

TEORETISK MASTEROPPGAVE
MD-DE551-1

TEGNSETTING

TIRIL HAUG JOHNE

.

PUNKTUM

AVGRENSE

Å sette punktum er å sette grensen for en setning. Det betyr ikke at jeg samtidig setter punktum for tanken. Som ungdom trodde jeg at hele setningen måtte inneholde hele argumentet. Jeg tror jeg tenkte at det var kommaet, semikolonet, parentesen og tankestrekene som gjorde setningen god. Med god mener jeg: smart.

En dag jeg satt på internett og så meg om, kom jeg over notatene som Octavia Butler, den afrofuturistiske sci-fi-forfatteren, skrev til seg selv.

Use detail
to build suspense
to regulate pacing
to create mood and tone
Build a world with selected detail^(FIGUR A)

Gjennom masterstudiet har jeg vært opptatt av å bygge strukturer av idéer som jeg jobber innenfor, oppå, rundt, gjennom—jeg klarer ikke bestemme meg for preposisjonen, alle sammen tilbyr meg et poetisk bilde som gir meg noe av det jeg ønsker meg og som er vakkert. De vakreste og morsomste bildene, synes jeg, springer ut av kreativ omgang med de minste ordene og tegnene, som preposisjoner, konjunksjoner, tegnsetting; «hun snakker på meg». Jeg øver på å finne balansen mellom å behandle språket og verktøyene med åpenhet, og å være presis, i skriving, men også i tegning. Jeg øver på å stoppe i tide og mens leken er god, og å velge ut, og å ikke la alle ordene få plass i samme setning.

SKIKK OG BRUK

At man vet hvordan noe kan gjøres, betyr ikke at man trenger å gjøre det. Innebærer

A) I forbindelse med oppstyret på KHIO denne høsten, påpekte Victoria Ydstie Meyer et problem på en god måte. Det var noe sånt som: at man har et

pensum, betyr ikke at man må være enig med det. Det er sunt og viktig å bli utsatt for andres meninger, og gjennom dem utfordre sine egne meningers holdbarhet. Et pensum kan være et springbrett for å finne fram til annet pensum og andre referanser på egenhånd. Det kan være en snarvei til en egen posisjon.

B) At jeg har lært hvordan man behandler de små versalene på en riktig måte, betyr ikke at jeg trenger å bruke dem hvis jeg ikke liker dem; allikevel kommer det en trygghet med det å vite hvordan jeg kan behandle dem.

C) I barnehagen hadde vi et motto, det lød som følgende: du må mene det du sier, men du trenger ikke si alt du mener. Dette har jeg tenkt på ganske ofte i det siste.

FANFICTION 1

Fanfiction er en sjanger innen litteraturen som ikke står høyt i kurs, men som egentlig bygger på en spennende idé. Først må man være fan. Så tar man for seg det stykket litteratur som man er fan av, og stiller seg opp inni den virkeligheten som boka tegner opp. Man ser på det som finnes der, men man ser på det fra et annet standpunkt enn det originalverket gjør. Man står der, løfter opp gjenstander, detaljer, personer, og vier helt andre detaljer oppmerksomhet og omsorg. Man viser dem fram fra nye kanter. En fanfiction kan ha et konkret ærend; å finne opp det som mangler for at en logisk brist ubristes, å løse opp knuter og mysterier som forfatteren hensynsløst har latt ligge og slenge. En fanfiction går inn i en dialog med opphavet sitt, som det deler ramme og struktur med. Det handler om å smyge seg rundt inni disse.

Johannes Breyer, som driver *ABC Dinamo*, sammenlignet det å revitalisere en font med å lage en fanfiction (Breyer, 2019). Jeg ser det levende for meg. At jeg legger meg tett inntil materialet, situerer meg selv i Sabon for eksempel, men istedenfor å prøve

å gjenskape Sabon, plukker jeg ut noen kvaliteter fra den. Med de utvalgte kvalitetene i mente hugger og hakker jeg iveri. Hvis jeg gjør en god jobb, ender jeg med en variasjon over opphavet, som har en bevisst annerledeshet, som sosiolektforskjeller eller familie-medlemmer, eller som en god fanfiction.

FANFICTION 2

En annen teknikk for fanfiction er å fortsette fortellingen der den slapp. Hva skjer der boka slutter, hvordan går det med karakterene? Typesnittdesigneren Jungmyung Lee jobber med denne holdningen (Lee, 2020). Det er tydeligst i *Impact Nieuw*, hvor hun spør: hva har skjedd med Impact? Hvordan går det med Impact? Hva føler Impact? Hun ser for seg Impact som en person, lager følgende bakgrunnsfortelling: Impact har midtlivskrise, prøver å finne opp seg selv på nytt, og blir til Impact Nieuw. *Impact Nieuw shares the same letter structure as Impact but it has daring, flowery cursive lines, ink-traps and different width variations* (Ong, 2019). Dette er Impact Nieuw 2012. Men så blir Impact mykere, får seg kanskje en kjæreste, blir til Impact Nieuw 2016, og i 2019 kom en tredje versjon. Hun gir fonten et liv på den måten, den blir en person «med andre interesser enn ord»^(FIGUR B).

SUBJEKTIVITET SOM VERKTØY

Jungmyung Lee tar sin egen idéverden, følelser og fiksjon på alvor, og påstår at det er et like stødige grunnlag for design som noe annet. Charlotte Rohde er inne på det samme i sine typesnitt. Hun prøver å innkapsle følelser og sinnsstemninger i dem. En font er en visuell stemme for tekst, sier hun, og lager Calyces, en font som *[would] read like an opera – sharp, elegant with a hint of pathos* (Ong, 2019). Det finnes ingen objektive kriterier å måle Calyces opp mot, jeg er nødt til å ta Charlottes ord for at den er en opera og leve meg inn i den sannheten.

Audun Haga gjorde meg oppmerksom på nettstedet *fragrantica.com*, et diskusjonsforum for parfyme. Jeg ble slått i bakken av de dypt personlige beskrivelsene og den litterære kvaliteten der inne. Hvor spennende er det ikke, tenkte jeg, med et fagfelt som baserer seg på sanseopplevelser og assosiasjon? Det gjelder ikke bare parfyme, men også andre ting jeg er interessert i—mat og kaffe, for eksempel. Kanskje jeg kan trekke på de interessene i arbeid med typografi, lurte jeg, lage fonter som baserer seg på andres beskrivelser av sanseopplevelser. Det gir et dobbelt lag med subjektivitet. Minus og minus er pluss: Får arbeidet mitt en allmenngyldighet på denne måten?

BETINGELSER

Å jobbe med subjektivitet og fiksjon krever at man setter gode betingelser for fiksjonens rammer. Det må kjennes naturlig at fiksjonen avgrenses på denne måten, og ikke en annen, for både meg og for alle andre. Det handler heller ikke bare om valgene jeg tar og hvorfor, men også om hvordan arbeidet, idéen og strukturen er tilgjengelig, åpen, inkluderende. Jeg mener at dette er de viktigste kvalitetene man må jobbe for og med om man jobber med fiksjon og subjektivitet. På sitt beste gir det en voldsom slagkraftighet.

SKJØNNLITTERATUR

I Sissel Lies innledning til den norske essaysamlingen med Hélène Cixous, *Nattspråk*, forteller hun at Cixous har oppdaget at det poetiske språket gir henne en nærrere og sannere tilgang til det hun vil si. *De forveksler reservehjulet med fuglen* (Cixous, 1996, s. 9), skjønnlitteraturen er fuglen, teoretiske essays er reservehjulet.

PROSAMINIATYR

Jeg møter Lara Hampe gjennom en felles bekjent. Det er sommer i Leipzig, hvor hun studerer intermedia-kunst, og fra tidligere av har hun en bachelor fra det

tyske literaturistitutttet. Lara Hampe introduserer meg for begrepet prosaminiatyr. Hun forteller at hun jobber med rom og romlighet, både i tekst og skulptur, og at prosaminiatyren danner krysningspunktet mellom de to mediene. Prosaminiatyr er det tyske ordet for kortprosa, men i motsetning til kortprosa, indikerer det et historisk forhold og en kunstnerisk parallell til miniatyrmaleriet, tenker jeg, og dermed dukker det opp mulige strukturer, regler, sedvaner og idéer som ellers ikke ville kommet fram i lyset.

Det handler ikke om det store og episke, men om de små og nære motivene. Portrett, landskap, sted, hus. Søster og katt. Miniaturene tar for seg de tingene vi holder av og blir selv til omsorgsobjekter. Det er forløperen til passbildet i lommeboka og bakgrunnsbildet på mobilen. Det er en påminnelse om vår egen omsorg og kjærlighet til noen. Det er et feministisk potensiale i denne forbindelsen—i begrepet miniatyr.

NÆRVÆR

Det gikk opp et lys for meg da Lara snakket, jeg så plutselig klart for meg at det er miniatyrer jeg har vært opptatt av de siste årene. Miniaturer i både tekst og tegning. For meg har det vært en øvelse i å huske og å sette pris på. Ved å tegne små tegninger på og av steder jeg har vært, dobler jeg minnet om det. Tegningen (re)presenterer det doble minnet – først at jeg var der, så at jeg tegnet det – og blir en øvelse i nærvær.

Jeg tilbragte en sommer i Berlin med søstern min. Det var fem lange uker med regnvær; den våteste sommeren på hundre år. Jeg har det hele dokumentert i en serie på om lag 30 små tegninger. Åpner jeg esken med tegningene i, kjenner jeg ømheten spre seg øyeblikkelig, som om det jeg har i hendene er en innkapslet følelse. Det var de aller første miniaturene for meg^(FIGUR C).

JUKSE-NÆRVÆR

Siden den gang har det kommet andre, fremmede mennesker og bedt om lignende tegninger. Og jeg har tenkt, ja ja, det er sånn det er med illustrasjon, man investerer ikke bare i seg selv, men også i det som tilhører andre. Jeg ser på disse tegningene, og juks stråler tilbake på meg. Jeg har knapt noen ømhet for det de inneholder, det du ser på er påtatt empati.

REGLER FOR MINIATYRER

Det gjelder å få mest mulig effekt av så få elementer som mulig. Begrense paletten, perspektivet, materia-lene. Forenkling og presisjon i fokus, en øvelse i arti-kulasjon. Dette gjelder for både visuelle og skriftlige miniatyrer.

PRESISJON

Å øve på skrijving, tegning og typografi handler om å øve opp artikulasjon. Det handler om å være vår ny-ansene mellom det som ligner hverandre. Johannes Jellum og jeg snakket om dette her om dagen. «En kar,» sier Johannes, «en kar skaper et helt annet bilde enn en venn, og en bekjent skaper et tredje bilde.» Jeg ser ikke nyansene like tydelig på andre språk, de ska-per en større avstand mellom meg og teksten. Jeg ser mellom fingrene på teksten uten å legge merke til det. Det jeg leter etter er nærhet mellom meg og arbeidet, å øve opp skriftlig og visuell artikulasjon er en vei dit.

UTENFOR OG VIDERE

I ytterkanten av enhver tekst finnes det et rom. Tekstens potensiale lever der; det som ikke fikk plass, alle tankene det er nærliggende å tenke, alt det tek-sten kan lede til (Hocquard, 2012, s. 90). Når jeg leser en god tekst, opplever jeg nesten alltid at det jeg går rundt og tenker på, uavhengig av boka, finner en knagg å hekte seg på i teksten. Dette ligger også i margene og vaker i en åpen, tilgjengelig og nær tekst. Den begrenses ikke av siste punktum, men tenkes videre.

,

KOMMA

Tid, rytme, pust.

TID

Jeg får ikke sove, jeg ligger og lytter til vekkerklokkas tikking. Sekundene som passerer og lyden av dem, blander seg med alle tankene som trenger seg på.

RYTME

I det ene øyeblikket holder de meg lys våken, tikkingen og tankene,

PUST

i det neste er de som sender meg inn i søvnen.

TID

Lyden av sekundet, lyden jeg er så vant med, tenk om den var annerledes. Det tenkte nok Edvard Skille på, da han skrev boka *Den Metriske Kalender*, eller før han skrev, mens han tenkte ut idéen, det var en langsomt voksende tanke tror jeg. Kanskje ble den til allerede da skipet forlot norskekysten, eller da han fikk øye på Frihetskudinnen i det fjerne, eller kanskje på første arbeidsdag i fabrikk. Alt var nytt; hvorfor ikke tidsregninga også? Og så tok tanken form, og vokste og vokste, til den ble til den lille boka i svart skinn med gullpreg og gullsnitt, som jeg en dag, hundre år seinere snubler over på Norlis Antikvariat. *Hele den tidsregningsvidenskapelige verden i ærbødighet tilegnet av forfatteren* (Skille, 1918). Edvard Skille, tenker jeg, var en pioner innen spekulativ design.

RYTME

En ny tidsregning hvor alt, året, ukene, dagene, gikk opp i og kunne deles på 100, tror jeg Edvard tenkte med et utropstegn. Og jo mer han tenkte på det, jo riktigere og viktigere ble det. Han snakket om det ved middagsbordet hver dag. *Sekundet er for langt*, skriver han, og uka er for lang. Den høye effektiviteten i samfunnet burde medføre mer fritid. Det blir for lite

fritid med sjudagersuka, Edvard foreslår derfor å kutte den ned til fem. Han skriver også: *Vor næste kalender æra, hvad den saa end blir kaldt, burde derfor ubetinget hvile paa en eller anden foreteelse i selve naturen der kan beregnes og fastslaaes med absolut og uomtvistelig nøiagtighed* (ibid., s. 72). En ny, rasjonell rytme, altså, som skulle omvelte hverdagen, og bli den nye grunnrytmen i livene våre. Ny rytme for ny hverdag.

PUST

Når katten Cirka sover i senga mi, og det er helt stille og det eneste jeg kan høre utover trafikken på Drammensveien og vinden i trærne, er hennes pust, da pleier jeg å prøve å puste i takt med henne, kjenne på den lille forskjellen, det litt raskere tempoet, og jeg lurar på hva det har å si for hennes liv og mitt, at grunnrytmene er forskjellige, og jeg lurar på hvordan hun opplever tid, og inntil jeg finner noe bedre å tenke på tenker jeg litt på alle de spørsmålene som Vi Med Dyr med jevne mellomrom stiller oss, om dyrene vi lever ved siden av.

TID

Når Janne-Camilla Lyster skriver om tid i doktorgradsarbeidet sitt, er det med en ren og klar selvfølgelighet; det er så åpenbart for meg at en som danser og skriver dikt relaterer til sitt eget arbeid gjennom tid. Hun spenner opp et spekter av forskjellige typer tid; gitt, indikert, nedfelt, funnet og opplevd tid. Hun skriver om hvordan hun kan eller ikke kan manipulere dem i sine koreografiske partiturer (Lyster, 2019, s. 139). Samtidig er det som om det hun skriver finner en gjenklang hos meg som jeg ikke umiddelbart forstår. Det kjennes så viktig, så sentralt, at tid er en skiftende størrelse, en subjektiv målestokk, men hva har det å si for grafisk design? Det vil si, hvilke tider, modi, forholder jeg meg til? Jo: Tida det tar å tenke ut en tekst, tida det tar å skrive en tekst, tida det tar å lese en tekst, tida det tar

å brette om en tekst, tida det tar å sette og trykke en tekst. Teksten går fra hånd til hånd, passerer og tar opp i seg alle typene tid. All den tida bor og lever i en tekst og i en bok.

RYTME

Janne-Camilla Lyster skriver også om tegnsetting, om å lese tegnsetting som dans: *Kommaet*, skriver hun, *gir ansats til fortsettelsen, neste del av en frase* (ibid., s. 157). Og så skriver hun om rytme, at *det er bygningene jeg går inn i og ut av, dagene, dørene som åpner og lukker seg, nettene, språket* (ibid., s.156). Kommaene setter rytme til lesingen, åpner og lukker setningens innhegninger, styrer tida det tar, Janne-Camilla beskriver det så vakkert, jeg har ikke noe å tilføye.

PUST

Haweis and his wife, later Mina Loy were also in Florence. Their home had been dismantled as they had had workmen in it but they put it all in order to give us a delightful lunch. Both Haweis and Mina were among the very earliest to be interested in the work of Gertrude Stein. Haweis had been fascinated with what he had read in manuscript of The Making of Americans. He did however plead for commas. Gertrude Stein said commas were unnecessary, the sense should be intrinsic and not have to be explained by commas and otherwise commas were only a sign that one should pause and take breath but one should know oneself when one wanted to pause and take breath. However, as she liked Haweis very much and he had given her a delightful painting for a fan, she gave him two commas. It must however be added that on re-reading the manuscript she took the commas out.

Mina Loy equally interested was able to understand without the commas. She has always been able to understand. (Stein, 2001, s. 144-145.)

...

ELLIPSE

(prikk prikk prikk)

STILLHET 1

Det er stillhet som gjemmer seg bak ellipsen. Det vil si, stillhet med en tyngde av et slag, stillhet som er tilført *noe*. Det er også: en tanke som ebber ut; jeg går med en venn i byen og vi prater, men jeg faller plutselig ut av det, faller i staver av en uforklarlig grunn; en slags ellipse i hverdagen.

UTELATELSE

Å sitere noen; å velge ut det viktigste, å sortere i en tekst og vurdere hva som trenger å nevnes og hva som ikke trenger å nevnes uten at meningen går tapt. Gi plass, få plass.

Jeg tenker på dette, de gangene jeg både skriver og formgir en tekst, som nå. Om en setning er for lang, avsnittet avsluttes på en dårlig måte, et ord er for langt på et trangt sted, så ser jeg på den, vurderer andre strukturer for den eller andre ord. Jeg stokker om på den til den både klinger godt og passer inn. Da Ane Thon Knutsen (2018) presenterte hypotesen sin om at Virginia Woolf, som både skrev og satte sin egen tekst, lot settinga styre setningene, kunne jeg ikke annet enn å tro på henne, jeg trenger ingen bevis, jeg syntes det var logisk og åpenbart sant.

UTILSTREKKELIGHET

Ellipsen kan erstatte noe som ikke kan sies med ord, enten fordi ordene ikke strekker til, eller fordi det er noe man ikke har lov til å si. Begge deler leder meg til Anna Akhmatova.

En særegenhet ved Anna Akhmatovas dikt er ellipsene, de spiller avgjørende roller i diktenes lydbilde og intonasjon (Poetry foundation, u.å.). Hun skrev lyriske dikt om følelser, kjærlighet og lengsel, med et konkret og konsist språk. Hun var en akmeist, og

akmeismen var en poetisk retning i Russland under første verdenskrig, og jeg klarer ikke la være å tro at akmeistene egentlig tok navnet sitt fra henne. Visstnok skal det komme fra ordet akme: «tiden når noe er i blomst eller modent», og ikke ha noe med navnet Akhmatova å gjøre, selv om hun var blant deres fremste diktere. Nok om det! Tegnsettingen hennes bringer subjektet fram i lyset, synes jeg, både ellipsene og tankestrekene framhever følelser og sinnsstemninger, det er som om hun leser høyt. Jeg ser henne for meg der blant ordene, hun tar en liten pause, lar ordene henge, lar setningen renne ut i en følelsesladd stillhet, eller som her, lar en utvidet ellipse bære hele diktets tyngde:

*He loved three things alone:
White peacocks, evensong,
Old maps of America.
He hated children crying,
And raspberry jam with his tea,
And womanish hysteria
. . . And he had married me.*
(Akhmatova, 1911 / 2006, s. 25)

USYNLIGHET 1

Ellipsen kan også benyttes som stedfortreder for noe som er fjernet. Fra 1925 til 1940 var Anna Akhmatovas dikterskap bannlyst, det forble sensurert på forskjellige måter fram til 1980-tallet. Hun døde i 1966. Det er som om det skjedde en forflytting av ellipsen, hele Akhmatova ble satt under den, hun ble en ... i Russland. Hun var tilstede, levde, bodde og arbeidet i St. Petersburg, men hun var usynliggjort i sin egen litterære offentlighet. Stillhet preger fortellingen om henne. Hun fikk ikke lov til å skrive dikt, men såklart gjorde hun det; diktet *Rekviem* skrev hun ned på små strimler av papir, hvasket det til vennene sine, som måtte lære det utenat. Deretter brant hun restene, det var ingen synlige spor av diktet, det var usynlig. Alt foregikk i fullstendig fortrolighet, i en hvisking, kamuflert som en (...)

HVISKELEKEN

Historien om Anna Akhmatova får meg til å tenke på hviskeleken. Jeg lurar på om eller hva som har gått tapt når diktet har overlevd på den måten, gjennom flere menneskers samlede minner. Det er uungåelig at noe går tapt eller endrer seg, tror jeg. Jeg klarer heller ikke la være å lure på hvordan tegnsettingen ble til. Lærte Akhmatova bort tegnsettingen også—nei, det høres usannsynlig ut, hvordan har diktet isåfall blitt tegnsatt? For en dikter med et så aktivt forhold til tegnsetting må det ha vært en utfordring. Hvordan bevare den tegnsettingen hun en gang så for seg? Hva skjedde i overføringene mellom minne og nedskrevet tekst og publisering?

Hito Steyerl snakker om det som skjer i overføringen og oversettelsen av noe, fra et medium til et annet, fra et land til et annet (Steyerl, 2008). Hun refererer til Deleuze—gyngende grunn for meg, jeg hadde ikke våget meg utpå, hadde det ikke vært for at Hito beskriver det godt: Repetisjonen av det som ligner (altså ikke det som er likt) forskyver originalen, repeterer variasjoner og skaper et minne om noe som ikke har eksistert; en fiksjon oppstår. Slik jeg skjønner det, snakker Deleuze først og fremst om dette i forbindelse med nasjonal identitet, men Hito snakker om det i forbindelse med en film hun prøver å oppdrive, og jeg kan se det for meg i forbindelse *Rekviem* også. Jeg ser for meg at diktet har levd et mellomliv, jeg tenker på alle menneskene som har vært involvert i det, alle transformasjonene det har vært gjennom, alt som har fått virke inn på diktet slik det levde i minnene til Akhmatovas venner, at tid, politikk, vennskap har manifestert seg i det, på et vis som står utenfor det virkelige diktet. Selv om det diktet som til slutt ble gitt ut skulle være akkurat slik Akhmatova så for seg, så finnes alle de andre versjonene også, som parallelle virkeligheter.

USYNLIGHET 2

I diplomoppgaven til Tabea Nixdorff (2019), som ble utgitt på Spector Books under tittelen *Fehler lesen, Korrektur als Textproduktion*, skriver hun om litteraturens skyggearbeidere – jeg tenker på dem som andre slags levende ellipser – alle de som har bidratt til litteraturen, men som sjelden nevnes; de som tar diktat, er korrekturlesere, sparringspartnere, livspartnere, som i beste fall nevnes i en dedikasjon. Dette er en annen type usynlighet, det er ikke å bli usynliggjort eller å bli fjernet, men å ikke være nevneverdig, at ens innsats blir ikke verdsatt.

Den samme slags ellipsearbeidere finnes i typografihistorien. De omringer store navn som Garamond, flokker seg om ham og begynner endelig å trenge seg fram. Navnene deres er gått tapt, men det at de fantes og at hver og én hadde en hånd med i spillet, er en kjensgerning som løftes fram oftere og oftere. Kanskje er heltenes tid, tida for de store, strålende enkeltgeniene, over.

STILLHET 2

Jeg tenker på Alice B Toklas, som i sin egen selvbiografi, *The Alice B Toklas cook book*, beskriver livet sitt gjennom mat. «*Gertrude did my autobiography and it's done. [...] What I could do*», står det i introduksjonen til min utgave, «*is a cook book. [...] It would, of course, be full of memories*» (Toklas, 1954 / 1984, s. vii). Boka er den ærlige tvillingen til *The Autobiography of Alice B Toklas*, eller de er skygger av hverandre. Alice forteller om all maten som må til for at livet skal gå rundt, som bokstavelig talt har vært drivkraften bak Gertrude Steins forfatterskap, om omsorgen og innsatsen hun og andre har lagt i maten.

Dette er Gertrude Stein klar over, det er også poenget på slutten av «*The autobiography of Alice B Toklas*». Hun forteller med humor om alt Alice har å gjøre, det er derfor hun aldri får tid til å skrive

en selvbiografi, mener Gertrude Stein. Derfor, sier Gertrude Stein, skal jeg gjøre det for deg, *I am going to write it as simply as Defoe did the autobiography of Robinson Crusoe. And she has and this is it* (Stein, 2001, s. 272). Når Gertrude Stein dør, får Alice B. Toklas tid og rom til å skrive selv.

ENEROM

Veien er kort til Virginia Woolf. Først er det henne. Et eget rom å skrive i, et stille rom. Men etter Woolf kommer andre, Monica Aasprong for eksempel. I «Mødrenes bok» tilføyer hun at det ikke holder å ha et eget rom, det er også nødvendig at det ikke står noen utenfor rommet som ønsker at hun skal komme ut (Aasprong, 2019, s. 175).

BEVEGELIGE ROM

Tina Jonsbu, tegner og stipendiat, foreslår en annen modell for rom, hun kaller dem bevegelige arbeidsrom (Jonsbu, 2019). Det innebærer at man lager seg rammer for arbeidet som gjør at det passer inn i de fleste situasjoner. Arbeid man kan ta med seg rundt, som kan gjøres med og uten barn, som kan gjøres ved kjøkkenbordet og på reise. Det er kanskje et krevende type rom for en som skriver dikt, men for meg føles den svært relevant, ettersom jeg befinner meg et sted midt mellom.

FELLESROM

Ganske ukritisk og begeistra leste jeg *A room of ones own* som tenåring, jeg tok det til meg som en generell sannhet om skriving. Det siste året har jeg begynt å innse at jeg ikke er enig. Jeg har ikke behov for et eget rom eller stillhet; det jeg trenger er kollegaer som er venner—som jeg deler rommet med, som jeg diskuterer med, som jeg småprater med, som jeg pauser med. Det skjer så mye i mellomrommene mellom arbeidet, det er der det faglige utbyttet er størst.

FELLESSKAP

Jeg fikk en pdf på epost fra venn og fagfelle Katharina Tewes, den inneholdt en tekst av Shere Hite. Obs, sa Katha, *er ist von 1997 und erfreut mich, auch wenn er sehr plakativ ist*. Teksten gir også meg mye glede. Shere Hite skriver om hvordan menn gjennom historien har klart å danne lag og foreninger og forpliktet seg til hverandre, og at kvinner ikke gjør det, selv ikke nå (i 1997) når vi har alle forutsetningene for å klare det. Vi må forene oss med hverandre, forplikte oss økonomisk og sosialt. Hun foreslår at det finnes flere slags livspartnere, venner er blant dem (Hite, 1997, s. 262-285). Jeg blir oppløftet av Shere Hite, jeg vender ofte tilbake til teksten. Hun minner meg på at det ikke er usynlighet, stillhet og enerom jeg ønsker meg, men fellesskap, energi og solidaritet.

FELLESSKAP 2

«Er ikke ellipsen tre punktum som står sammen», foreslår Victoria, «som danner et fellesskap?»

—

TANKESTREK

Ole Brumm snubler på broen og furukonglen skvetter ut av hendene hans. «Fillern» sier Brumm, han ser konglen drive inn under broen. Til sin overraskelse oppdager han at den flyter ut på den andre siden, og det slår ham at han kan la to kongler konkurrere i å komme først, og dessuten at pinner egner seg bedre enn kongler, det er lettere å se forskjell på dem (Milne, 1995, s. 191). Det er på denne måten han finner opp leken han kaller Brummpinner— hver dag, når jeg går til skolen, går jeg langs en park som faren min tegnet da jeg var barn. Han kalte den Ole Brumm-pinneleken-parken den gangen, og nå misunner jeg ham den sammenligningen, tenk å kunne beskrive et seriøst stykke arbeid med Ole Brumm. Gjennom Brumm-navnet har parken fått et helt annet innhold for meg. Det renner en bekk gjennom parken, den renner i terrasser, fra dam til dam, og mellom hver terrasse er det forskjellige overganger, et sted en liten trapp, et lite fall, en slyngende renne, osv. Når jeg går her nå, med tankene i tegnsetting, ser jeg plutselig at de ligner tankestreker, som leder fra det ene til det andre, gir fart og retning— den ligner ganske mye på ellipsen, tankestreken, men den er så mye mer anvendelig, når som helst kan jeg bryte ut i en tankestrek. Den ligner også på semikolonet, de er begge tegn som kan binde to ting sammen eller gi dem en slags logisk sammenheng ved sin egen tilstedeværelse alene. Tankestreken er mindre høytidelig, et tegn for hverdagen. Assosiasjonen er tankestrekens venn— jeg snakker med Victoria hver dag, vi fører assosiasjonsbaserte samtaler, det ene flyter over i det andre, som Brummpinner vi kaster ut, som flyter derivéaktige nedover elva, la oss se hvor de tar veien— tenker på *Parallel Encyclopedia*, et publikasjonsprosjekt i tre tykke bind av Batia Suter^(FIGUR D). Hun samler på bilder og materialer, som hun setter sammen i nye konstellasjoner (Suter, 2018), bøkene er å lese som

opptegnelser til en alternativ virkelighet – det parallelle leksikon – en visuell dialog, det oppstår humor, navnet gir henne en hendig, fiktiv seriøsitet. Hun gjør det samme i boka og utstillingen *Cloud service*, stiller bilder som minner om skyer opp mot hverandre, tegner på elegant vis opp konturene av en idé som jeg må tenke ut selv— —hvorfor er dette en så tilgjengelig form for grafiske formgivere? Nylig ga Aslak Gurholt Rønsen ut boka *Korona før Corona*, en samling med alt det som også heter «korona», og det er i det hele tatt dette med samlinger, at grafiske designere trekkes mot dem, jeg så en gang et masterprosjekt fra Hamburg som tok for seg og sorterte absolutt alle bildene som ble tatt av NATO i forbindelse med den første månelandingen— —men det er forresten en avsporing. Jeg vil peke på boka *Baroness Elsa's em dashes* av Astrid Seme (Seme, 2019). Astrid Seme er en grafisk designer, og boka er et godt eksempel, tenker jeg, på hvordan man kan skrive *som* grafisk design. Boka er lagt opp punktvis, i poenger som er korte, poetiske, morsomme, presise. Formatet er både visuelt og skriftlig en betingelse som teksten må forholde seg til, jeg synes jeg kan se hvordan den har blitt til, og jeg føler meg tiltrukket av formatet, det er besnærende. Det er skummelt å se i den når jeg skal skrive selv, det samme gjelder for Erlend Loe, jeg får et akutt behov for å legge om stilen og ommøblere teksten. Astrid Seme driver rundt blant refleksjoner og kjensgjerninger, tanke-strekens historie og plass i litteraturen, språklige vitser og Elsa von Freytag Loringhovens poesi, kunstnerskap, biografi— —å bla i begge disse bøkene, Astrid Semes bok og Batia Suters bok, det er tanke-streken som aktivitet, tenker jeg, koreografisk på et vis, i det å bla i boka, og det forutsetter at jeg tenker *med* bøkene, kommer til dem med en empatisk holdning— —en gjenklang av den samme forutsetningen finner jeg i *Professor Hieronimus* av Amalie Skram.

Det er en selvbiografisk og grusom bok om å legges inn på sinnsykehus, om umyndiggjøring mot egen vilje, om å bli møtt med mistro, og om det å ikke få sove (Skram, 1895 / 2004). Tankestreken er bokas strukturelle bærebjelke. Tankestreken representerer alle de følelsene som Else Kant (Amalie Skrams alias) bærer på, som vi, leserne, ser og føler på, som den stakkato og raske rytmen i boka bidrar til, som er så allestedsnærværende; stress, rastløshet og Elses ukelange mangel på søvn—ja, kanskje tankestreken først og fremst representerer søvnmangelen, og alt den fører med seg—tankestreken er følelser, sinnstemninger, som når Else sier, *«at han er en pave i smått format, arrogant og selvsikker som en lekpredikant, forklarer ikke tilstrekkelig hans adferd imot meg. — Til mitt eget beste! Tror han da jeg ville bli vanvittig av å se min mann — det ville han forresten visst ikke sørge over —, eller er han redd for at hospitalet skal ramle sammen når han viser seg?»* (ibid., s. 82) gir tankestreken liv til følelsene, får meg til å kjenne på den dirrende indignasjonen som er der. Samtidig avslører tankestreken professor Hieronimus' mangel på empati, blir et tegn på hans uskikkethet som psykiater—han klarer ikke lese inn de riktige følelsene i tankestrekene, han klarer ikke se sammenhengene hvis de ikke forklares for ham, svart på hvitt—felles for Elsa von Freytag og Amalie Skram er at de litterært behandler makt og avmakt, kjønnsroller og vold, med en selvbiografisk åpenhet som gjør tekstene alvorstyngede, til å hjelpe seg med det utpeker de tankestreken, ansetter tankestreken som stedfortreder, og den lille men kraftfulle streken står til deres tjeneste, fylles av ballast—akk, for meg er tankestreken mye oftere: jeg snakker, jeg kommer på noe annet, jeg avbryter meg selv, Brummpinnen som forsvinner ut av sy—

« »

ANFØRSELSTEGN

«DESIGN»

Hver gang jeg skal si ordet design, sier jeg «design», synes ordet er så pinlig på norsk. Jeg prøver å ty til alle andre ord. Ingen del av det jeg gjør er først og fremst design, jeg sitter ikke og «designer» dagen lang, alt jeg gjør kan beskrives med andre, mer presise ord: tenke, skrive, tegne, formgi tekst. Når jeg skal snakke om design, er anførselene en trøst og en støtte, er tegn som latterliggjør, som skaper avstand mellom meg og anførselsofferet, de uttrykker holdningen min uten at jeg må framføre de samme innvendingene gang på gang.

DE MEST HARMLØSE AV VÅRE BRØDRE ORDENE

Med anførselstegnene kan vi så tvil om noe, ikke bare om utsagn, men også om språket i seg selv. Vi kan sette presise spørsmålstegn ved ordene og hva de inneholder. Jeg ser på språket som et økosystem, og det er anførselstegnene som utviser systemkritikk. De omkranser ord med tvil og skepsis, som om de sier obs til leseren: pass opp! Jens Bjørneboe påpeker dette i *Frihetens øyeblikk* (Bjørneboe, 1966 / 1982), han reflekterer rundt anførselene:

Det har en underlig virkning på ord å bli satt i anførselstegn: Begynnelse er en helt annen ting enn «begynnelse». Man kleber noe uutsigelig, tve-tydig, dobbeltbunnet og pukkelrygget ved et ord, når man setter det i anførselstegn. Man kan gjøre det med fullstendig intetanende, helt uskyldige ord, – man kunne for eksempel sette konjunksjoner og preposisjoner i anførselstegn, for bare å ta de mest intetsigende og harmløse av våre brødre ordene (ibid., s. 34).

Jeg tenker på anførselstegnene som skriftens form for spekulativ design. Hvilke andre muligheter ligger i dette ordet, spør anførselstegnet når det stiller seg opp rundt et ord. Anførselene foreslår andre virkeligheter.

SPEKULATIVT DESIGN

Spekulativt design er å lage noe for en tenkt framtid, for å på den måten bringe andre, mulige framtider fram i lyset. Det er et forførende ord, *spekulativt design*, men jeg får det ikke til å passe som jeg vil.

Begrepet er fullt av høyteknologiske assosiasjoner, det kjennes ofte som om det er designets forsøk på å være vitenskapelig. Når jeg sier vitenskapelig, tenker jeg på et konglomerat av adjektiver; framoverlent, trendy, smart, belest. Jeg tenker på alle som mener at design er framtida og at designere er alene om å ha evnen til å tenke utenfor boksen.

FOOD FICTIONS

Hører ordet Food fictions i en podcast, det er Marie Lena Heidingsfelder som snakker om det, jeg er utendørs, går og lytter—hører det, begynner å tenke for meg selv. Tankene vandrer bort fra podcasten og inn i sin egen verden. Jeg tenker på Cristina Zickerts *Cripsy, Soft & Tender*, en bok som en dag vil komme ut på Spector books, som lever i krysningpunktet mellom skjønnlitteratur, oppslagsverk, fotokunst og porno, den er en food fiction. Jeg kommer på hvor morsom den er, fordi det syns så godt at hun har hatt det gøy. Det skinner gjennom teksten og gir den liv, jeg begynner å tenke på mitt eget avgangssjunkt, på at jeg vil ha det gøy.

«MAT»

Jeg tenker på bachelorarbeidet til Carl Lützen, en tidligere klassekamerat av meg. Han utforsket hva mat kan være i en fiktiv framtid. Sett at alle blir vegetarianere, deretter veganere, til slutt slutter vi å konsumere biologisk materiale overhodet, hva er isåfall «mat», spurte Carl. Og, fortsatte han, hvis man vil åpne en restaurant i denne virkeligheten, en restaurant av den typen Maemo er, hvordan ville man gått fram og hva slags research ville man gjort? Hvordan

ville den sett ut (Lützen, 2019)? Jeg ser dette som en anførselsspekulasjon, han starter i det små, snur om på et kjent begrep, lar en tanke gå over i neste tanke, bygger opp en struktur av fiksjon—så illustrerer han inni den.

SPEKULATIVT DESIGN 2

Det Heidingsfelder snakker om når hun snakker om food fictions, minner litt om Carls prosjekt, men det er ikke *gøy*. Det er i forskningens navn og på alvor. Hun snakker om prototyper (Zöllner, 2020).

Det er prototypene jeg har problemer med å identifisere meg med. Når jeg lager noe fiksjonsbasert, er det ikke et fiktivt eller prototypisk produkt. Det jeg lager eksisterer som om det var ekte, og inneholder det samme som et virkelighetsbasert prosjekt. Det er idéen som er fiksjonen, ikke det som blir laget. Det er kanskje her min aversjon mot ordet «design» stammer fra.

2. FUTURUM/FUTURUM EXACTUM

Kanskje «manifestaktighet» er bedre. Manifester er talehandlinger, de manifesterer en ønsket framtid ved å ytre den, *manifesten søker å gjøre ord til handling: å gi ord performativ kraft* (Nygård og Prestsæter, 2007, s.137). Bøker kan være manifestaktige, for eksempel Albert Jærns dagbok fra krigsårene, som var laget for å gis ut ved krigens slutt. Det at krigen skulle være slutt ligger som premiss for bokas eksistens, og den er et manifestobjekt; det ligger en vilje i boka som objekt. Den har en performativ kraft.

Jeg mener såklart ikke at jeg lager manifesten hele tida, men det jeg tenker på som grafisk designfiksjon deler disse kjennetegnene med manifesten. Idéen blir til virkelighet (får en kropp), fiksjonen etableres (får en logikk), den har en performativ kraft (illusjonen av premissenes «realitet»).

OVERSETTELSE

Da Bertolt Brecht var på høring i *House Committee on Un-American Activities* for å angivelig ha bedrevet kommunistisk aktivitet, var et dikt av ham blant bevismaterialet. Diktet kaller de *Forward, We've Not Forgotten* og leser det opp for ham, og spør om det er sant at han har skrevet det. «I wrote a german poem, and that is very different from this thing», svarer Brecht (Brecht HUAC hearing, 2019).

«TIRIL»

Oversettelse er en egen slags anførselstegn. De oppstår i overføringen mellom to ting, enten det er to språk eller to medier. Jeg merker at jeg beskjeftiger meg mye med dette, språk opptar meg, språklige nyanser er helt essensielle for meg. Er jeg «Tiril» på andre språk? Det føles ofte sånn. Jeg snakker mye med Victoria om dette, om de iboende strukturene i språkene, at disse er førende for hvordan vi opplever verden. Jeg tenker mye på det, særlig når jeg snakker tysk. Ikke bare faller setningene annerledes, men jeg kan oppdage at jeg sier helt andre ting på tysk enn jeg ville sagt på norsk, snakker om helt andre temaer, er en annen versjon av meg selv.

TERRENG

Når Emmanuel Hocquard skriver om oversettelse, beskriver han det som et terreng som ikke tilhører noen, et *no man's land*, som verken er til salgs eller skal bygges ut. Det er ikke et rom for møter eller dialoger, det er bare et rom for observasjon, skriver han, og i det legger han at den kulturelle, politiske og språklige konteksten som originalen inngår i ikke er til stede (Hocquard, 2012, s. 116). Jeg synes det er lurt sagt, samtidig tenker jeg på oversettelsens terreng som tverrspråklige rom. Hvordan forholder norske, svenske og danske oversettelser av engelsk litteratur seg til hverandre? Jeg ser for meg at oversettelsene står sammen i terrenget, ser på hverandre og sammenligner seg, som forskjellige bokomslag til den samme romanen.

«GARAMOND»

På samme måte står revitaliseringer av fonter i et lignende terreng—anførselsterrenget. Ti stykk «Garamond» står i sirkel og ser på hverandre. ABC Dinamo har et morsomt prosjekt på gang, *Different Times*^(FIGUR E), som dreier seg om alle de forskjellige versjonene av fonten Times (Breyer, 2019). Ane Thon Knutsen belyser det samme i *Punktum finale*^(FIGUR F), en del av PhD-prosjektet hennes, hun viser fram en rekke forskjellige punktum, alle er «punktum», men har forskjellige former og plasseringer på kegelen (Knutsen, 2020).

PÅSTAND

Anførselstegnene kan påstå at noe henger sammen, konstituere en sammenheng som ikke finnes. Hvor går grensa for hvor mye må min «Garamond» ligne en *Garamond* for å kvalifisere til anførsel?

«LÆRINGSUTBYTTE»

I prosjekt *Hidden Curriculum* undersøker Annette Krauss den utilsiktede eller usynlige kunnskapen elever tilegner seg gjennom og i møte med skolesystemet og hierarkiene og politikken som ligger i det. Hun dokumenterer formene for kunnskap som blir til, hvilke verdier de hviler på, og diskuterer dette med skoleelever gjennom en rekke workshops. Elevene viser fram triksene sine. Hvordan høre på musikk i timen uten at noen merker det? Hvordan jukse på prøven? Flere av triksene handler om å samarbeide når man ikke skal samarbeide (Krauss, 2008). Det er spennende, tenker jeg, for hva er læringsutbytte og hva er «læringsutbytte» i disse situasjonene, i framtida vil de ha god bruk for evnen til å finne fram til de beste samarbeidsteknikkene, og mindre bruk for å kunne tidfeste den franske revolusjonen og dens ti viktigste hendelser uten hjelpemidler.

LÆRINGSUTBYTTE

Jeg står ved slutten av en fem år lang utdanning på Kunsthøgskolen i Oslo, delvis også på HGB i Leipzig, og det er spennende å dvele ved idéen om det læringsutbyttet som ikke er dokumentert noe sted eller er del av noen studieplan. Jeg har 300 ETC-poeng ved utgangen av studiet, og hvert poeng står for noe jeg kan drøfte, anvende, problematisere, kontekstualisere, reflektere over, demonstrere, utvikle og benytte. Det er allikevel en mengde læringsutbytte som ligger bortenfor poengene, som har oppstått i møte med de Store Systemene, i situasjoner hvor vi har måttet ta et skritt tilbake, se på studiet, prosjektene og strukturene utenfra, vurdere og diskutere dem. Det kjennes overraskende relevant for meg som fagperson, for grafisk design handler ofte om det samme, opplever jeg, om å komme utenfra eller ta et skritt tilbake, se på og vurdere strukturene noe befinner seg i, formgi strukturene.

Jeg kommer alltid tilbake til strukturene og språket. Tegnsetting og grammatikk er strukturer for språk, språket er strukturer for idéer, idéer er strukturer for grafisk design.

Use Detail

To Build Suspense

To Regulate Pacing

To Create
Mood and Tone

Build a World
With Selected Detail

FIGUR A

IMPACT NIEUW 2012
IMPACT NIEUW 2016
IMPACT NIEUW 2019

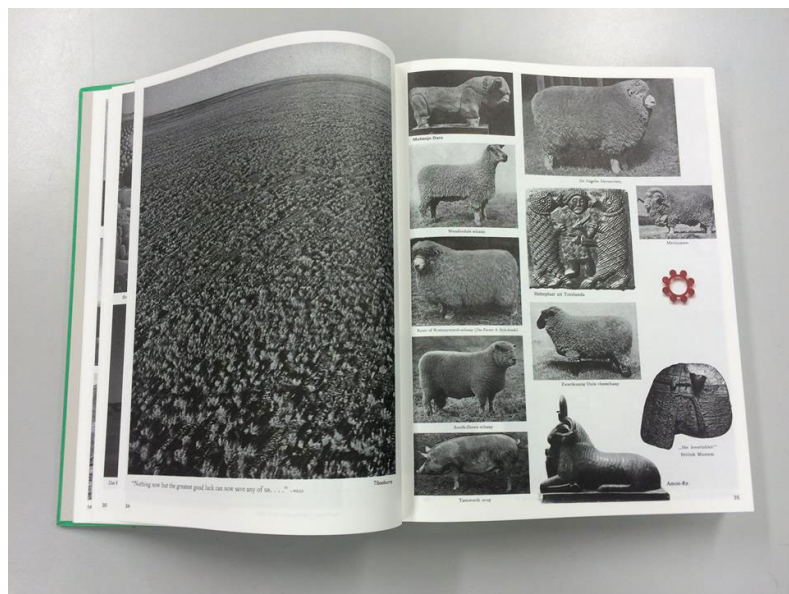
LOOK LOOK LOOK



FIGUR B



FIGUR C





FIGUR F

FIGURER

Figur A: Butler, O. (u.å.). *Note*. Hentet fra <https://www.are.na/block/2885244>

Figur B: Lee, J. (2019). *Impact Nieuw 2012, 2017, 2019*. It's Nice that. Hentet fra <https://www.itsnicethat.com/articles/jungmyung-lee-type-design-graphic-design-280319>

Figur C: Johne, T. (2017). *Sommer med Hanne, Berlin, Rosenwinkel*. Privat scan.

Figur D: Suter, B. (2018) *Parallel encyclopedia #2*. Hentet fra Suters hjemmeside: <http://www.batiasuter.org/bs073.html>

Figur E: Dinamo. *Different times*. Hentet fra <https://abcdinamo.com/hardware/different-times-t-shirt?variant=158254>

Figur F: Knutsen, A. (2018) *The mark on the wall*. Hentet fra Knutsens hjemmeside: <https://cargocollective.com/anethonknutsen/The-Mark-on-The-Wall-Punctum>

REFERANSER

- Aasprong, M. (2019). *Obligo: om form og innhold*. House of foundation.
- Akhmatova, A. (2006). *Akhmatova poems*. Everyman's library.
- Bjørneboe, J. (1982). *Frihetens øyeblikk; Kruttårnet; Stillheten: en romantrilogi*. Gyldendal. (Frihetens øyeblikk først utgitt i 1966).
- Brecht HUAC hearing transcript. (2019, 10. september) Hentet 11. desember fra Wikisource. [https://en.wikisource.org/wiki/Brecht_HUAC_hearing_\(1947-10-30\)_transcript](https://en.wikisource.org/wiki/Brecht_HUAC_hearing_(1947-10-30)_transcript)
- Breyer, J. (2019, 25.-26. oktober). *Dinamo*. Foredrag holdt ved POST, København.
- Cixous, H. (1996). *Nattspråk*. Pax Forlag.
- Hite, S. (1997). *Wie Frauen Frauen sehen: neue Wege zwischen Zuneigung und Rivalität; Analyse einer Gesellschaft im Umbruch*. Europa Verlag.
- Hocquard, E. (2012). *En privatdetektiv och grammatiker i Tanger: texter i urval och översättning av Jonas J. Magnusson*. OEI undersökningar 1, OEI Editör.
- Jonsbu, T. (2019). *Formatet kan være tid, uten å være en tidslinje. Formatet kan være en strekning. Formatet kan være en strekning opplevd over tid*. Kunsthøgskolen i Oslo
- Knutsen, A. (2020). *En egen trykkpresse* [Doktorgradsavhandling, Kunsthøgskolen i Oslo] Research catalogue. <https://www.researchcatalogue.net/view/598364/602024>
- Krauss, A. (2008). *Hidden curriculum*. Episode publishers.
- Lee, J. (2020, 20.-23. februar). *The power of written language seen and felt through typefaces*. Foredrag holdt ved Glossary of undisciplined design, Leipzig.
- Lützen, C. (2019). *Restaurant*. [bachelorprosjekt]. Kunsthøgskolen i Oslo.
- Lyster, J. (2019). *Koreografisk poesi*. Tiden Norsk forlag.
- Milne, A. (1995). *Den store Ole Brumm-boken: samlede fortellinger og vers*. Gyldendal.
- Nixdorff, T. (2019). *Fehler lesen: Korrektur als Textproduktion*. Spector Books.
- Nygård, K. og Prestsæter, E. (2017). *Rett kopi: dokumenterer fremtiden*. Rett kopi.
- Ong, J. (2019a, 22. mai). Charlotte Rohde asks «what do typefaces have to say beyond the words they spell?». *It's nice that*. <https://www.itsnicethat.com/articles/charlotte-rohde-typefaces-graphic-design-220519>
- Ong, J. (2019b, 28. mars). Jungmyung Lee on how typography can provoke a feeling in its readers. *It's nice that*. <https://www.itsnicethat.com/articles/jungmyung-lee-type-design-graphic-design-280319>
- Poetry Foundation (u.å.). *Anna Akhmatova*. Hentet 11. desember 2020 <https://www.poetry-foundation.org/poets/anna-akhmatova>
- Seme, A. (2019). *Baroness Elsa's em dashes*. Mark Pezinger books.
- Skille, E. (1918). *Den metriske kalender*. Utgitt på eget forlag, Drummond, Wisconsin.
- Skram, A. (2004). *Professor Hieronimus*. Pax forlag. (opprinnelig utgitt i 1895).
- Stein, G. (2001). *The autobiography of Alice B. Toklas*. Penguin books. (opprinnelig utgitt i 1933).
- Steyerl, H. (2008). *Politics of the archive: translations in film*. Transversal texts. Hentet 11. desember. <https://transversal.at/transversal/0608/steyerl/en>
- Suter, B. (2018). *Parallel encyclopedia #2*. (2. utg.). Roma Publications.
- Toklas, A. B. (1984). *The Alice B. Toklas cook book*. Harper Perennial. (opprinnelig utgitt i 1954).
- Zöllner, C. (2020, 30. november). *Hurra Hurra x Dr. Marie Lena Heidingsfelder*. [Audio podcast episode]. I Hurra Hurra: ein Designpodcast der Burg.