaluks frodige europeiske idyller. Først i dag, idet isen er i ferd med å smelte, kan vi se for oss at bildet en gang vil ligne Grønland.



ATUAGAGDLIUTIT.

NALINGINARNIK TUSARUMINASASSUNIK UNIVKAT.

No 1.

Januar 1.

1861.

Umiarssuarnik, aussame 1860me,
Nûngmî tunik.

(nugterissok R. Berthelsen.)

Aussak kingudler kângiútok kujatâ tamákerdlune sikorssuakatdlarmat, umiarssuit tatdlimat Arsungmut ujarkiat Nûngmut nunaligput, kujatânut nunalivfigssacrugkamik. Umiarssualivingmile-riánguatdlartut, umiarssuit táuko, niggî-nalardlune sikorssuit âma pulatitdlugit Nûp ikera milipât. Umiarssuarnik avdlanik ilimasugtuerútok únúkut silagig-sorssûgâ âma umiarssuártulekaut, crsser-putdlo umiarssuit angíngitsut (Sukornor-timik taissagarput) katdliartuarsínardlu-tik, sikutdle amerdlavatdlârmata kekertarssûp avatânut kisarput. Ornigdlugit ajornaratdlarput, káinatdlúnit avkutigssa-kángitdlat, naluvaitdlo inuisa süssusiat. Akago kaungmat aitsât káinat ornigpait, uteramigdlo nagsarput agdlagkanik umiarssuit nálagânit. — Okautigait nála-garpagssuagdlit Ameríkarmiussutdlo, nunamik takujartuínardlutik tamaunga pi-ssut. Umiarssuit kanigdliartoraluardlu-

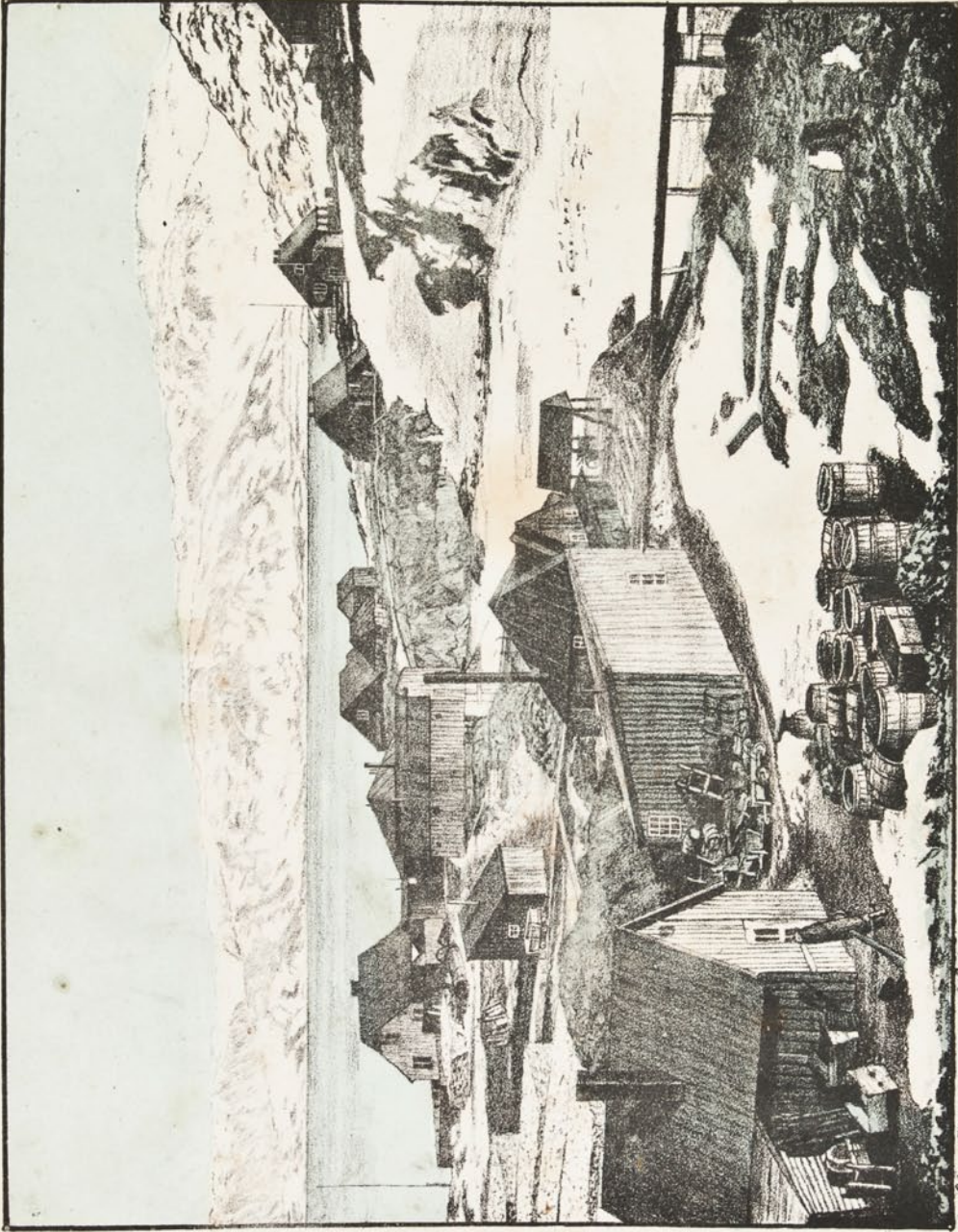
tik umiarssualivik anguner ajulerpât si-korssuarnit. Taimailissut âma umiar-ssuártulerput, pujorssuardlo imáinarne takutípok, kanitdtingmatdlo takuait umiarssuit mardluk, imáitumik: angûti-ligssuak umiarssuarnik avdlamik kalig-tok. Ama táukua Ameríkarmiut kalu-siúpait, tássalo taimailivdlune Nûp umiarssualivia umiarssuakalerpok arfiner pi-ngasunik. Niggînardlune sikorssuit ava-lagtíner ajulermagit, umiarssuit táukua nunalisimáput uvdlorpagssuit, Nûvdlo inue aitsât taima inungnik amerdlatigi-ssunik takúput nunamingne. Tai-maingmat Aron Rangermio kínuvigâr-put, takungmagit ássilerkuvdlugit, takor-dlórnermik, ássilissâlo táuna ujarkamut naniterparput.

Ameríkarmiut akilinermerkârsimav-dlutik tamaunga ikârsimáput Manítsuv-dlo erkânut kekertâlungnut nunalitdlu-tik; nunale ilisaríngilât inungnigdlo ta-kussiner ajordlutik. Tingmíssanik mangningnigdlo úmassúnguanigdlo ta-malainik katerssípuit; Nûvdle erkânut pagdligúkamik aitsât nuánâlerput inug-sissaleramik. Sákunik kalâtdlit piniar-



KÜCSUAK.

W. L. K. 1881



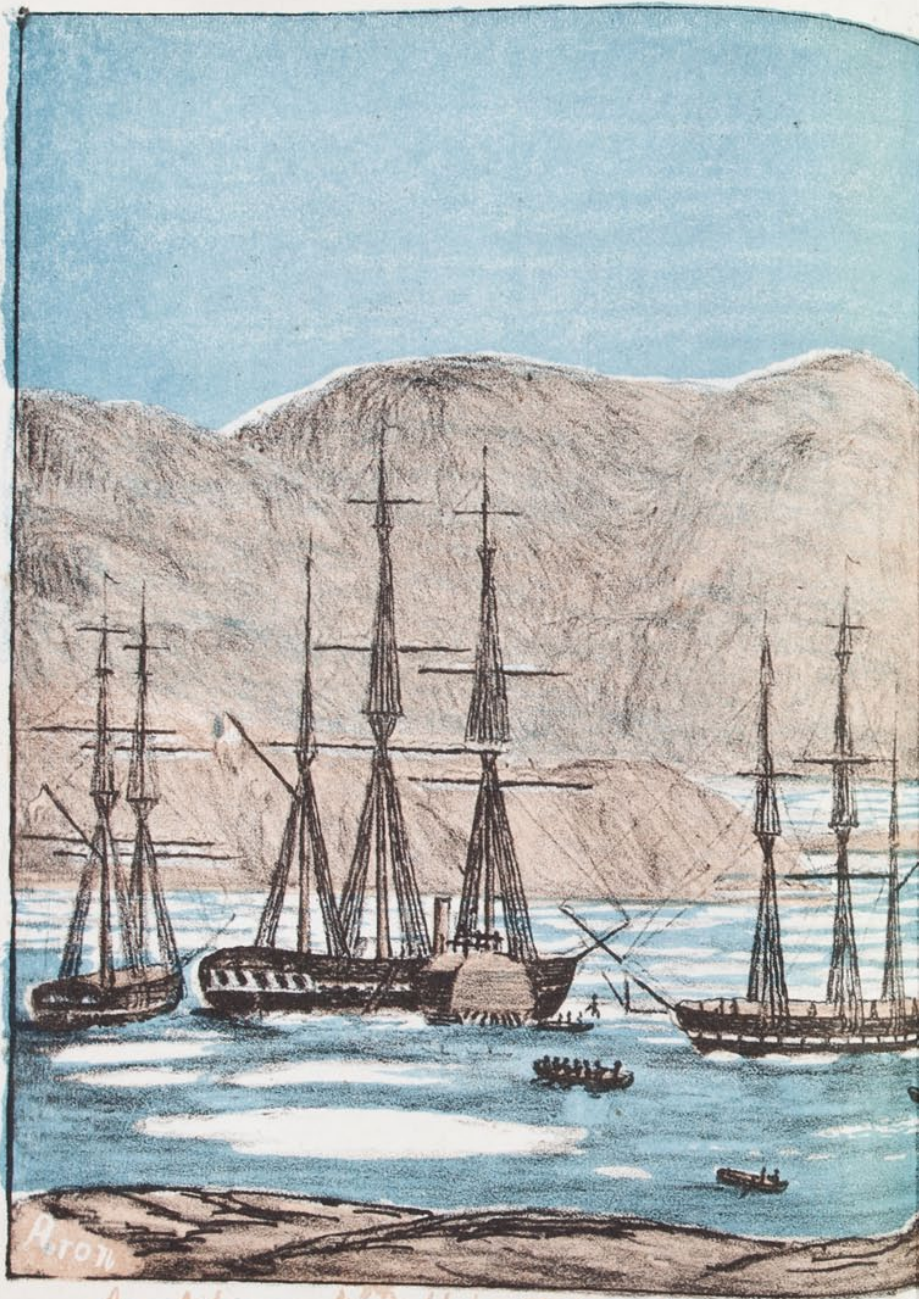
S. W. of L. Millon.

Old Photograph of H. Blackf. etc.

IMGTÛT

orsaugisamik piavfiur
igdlorsuukarta.

pi
dl
A
ar
U
m
ss
n
ul
ri
si
d
M
il
m
A
m
n
to
tu
n
N
g
k
a
s
n
d
il
n
p
k
s
-



*Aron
Angutibignook "Bulldog" Tubuit, Amerikermotob*



malerssuaat "Nautilus" avdiattd lo vniarssvit Noungme 1860

lugo
Tai-
k si-
ling-
sara-
ivfai
gnik
rput.
igsu-
luar-
nâra-
poi,
aliar-
ânut
kor-
o ta-
âssut
ânú-
kunc
inar-
p tu-
(na-
una-
inia?
anok
ulig-
sing-
mar-
alig-
iarâ-
raok;
laler-
anuv-
riarâ
nga-
gilât,
artâi-
gsâr-
sâg-
yseri-



Avangnâmiut Amêrikamiunut pissut

Selv om Jakob Tsjernikovs «arkitektoniske fantasier» ikke var ment å skulle realiseres, anså han dem som en nødvendig del av en arkitekts arbeid. Fantasiene dannet et «øvingsfelt for forestillingskraften», og han så ingen grunn til å la fantasiene forbli «immaterielle forestillinger i arkitektens hode».

Etter andre verdenskrig utviklet Tsjernikov et modulsystem som lot ham gjøre matematiske analyser av alle slags skrifttyper og skriftsystemer, fra russiske alfabeter og klassiske latinske fonter til egyptiske hieroglyfer, geez (gammeletiopisk), persisk kileskrift, fønikisk, hebraisk m.m. På Tsjernikovs boksider framstår konstruksjonen av bokstavformer som en naturlig forlengelse av arbeidet med å forestille seg framtidens byer.

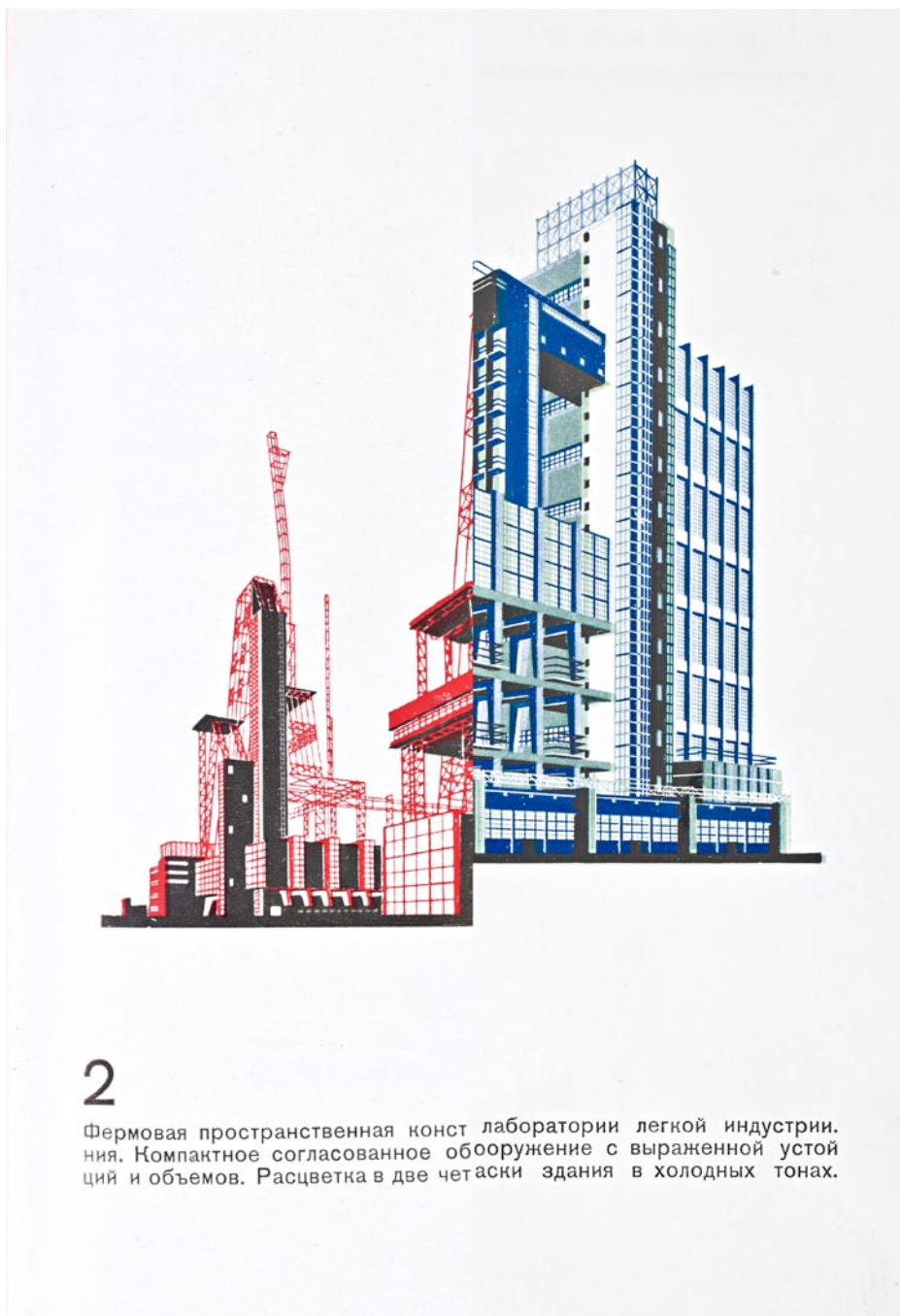


IVAN GALUZIN:

JAKOB TSJERNIKOV'S ARKITEKTONISKE FANTASIER

Bjelke-romlig kon-
stning. Kompakt koordinert fo-
og volumer. Fargeskala i par

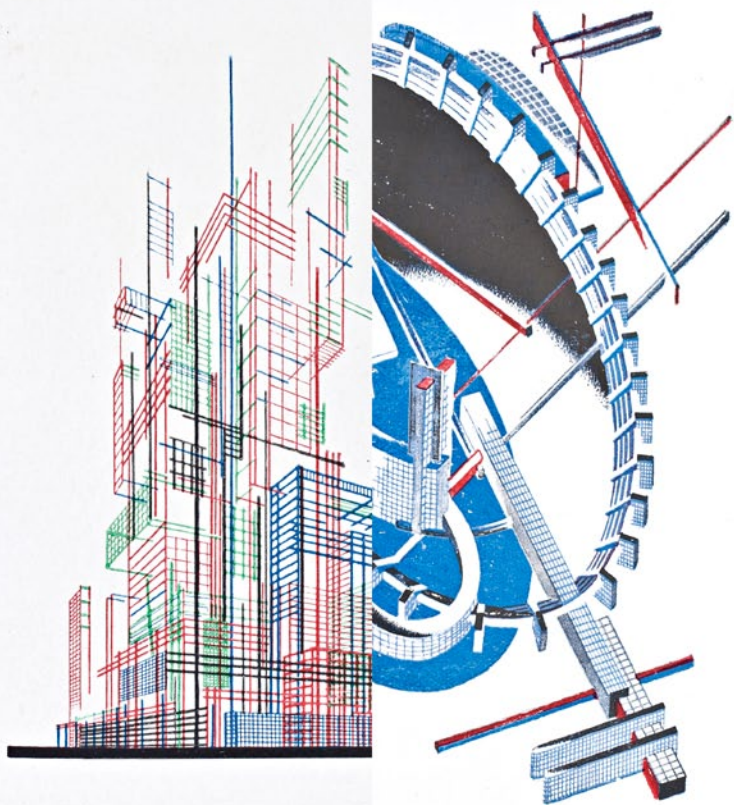
/laboratoriet for lett industri
/gning med uttalt abutter
/arge bygning i kalde toner.



2

Фермовая пространственная конст лаборатории легкой индустрии.
ния. Компактное согласованное оборудование с выраженной устой-
ций и объемов. Расцветка в две четаски здания в холодных тонах.

Forbilledlig demonstrasjon per /pleks type. Forening av
mpletterte oppføringer ved hjelp /njede former med rettlinjede.



64

Показательная демонстрация перекрещенного типа. Объединение на
ктованных сооружений с помощью форм с прямолинейными.

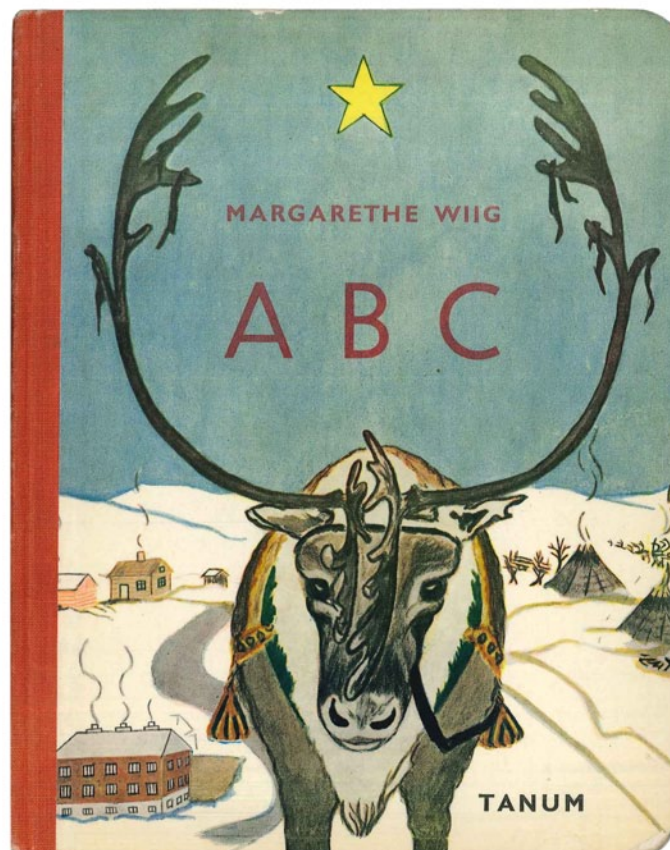
Og snipp, snapp snute, så var hanen ute ... I H.C. Andersens eventyr «ABC-bogen» fra 1858, tar sjangerens tradisjonelle hane et høylytt oppgjør med en nyskrevet ABC:

«Jeg taledet godt, jeg galedet godt –! det gjør den nye ABC-bog mig ikke efter! den dør bestemt! den er død! den har ingen hane!»

Da Margarethe Wiig i 1951 publiserte sin samisk-norske ABC, var hanen som tradisjonelt prydet ABC-bøker (som et symbol på årvåkenhet), byttet ut med et reinsdyr. Wiigs egen samling ABC-bøker var til inspirasjon under arbeidet med boken. Samlingen hennes rommet tilslutt flere enn 200 bøker fra alle verdensdelar, gjerne på minoritetsspråk som samisk, kvensk, retroromansk, keltisk, maori, zulu, indianske språk, tibetansk og grønlandsk. I likhet med Comenius mente Wiig at barna først måtte lære å lese på sitt eget morsmål (snarere enn på henholdsvis latin og norsk).

Det kunne være en stor utfordring å finne ord med samme forbokstav på samisk og norsk: «Enkelte navn og dyreløyer måtte brukes, men i-en så håpløs ut, inntil Knut Hamsun hjalp oss, idet han skriver «Myggen summer: Iiiiiii.»

Mens Wiig samlet ABC-bøker som viste fram verdens språklige mangfold, fikk kunstmaleren Bendik Riis en idé om å utvikle det han kalte «Det Nye Universelle Værdens Billed Alfabet», presentert i en bok med dikt og bilder. Ideen er beskrevet i en skissebok fra 1943, der han nedtegnat utkast til to av diktene, om Brevduen og Rosen. Interessant nok begynte det universelle alfabetet med hans egne initialer ...







I mai 1920 ønsket José de Almada Negreiros Lisboas befolkning velkommen til «en tegneutstilling / paris 1919–1920» (utstillingen åpnet i Teatro de São Carlos 22. mai) og inviterte samtidig til en forelesning med tittelen «INVENÇÃO DO DIA CLARO» (OPPFINNELSEN AV DEN LYSE DAGEN).¹ Forelesningen, som skulle opplyse allmennheten om «Almadas kunstneriske beveggrunner,»² og som delte sitt «maleriske navn»³ med nevnte utstilling, ble imidlertid ikke gjennomført som planlagt. Siden utstillingen ble dårlig mottatt både i pressen (hvor den ble omtalt som «det rene og skjære vanvidd,»⁴ mens Almada selv ble framstilt som «en tiåring» hvis skriblerier framsto som «utvidelser, forvrenginger og ekstreme stiliseringer à la Picassos kubisme eller de intuitive krusedullene til dørvaktens sønn») og av publikum (de besøkende gikk så langt som til å spytte på de utstilte verkene), valgte maleren å forholde seg taus. Da Almada omsider holdt forelesningen, 3. mars 1921 i Liga Naval, var det altså på god avstand fra den opprinnelige sammenhengen. Senere, i desember samme år, utga han boken *A Invenção do Dia Claro* på forlaget Olisipo – det nye foretakende til kame-raten Fernando Pessoa.

Etterhvert som *A Invenção do Dia Claro* tok form, ble det mangefasetterte prosjektet (en utstilling, en forelesning og en bok) til et (tegnet, framført og trykt) manifest for den almadianske troskyldigheten: en po(i)etikk som lot kunstneren forsøke å vinne tilbake en uskyldig, barnslig og primitiv virkelighet, en åre for uopphørlig skapelse.

Dokumentene som presenteres her vitner om det hybride og fragmentariske opphavet til *Oppfinnelsen av den lyse dagen*.

Selvportrettet, som ble gjengitt i boken, kan ha inngått i utstillingen, hvor maleren presenterte sin nylig oppdagede kilde til inspirasjon og oppfinnsomhet: barnekunst. Senere ble denne kilden trukket fram i de delene av boken som direkte omhandler kunsterisk skapelse («Blomsten» og «Min tur»).

Det er bevart to forkortede manuskriptutgaver av *A Invenção do Dia Claro*, skrevet med en håndskrift som etterligner trykte bokstaver. Manuskriptene er datert april 1921 og tilegnet Lalá and Tareca. Dokumentene knytter *Oppfinnelsen av den lyse dagen* til «De fem fargers klubb», en gruppe Almada dannet sammen med fire unge ballerinaer (deriblant Lalá and Tareca) i etterkant av oppsetningen av balletten *O Jardim da Pierrette* i 1918 (Almada sto for koreografi og kostymer til balletten). Klubben var et sted for eksperimentering og lek: Det var i dette felleskapet at den almadianske troskyldigheten oppsto.

Både den maskinskrevne transkripsjonen (ved Fernando Pessoa, men med Almadas håndskrevne korreksjoner) av det i dag tapte manuskriptet til den første delen av *Oppfinnelsen av den lyse dagen*, og Pessoas utkast til en engelsk oversettelse av deler av teksten, vitner om et nært samarbeid mellom de to dikterne i arbeidet med boken, som ble utstyrt med en rekke særegenheter: Den egenartede grafiske og tekstlige sammenstillingen av poetiske fragmenter ledsages av en dedikasjon, sitater, epigrafer og en tegning. Og selv om strukturen til den trykte utgaven av forelesningen for en stor del følger den framførte versjonen,⁶ har det åpenbart skjedd endringer i teksten som ikke er uforenlige med en pessoansk innflytelse.

1. Invitasjonen til utstillingen og forelesningen fins bevart i Diogo de Macedo-samlingen ved Calouste Gulbenkian-stiftelsens kunstbibliotek (DM 341/93).
2. *O Século*, 22. juni 1920, s. 2
3. *O Século*, 24. mai 1920, s. 2
4. *A Capital*, 28. mai 1920, s. 1
5. *A Capital*, 27. mai 1920, s. 1
6. Av programmet som ble utdelt i forbindelse med forelesningen, framgår det at forelesningens «Intenção» [Intensjon] i boken ble byttet ut med fragmentet «O Livro» [Boken].



para a Lala
leitura das linhas da
mão da Lala:

A da Vontade
A que Quer
A difficilima
A clarissima
A que vê

Lisbôa 7 de Abril
1921

ahmada

155/1
Livre de almada-vezeiros

A Invenção do dia claro

escripta de uma só maneira para
todas as espécies de orgulho

e
seguida das demarches para
a invenção

Ensaio para a iniciação
de Portuguezes na reser-
vação da pintura.

Paris

(Rimbaud) ^{N15/1}

" Tous savons donner notre vie
toute entière tous les jours.

Béniissons la vie!

Saluons la naissance du tra-
vail nouveau.

Le monde n'a pas d'âges, l'hu-
manité se déplace tout simple-
ment.

Je ne suis pas prisonnier de
ma raison.

Dieu fait ma force et je loue
Dieu.

Splendeurs des villes.

Point de Cantique - Tenir tou-
jours le pas gagné! "

A Insuência do dia claro

N15/1

I parte

ANDAIMES

E
VÊSPERAS

A conferencia improvisada

N15/1

Minhas senhoras e meus senhores:
Mulheres e homens são as duas metades da humanidade — a metade masculina e a metade feminina.

Ha coisas inteiras feitas de duas metades e aonde não se pode cortar ao meio para separar essas duas metades. Exemplo: a humanidade com a metade masculina e a metade feminina. São duas metades que deixam cada uma de ser uma metade se não houver a outra metade.

A linha que passa de facto por entre estas duas metades é parecidissima com o ar por dentro de uma esponja do mar, secca.

Acerca do homem e da mulher N15/1

Lembro-me de uma oleografia que havia lá em casa. A oleografia estava cheia de amarelo do deserto. O amarelo do deserto era mais comprido do que a vida de um homem se não fosse o galope do cavalo onde o arabe rapta a menina loira.

Na oleografia havia uma palmeira. A palmeira era tão pequena como a esmeralda do anel da menina loira. A palmeira era assim tão pequena porque estava minúsculo longe. Era em direção à palmeira que ia a correr o cavalo.

Havia outra oleografia quando já tinham chegado à sombra da palmeira. O cavalo estava como morto por terra. O arabe, éne, ainda mun-

ca tinha estado caueado — tinha a
menina loira nos braços, e como a
esmeralda estava no anel.

Eram três as oleografias.

Na terceira oleografia estava
côsiuha a menina loira a dar
de mamar a um menino verdadei-
ro.

Acerca das trez oleografias ^{N 15/1}

Estas trez oleografias explicam muito bem como se pode ser senhora e como se deve ser homem. As senhoras como a menina loira. Os homens como o arabe.

Um homem — saber raptar
uma senhora — merecer ser
raptada.

Exemplo de homem que sou-
be raptar : o arabe.

Exemplo de senhora que me-
receu ser raptada : a menina
loira da oleografia.

Ser o arabe para desencantar
a menina loira,
ser a menina loira para
que haja o arabe.

Atenção

N15/7

Mas não falemos sem alicerces.
Nós não estamos algures.

Nós estamos aqui dentro d'esta
sala onde eu estou a dizer a Con-
ferencia — o chão, o tecto e quatro
paredes. Vocês e eu.

Para nos orientarmos melhor,
aqui onde estou fica sendo o Norte,
lá no fundo da sala o Sul, Este ali
e Oeste d'aquela lado.

Que isto fique assim bem com-
binado entre nós, de tal maneira
que, quando eu chamar Sul aqui
ao lugar onde estou, Vocês se levanta-
tem, protestem e digam que não,
que o Sul é lá no fundo da sala.

A INVENÇÃO DO DIA CLARO

escripta de uma só maneira para todas as especies de orgulho

I parte — Audaines e Vésperas

pag. 1

A CONFERENCIA IMPROVISADA

Minhas Senhoras e meus Senhores:

Mulheres e homens são as duas metades da humanidade -- a metade masculina e a metade feminina. Ha coisas inteiras feitas de duas metades e aonde não se pode cortar ao meio para separar essas duas metades; exemplo: a humanidade com a metade feminina e a metade masculina. São duas metades que deixam cada uma de ser uma metade se não houver a outra metade. A linha que passa de facto por entre estas duas metades é parecidissima com o ar por dentro de uma esponja do mar, secca.

A

ACERCA DO HOMEM E DA MULHER

Lembro-me muito bem de uma oleografia que havia lá em casa: a oleografia estava cheia de amarello do deserto e o amarello do deserto era mais comprido do que a vida de um homem se não fosse o galope do cavalo onde o arabe rapta a menina loira.

Na oleografia havia uma palmeira. A palmeira era tão pequena como a esmeralda do anel da menina loira -- a palmeira era assim tão pequena por estar muitissimo longe. Era em direcção á palmeira que o cavalo ia a correr.

Havia outra oleografia quando já tinham chegado á sombra da palmeira. O cavalo estava como morto por terra. O arabe, esse ainda nunca tinha estado cansado -- tinha a menina loira ao colo, como o anel estava no dedo da menina loira.

Eram trez as oleografias. Na terceira oleografia o arabe já não estava. Estava só a menina loira a dar de mamar a um menino verdadeiro. O arabe tinha voltado prá primeira oleografia.

ACERCA DAS TREZ OLEOGRAFIAS

Estas trz oleografias explicam muito bem como se pode ser senhora e como se deve ser homem -- um homem como o arabe, uma senhora como a menina loira. Um homem, saber raptar; uma senhora merecer ser raptada. Exemplo de homem que soube raptar: o arabe. Exemplo de senhora que mereceu ser raptada: a menina loira da oleografia. Ser o arabe para desencantar a menina loira, ser a menina loira para que haja o arabe.

ATTENÇÃO

Mas não falemos sem alicerces, nós não estamos algúres, nós estamos aqui dentro d'esta sala onde eu estou a dizer a conferencia: Vocês e eu, o chão, o tecto, e quatro paredes. Para nos orientarmos melhor, aqui onde estou fica sendo o Norte, lá ao fundo da sala o Sul, Este ali e Oeste d'aquelle lado. Que isto fique assim bem combinado entre nós de tal maneira que, quando eu chamar Sul aqui ao logar onde estou, vocês se levantem, protestem e digam que não -- que o Sul é lá no fundo da sala.

Fim da primeira pagina do original.

~~NOTA: AS~~

AS PALAVRAS

O preço de uma pessoa lê-se na maneira como gosta de usar as palavras. Vê-se nos olhos das pessoas -- as palavras dançam nos olhos das pessoas conforme o palco dos olhos de cada um.

VIAGENS DAS PALAVRAS

As palavras teem moda. Quando acaba a moda para umas começa a moda para as outras. As que se vão voltam depois, voltam sempre e mudadas de cada vez. De cada vez mais viajadas. Depois dizem-nos adeus e ainda voltam depois de nos terem dito adeus. Emfim -- toda essa tournée maravilhosa que nos põe a cabeça em agua até ao dia em que já somos nós quem dá corda ás palavras para elas estarem a dançar.

HISTORIA DAS PALAVRAS

As mulheres e os homens estavam espalhados pela terra molhada. Uns estavam contentes, outros estavam cansados -- os que estavam contentes abriam a bocca, os que estavam cansados também abriam a bocca: ambos abriam a bocca. Houve um homem sosinho que se poz a espreitar esta diferença -- havia pessoas alegres e outras que estavam tristes. Depois ainda espreitou melhor: todas as pessoas eram alegres, duravam alegres algum tempo, depois não sabiam aguentar-se alegres, começavam a cansar-se e vinha-lhes o sono; quando acordavam eram outra vez alegres -- como o Sol.

Homens e mulheres estavam tristes ou alegres conforme a luz para cada um -- mais luz alegres, menos luz tristes.

O homem sósinho ficou a pensar n'esta diferença. Para não se esquecer fez uns signaes n'uma pedra.

Este homem sósinho era da minha raça; era um Egyptio. Os signaes que elle gravou na pedra para avaliar a luz por dentro das pessoas, chamam-se hyeroglifos.

Mais tarde veiu outro homem sósinho que tornou estes signaes ainda mais facteis. Fez vinte e dois signaes que bastavam para todas as combinações que ha ao Sol.

Este homem sósinho era da minha raça, era um Phenicio.

Cada um dos vinte e dois signaes chama-se uma letra. Cada combinação de letras uma palavra.

O valor das palavras

Ha palavras que fazem bater mais depressa o coração -- todas as palavras -- umas mais do que outras, qualquer mais do que todas. Conforme os dias. Conforme os logares e as posições das palavras. Segundo o lado d'onde se ouvem, do lado do Sol ou do lado onde não dá o Sol.

Cada palavra é um ~~pe~~ pedaço do universo, um pedaço que faz falta ao universo. Todas as palavras juntas formam o universo.

As palavras querem estar nos seus logares.

ANNIVERSARIO DAS PALAVRAS

Todos os dias faz annos que nasceram palavras. Festejar todos os dias o nascimento das palavras.

NÓS E AS PALAVRAS

Nós não somos do seculo d'inventar as palavras, nós somos do seculo d'inventar mais uma vez as palavras que já foram inventadas.

AS PALAVRAS E EU

Gasto os dias a experimentar logares e posições para as palavras. É uma paciencia de que eu gosto. É o meu gosto.

Tudo se passa aqui pelas palavras -- e todos os gostos.

Collei algumas d'estas paciencias para vos mostrar. São estas as palavras que trago aqui. ~~Não estão~~ Ainda não estão promptas -- são pedaços de coisas aqui e alli, como um rapaz novo, como uma rapariga nova. Como os cavalos quando ainda são pequenos -- vê-se já que se trata de um cavalo mas também se vê que ainda não está concluido -- as pernas cresceram mais depressa do que o tronco, e a cabeça muito grande é que já está do tamanho em que ha-deu ficar. ~~Então~~ Aguenta-se tudo de pé provisoriamente -- ainda não está prompta, vê-se perfeitamente que ainda lá não está o cavalo todo.

Fim da segunda pagina do original

A INVENÇÃO DO DIA CLARO

escripta de uma só maneira para todas as especies de orgulho.

Pag. 3.

Agarrei uma mancheia de palavras e espalhei-as em cima da mesa. Ficaram n'esta posição:

PARABOLA.

A humanidade abriu alas -- as duas grandes alas da humanidade. Uma á direita, a outra á esquerda. Em baixo a terra, em cima o sol.

Vae acontecer qualquer coisa -- os que passam vão mais depressa, e outros já estão á espreita.

As duas grandes alas da humanidade lá estão as duas em frente uma da outra. Não levantem os braços! Não virem as cabeças!

Ainda não chegou o homem-que-sabe-viver. As duas grandes alas da humanidade querem ver com os olhos da cara o homem-que-sabe-viver. As duas grandes alas da humanidade não querem senão ver com os olhos da cara o homem-que-sabe-viver. Em baixo a terra, em cima o sol.

Jesus-Christo desce sósinho por entre as duas grandes alas da humanidade.

As duas grandes alas da humanidade estendem os braços para Jesus-Christo.

Uma das alas acusa a outra ala, e esta acusa aquela.

Jesus-Christo desce sósinho por entre as duas grandes alas da humanidade sem se aproximar de uma nem da outra.

As duas grandes alas da humanidade.

Jesus-Christo passou por entre as duas grandes alas da humanidade sem se ter aproximado de uma nem da outra. E passou.

Em baixo a terra, em cima o sol.

Fim da pag. 3 do manuscrito

A INVENÇÃO DO DIA CLARO

escripta de uma só maneira para todas as especies de orgulho

Pag. 4.

UMA CRUZ NA ENCRUZILHADA

Quando acabou a parábola as duas grandes alas da humanidade desconjuntaram-se. Havia uma cruz na encruzilhada. Um por um toda a humanidade passou aos pés da cruz. A cada um que passava dizia o Christo de marmore :

"Em vez de eu ter morrido numa cruz por ti antes eu tivesse pegado na lança que me abriu o peito para com ela te rasgar os olhos da cara. Para deixar entrar claridade para dentro de ti, pelos buracos dos teus olhos rasgados."

"Tudo quanto eu te disse ficou escripto e é tudo quanto ainda hoje tenho para te dizer. Se me fiz cruxificar para t'o dizer, porque não te deixas cruxificar para saberes como eu t'o disse?"

"Não posso por mais que tente livrar uma das mãos, pregaram-m'as bem, como se prega um cruxificado; não posso por mais que tente livrar uma das mãos, para te sacudir a cabeça quando vieres ajoelhar-te aqui aos pés da minha cruz."

"Se fosse o teu orgulho de joelhos, ainda era o teu orgulho, mas são as tuas pernas dobradas com o peso do ar."

"Não estejas para ahi de joelhos como um que não sabe perguntar de pé. Eu fica para ahi para sempre para que os outros vejam de que feitio é o pobre."

"Tenho ambas as mãos tão bem pregadas (tão mal pregadas!) que não posso arrancar da tua cabeça uma mancha de cabelos, com força, com dôr, de proposito, para pensares porquê, para que não esqueças porquê."

"Não tenho uma das mãos livre para te empurrar d'aqui da minha cruz até ao teu logar lá em baixo na terra."

"Levanta-te, homem! No dia em que tu nasceste nasceu no mesmo dia um logar para ti, lá em baixo na terra. Esse logar é o teu -- o teu logar é a tua fortuna -- o teu logar é a tua gloria. Não deixes o teu logar vazio nem te deixes para ahi sem logar. Não te aleijes a procurar outras fortunas que não terás -- ha só uma para ti, é a unica que ha para ti, não serve senão para ti, não serve para os outros, é por isto que ela é a tua fortuna."

"Porque vieste ajoelhar-te aqui aos pés da minha cruz? Porque a tua cabeça encheu-se de duvida!?. Tanto melhor! Aproveita agora que tens a duvida dentro da tua cabeça! Aproveita a sorte de teres a duvida dentro da tua cabeça! Não te fatigues de teres esta sorte!"

"Não tenhas medo de estares a ver a tua cabeça a ir tão claramente para a loucura, não tenhas medo! Deixa-a ir até á loucura, ajuda-a a ir até á loucura! Vae tu tambem em carne e osso conhecer pessoalmente a loucura! Vem ler a loucura escripta na palma da tua mão! Fecha a tua mão, agarra bem a loucura dentro da tua mão! Senão, se te cansas de ter a duvida dentro da tua cabeça e te pões a querer fugir da duvida por medo da loucura; senão comesas desde já a desbastar a fantasia que cresceu no logar marcado para ti lá em baixo na terra; um dia a loucura virá por seu proprio pé bater á tua porta, e sem mãos para a esganar. Porque a loucura já será maior do que as tuas mãos, e sem mãos para a ~~tua~~ loucura poderá mais do que tu com as tuas mãos, ambas. E a loucura fará de ti tudo quanto ela quizer, de castigo, por tu não teres sabido fazer d'ela o que tu devias saber querer!"

Fim da pag. 4 do original.

A INVENÇÃO DO DIA CLARO

escripta de uma só maneira para todas as especies de orgulho

Pag. 4.

UMA CRUZ NA ENCRUZILHADA

Quando acabou a parábola as duas grandes alas da humanidade desconjuntaram-se. Havia uma cruz na encruzilhada. Um por um toda a humanidade passou aos pés da cruz. A cada um que passava dizia o Christo de marmore :

"Em vez de eu ter morrido numa cruz por ti antes eu tivesse pegado na lança que me abriu o peito para com ela te rasgar os olhos da cara. Para deixar entrar claridade para dentro de ti, pelos buracos dos teus olhos rasgados."

"Tudo quanto eu te disse ficou escripto e é tudo quanto ainda hoje tenho para te dizer. Se me fiz cruxificar para t'o dizer, porque não te deixas cruxificar para saberes como eu t'o disse?"

"Não posso por mais que tente livrar uma das mãos, pregaram-m'as bem, como se prega um cruxificado; não posso por mais que tente livrar uma das mãos, para te sacudir a cabeça quando vieres ajoelhar-te aqui aos pés da minha cruz."

"Se fosse o teu orgulho de joelhos, ainda era o teu orgulho, mas são as tuas pernas dobradas com o peso do ar."

"Não estejas para ahi de joelhos como um que não sabe perguntar de pé. Eu fica para ahi para sempre para que os outros vejam de que feitio é o pobre."

"Tenho ambas as mãos tão bem pregadas (tão mal pregadas!) que não posso arrancar da tua cabeça uma mancha de cabelos, com força, com dôr, de proposito, para pensares porquê, para que não esqueças porquê."

"Não tenho uma das mãos livre para te empurrar d'aqui da minha cruz até ao teu logar lá em baixo na terra."

"Levanta-te, homem! No dia em que tu nasceste nasceu no mesmo dia um logar para ti, lá em baixo na terra. Esse logar é o teu -- o teu logar é a tua fortuna -- o teu logar é a tua gloria. Não deixes o teu logar vazio nem te deixes para ahi sem logar. Não te aleijes a procurar outras fortunas que não terás -- ha só uma para ti, é a unica que ha para ti, não serve senão para ti, não serve para os outros, é por isto que ela é a tua fortuna."

"Porque vieste ajoelhar-te aqui aos pés da minha cruz? Porque a tua cabeça encheu-se de duvida!?. Tanto melhor! Aproveita agora que tens a duvida dentro da tua cabeça! Aproveita a sorte de teres a duvida dentro da tua cabeça! Não te fatigues de teres esta sorte!"

"Não tenhas medo de estares a ver a tua cabeça a ir tão claramente para a loucura, não tenhas medo! Deixa-a ir até á loucura, ajuda-a a ir até á loucura! Vae tu tambem em carne e osso conhecer pessoalmente a loucura! Vem ler a loucura escripta na palma da tua mão! Fecha a tua mão, agarra bem a loucura dentro da tua mão! Senão, se te cansas de ter a duvida dentro da tua cabeça e te pões a querer fugir da duvida por medo da loucura; senão comesas desde já a desbastar a fantasia que cresceu no logar marcado para ti lá em baixo na terra; um dia a loucura virá por seu proprio pé bater á tua porta, e sem mãos para a esganar. Porque a loucura já será maior do que as tuas mãos, ambas -- porque a tua loucura poderá mais do que tu com as tuas mãos, ambas. E a loucura fará de ti tudo quanto ela quizer, de castigo, por tu não teres sabido fazer d'ela o que tu devias saber querer!"

Fim da pag. 4 do original.

A INVENÇÃO DO DIA CLARO

escripta de uma só maneira para todas as especies de orgulho

Fim do dia

Pag. 5.

Um por um, toda a humanidade ouviu o Christo de marmore falar assim. Havia oliveiras á beira da estrada para a gente se encostar. Antes de chegar a casa havia um chafariz pra matar a sêde. Eu não sabia que um chafariz tinha tanto que ver: Havia muitos soldados por causa das raparigas a encher as bilhas. Depois o sol começou a ficar muito encarnado por detraz das dunas, muito encarnado, e deixou-me sósinho em cima do muro.

Do lado do mar ouvia-se uma nora para puxar agua. O boi tinha os olhos guardados para não entontecer. Os alcatruzes subiam por um lado e desciam plo outro lado — como hontem. A musica da nora só tem uma volta. Todos os dias. Amanhã tambem os alcatruzes da nora vão subir por aqui e descer por lá. Todos os dias. Em baixo a terra, em cima o sol. Quando olharam para traz a cruz da encruzilhada já estava muito longe. Era necessario acertar a vista para a reconhecer. Mas era sem duvida ela, a cruz inconfundivel — a cruz onde cabe um homem inteiro e de pé.

Fim da pag. 5 do original e fim da 1ª. parte.

CONFIDENCES

Mother! the oelograph is pilling the yellow of the Desert on top of (all over) my life! The yellow of the Desert is longer than a whole day!

Mother! I wanted (would like) to be the Arab! I would like to abduct the golden-haired girl. I would like to know how to abduct.

Give me a horse, mother! Up to the emerald-green palm-tree! And the ring?

My head gorws soft in the sun on the shifting sand(s) of the Desert! My head is as soft (now) as my pillow.

There are some signs inside my head like the signs of Egypt, like the signs of the Phenician. The signs of these have already antecedents and I have still to go to life.

There are no walls so there may be (a) road! There are no walls ro stick placards on (to put placards on)! There is no hand in black ink pointing - this way!

There is only shadow of the sun on the orange-trees on the other bank, and ~~the~~ sleep comes stolen (???) every night. (and the sleep that comes every night is stolen on the way)

Mother! The stars are lying. They shine when they lie. They lie when they shine. Are they shining, or lying?

I was just going to spit up to heaven!

Mother! my star is mad! I drew the Mad Star in the (raffle)

Mother; give me a horse! I am the gallop already! There is a palm-tree, Mother! What does a ring mean? It has an emerald.

Mother, I want to be the three oleographs!

INVENTION OF THE BRIGHT DAY

(Also called "My Turn")

Written in one style only for all sorts of pride ^{every}

PART I - Eyes and Scaffoldings.

Seven Days Before.

^{Improvement}
THE IMPROVED LECTURE.

Ladies and gentlemen:

Women and men are the two halves of mankind - the male half and the female half. There are whole things made up of two halves and where we cannot cut through the middle to separate those two halves; (for) instance, mankind with the female half and the male half. They are two halves which cease to be a half if ~~there isn't~~ there isn't the other half. The line which really passes between these two halves is very much like (a lot like) the air through a sea-sponge, (dry). (when it's dry).
At the minute

CONCERNING MAN AND WOMAN.

I remember very well an oleography which I had (there was) at home: the oleography was full of yellow of the desert and the yellow of the desert was longer than the life of a man if it wasn't (were not) for the gallop of the horse ~~where~~ where (on which) the Arab abducts the golden-haired maiden. In the oleography there was a palm-tree. The palm-tree was (just) as small as the emerald on (of) the ring of the golden-haired maiden - the palm-tree was so small as that (like that) because it was (on account of being) so very far away. It was towards the palm-tree that the horse was running. There was another oleography (print) when they had already come to the (reached the) shade (shadow) of the palm-tree. The horse was like dead on the ground. The Arab, he had never been tired - he had the golden-haired maiden ~~on his arms~~ (in his arms), just as the ring was on the finger of the golden-haired maiden.

~~There was three oleographies.~~ (The oleographies were three). In the third oleography ~~the~~ Arab wasn't there. There was only the golden-haired maiden giving suck to a real (true, accurate) baby. The Arab had returned to the first oleography.

CONCERNING THE THREE OLEOGRAPHIES.

These three oleographies explain very well how a lady must be and how a man must be (how one ~~ix~~ ought to be a lady and how one ought to be a man))) - a man like the Arab, a lady like the golden-haired maiden. A man, able to abduct; a lady, worth being abducted. Example of a man who knew how to abduct: the Arab. Example of a lady who was (proved) worth being abducted: the golden-haired maiden in the oleography. To be the Arab to be able to lead away (?) the golden-haired maiden; to be the golden-haired maiden, so that there may be the Arab.

ATTENTION

But don't let us speak without foundations, we are not (j)et
anywhere, we are here inside this hall where I am saying
(speaking) the lecture: you and I, the floor, the ceiling,
and four walls. To get all notions better (to take our bear-
ings better), here where I am will be the North, there at
the bottom of the hall, the South, East this side, and West
that other side. Let this be quite settled (upon) between
us (ourselves) so that when I call South this place where I
am, you all get up and protest and say no - that the South
is (over there) at the bottom of the hall.

End of the first page of the original

JOSÉ DE ALMADA-NEGREIROS

Transcribed into English by P.P.
English Transcription by P.P.

WORDS.

The price of a person (man) can be read in the way he likes to use words in. It is seen in the eyes of people - words dance in the eyes of people according to the stage of the eyes of each.

TRAVELS OF WORDS.

Words have (a) fashion. When the fashion ends for some of them the fashion begins for the others. Those which go away ~~gone~~ ~~back~~ afterwards always come back afterwards and each time more travelled. Afterwards they say good bye to us and come back yet (again) after having said good-bye. In fine (well) - all that marvellous tour that makes our heads go round till the day when it is we at last that wind up words for them to be dancing.

HISTORY OF WORDS

Women and men were scattered all over the wet earth.

Second Part
The Voyage - or What cannot be foreseen

PARIS AND I.

Eternity exists, but not so slowly
(The Blue Square, 1917)

One day it was my turn to go to Paris. A passport was necessary. They wanted to know my profession. I was thunderstruck! I thought a moment so as to speak the truth and I told the truth: Poet!

They didn't accept that. They also wanted to know my state. I was thunderstruck! I thought a moment so as to speak the truth and I told the truth: Boy (child). They didn't accept that also. And so to get the passport I had to say exactly what was necessary to get the passport, that is (to say) a profession of that exists! and a state that exists!

DEPARTURE FOR PARIS

When I left the neighbours gave me the best possible advice: Behave yourself!

PARIS

In Paris all things are flesh and blood - the Sacré-Coeur, the Seine and the Eiffel Tower - the houses, the people, Sundays and the other days. There is in Paris a Tarpeian Rock which is not made of rock; it is made of Sundays and of other days.

I

When I say I, I do not refer simply to myself but to everyone who can fit into the way in which the verb is used in the first person.

LIBERTY

When I entered the city I remained alone in the middle of the crowd.

All around the doors were open. The crowd entered naturally through the open doors. Over the doors there were signboards where they had pasted that word that goes up - Liberty!

I went in at one door. I went in like a fish-hook.

It was a rat-trap. Mother! it was a rat-trap! If I had gone in like a needle I could have come out like a needle, but I went in like a fish-hook, I made real blood, I'll never forget. It happened exactly. I twisted my kidneys (?) on account of the rat-trap! I still remember the word - Liberty!

Mother! I am going to tell you how it was.

There were two equal jars. One had a lovely liquor (?) The other seemd to have just water. One contained happiness,

Confidences.

Mother! my breast aches. I hit my breast against the state
which has got the verb to gain on top. I can't remember how it
was (I can't imagine how it was) I was going along so happy!
I was going along thinking of you and of the verb to know and
of the verb to get (gain). Everything was being so easy! I was
already fancying what your joy would be when I came back home
with the verb to know and the (verb to) have (get, gain), one in
each hand!
My breast hurts a lot; Mother! Pass your hand over my
head!

Mother!
I won't return to the city without going with you! so the
city may be nice. We two to go arm-in-arm, and to go about
walkig like that; to see how all things are et in the city
on account of you and of me and of the others who go about
arm-in-arm.

Mother! tell that half you know of what is necessary to
know, tell that half you know so well! so I may think of the
other half.

If there were only men and jugglers (acrobats...) I
would go and fetch the other half, but the jugglers are dressed
like men and the men are dressed like jugglers, both are
dressed in (just) the same way, I don't know which are the men
or the jugglers, and they also don't know it - there are
only harqueins (lozanges)

Mother!
When I was coming home the crowd was going in the oppo-
site direction. I had to make myself still smaller and more
slippery, so as not to go in the wave.

I asked where they were going so much together like that,
and so swingingly. They answered me: Forward! ahead!
They were going forward! they were going ahead!
I thought a lot about the crowd.

My guardian angel said to me: It's over! The crowd has
passed, it passed in a quarter of an hour. The crowd is only
that which (passes in a quarter of an hour). It's over! There
's no more to see! Come away!

My guardian angel is always saying to me: What are you
waiting for? Come on, come away! Begin now! Begin now thinking
about your presence.

I don't know what my guardian angel wants me to guess in
these words.
At other times my guardian angel asks me to be his guar-
dian angel.

Mother!
I woke to-day all turned forward. Like that, as you under-
stand it, Mother!

I saw the things of the air that there were, the things
that were focussed with to-day's air. Remembrances are already
whole (entire), false minutes are very few.

mother! my breast pressed against the stars
I made all the sun-hours and all the shade-hours. (?) When
the night came I was in agreement with the Sun as to what was
since the morning till there having been light enough to-day.
Afterwards sleep came. And sleep came in time. Before sleep
there was still one image - a sleeping lion
(Really, In truth, Really, the lion is not better earned sleep than
that of a lion sleeping with signs of blood still on his maw,
like the stone lions on the stairways we go up through after
the battle!

PORTRAIT OF THE STAR WHICH GUIDED THE PRODIGAL SON IN HIS RE-
TURN TO HIS FATHER'S HOUSE
On the beach a little girl asked me if I was rich. She
was on all fours and very far away (and) asking me if I was rich

Every morning I went to play with the neighbours in the
shadow of the church. After lunch the shadow was on the other
side.
I (there were only men and women) When the little girls ran in the garden their hair and
their dress remained behind. (hung behind)
The orange-girl had a lovely voice to sell oranges. Peo-
ple used to stand with the oranges in the hands listening to
her.

The orange-tree near the (mill) (water-wheel) knew me
already - it just pretended that it was the wind that made it
move.
I think that rainy days are more sincere. On rainy days
I use to think that it is not only I who live worried. After-
wards it is the smell of the wet earth that makes me happy
(?) again.

Sometimes I go on (?) thinking of things, I have never
seen. I suppose they are (they only exist) very far, in other
lands!

I am waiting to grow up to see if what I think is true.
I will kill myself. I will kill myself.
I like earthenware (? oxen more than real oxen.
The gardener's cloak was lined with blue.
The red rose smells white.

When I see pink it seems they are referring to me.
I saw the things of the air that there were, the things
that were loosed with to-day's air. Responses are already
whole (entire), (false minutes are very few.

almada

A INVENÇÃO do DIA CLARO

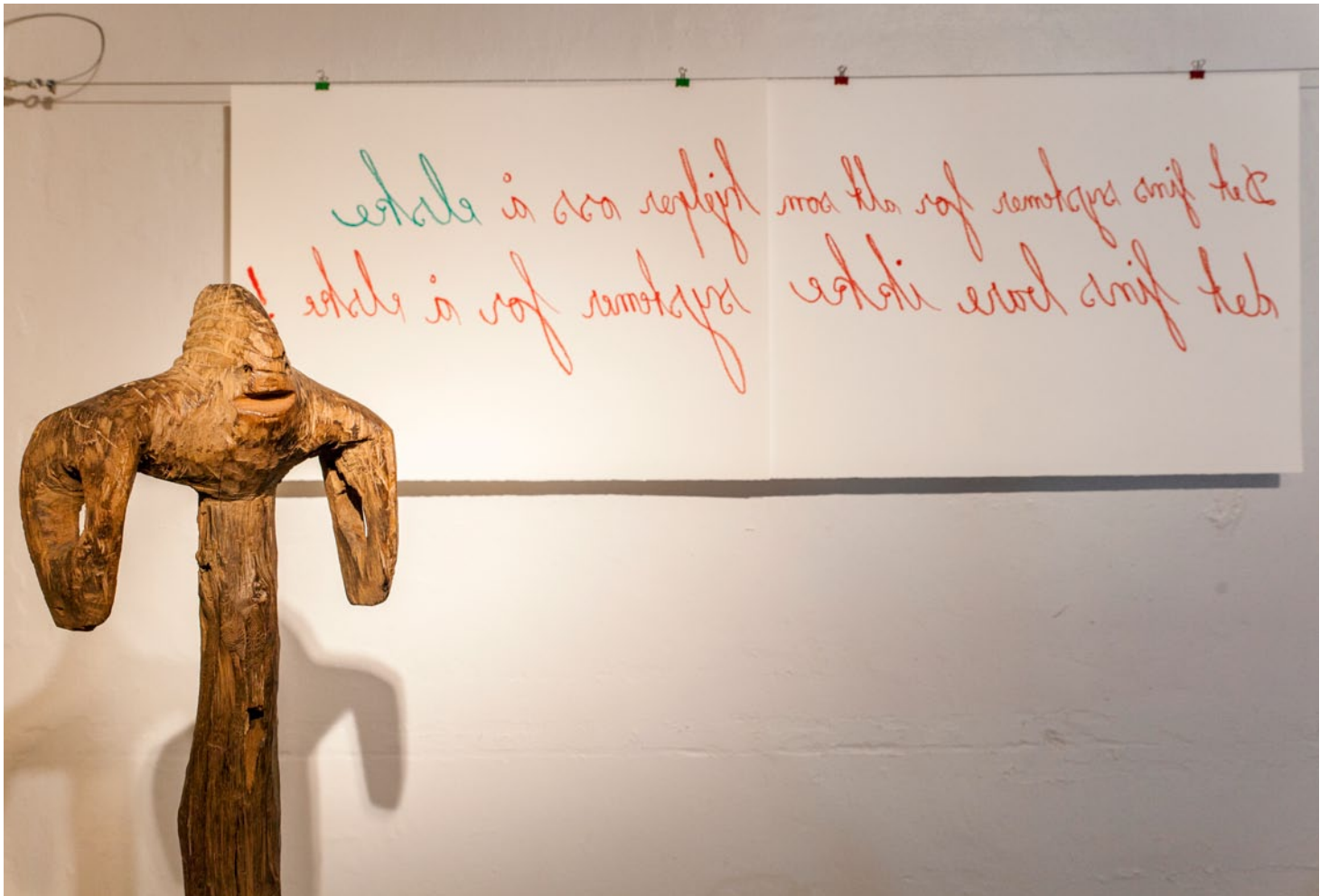
Escrepta de uma só maneira para todas as espécies de orgulho,
seguida das demarches para a Invenção
acompanhada das confidencias mais intimas e geraes.

Ensaio para a iniciação de portuguezes na
revelação da pintura

Com um retrato do autor por elle-proprio
primeiro milhar

LISBÔA
"OLISIPO" APARTADO 145
1921

SETNINGEN ER DENNE:
HVOR HØRER HJEMME.
SETNING TIL OVERSOM JEG IKKE HUSKER
LYSE DAGEN, BLE DET EN
SKRYV AV OPPFINNELSEN AV DEN
DA JEG FOR SISTE GANG



- A: *The Octavo Nature-Printed British Ferns*. 2 bind. Illustrasjoner i naturtrykk av Henry Bradbury (London, 1859).
- B: *Teskejekjerringa* (451 redux).
- C: Torarull. 200-300 år gammel.
- D: Forsteining. Anslagsvis 50 millioner år gammel. Funnet ved Longyearbyen.
- E: Russisk reiseikon.
- F: *The Book of Common Prayer*. Tekst og illustrasjoner gravert i kobberstikk (London, 1717).
- G: Koptisk bibel (Etiopia). Ca. 200 år gammel. Håndskrift på pergament.
- H: Koptisk bibel (Etiopia). Ca. 200 år gammel. Håndskrift og tegninger på pergament.
- I: Blad fra *Geistliche Auslegung*. Trykket av Johann Zainer i Ulm, ca. 1485.
- J: Blad fra *Barth de Sacchis Chronicon*. Trykket av Rizius i Venezia og Bern, 1492.
- K: Blad fra *Heiligleben, Winterteil*. Trykket av Günther Zainer i Augsburg, 1471.
- L: *ABCEDA*. Dikt av Nezval Vitezslav, fotokollasj og typografi ved Karel Teige (Praha, 1926).
- M: Blad fra Schedels *Weltchronik*. Trykket av Anton Koberger i Nürnberg, 1493.
- N: Blad fra Joh. v. Cubes *Gart der Gesundheit*. Trykket av Konrad Dinckmut i Ulm, 1487.
- O: Blad fra *Herbarium*. Trykket av Leon Vicenza i Leon, 1491.
- P: Blad fra *Neunte Deutsche Bibel*. Trykket av Anton Koberger i Nürnberg, 1483.
- Q: Blad fra Joh. v. Cubes *Gart der Gesundheit*. Trykket av Peter Schoeffer i Mainz, 1485.
- R: Blad fra Joh. v. Cubes *Gart der Gesundheit*. Trykket av Hans Schönsperger Augsburg, 1483.
- S: Blad fra Dantes *Divina Commedia*. Trykket av Benalius & Capcasa i Venezia, 1491.
- T: *Orbis Sensualium Pictus. Dend gandske Verden fuld af de Ting som kand sees og sandsis afmaled*. Johann Amos Comenius (København, 1686). Illustrert med trestikk.
- U: Håndskreven Koran med kommentarer. 200-300 år gammel. Kjøpt i Kairo.
- V: Læresetninger med kommentarer. Fra 1400-tallet. Kjøpt i Kairo.
- W: Håndskreven Koran med kommentarer. 200-300 år gammel. Kjøpt i Kairo.
- X: Håndskreven svartebok på pergament. Kjøpt i fjellene i Marokko.
- Y: *Della simmetria dei corpi hvmani*, bind fire av Albrecht Dürers verk om menneskelige proporsjoner. Illustrasjoner i tresnitt. (Venezia, 1591).
- Z: Lærebok i skrift fra Venezia, 1556. Av bror Vespasiano Amphiareo.
- Æ: Genealogibok for Sultan Suleiman 1. 1500-tallet.
- Ø: *A Invenção do Dia Claro (Oppfinnelsen av den lyse dagen)*. Av José de Almada Negreiros, med et portrett av forfatteren ved ham selv (Lisboa, 1921).
- Å: Koptisk bibel (Etiopia). Håndskrevet på pergament. Ranselomslag i lær. Ca. 200 år gammel.
- 1: Bendik Riis: «Det Nye Universelle Værdens Billed Alfabet» (1943).
- 2: *Pigen i ilden*. Genia Katz Rajchmann. Oversatt fra fransk og illustrert med linotrykk av Asger Jorn. Vandalisert eksemplar (Silkeborg, 1939).
- 3: Blindmaterieell. Trykkplate til Guttorm Guttormsgaards *Mellomrom*.
- 4: *Une Fête en Cimmerié*. Av Georges Duthuit, med litografier av Matisse, tegnet etter forfatterens samling av inuittmasker. Trykket i 1949, utgitt i 1964.
5. Bendik Riis: skissebøker.
- * * *
- Peter Campus: *Double Vision*. Video, 1971
- Guttorm Guttormsgaard: *Nordhimmel* (ytterkanter). Trykk av laserborret stål, 1992
- Marianne Hurum: *Stretcher (Locus #1) – Stretcher (Locus #6)*. Malt stål, 2014
- Institutt for degenerert kunst: *Hill Seen from Afar* (After Roman Ondák). Konturskåret stål, 2014
- Institutt for degenerert kunst: *Institutt for degenerert kunsts abc*. Lydverk, 2014
- Jørn H. Sværen: *Vi er tiggere* (England forlag, 2014)
- * * *
- BOKHUSET:
- Jakob Tsjernikov: *Ornament: Klassisk komponerte strukturer* (Leningrad, 1930)
- Jakob Tsjernikov: *Konstruksjon av arkitektoniske og maskiniske former* (Leningrad, 1931)
- Jakob Tsjernikov: *Arkitektoniske fantasier: 101 komposisjoner* (Leningrad, 1933)
- Jakob Tsjernikov: *Konstruksjon av bokstavformer* (Moskva, 1958)

