



Uit

NORGES
ARKTISKE
UNIVERSITET

Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning, institutt for kultur og litteratur

Folden som analysekategori innen dokumentasjonsvitenskapen

Ingvild Johansen

Masteroppgave i dokumentasjonsvitenskap, studieretning dokumentteori DOK-3940

Juni 2015



1.1 Takk

Jeg vil aller først få takke den som trodde på prosjektet hele veien, og som ikke minst forstod hva det var jeg holdt på med og hva jeg forsøkte å oppnå. Så min største takk går til min veileder Niels Windfeld Lund, som har oppmuntret, kommet med innsiktsfulle innspill og som generelt har vært den beste mannen for jobben. Deretter vil jeg takke for seksjonen på kunstvitenskap i Tromsø som komponerte temafaget om barokken, uten dere – ingen oppgave om folden. Takk til gode hjelpere med det tekniske, ordning av litteratur og språkvask av min engelske oversettelse, takk til Gøril, Anniken og Thomas. Og videre vil jeg rette en generell takk til faget dokumentasjonsvitenskap og til alle de som jobber der, har jobbet der, og de jeg har studert med, det har vært ekstremt interessante diskusjoner, kreative løsninger og det har ikke minst vært mange aha-situasjoner. Og til sist vil jeg takke min familie for alltid å ha støttet meg, hatt trua på prosjektet, selv om de ikke har skjønt et kvekk, og for å hele tiden å ha kommet med heiarop fra sidelinjen. Takk alle sammen!

Innhold

1.1	Takk.....	i
2	1
3	Innledning.....	1
4	Foldens bakgrunn.....	1
4.1	Leibniz.....	1
4.2	Leibniz og Deleuze.....	2
4.3	Det barokke.....	3
4.4	Folden.....	5
4.5	Folden og dokumentasjonsvitenskap.....	6
5	Teorikapittel.....	7
5.1	Forskningshistorikk.....	7
5.2	Metode.....	9
5.3	Teori.....	10
6	Double Game.....	11
6.1	Det doble spillet.....	11
6.2	Double Game og listen til Deleuze.....	12
6.3	Double Game, folden.....	12
6.4	Double Game, innsiden og utsiden.....	14
6.5	Double Game, det lave og det høye.....	15
6.6	Double Game, utfolden.....	17
6.7	Double Game, teksturer.....	17
7	Bunad.....	20
7.1	Avklaring av begrepet bunad.....	20
7.2	Bakgrunnshistorikk.....	21
7.3	Bunad og listen til Deleuze.....	23

7.4	Bunad, folden.....	23
7.5	Bunad, innsiden og utsiden.....	24
7.6	Bunad, det høye og det lave.....	28
7.7	Bunad, utfolden	32
7.8	Bunad, teksturer.....	32
8	Hologrammet av Michael Jackson	37
8.1	Folden og hologrammet av Michael Jackson	40
8.2	Hologrammet, folden.....	41
8.3	Hologrammet, innsiden og utsiden	42
8.4	Hologrammet, det høye og det lave.....	44
8.5	Hologrammet, utfolden.....	50
8.6	Hologrammet, utfolden.....	51
9	Avslutning	55
9.1	Dokumenteksemplene	55
9.2	Sammenlignende analyse av dokumentene	56
9.3	I. Folden.....	56
9.4	II. Innsiden og utsiden	59
9.5	III. Det høye og det lave	61
9.6	IV. Utfolden.....	65
9.7	V. Teksturer	68
9.8	VI. Paradigmet.....	73
9.9	Konklusjon.....	75
10	Referanseliste	82
10.1	Litteratur	82
10.2	Bilder.....	84
10.3	Video.....	85
10.4	Nettkilder	85

11	Vedlegg	1
11.1	Vedlegg 1	1
11.2	Listen over det barokke, engelsk versjon.....	1
11.3	Listen over det barokke, norsk oversettelse	4
11.4	Vedlegg 2	8

3 Innledning

Mitt prosjekt i denne oppgaven, innenfor dokumentasjonsvitenskap teori, er å finne utvidede eller alternative måter å arbeide med dokument på og kanskje kunne tilføre noe i forståelsen av dokument. Utgangspunktet til ideen kommer fra et annet fagområde, nærmere bestemt kunstvitenskapen, der barokken var undervisningstema. Det var her jeg ble introdusert til Leibniz, Deleuze og folden for første gang. Tematikken til faget var den historiske epoken og hvordan det barokke kunne være aktuelt i nyere tid og innen samtidskunst. Dette var et stykke ut i min bachelorgrad på dokumentasjonsvitenskap, og jeg var på det tidspunktet åpen for flere måter å forstå dokument på. På den aller siste forelesingen til faget i kunstvitenskap ble folden nevnt, og det var da jeg tenkte tanken om at dette også kunne være anvendbart innen dokumentasjonsvitenskap.

4 Foldens bakgrunn

4.1 Leibniz

Leibniz var en tysk filosof og matematiker som levde fra 1646 til 1716. Nicholas Jolley har skrevet en introduksjonsbok om Leibniz og miljøet rundt, der retningen han tar innen filosofien tydeliggjøres, ofte i opposisjon eller i dialog med andre. Leibniz produserte essays, artikler og brevvekslet med flere, mye ble utgitt etter hans død, blant annet *New essays on human understanding*. Den ble skrevet som en kommentar til John Locke og hans *An essay concerning human understanding* (utgitt 1690), Locke døde før Leibniz rakk å få den utgitt, noe som utsatte publiseringen. *New essays* kom ikke ut før i 1765, da på fransk som *Nouveaux essais sur l'entendement humain*. Verket har senere influert mange, deriblant Kant, Deleuze henter også mye av materialet til sin egen bok om Leibniz derfra.

Leibniz var født i Leipzig og studerte på byens universitet, i 1662 ble han uteksaminert med en bachelorgrad i filosofi. To år senere oppnådde han en mastergrad i filosofi ved universitetet i Jena. I 1667 får han doktorgraden i juss ved universitetet i Altdorf ved Nürnberg, der han blir tilbudt et professorat, men avslår. Leibniz var en av de første til å utvikle integralregning (*differential calculus*) systematisk og publiserte sine oppdagelser i 1684, dette skjedde omtrent samtidig som Newton gjorde det samme. Skrev *Discours de*

métaphysique i 1686, *Nouveaux essais sur l'entendement humain* i perioden 1703-5, publiserte *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal* (bedre kjent som *Théodicée*) i 1710 og *Monadologie* ble til i 1714. (Jolley 2005: xi-xii). Leibniz skrev stort sett på fransk eller tysk og i dag er det meste oversatt til engelsk, men lite til norsk.

Leibniz virket også store deler av sitt liv som bibliotekar og jobbet jevnt med ideen om en encyklopedi der innholdet skulle være utledet fra utregning, sikker, beviselig kunnskap. For at dette skulle kunne fungere i praksis, måtte det et eget universelt språk til. Leibniz skrev dette i 1697: ““There must be invented... a kind of alphabet of human thoughts, and through the connections of its letters and the analyses of words that can be composed out of them, everything else can be discovered and judged”” (Rayward 1992: 55). Leibniz var overbevist om at kunnskap overgikk det som var å finne i bøker på den tiden, og at uregistrert kunnskap trengte måter å fanges på. Videre fantes det to typer sannhet som trengte å bli til etablerte sannheter: “those known only confusedly and imperfectly and others known not at all” (Rayward 1992: 57).

4.2 Leibniz og Deleuze

Gilles Deleuze, fransk filosof (1925-1995), har skrevet om egen filosofi, men også om en rekke andre filosofer, deriblant Nietche, Kant, Spinoza, Foucault og Leibniz. Metoden Deleuze brukte var at han skrev “med” filosofene og ikke “om”. I 1988 kom boken hans om Leibniz ut på fransk og i 1993 kom den på engelsk, da kalt *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Dette er ganske sent i Deleuze sin karriere og på mange måter et resultat av hans livslange engasjement med Leibniz. *The Fold* kan sies å være det siste leddet i en rekke bearbeidelser av filosofien til Leibniz, spesielt i forhold til Spinoza. Deleuze har flere runder med disse to, der han først anser Leibniz som den som definerte problemet og et sett av imperfekte løsninger, mens Spinoza ga det korrekte svaret på problemet. “Leibniz’s problem merely concerned how one understood how a differential exists within an individual. Spinoza’s solution was likewise limited, while Spinoza himself was merely the last stepping stone on the path to difference.” (Tuinen & McDonnell 2010: 241). Denne tankegangen ble snudd på hodet av Guattari (som ved flere anledninger har samarbeidet med Deleuze), som foreslår Leibniz bedre egnet for å kunne tillate forskjellighet. Til slutt møter man Leibniz igjen i *The Fold* og her rettferdiggjør han på mange måter Deleuze sitt opprinnelige argument

om at gud skapte verden og ikke monaden. “The dramatization or “play of the world” Deleuze identifies in Leibniz’s philosophy in his early work becomes the theatre of baroque expression of the fold in its unfolding” (Tuinen & McDonnell 2010: 15).

Leibniz levde i det som var den barokke tidsalderens siste fase. I *The Fold* vektlegger Deleuze den barokke konteksten samtidig som tematikken aktualiseres på nytt og relateres til nyere filosofi og kunst. “Interestingly, Deleuze’s account of Leibniz focuses less on the baroque philosopher’s ideas on logic and fundamental laws than on his views of perception and sensation, identity, and the activity of matter.” (Bal 1999: 29). Deleuze går grundig inn i det barokke og Leibniz, det er visse særtrekk som framheves, deriblant den barokke folden. Dette er en fold i betydningen materialitet, prosess og det metafysiske.

4.3 Det barokke

Tidsepoken spenner omtrent fra slutten av 1500-tallet til begynnelsen av 1700-tallet, drøyt hundre år. Ordet barokk ble først brukt om perioden i ettertid av kunsthistorikere, betydningen er uklar og er ikke nødvendigvis karakteriserende. John Rupert Martin har skrevet boken *Baroque* om epokens kunst og arkitektur, i innledningen poengterer han at det barokke ikke er stil, men legemliggjørelsen av utbredte oppfatninger av ideer, holdninger og antagelser. I barokken var det store framskritt innen vitenskap og filosofi, omveltninger innen økonomiske forhold, og begynnelsen på utviklingen av den moderne staten, samtidig som kontroverser innen teologien pågikk kontinuerlig. Den klareste sammenhengen mellom barokk kunst og tanke var naturalismen, det vil si vektleggingen av visuell realisme, dette kan relateres til en verdsliggjøring av kunnskap og en oppblomstring av vitenskap på 1600-tallet. Et psykologisk trekk ved både kunstnere og filosofer var interessen for “the passions of the soul”. Det kan virke som et paradoks at kunstnere som malte naturalistisk også var opptatt av allegorier, forklaringen ligger i et grunnleggende metafysisk syn på verden, det vitenskapelige og den gamle emblematiske eller symbolikken eksisterte side om side. “Walter Benjamin made a decisive step forward in our understanding of the Baroque when he showed that allegory was not a failed symbol, or an abstract personification, but a power of figuration entirely different from that of the symbol: the latter combines the eternal and the momentary, nearly at the center of the world, but allegory uncovers nature and history according to the order of time. It produces a history from nature and transforms history into nature in a world that no longer has its center. If we consider the logical relation of a concept to its object, we discover that the

linkage can be surpassed in a symbolic and an allegorical way. Sometimes we isolate, purify, or concentrate the object; we cut all ties to the universe, and thus we raise it up, we put it in contact morally or esthetically.” (Deleuze 1993: 125).

Den kopernikanske revolusjonen brakte med seg en følelse av, en idé om, det uendelige, noe som skulle gjennomsyre kunst og tanke. Bevisstheten rundt det uendelige viser seg i interessen for rom, tid og lys. Eksempler på dette kan sees i takmalerier fra perioden som søker å viske ut grensene i rommet (trompe l’oeil). Dette er forsøk på en integrering av det ekte og fiktive rommet, noe som i enkelte tilfeller gjør betrakteren til en aktiv deltaker i et romlig-psykologisk felt skapt av kunstverket. En slik barokk illusjonisme har hatt et overtalende formål, nemlig det å lede betrakterens sinn fra materielle til evige ting. Felles for arkitektur, kunst og scenekunst var ideen om et romlig kontinuum. For scenekunsten er det søken om å koordinere det perspektiviske rommet til teateret og det virkelige rommet til auditoriet. Mange av skulpturene og kunstverkene på 1600-tallet hinter om bevegelse, noe som kan vekke følelsen av tid og av rom. Et av de viktigste uttrykksmidlene til den barokke kunstneren var lys, først og fremst som et nødvendig element i det naturalistiske vokabularet. Lysbruk i kunstverk var også av en symbolsk karakter, brukt blant annet for å illustrere en indre opplysning. (Martin 1977: 12-16).

Ut fra det barokke og Leibniz trer folden frem. Deleuze begynner sin bok om Leibniz med en beskrivelse av det barokke og den barokke folden: “The Baroque refers not to an essence but rather to an operative function, to a trait. It endlessly produces folds. It does not invent things: there are all kinds of folds coming from the East, Greek, Roman, Romanesque, Gothic, Classical folds. ... Yet the Baroque trait twists and turns its folds, pushing them to infinity, fold over fold, one upon the other. The Baroque fold unfurls all the way to infinity.” (Deleuze 1993: 3). En fold er med andre ord ikke noe nytt, men det er likevel noe særegent ved den barokke folden som skiller den ut fra de andre. Deleuze beskriver et av barokkens viktigste bidrag: “The universe as a stairwell marks the Neoplatonic tradition. But the Baroque contribution par excellence is a world with only two floors, separated by a fold that echoes itself, arching from the two sides according to a different order.” (Deleuze 1993: 29).

I boken til Martin påpekes det en følsomhet for det uendelige og ønsket om å overskride grensene til det fysiske rommet, Deleuze er inne på det samme i sin utforsking av Leibniz og

folden. Martin og Deleuze har det til felles at de identifiserer de særegne barokke trekkene. Deleuze skriver i kapittel 3 i *The Fold*, “What Is Baroque?”, om de estetiske kvalitetene til det barokke. Han lister han opp seks punkter; folden, innsiden og utsiden, det høye og det lave, utfolden, teksturer, og til slutt paradigmet. Deleuze forklarer at de tidstypiske trekkene til det barokke er såpass særegne at de dermed kan fungere utover sin spesifikke tidsepoke, spesielt det barokkes bidrag til kunst generelt og det Leibnizianske til filosofien. (Deleuze 1993: 34).

Denne listen til Deleuze, som han i innholdsfortegnelsen har kalt de seks estetiske kvalitetene til det barokke, kan være en inngangsport til å fortelle mer om folden.

4.4 Folden

Leibniz kaller det selv for en analogi med folder, noe som først dukker opp i teksten *Pacidius Philalethi* fra oktober 1676. Han bruker bildet på et papirark eller en tunika med folder for å beskrive delingen av et kontinuum. “It is just as if we suppose a tunic to be scored with folds multiplied to infinity in such a way that there is no fold so small that it is not subdivided by a new fold: and yet in this way no point in the tunic will be assignable without its being moved in different directions by its neighbors, although it will not be torn apart by them. And the tunic cannot be said to be resolved all the way down into points; instead, although some folds are smaller than others to infinity, bodies are always extended and points never become parts, but always remain mere extrema.” (Tuinen & McDonnell 2010: 27). Leibniz skriver om folden og folding gjentatte ganger, det som foldes er ikke *extension* (innenfor logikken; klassen av enheter der blant annet termen “mennesker” faller inn under) eller passiv materie i den kartesianske betydningen, men den grunnleggende komponenten i Leibniziansk fysikk, nemlig kraft: “matter is a force which refolds itself incessantly” (Tuinen & McDonnell 2010: 27-8).

Deleuze har bearbeidet Leibniz, hans filosofi og det barokke i *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Folden er det gjennomgående temaet og belyses med eksempler hentet fra Leibniz, andre filosofer, natur og kunst. Boken er på mange måter innviklet, originalspråket fransk har en annen setningsoppbygging enn den norske, og å oversette fra den engelske versjonen, som til dels har beholdt denne oppbyggingen, kan være utfordrende. Jeg ber på forhånd om unnskyldning for eventuelle feil og lite elegant norsk oversettelse (den norske oversettelsen befinner seg i vedlegg 1). Som nevnt ovenfor har metoden til Deleuze vært å skrive med filosofer og ikke nødvendigvis om dem, i så måte er folden like mye et produkt fra Deleuze

som fra Leibniz. Deleuze har sin liste over det barokke, den handler gjennomgående om folden fra et barokt perspektiv.

4.5 Folden og dokumentasjonsvitenskap

Jeg har troen på at folden kan tilføre dokumentasjonsvitenskap noe nytt. For å teste ut en slik hypotese vil jeg prøve ut folden på noen dokumenteksempler.

5 Teorikapittel

I innledningen nevnte jeg at ideen til oppgaven kom fra kunstvitenskapen, og det var gjennom Mieke Bal sin bok, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* fra 1999, jeg ble introdusert til Leibniz, Deleuze og folden. Bal har i boken tatt utgangspunkt i Caravaggio, en maler som levde i den historiske barokken, og fokuserer på noen utvalgte kunstnere og deres kunst fra samtiden (andre halvdel av 1900-tallet). Hun bruker barokken som en måte å undersøke hvordan kunst fungerer og hvordan kunst tenker. “The Baroque, then, is not seen here as a “style” but as a perspective, a way of thinking which first flourished during a specific period and which now functions as a meeting point whose traffic lights make us halt and stop to think about (the culture of) the present and (some elements of) the past.” (Bal 1999: 16). I sin undersøkelse velger hun Leibniz som sin barokke representant. “The baroque philosopher par excellence, Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), who wrote several generations after Caravaggio and in a totally different cultural context, is taken here not as a source but as a specimen of baroque thought.” (Bal 1999: 23). Bal er interessert i forbindelser på tvers av tid, aktualisering og realisering innen kunstfeltet, hun bruker Leibniz og deler av hans filosofi, presentert gjennom Deleuze, til å si noe om det hun har valgt å undersøke. Det var gjennom boken til Bal jeg ble satt på sporet til folden, noe som endte opp med å bli temaet til min masteroppgave. Jeg bruker ikke Leibniz, eller Deleuze sin Leibniz, på helt samme måte som Bal. Hun fokuserer på enkelte utvalgte barokke trekk som passer inn ved det hun gjør, jeg blir å bruke stoffet på en litt annen måte. Jeg planlegger en mer systematisk undersøkelse, og skal ta for meg det barokke og folden slik det blir presentert av Deleuze gjennom sin liste over det barokke.

5.1 Forskningshistorikk

Det er to forskjellige forskningshistorikker, det ene går på spesifikke emner, slik som barokken og Leibniz, den andre er på et mer generelt plan som handler om å finne konseptuelle rammeverk som kan brukes uavhengig type medium. Innenfor den første kategorien befinner boken til Deleuze om Leibniz seg. Det har vært skrevet mye om Leibniz og hans filosofi, men også en del om Deleuze, en bok som kombinerer dette er *Deleuze and The Fold: A Critical Reader* fra 2010, den tar for seg vanskelige og komplekse sider ved teksten.

Dokument og dokumentasjonsstudier, et relativt ungt felt, har det til felles med andre mer etablerte fag en viss historikk og utvikling. Lunds artikkel, "Document, text and medium: concepts, theories and disciplines", viser til en virksomhet der flere fagfelt innen humaniora forsøker å løse en felles problematikk, sammenhengen mellom uttrykk for mening og midler. Helt konkret tar Lund for seg problematikken rundt multimediale uttrykk der tekst blir anvendt med en bred definisjon og de påfølgende vanskelighetene med å skille materialitet og mening. Det finnes en delt tradisjon i å behandle ord på den ene siden og bilde på den andre. "But it is also a demonstration of the classical problem of the relationship between materiality and meaning discussed in terms of relationships between mind and body, between content and expression, or in semiotic terms between the signified and signifier." (Lund 2010: 735). Lund foreslår dokument som et alternativ til tekst for bedre å kunne håndtere utfordringene mangfoldigheten innen media representerer.

Verdt å nevne Barthes i denne sammenhengen, Lund mener han forutså dokumentasjonsvitenskap i hans over femti år gamle *Elements of semiology*. "These images, of the sheet of paper as well as of the waves, enable us to emphasize a fact which is of the utmost importance for the future of semiological analysis: that language is the domain of all *articulations*, and the meaning is above all a cutting-out of shapes. It follows that the future task of semiology is far less to establish lexicons of objects than to rediscover the articulations which men impose on reality; looking into the distant and perhaps ideal future, we might say that semiology and taxonomy, although they are not yet born, are perhaps meant to be merged into a new science, arthrology, namely, the science of apportionment." (Barthes 1964/1967: 57).

En annen som har forsket på feltet om sammenhenger mellom materialitet og det sosiale er Bourdieu, han presenterer en del av dette i *Distinksjonen: En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Han har bidratt med begreper som habitus, distinksjon, sosialt felt, kulturell kapital og makt. Disse distinksjonene, forskjelligheten mellom systemer eller sosiale grupper, omhandler markører som i prinsippet kan være hva som helst. Det er om smak og hvordan den er med på å distingvere eller å skape distinksjoner.

Bal viser gjennom *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* sammenhenger gjennom historien belyst av en filosof, Leibniz, aktualisert på nytt gjennom Deleuze, en bevegelse hun gjentar med barokken og samtidskunsten. Boken gir et utfyllende

perspektiv på folden, det barokke og Leibniz sin filosof. Bal bruker forskjellige former for sitering som en måte å trekke linjene mellom det historiske materialet og materialet fra samtiden. Sitering blir et redskap på samme måte jeg ønsker å bruke folden som et redskap.

Drucker, med sin artikkel “Excerpts and Entanglements”, viser et syn på dokument som på mange måter samsvarer med folden. Det kan være vanskelig å definere, identifisere og avgrense et dokument, det er i bevegelse samtidig som det handler om involvering, subjektivitet, fortolkning og forståelse. På denne måten er et dokument høyst fragmentert og ustabil, noe som kan sammenlignes med folden. I stedet for fragment kan man snakke om folder og det ustabile med foldens prosesser.

Dokumentasjonsvitenskapen har også bidratt til forskjellige modeller som er med på å forklare hvordan dokument virker og hvordan de er bygd opp. Her kan det nevnes dokumentasjonsprosessen, som har med fire element som til sammen utgjør dokumentet. Det er produsent, som bruker noen midler, på en viss måte, der resultatet blir dokumentet. Den komplementære dokumentmodellen handler om tre aspekt ved dokument, det mentale, det sosiale og det fysiske. Niels Windfeld Lunds bidrag til feltet er *docem*, avledet fra de latinske formene av dokument, *documen* og *documentum*. (Lund 2010: 742-743).

5.2 Metode

Jeg anvender en kvalitativ metode der analysedelen av tre utvalgte dokumenter utgjør min empiri og grunnlaget for videre drøfting. Analysedelen baserer seg ikke på et etablert analyseredskap, men er heller en utprøving der resultatet vil kunne fortelle om hvilken verdi det har. Basert på analysen av dokumentene blir jeg å utføre en sammenlignende kvalitativ analyse. Der blir jeg å summerer opp hvordan de forskjellige dokumentene fungerte som materiale for en analyse, si noe om hvor godt de egnert seg og hva de kunne tilføre. Det er dokumentanalysene og den sammenlignende analysen som til sammen skal lede til en konklusjon.

Utgangspunktet for et eventuelt analyseredskap har jeg hentet fra Gilles Deleuze og hans bok *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Boken til Deleuze er kompleks og rik, og avgjørelsen om å fokusere på en avgrenset del av teksten var for å få mer orden og oversikt. Den delen av teksten jeg har valgt å bruke er listen over det barokke, som ligger under kapittelet “What Is Baroque?”. Dette er en oppramsing med seks punkter der Deleuze gjør rede for de typiske barokke trekkene og Leibniz sitt bidrag. Jeg har lest boken en del ganger og det virket som

om disse punktene kunne være et egnet utgangspunkt for en faktisk analyse. Punktene på listen over det barokke summerte opp essensen av det Deleuze forsøkte å formidle gjennom boken sin. Jeg har flere motiver for å bruke denne listen, det første er at den gir en slags struktur og belyser de forskjellige måtene folden fungerer på, noe som letter arbeidet med å analysere det utvalgte materialet. Det andre er at listen virker på et generelt plan, det er snakk om prosesser, og sammenhenger mellom materie og sjel. Deleuze bruker eksempler fra kunsten i denne listen til å utdype hvordan folden virker, noe som i seg selv viser listens potensiale som analyseredskap.

5.3 Teori

Det er Deleuze jeg bruker som hovedkilde, både som teori og delvis empiri til masteroppgaven. Gjennom å bruke listen over det barokke av Deleuze, vil det være naturlig å trekke inn Lunds artikkel, "Document, text and medium: concepts, theories and disciplines", der blant annet komplementaritet trekkes inn som et perspektiv. Listen til Deleuze er en slags komplementær tilnærming til hva folden er og hvordan den fungerer. Jeg ønsker å bruke en bred definisjon av hva et dokument er, og Lunds artikkel gir meg muligheten til det. I denne oppgaven skal jeg lage ny teori, det er tanken bak. Derfor er teorien jeg skal bruke ikke omfattende, jeg lener meg på Deleuze i første omgang, og blir å flette inn begreper fra dokumentasjonsvitenskapen der det passer. Under et av punktene i analysedelen av dokumenteksemplene blir jeg å trekke inn Bourdieu.

6 Double Game

6.1 Det doble spillet

Mellom Sophie Calle og Paul Auster har det skjedd en sammenblanding av fiksjon og virkelighet, boken *Doble Game* av Calle omhandler dette. De har begge hvert sitt utgangspunkt, Calle er kunstner og Auster er forfatter. Foranledningen til dette doble spillet begynte med at Auster fikk tillatelse til å låne Calle og hendelser fra hennes liv til sin romanfigur Maria i *Leviathan* fra 1992. Sophie Calle beskriver det doble spillet slik:

“THE RULES OF THE GAME. In his 1992 novel *Leviathan*, Paul Auster thanks me for having authorized him to mingle fact with fiction. And indeed, on pages 60 to 67 of his book, he uses a number of episodes from my life to create a fictive character named Maria, who then leaves me to live out her own story. Intrigued by this double, I decided to turn Paul Auster’s novel into a game and to make my own particular mixture of reality and fiction.

I. *The life of Maria and how it influenced the life of Sophie.* In *Leviathan*, Maria puts herself through the same rituals as I did. But Paul Auster has slipped some rules of his own inventing into his portrait of Maria. In order to bring Maria and myself closer together, I decided to go by the book. The author imposes on his creature a chromatic regimen which consists in restricting herself to foods of a single color for any given day. I followed his instructions. He has her base whole days on a single letter of the alphabet. I did as she does.

II. *The life of Sophie and how it influenced the life of Maria.* The rituals that Auster ”borrowed” from me to shape Maria are: *The Wardrobe*, *The striptease*, *To Follow...*, *Suite vénitienne*, *The Detective*, *The Hotel*, *The Address Book*, and *The Birthday Ceremony*. *Leviathan* gives me the opportunity to present these artistic projects that inspired the author and which Maria and I now share.

III. *One of the many ways of mingling fact with fiction, or how to try to become a character out of a novel.* Since, in *Leviathan*, Auster has taken me as a subject, I imagined swapping roles and taking him as the author of my actions. I asked him to invent a fictive character which I would attempt to resemble. I was, in effect, inviting Paul Auster to do what he wanted with me, for a period of up to a year at most. Auster objected that he did not want to take responsibility for what might happen when I acted out the script he had created for me. Instead, he preferred to send me “Personal Instructions for SC on How to Improve Life in

New York City (Because she asked...)"'. I followed his directives. This project is entitled *Gotham Handbook*." (Calle 1999: 1-3).

Sophie Calle bruker boken *Double Game* dokumentarisk, det er avbildninger, fotografier og tekst som beskriver alt relatert til dette doble spillet. Passasjen i Austers bok, der karakteren Maria introduseres, er plassert mellom sidene 8 og 9 i *Double Game*. Det er en imitasjon av boksidene i *Leviathan*, som om de var revet ut og limt inn i Calles bok. Det må nevnes her at *Double Game* har et annet format enn en typisk roman, den er omtrent dobbelt så stor, og Austers romansider samsvarer med standard størrelse for en roman. Effekten av disse størrelsesforskjellene i format får Calle sin bok til å virke som en utklippsbok der Austers romansider blir til et samleobjekt hun har limt inn. For å understreke at dette er hennes bok og en kommentar, et svar på Austers bok, har Calle skrevet med rød tusj på disse sidene, hun markerer hendelsene fra sitt eget liv og retter opp faktafeil. Senere gjengis de samme boksidene, denne gangen foran hvert prosjekt og trykket på selve siden, men uten korrigeringer, bare en innramming i rødt.

Ved sine prosjekt basert på Austers oppdikning i *Leviathan*, har Calle på mange måter tatt igjen fiksjonen, innhentet den, samtidig som hun ønsket å ta det et skritt videre ved å la seg omgjøre til en dikterbar og oppdiktet karakter. Auster var ikke helt villig til å ta på seg et så stort ansvar, han ønsket ikke å diktere Calle til å gjøre hva han måtte finne på. I stedet ga han Calle en litt løsere oppgave som kunne fortolkes friere, dette resulterte i hennes prosjekt kalt *Gotham Handbook*.

6.2 Double Game og listen til Deleuze

Folden er en prosess, en bevegelse, noe som går mellom eller deler materie og sjel, der hvert punkt er en fold i et sammenhengende stoff. Sophie Calle og Paul Auster har satt i gang en bevegelse mellom fiksjon og virkelighet. Jeg skal bruke Deleuze sin liste over det barokke til å undersøke *Double Game* og folden. Punktene på denne listen er folden, innsiden og utsiden, det høye og det lave, utfolden, teksturer og paradigmet.

6.3 Double Game, folden

Folden er det første punktet og her knytter Deleuze det til det uendelige. "Det barokke finner opp det uendelige arbeid eller prosess. Problemet er ikke hvordan å avslutte en fold, men hvordan fortsette den, til å få den til å gå gjennom taket, hvordan ta den til uendeligheten."

(Deluze 1993: 34). Å hente inn virkeligheten i en litterær og kunstnerisk sammenheng er meget vanlig, men det blir også mer og mer vanlig å agere ut det oppdiktete, eksempler på det er cosplay og rollespill. Det å blande fiksjon og virkelighet er med andre ord ikke noe nytt, men det doble spillet mellom Calle og Auster er et interessant tilfelle. Det er en bevegelse fram og tilbake, de setter i gang en prosess der de utforsker hvor langt det kan strekkes. Fra hvert sitt utgangspunkt, begge med en karriere innen to forskjellige felt, oppstår det en tangering dem i mellom. De står hver for seg, og det oppstår en vekselvirkning der den ene strekker seg mot den andres arbeid, inkorporerer det i sitt eget, for så igjen å få en respons som vender på det. I deres versjon av det doble spillet er det Auster som starter denne blandingen av fiksjon og virkelighet, han gjør det ved å låne Calle som romanfigur og dikte opp ting som aldri hadde skjedd. Dette føyer seg inn i en lang tradisjon, det er når Calle får ideen om å virkeliggjøre fiksjonen skapt av Auster at det hele tar en ny vending. Der Austers romanfigur har visse likhetstrekk med Calle, og har gjort mye av de samme tingene, er det fortsatt et gap mellom fiksjonen og virkeligheten. Calle bestemmer seg for å virkeliggjøre fiksjonen, altså å tette hullet mellom fiksjon og virkelighet, og ved å utføre de handlingene beskrevet i *Leviathan* skaper hun et mer sammenhengende materiale. Man kan si at hun ved å føre en slik prosess videre er med på skape folden eller en folding. Det uendelige arbeid eller prosess beskrives som ambisjonen om å få en fold til å gå gjennom taket og få den til å fortsette inn i uendeligheten, i boken *Double Game* viser Calle at hun er den største drivkraften bak spillet, hun ønsker å strekke det så langt som mulig. Auster på sin side er mer tilbakeholden, da Calle ønsker å leve som en diktert romanfigur, en slags optimal blanding av fiksjon og virkelighet, eller der virkeligheten og fiksjonen smelter sammen, ønsker ikke Auster å følge opp dette. Ansvaret ble for stort, han foretrakk heller å gi en rekke instruksjoner som gikk ut på å forbedre livet i New York. I stedet for å leve livet til en oppdiktet karakter over et lengre tidsrom, endte Calle opp med å utføre fire forskjellige instruksjoner der hun skulle smile, snakke til fremmede, gi hjemløse oppmerksomhet og til slutt å kultivere en plass. På slutten av dette prosjektet, kalt *Gotham Handbook*, spiser Calle middag med Auster for å fortelle at hun har fullført oppdraget. Det viser seg at å blande fiksjon med virkeligheten ikke er en lett sak, spesielt hvis det betyr å gå utenfor din egen komfortsone, noe som Calle tydeligvis må ha erfart da Auster sier til henne: ““It’s over, Sophie. ... It’s over. You can stop smiling now.”” (Calle 1999: 293).

Sophie Calle hadde et ønske om å dra spillet enda lenger, få det til å gå “gjennom taket,” om man bruker den uendelige folden som analogi. Intensjonen om en grenseoverskridende prosess lå der fra hennes side, og det hadde vært interessant å se om det hadde latt seg utføre i praksis. Dette doble spillet kan forstås som en uendelig prosess, en fold, og selv om dette spillet dem i mellom avsluttes, er dokumentasjonen, skjønnlitteraturen og kunsten en inngangsport for andre til å oppleve denne foldingen på nytt, om og om igjen.

6.4 Double Game, innsiden og utsiden

“Den uendelige folden separerer eller beveger seg mellom materie og sjel, fasaden og det lukkede rom, utsiden og innsiden. Fordi den er en virtualitet som aldri slutter å dele seg selv, linjen av bøyning er gjort levende i sjelen men gjort virkelig i materie, hver på sin side.” (Deleuze 1993: 35). Punkt to på listen handler om innsiden og utsiden og dokumenteksempelet *Double Game* har visse trekk som samsvarer med dette. Det er forskjellige sammenstillinger som kan settes opp mot hverandre og sammenlignes; innsiden og utsiden, materie og sjel, fasaden og det lukkede rom, og til slutt Calle og Austers virkelighet og fiksjon. Det doble spillet handler om en veksling mellom virkelighet og fiksjon utforsket på forskjellige måter, resultatet er en sammenblanding eller en bevegelse mellom den materielle verdenen og den åndelige eller intellektuelle verden.

Hva som er innsiden og utsiden kan kanskje virke uklart, da sikter jeg til Calles iscenesettelse av de oppdiktete tingene romanfiguren utfører i Austers roman. Det skjer riktignok i den fysiske materielle verden, men det er konseptet som er viktigst, og Calle lager sin egen versjon av hvordan hun velger å utføre disse oppdiktete tingene. Det blir en slags dobbel funksjon av innsiden og utsiden, hun gjør noe i virkeligheten basert på en fiksjon som igjen er hennes egen bearbejdede versjon, nødvendigvis også et steg videre i en tankerekke. Jeg kan nevne eksempelet med måltider bestående av bare en enkelt farge, i boken *Leviathan* skriver Auster at Maria, hans romanfigur basert på Calle, enkelte uker spiser en ensfarget diett på de forskjellige ukedagene. Calle er ikke helt fornøyd med Austers forslag til meny, på onsdagene der fargen hvit gjelder bytter hun ut potetene med ris fordi de var for gule, og hun plusser på melk som drikke. Dagene fredag og lørdag hadde ingen egen fargemeny og Calle bestemte seg for å spise gult på fredag og rosa på lørdag. På søndagen spises alle fargene, oransje, rød, hvit, grønn, gul og rosa, Calle inviterer seks gjester til å prøve ut rettene og skriver i sin kommentar: “Lots were drawn for the menus and everybody acquitted themselves

conscientiously, if without enthusiasm, at their task. Personally, I preferred not to eat; novels are all very well but not necessarily so very delectable if you live them to the letter.” (Calle 1999: 21). Dette viser en samtidighet i det indre og det ytre, alle gjestene og Calle visste at måltidets utgangspunkt var en oppdiktet situasjon, men de gikk likevel løs på oppgaven samvittighetsfullt og fikk lukket gapet mellom fiksjon og virkelighet.

6.5 Double Game, det lave og det høye

“Det perfekte samsvar av deling, eller oppløsning av spenning, oppnås ved inndelingen av to nivå, de to nivåene er av den samme verdenen (universets linje). Fasade-materien hører til nede, mens sjele-rommet hører til over. Den uendelige folden beveger seg så mellom de to nivåene. Men ved at den er delt, utvider den seg sterkt på hver side: folden er delt opp i to folder, som er dyttet inni og som velter ut på utsiden, på den måten henger det høye og det lave sammen. Folder av materie i en tilstand av utvendighet, folder i sjelen i en tilstand av lukkethet.” (Deleuze 1993: 35).

Dette punktet, det høye og det lave, har mye til felles med punkt to på Deleuze sin liste. Der innsiden og utsiden handler om et eksteriør alltid på utsiden og et interiør alltid på innsiden, handler dette punktet om at det er en nivåforskjell på disse to og at folden beveger seg mellom dem. Det doble spillet av Calle og Auster handler til dels om hvordan det materielle påvirker ens sjelelige tilstand, altså ens følelser og intellekt. De tre forskjellige punktene i *Double Game*, som handler om en blanding av fakta og fiksjon, viser en gradering av kontroll og mer eller mindre nærhet til eget kunstnerisk virke. I *Leviathan* bygger Auster videre på de allerede utførte kunstprosjektene til Calle, noe som de nye oppdiktete ritualene bærer visse likhetstrekk med. Da Calle bestemmer seg for å gjenskape fiksjonen i virkeligheten, virker det mer som en intellektuell øvelse, en lek eller et spill, hun er i kontroll av det materielle og omgivelsene. Det første som presenteres i *Double Game* av det hun velger å gjenskape er de ensfargede måltidene, det andre er å leve en dag etter en bokstav, noe hun gjør fire ganger. Bokstavene og innholdet har Calle selv bestemt for disse dagene, hun tar opp tematikk som ikke er for fjernt. Bokstav B står for *Big-Time Blonde Bimbo*, og henviser til den smått karikaturaktige franske Brigitte Bardot og hennes forkjærlighet for dyr over mennesker. De andre bokstavene er C, *Calle & Calle in the Cemetery*, C, *Confession*, og W som står for *Weekend in Wallonia*, alle utført i 1998. (Calle 1999: 24-31).

Fra en intellektuell lek til det siste punktet i *Double Game*, Calle ber om å bli omgjort til en romankarakter diktert av Auster. Dette blir et litt mer utfordrende prosjekt å gjennomføre, i stedet for å leve som en oppdiktet figur får Calle fire instruksjoner som hun skal utføre i New York. For Calle blir dette noe nytt på flere områder, New York er ukjent territorium og hennes fremgangsmåte i tidligere prosjekt har for det meste handlet om avstand og ikke nødvendigvis innebåret direkte interaksjon med mennesker. Kanskje har Auster ønsket å utfordre Calle litt, tre av disse punktene krever direkte kontakt med mennesker og det siste handler om å kultivere en plass i byrommet. Kontakten med andre mennesker gikk ut på å smile, selv om du ikke har lyst, å snakke til fremmede, prøv å holde samtalen gående, og til slutt å gi oppmerksomhet til tiggere og hjemløse, gi de sultne brødskiver og alltid ha med sigaretter til å dele ut. (Calle 1999: 239-243). I *Gotham Handbook* gjør Austers instruksjoner at Calle tvinges til å gå utenfor sin egen komfortsone, hun er med andre ord utsatt for en større følelsesmessig risk, fra et tilnærmet kontrollert eksperiment til en mer uforutsigbar og utfordrende situasjon. Calle forbereder seg på hva hun skal si til fremmede, lager brødskiver og kjøper inn sigaretter, hun går metodisk til verk og noterer ned smil, samtaler, mat og sigaretter. "Results of the operation: 125 smiles given for 72 received, 22 sandwiches accepted for 10 refused, 8 packs of cigarettes accepted for 0 refused, 154 minutes of conversation" (Calle 1999: 293). Calle har visst ikke til vane å gi komplement og smiler tydeligvis ikke normalt til fremmede. "The worst is yet to come. Tomorrow, Wednesday, September 21, I must get down to business and start smiling" (Calle 1999: 246). Senere ut i prosjektet har hun bruk for en liten pause: "Tomorrow is Sunday. I decide to hire someone else to smile for me" (Calle 1999: 268). Ved å forberede seg på eksperimentet metodisk og gjennom de nøyaktige nedtegnelsene av hva som skjer, får man et innblikk i hvordan det hele artet seg. Hun skriver ned møtene, hva som skjedde og delvis hva hun tenkte. Calle har en viss humor, den skinner igjennom av og til, for eksempel da hun refererer til menn som svin (*pigs*), mest som et tilsvarende til Auster. Han skrev i instruksene sine: "New York can be dangerous, so you must be careful. If you prefer, smile only at female strangers. (Men are beasts, and they must not be given the wrong idea.)" (Calle 1999: 239). Språket til Calle er med på å gi leseren et innblikk i tanker og følelser i *Double Game*, som kanskje en mer nøytral ordbruk ikke hadde gjort. I forhold til de to nivåene, det høye og det lave, kan man se en tydelig sammenheng mellom det materielle og det sjelelige. Det Calle opplever i den materielle verdenen skaper en viss resonans i hennes sjeleliv, og kan identifiseres som følelser, observasjoner, bemerkelser, forståelse, bearbeiding, respons, lek, spill, humor.

6.6 Double Game, utfolden

Det fjerde punktet er utfolden, *The unfold*. “Dette er helt klart ikke det motsatte av folden, heller ikke dens utsletting, men fortsettelsen eller forlengelsen av dens virke, betingelsen for dens manifestasjon. Når folden opphører å være representert for å kunne bli en “metode,” en prosess, et virke, blir utfolden resultatet av akten som er uttrykt nøyaktig på denne måten.” (Deleuze 1993: 35-36).

Calle og Auster har på hver sin kant separate karrierer, noe som er underlagt visse måter å gjøre ting på. Man kan kalle deres eget kunstneriske virke for en prosess, en folding i deres egen arbeidssituasjon og måte å jobbe på. Da disse to begynner å spille det doble spillet skjer det noe annet, det blir en sammenblanding av to måter å jobbe på. Auster blander inn virkelighet i en roman som består av fiksjon, Calle på sin side tar fiksjonen og gjør den virkelig. På denne måten skjer det en endring og dermed en utfolding. Om man er enig i at de holder med på hver sin kant er folding er det doble spillet nødvendigvis en utfolding, dette fordi det skjer noe nytt og rollene blir snudd. Utfolden kan være prosessen i å virkeliggjøre fiksjonen, kanskje man kan si at Austers fiksjon er folding og Calles utføring er utfolding?

6.7 Double Game, teksturer

Den første setningen går slik: “Leibniziansk fysikk inkluderer to prinsipielle kapitler, det ene involverer aktive eller såkalte avledete krefter relatert til materie, og det andre involverer passive krefter, eller motstanden av materiale eller tekstur.” (Deleuze 1993: 36). Lengre ned i teksten står dette: “Som en generell regel er det måten et materiale er foldet på som utgjør dets tekstur.” (Deleuze 1993: 36). Punkt fem på listen til Deleuze handler om teksturer, *Textures*, og det er fire faktorer knyttet til materie og teksturer. Det første er lys, måten en fold fanger belysning, deretter to typer dybde, det ene illustrert av papirfolden og den andre ved stoffers myke og overliggende dybde, til slutt er det måten alle disse teksturene av materie peker mot et høyere punkt. I forhold til tekstur er alt foldet på sin egen måte, og det er en lagvis oppbygging som er sammenhengende, man kan si at teksturer er det som kommer til syne eller blir belyst, det som avdekkes.

Det doble spillet mellom fiksjon og fakta, som Calle og Auster igangsetter, har en materiell og en intellektuell side. I *Double Game* beskrives prosessene som ligger bak Calles egne kunstprosjekt og det hun gjør som følge av Austers litterære fiksjon og senere instruksjoner, dette blir dokumentert gjennom fotografier, gjenstander og tekst. Dette er et mediert bilde,

men det gir oss som utenforstående et innblikk og gjør oss i stand til å trekke visse slutninger. Det som kommer til syne eller belyses er et utsnitt av en virkelighet, uansett om den er fiksjon eller fakta. Teksturen av kunstprosjektene kan sies å være preget av Calles arbeidsmetoder. Hun har i flere tilfeller fulgt etter mennesker, overvåket de, gått gjennom deres personlige eiendeler, tatt fotografier av både dem og gjenstander knyttet til dem. Eksempler på slike prosjekt er *Suite vénétienne*, *The Detective*, *The Hotel*, *The Adress Book*. De har alle det trekket at noen blir overvåket på avstand og i det skjulte, i *The Detective* får hun sin mor til å hyre en privatetterforsker til å følge etter seg selv, i *The Adress Book* finner hun en adressebok og tar kontakt med alle de oppførte for å danne seg et bilde av den som eier boken. I de andre to prosjektene er det hun selv som enten følger etter eller overvåker forskjellige mennesker. Calle sin kunst handler mye om å registrere, det er nedtegnelser, lister, oppramsinger, det er en viss orden og metode bak. Hun fester det hun observerer i et materiale, dette er gjennomgående ved alle prosjektene presentert i *Double Game*. Kunsten til Calle har flere lag, først er det prosjektens utføring i sanntid, noe man kan kalle råmaterialet, det andre laget er dokumenteringen, noe som gjøres underveis i et prosjektet. Til slutt har man presentasjonen av verket, en sammenstilling av objekter, fotografier og tekst. Kunstverket er alle disse lagene og prosessene, men det man som publikum får se er presentasjonen eller en representasjon, enten i et utstillingslokale eller gjennom en trykksak, slik som *Double Game*. Denne dokumentasjonen man får presentert er prosjektens materiale, og da er det måten det er foldet på som er dens tekstur. Tilgangen gjennom *Double Game* er en mediert opplevelse for meg, det er lag på lag av representasjon og materialitet, dokumentasjonen som er gjengitt i boken er faksimiler, fotografier og tekst med trykte bokstaver. Grepet med å lime inn sidene av Austers roman i boken og skrivingen med rød tusj, gjør at man kan sette seg inn i Calle sitt ståsted, det er hun som har bearbeidet disse boksidene og hun som approprierer de til sin egen bok. Hun bruker materialiteten som et virkemiddel til å formidle historien om alle disse prosjektene.

Tekstur er hvordan et materiale er foldet og det er fire aspekt eller faktorer ved tekstur, Calles bok *Double Game* viser dette på flere måter. Ta fotografiene, de viser en romlighet ved hjelp av farger, mørke og lys, den moderne versjonen av chiaroscuro, som betyr lys-mørke eller lys-dunkel. Det får figurene til å tre tydeligere frem og skaper en større dybde da kontrastene er større. Det er en illusjon selvfølgelig, et fotografi er papirtynt, men avbildningen forstås som et tredimensjonalt rom. Teksturene i det virkelige livet blir belyst, dybden oppstår ved at

det som avbildes er foldet, klær, bøker, natur, menneskekroppen, byrom, gjenstander og bygninger. Barokk kunst er ofte en aktivering av rommet innover og utover, der kunstverket er punktet som blir borte, man omslutes på en måte og får en følelse av å kunne gå inn eller gjennom, Calle og Auster gjør begge noe av dette. Ved å lese en skjønnlitterær tekst kan man oppleve å bli involvert på en slik måte at mediet forsvinner og man er inne i historien, dette skjedde mens jeg leste den norske utgaven av *Leviathan*. Calle gjør prosjektene sine mer virkelige, håndfaste og levende gjennom sin dokumentariske måte å presentere prosjektene på, spesielt fotografiene og faksimilene av håndskrevne lapper gjør noe med troverdigheten. At man blir involvert og opplever en dybde har da med den siste faktoren å gjøre: "Til slutt, måten alle disse teksturene av materie strekker seg mot et høyere punkt, et spirituelt punkt som omslutter form, som holder det omsluttet, og som alene inneholder hemmeligheten om materielle folder under." (Deleuze 1993: 37).

7 Bunad

Bunad i norsk sammenheng er et komplekst fenomen, og som klesplagg har det helt klart folder. Kompleksiteten, diversiteten, detaljrikdommen, teksturer, den lange historien og det faktum at en bunad fungerer i en sosial, mental og fysisk setting, gjør den velegnet til en undersøkelse i forhold til folden.

7.1 Avklaring av begrepet bunad

Selve ordet kommer av norrønt *búnaðr* og den første som tok i bruk ordet i nyere tid var Hulda Garborg. I boken *Norsk klædebunad* fra 1903 kommer hun med en beskrivelse av hva en bunad er, noe som skiller seg fra den måten man forstår begrepet i dag. Hulda Garborg kalte både gamle bondeklær og antrekkene som hadde blitt inspirert av disse klærne for bunad, før dette ble både bunad og folkedrakt kalt nasjonaldrakt, dette var på slutten av 1800-tallet. Aagot Noss definerte et klarere skille mellom folkedrakt og bunad: “Eg skjelnar mellom folkedrakt og bunad ved å bruke folkedrakt om ei drakt som er tradisjonell i type og bruk. Ordet bunad nyttar eg om ei drakt som har sin föresetnad i ei tradisjonell folkedrakt så vel i type som materialet, pryding og samansetjing av kleplagga.” (Noss 1974: tillegg). En nyere tolking av begrepet bunad kommer fra Ulla Centergran. Det er da bruken som avgjør hva en bunad er, ikke om den er en rekonstruksjon basert på historisk materiale eller en fritt komponert drakt. (Haugen 2009, I: 15).

I et forsøk på å holde orden på et overveldende antall drakter, som alle kan sies å være bunad i betydningen bruksområde, har det blitt utviklet fem kategorier som sier noe om forholdet mellom bunad og folkedrakt. Disse kategoriene ble utviklet av daværende Landsnemnda for bunadsspørsmål, nå Bunad- og folkedraktrådet. Dette var i 1980, senere har inndelingen vært oppe til revidering, sist i 2008.

“Svært forenkla kan bunadene delast inn i grupper, alt etter kva bakgrunn dei har. I praksis er det likevel glidande overgangar mellom dei ulike gruppene. Inndelinga er fyrst og fremst ei hjelp til å forstå dei historiske samanhengane og ikkje noko fullverdig «klassifiseringssystem».

1. Bunader som representerer siste ledd i ei folkedraktutvikling. Folkedrakta, særleg til fest- og høgtidsbruk, fekk etterkvart ny interesse og funksjon som bunad.

2. Bunader som har bakgrunn i ei folkedrakt som var gått av bruk, men som ikkje var gløymd. Mange visste korleis bunaden måtte vere i store drag, og til dels tok ein i byrjinga i bruk gamle plagg.

3. Bunader som er systematisk rekonstruerte på grunnlag av bevarte, gamle folkedraktplagg, som er frå same område og periode og har tilhøyrt same drakttype. Alle andre kjelder som fortel om drakttypen, td. Skriftlege opplysningar, bilestoff og munnleg tradisjon, er nytta.

4. Bunader som er laga på grunnlag av eit tilfeldig og mangelfullt gammelt draktmateriale. Dei delane ein ikkje fann førebilete til, har ein utforma i stil med resten av drakta.

5. Bunaden som heilt eller delvis er fritt komponerte. Enkelte av desse har trekk frå folkedraktmaterialet, medan andre har henta inspirasjon frå ulike typar gjenstander eller plagg.” (Haugen 2009, I: 24).

Store norske leksikon har denne forklaringen på bunad: “Ordet bunad har i Norge vært brukt alene og i ordsammensetninger, bl.a. med betydninger som husholdning, utstyr til husholdningen, redskap og verktøy, kledning og klesdrakt. Blant sammensetningene kan nevnes *husbunad*, *karmannsbunad*, *konebunad*, *hodebunad* og *kledebunad*. Bunads betydning som fest- og høytidsdrakt stammer fra 1900-tallet.” (Noss, 2009).

7.2 Bakgrunns historikk

På 1800-tallet vokste norskdomsrørsla opp som et resultat av motkulturelle strømninger. Kari-Anne Pedersen beskriver det slik: “Norskdomsrørsla så på seg selv som en åndsbevegelse, og ønsket nasjonal enhet hevet over klassekonflikter. Mange steder ble det fra 1860-årene og utover stiftet folkehøyskoler som var påvirket av norskdomsstanken. Det kom frilynte ungdomslag, flere av dem stiftet på initiativ av oppglødde høyskoleungdommer. Det var i de frilynte ungdomslagene man begynte med folkeviseleik, der bunadene ble en viktig del av aktiviteten. Både folkeviseleiken og bunadene ble brukt som radikale uttrykk for brukernes egen norske identitet, og dette ble hele tiden kontrastert til impulsene fra utlandet som man ikke skulle la seg påvirke av.” (Pedersen 2002: 97). En sentral skikkelse i norskdomsrørsla var Hulda Garborg, hun var en forkjemper for at folk skulle kle seg i nasjonalbunad og hadde et omfattende bunadprogram. “Hun ville at klesskikken for alle skulle endres, og en skulle kaste vrak på de importerte moteklærne og ta i bruk klær tuftet på norske tradisjoner og norske materialer” (Haugen 2009, I: 32). Garborgs visjoner i henhold til

bunad har nok ikke blitt oppfylt, i dag er det først og fremst et festplagg, men i begynnelsen signaliserte bunadbruk politisk tilhørighet og standpunkt. Fra å være et plagg stort sett brukt av borgerskapet rundt 1900, fikk bunadbruken blant vanlige folk et oppsving på 1920-tallet, da med blant annet unionsoppløsningen som medvirkende årsak. På 1920-tallet ble det også viktigere å markere geografisk tilhørighet gjennom bunadbruken, et eksempel på dette er nordlandsbunaden for kvinner (også kalt Vefsnbunaden på grunn av hvor mesteparten materialet den bygger på kom fra).

Etter Hulda Garborg var det Klara Semb som ble den ledende bunadsforkjemperen, de stod for to forskjellige retninger. Garborg mente at bunadene skulle være “tidhøvelege”, noe som innebar en tilpassing av de tradisjonelle folkedraktene til en mer aktuell bruk. Det var flere hensyn å ta i så måte, det gjaldt praktiske, brukstekniske, estetiske og til slutt økonomiske hensyn. Et sitat fra Garborg illustrerer hennes syn på bunad: *“Ein bunad skal ikkje vera evig eins; den kann sjølv sagt – og skal – utviklast som alt anna, naar han kjennest uhøveleg. Me kann ikkje gaa rundt aa vera «museumsgjenstande». Men mange av dei beste bygdebunadene vaare kann verta tidhøvelege med reint lite tillemping”* (Pedersen 2002: 99). Klara Semb tok over arbeidet etter Garborg, men delte ikke hennes syn om at man skulle tilpasse bunaden, hun stod for et litt mer konservativt syn og ønsket at bunadene skulle ligge tettere opp til sine opprinnelige forbilder. Der Garborg ivret for norskprodusert materiale, mente Semb at man skulle bruke importerte stoffer der det hadde vært tradisjon for det. “Opprettelsen av Landsnemnda for bunadspørsmål var en naturlig konsekvens av det arbeidet Klara Semb hadde holdt på med, med kvalitetskontroll og utarbeidelse av brukbare materialer, og etter hvert en innsamling og etterprøving av kildegrunnlaget for nye rekonstruksjoner.” (Pedersen 2002: 101).

I dag har vi Bunad- og folkedraktrådet som fungerende faginstitusjonen for bunadspørsmål. De arbeider for å fremme kunnskap om folkedrakt og bunad som kulturuttrykk, i tillegg svarer de på spørsmål angående bruk og tilvirking av disse draktypene. Forhistorikken begynte i 1947 med opprettelsen av Statens Bunadsnemnd, i 1955 ble navnet endret til Landsnemnda for bunadspørsmål. Etter å ha ligget nede siden 1965 ble nemnda omorganisert i 1967, i 1986 ble navnet endret til det som gjelder i dag. Fra oppstarten har det vært litt forskjellig fokus, i begynnelsen var man opptatt av hvordan en bunad skulle være stilriktig i tillegg til den historiske forankringen. Etter 1967 ble det gitt råd bare ut fra historisk kunnskap om lokale folkedrakttradisjoner. Det har også funnet sted et skifte i utformingen av

ordlyden til slike råd, på midten av 1950-tallet brukte man termen “godkjent”, senere ble det til “tilrådd”/“ikke tilrådd”, på 1980-tallet ble det til “fråsegn” som betyr en sluttuttalelse. Bunad- og folkedraktrådet har i dag tre hovedoppgaver: dokumentasjon, formidling og rådgivning. (Haugen 2009, I: 20-23).

7.3 Bunad og listen til Deleuze

I sitt kapittel “What Is Baroque?” i boken *The fold: Leibniz and the Baroque* har Deleuze listet opp seks punkter som tar for seg det barokke; folden, innsiden og utsiden, det høye og det lave, utfolden, teksturer og paradigmet. Denne listen kan fungere som en kartlegging når det gjelder bunad og folden.

7.4 Bunad, folden

Det første punktet på listen er “folden” og beskriver først hva det barokke finner opp, nemlig det uendelige arbeid eller prosess, og til slutt hvordan folden virker. Folden påvirker alle materialer, men det er særlig fordi den bestemmer og materialiserer form at den blir til uttrykksfull materie. (Deleuze 1993: 34-35).

Bunad er på ingen måte et ferdig produkt eller et avsluttet prosjekt. Helt fra folkedrakttradisjonen og til dagens situasjon har bunad endret seg, den største årsaken er at bunad fortsatt er i jevnlig bruk. Man kan si at bruken presser folden videre, det vil alltid være en prosess der det er kontinuerlig bruk. Samlet sett er bunad i en saktegående prosess, konservative krefter og moderne bruk fungerer i en vekselvirkning som driver det hele framover. Det er en konstant forhandling om riktig bruk, man kan si det er en spenning mellom det konservative elementet og individuelle løsninger. En bunad er sjeldnere i bruk enn en folkedrakt og brukes på en måte som ikke er like differensiert. Der en folkedrakt ville ha vært mer fleksibel og endret seg innenfor et samfunn gjennom daglig bruk, har bunad gått mer i retningen uniformering siden den brukes sjeldnere. I artikkelen “Frå bygdedrakt til bunad” viser Aagot Noss, som primært forsket på folkedrakter, prosessen fra folkedrakt til bunad som en glidende overgang i draktområdet øvre Hallingdal. “Det er eit homogent draktområde med sams utvikling og einskap i plagg og bruk. I tida etter 1870 har det gått for seg ein oppløsnings- eller omformingsprosess som i røynda tyder overgangen frå ei mangslungen og tradisjonsbunden bygdedrakt til ei uniformell festdrakt, eller bunad som det kallas. Einsretting eller uniformering ser ut til å vera eit grunndrag i denne utviklinga. Drakta blir avgrensa i bruk til visse høve, og det går for seg ei utjamning innan og mellom dei ulike

bruksområde, og utvalet av plagg blir mindre.” (Noss 1974: 323). I et tillegg til denne utgaven av teksten, som opprinnelig kom ut i 1961, endrer Noss benevnningen bygdedrakt til folkedrakt. Hun begrunner det med at ordet folkedrakt er mer dekkende og at det harmonerer godt med andre kulturytringer som folkekunst, folkedans og folkeminne. (Noss 1974: Tillegg). En slik overgang til bunad er ikke tilstede ved alle draktene som brukes i dag, men idealet for utformingen av nye bunader ligger tett opp til disse gamle draktene.

Om man går inn på individnivå og en persons bunadshistorikk kan den se slik ut: første bunad var kanskje til dåpen, senere fikk man en i barneårene med forskjellige måter å regulere størrelsen på, neste bunad var da mest sannsynlig konfirmasjonsbunaden som helst skulle vare livet ut, etter hvert som eventuell slitasje skrider frem repareres og byttes deler ut. Ved å være en bunadsbruker gjennom flere stadier av livet, barn, ungdom, ugift og gift, vil man kunne erfare en folding på flere plan. Man kan sammenligne et individs bunadbruk med en prosess, det er et samspill mellom materialitet og mentalitet i en sosial kontekst. Bunader er i mange tilfeller arvegods og en del av en slags langvarig folding på den måten, elementer av gamle drakter bevares i nye eller gamle bunader får nye brukere. Her er det materialiteten i selve bunaden som videreføres og tas vare på gjennom bruken til stadig nye individer.

Andre prosesser som synes uendelige er for eksempel den plassen bunad har i drakthistorien og de biologiske syklusene rundt produksjonen av materialene brukt i en bunad. For å ta drakthistorien først, ved å ta utgangspunkt i dagens forståelse av hva bunad er og nøste seg tilbake, kan man se skiftende interesser med et felles utgangspunkt i folkedrakter. Trekkene til bunad kan ytre sett se ut som en lineær utvikling fra folkedraktene, men dagens drakter er mer et brudd eller en fortsettelse på et annet plan. Det er først og fremst materialiteten og de tradisjonelle teknikkene som fortsettes gjennom bunader, ikke nødvendigvis bruken og betydningen. For å gå videre med materialiteten, det andre uendelighetsperspektivet ligger i gjentakelsen og syklusene i den organiske foldingen som danner basisen for råmaterialene brukt i bunadsproduksjonen, ulla til sauen, bomull, lin, silke og lær. Drakthistorien og de biologiske syklusene er ett av de punktene der kultur og natur møtes når det gjelder bunad.

7.5 Bunad, innsiden og utsiden

Innsiden og utsiden, *The inside and the outside*, er det andre punktet på Deleuze sin liste. “Den uendelige folden separerer eller beveger seg mellom materie og sjel, fasaden og det lukkede rom, utsiden og innsiden. Fordi den er en virtualitet som aldri slutter å dele seg selv,

linjen av bøyning er gjort levende i sjelen men gjort virkelig i materie, hver på sin side.”
(Deleuze 1993: 35).

En innside og en utside, hvordan relatere dette til bunad? Det er et samspill, en sammenheng, en bevegelse eller en fold mellom det materielle og sjelen. Bunad har en utside i det materielle, men en bunad er ikke en bunad såfremt den ikke også har en viss innside, noe som henger sammen med hva det er man forstår med begrepet eller fenomenet bunad. Som tidligere nevnt er bunad et pågående prosjekt man ennå ikke ser slutten på, dette medfører en viss ustabilitet og bevegelse, men det er ikke dermed sagt at man ikke har en noenlunde stabil forståelse av hva en bunad er. Denne forestillingen, disse tegnene som identifiserer en bunad er på mange måter en kollektiv øvelse det norske folk går gjennom hvert år. I perioden før den største massebruken, nasjonaldagen 17.mai, er bunad et tema i mange medier. De samme spørsmålene går igjen år etter år, de handler om riktig bruk, materialvalg, tradisjoner, økonomi, rengjøring og nye ideer, slik som bunadsslips og bunad for hunder. Denne årvisse debatten fungerer korrigerende, bekreftende og samler på mange måter folket i en konsensus om hva en bunad er. Ved en slik stadig pågående debatt skapes det en folding mellom innsiden og utsiden, det skapes et tett bånd mellom materialitet og forståelse. Man kan si at denne foldingen foregår i en årvisse syklus determinert av bruken.

Sett utenfra er bunad en klesdrakt med en særegen materialitet, det finnes lett gjenkjennelige ytre tegn, vi kjenner igjen en bunad fordi vi har sett en før og på grunn av debatten i media. Det er et samspill eller en folding mellom materialitet, mentalitet, det sosiale og konteksten. Et velkjent ytre handler mye om selve drakten og bruken, men det er også en annen prosess som har med utsiden og innsiden å gjøre, det er produksjonsprosessen. En bunad går gjennom mange ledd før den kan kalles et komplett klesplagg, det begynner med råmaterialene, mesteparten med et biologisk opphav. Neste steg er en bearbeidelse og en videre produksjon som gir oss tekstiler, garn, skinn og metall, disse materialene blir så til den ferdige bunaden. Gjennom hele denne produksjonsprosessen brukes det en rekke teknikker som er underlagt visse tradisjoner. Ved hvert ledd i denne produksjonsprosessen er det en utside og en innside, materialer, bearbeidningen og tilpassingen av bunaden er et resultat av valg. Disse valgene er en del av det som utgjør en bunad, noe som historisk også er representert ved de to forskjellige holdningene til Hulda Garborg og Klara Semb. Garborg promoterte en “tidhøvelege” bunad, noe som delvis resulterte i en oppløsning av de gamle skikkene og tradisjonene, selv brukte hun en bunad som avvek fra folkedrakttradisjonene og blandet

elementer etter eget hode. “Hulda Garborg fikk en del draktplagg som gave, og skaffet seg også mange plagg sjøl. Disse kombinerte hun nokså fritt. Her har hun bunaden fra Hallingdal som hun sjøl utarbeidet, med raudtrøye fra Øst-Telemark utenpå. Og på hodet har hun et skaut som kanskje også er fra Telemark.” (Haugen 2009, I: 32). Klara Semb, Garborgs arvtaker innen bunadsarbeidet, stod for en mer konservativ retning, hun ville at bunadene skulle gå tilbake til røttene de hadde i folkedraktene. “Mens Hulda Garborg delte engasjementet sitt i to – mellom det å videreføre eller å ta opp igjen folkedrakter som bunader og det å skape nye bunader inspirert av elementer fra folkekunsten – valgte Klara Semb bare den ene linja. Etter hvert utkrystalliserte interessene hennes seg i form av et bunadsprogram som kun omfattet bunader tuftet på folkedraktene. Hun tok sterk avstand fra kravet om norske materialer som tidligere hadde vært så viktig. Og hun uttalte seg kritisk om de fritt komponerte, broderte bunadene. Nå måtte en ta de gamle folkedraktene på alvor, hevdet Klara Semb, og en måtte ta inn over seg at folk hadde brukt både hjemmelagde og innførte materialer.” (Haugen 2009, I: 52).

I dag er det i hovedsak to typer nye bunader, det ene er rekonstruerte drakter og det andre er de fritt komponerte, det finnes også mer eller mindre blandete versjoner. Både en fritt komponert og en rekonstruert drakt har det til felles at de begge kan brukes som bunad, men det er to forskjellige måter å komme fram til sluttproduktet. Grovt sett kan man si at det er en fortsettelse av de to synene Garborg og Semb stod for når det gjaldt bunad og folkedrakter. Mang en fritt komponert drakt ville ha vært i Garborgs ånd, mens en rekonstruert drakt ville ha vært en forlengelse av Sembs arbeid. Det et samspill mellom mentalitet og materialitet gjennom disse to prosessene til nye bunader, noe som forklarer de forskjellige uttrykkene draktene kan få. “Den kanskje viktigste grunnen til at bunadene er så ulike, er at de har blitt til over en periode på mer enn 100 år, og i løpet av den perioden har autoritetenes syn på hvordan en bunad skal være, endret seg mye.” (Haugen 2009, I: 66). Det er ikke bare autoritetenes syn som har avgjort materialiteten til bunader, ved ressursknapphet har man tatt det som var til rådighet, noe som i visse tilfeller har skapt tradisjoner som man har valgt å følge i ettertid selv om materialtilgangen bedret seg. Et eksempel på det er Tromsbunaden til kvinner, som ble til på 1970-tallet, man ønsket at den skulle ha et silketørkle i halsen, men da det ikke var å oppdrive gikk man for en annen løsning. Valget falt på et såkalt kryss, et vevd bomullstøy sydd til et avlangt stykke som ble lagt i et kryss rundt halsen. Etter at tilgangen på silketørklær bedret seg, ble de innført som et alternativ til krysset. I stedet for å kutte ut

bruken av krysset har den blitt beholdt, knappet i materialtilgang har på den måten skapt en tradisjon som man velger å fortsette. Dette forteller om samspillet mellom materialitet, intensjoner og tradisjoner, en utside og en innside som er i konstant bevegelse.

Du ser det, men du ser det ikke. En annen innside og utside når det gjelder bunad er med hvilke øyne man ser en bunad med. Er du norsk eller fra et annet land, bruker du bunad selv, har du laget en bunad noen gang, har du kunnskap om folkedrakter og historikken bak bunad, er du klesdesigner, vever, broderer, har du kjøpt bunaden helt ferdig eller har du sett prosessen bak? Alle disse spørsmålene handler om å være på innsiden eller utsiden når det gjelder kunnskap og erfaring. Vet du noe, kjenner man igjen noe eller har erfaring med noe lignende, så vil det informere deg i ditt møte med et materiale, slik som bunad. Dette er en innside og en utside som handler mye om personlig erfaring, kontekst og trefningspunktet mellom materiale og subjektivitet.

Til forskjell fra det å være innforstått, eller utenforstående, er det en utside og innside ved det sosiale og det samfunnsmessige når det gjelder bunad. Det finnes et spenningspunkt mellom majoritet og minoritet, og den følelsen av å stå utenfor kontra det å være innenfor. For bunad er dette et bevegelig felt som er knyttet til flere faktorer, slik som etnisitet, politikk, økonomi og personlig overbevisning. Feiringen av nasjonaldagen i Norge er en meget synlig og offentlig arena, den finnes i alle kanaler og er vanskelig å stenge ute. For mange er denne dagen en kompleks affære, der det materielle og det visuelle gjør forskjeller ekstra synlige. Ta for eksempel barnetoget, her går alle barna sortert etter klassetrinn og ikledd finstasen, toget er arrangert som et samarbeid mellom skole, foreldre og kommune. Mange velger å ikle seg norsk bunad eller nasjonaldrakt fra landet man kommer fra opprinnelig, dette er vanlig også for nordmenn i utlandet, mange vil si at dette er et tegn på respekt. Det som skjer her er at nasjonaldrakt, som jo også en norsk bunad er, blir et distingverende tegn på hvor man hører hjemme, så å si. Man er sammen og feirer den samme dagen, man bor i samme land, men man er forskjellige markert gjennom klesdrakt. Dette er en utside og innside knyttet til hvor man kommer fra eller føler tilhørighet til, utlandet og Norge i dette tilfellet. Det ligger et spenningspunkt her, først og fremst fordi nasjonaldagen i Norge er et symbol på frigjøringen fra andre land, noe som gjør at fokuset på det særnorske, det typisk norske, har fått en stor plass på denne dagen. Mennesker med en annen nasjonal bakgrunn kan føle seg plassert på utsiden, men det å være forskjellig betyr ikke det samme som å være på utsiden. At man bruker en annen nasjonaldrakt enn norsk bunad kan også gjøre at man passer bedre inn, her er

utsiden og innsiden markert i forskjellen mellom bruken av nasjonaldrakt kontra vanlige klær. Tilbake til barnetoget, det er en bevegelighet fra år til år når det gjelder innside og utside. Enkelte år har det vært en debatt om markering av andre nasjonaliteter og minoriteter i barnetoget enn den norske, spesielt har dette dreiet seg om bruk av flagg. Flaggbruk knytter seg ikke til bunadbruk generelt, men mer til feiringen av nasjonaldagen, likevel kan man si at de er sterkt knyttet sammen og på mange måter handler om de samme tingene. Det vanligste har vært bruk av norske flagg, men enkelte år har det vært debatt rundt bruken i barnetoget på 17.mai. Skal man tillate bruk av flagg fra andre nasjonaliteter og sågar bruk av det samiske flagget? Man kan si at det er en dobbel folding når det gjelder en utside og innside i dette tilfellet. På den ene siden er det sterke følelser knyttet til det materielle, noe som i seg selv markerer en form for utside og innside. Samtidig er disse følelsene rundt materialitet også knyttet til en feiring av det å være på innsiden, vi som nasjon, og en markering bort fra det andre, eller de andre, noe som handler om utsiden. Dette er et flytende og bevegelig felt, en prosess som handler om identitet, annerledeshet, de andre, fellesskapet, innenfor, utenfor.

7.6 Bunad, det høye og det lave

Tredje punkt er det høye og det lave, *The high and the low*. “Det perfekte samsvar av deling, eller oppløsning av spenning, oppnås ved inndelingen av to nivå, de to nivåene er av den samme verdenen (universets linje). Fasade-materien hører til nede, mens sjele-rommet hører til over. Den uendelige folden beveger seg så mellom de to nivåene.” (Deleuze 1993: 35). Bunad har på den ene siden en materialitet og på den andre siden en eksistens innenfor det sosiale, visse tankesett, tradisjoner og forskjellige individers oppfattelse. Som en fortsettelse av forrige punkt på listen til Deleuze, handler punkt tre fremdeles om en innside og en utside. I tillegg er det to nivå som angir en plassering, fasade-materien hører til nede og sjele-rommet hører til over. Dette betyr at de materielle sidene ved bunad hører til det lave, definert som fasade-materie, sjele-rommet inkluderer helt klart mentale aspekter ved bunad, og det sosiale er kanskje en kombinasjon av det høye og det lave.

Deleuze kaller barokk abstrakt kunst par excellence. “Men abstraksjon er ikke en benektelse av form: den plasserer form som foldet; eksisterende kun som et “mentalt landskap” i sjelen eller i sinnet, i øvre høyder; derfor inkluderer det også immaterielle folder. Materiell materie utgjør det nedre, men foldete former er stiler og manerer. Vi beveger oss fra materie til manerer; fra jord og bakke til habitater og salonger, fra Teksturologi til Logologi.” (Deleuze

1993: 35). Dette mentale landskapet som Deleuze viser til, immaterielle folder, kan knyttes til bunad på flere måter, en av dem er produksjonsprosessen, dette gjelder hele veien fra utvelgelsen av råvarer til videreforedling og til prosessen der man tilpasser bunaden til et individ. Alle disse leddene baserer seg på en kunnskap skapt av erfaring, noe som kan være vanskelig å videreformidle. Det er en konkret materialitet ved en bunad, en fasade-materie plassert nede, og en iboende kunnskap skapt av erfaring plassert oppe i sjelerommet. Har man ikke laget en bunad før er det mange hensyn å ta, det er visse skrevne og uskrevne regler å forholde seg til. En bunad er til for å vokse i, dette krever ekstra materiale for regulering av lengde og vidde, hvordan man gjør dette avhenger av hvilken bunad det er. Det regnes nesten som en dødssynd hvis man har klippet bort noe av det ekstra materialet i en bunad, man vet aldri om man vil få bruk for det på et senere tidspunkt. Om dette er en offisiell regel eller noe man bare skal kunne er uklart, men alle som monterer bunad og har gjort det en stund vet om det. En som gjør det for første gang vil ikke nødvendigvis kjenne til dette, spesielt hvis man gjør det uten veiledning fra noen som er mer erfaren. Mottakeren av en bunad vil ikke nødvendigvis tenke så mye over dette, alt av ekstra materiale er som oftest skjult innenfor fôret eller på annet vis. Vet man ikke hva man skal se etter, kan en bunad inneholde mange mysterier som ikke blir avslørt før man spretter den opp, selv da kan det være vanskelig å se hvordan ting har vært gjort. De fleste bunader har grovt sett en del likhetstrekk, men flere ting kan det være store forskjeller på. Flere drakter kan bestå av de samme type plaggdelene, slik som stakk og vest, men det kan være store variasjoner innen passform, snitt og hvilke teknikker som brukes. Denne kunnskapen om hvordan man gjør ting er plassert i det høye og eksisterer som et mentalt landskap. Man kan lese om bunad, se bilder, men likevel ikke forstå hvordan man gjør det.

Deleuze skriver at foldete former er stiler og manerer, at det er en bevegelse fra materie til manerer, fra jord og bakke til habitater og salonger. Når det gjelder bunad er det flere bevegelser i denne sammenhengen som kan identifiseres. Gjennom sin materialitet bevarer bunad tradisjonelle teknikker og historiske former for påkledning. En annen ting som videreføres er alle reglene knyttet til drakten, bunad er normativ når det gjelder påkledning og bruk, dette kan spores tilbake til folkedraktradisjonen. I artikkelen "Frå bygdedrakt til bunad" viser Aagot Noss oss noen av disse reglene, hun tar for seg et spesifikt avgrenset geografisk område der endringene i bruken av visse plagg beskrives. Denne oppløsningsprosessen fra folkedrakt til bunad begynte med hodeplagget for kvinner, for gifte kvinner i øvre Hallingdal

var dette hetta. Noss beskriver overgangen som en forhandling rundt folkeskikk, noe som blant annet innebar sosialt press, noen av informantene fortalte om konfliktsituasjoner der endringen fra gammel til ny praksis framprovoserte reaksjoner. Hetta ble brukt til hverdags før 1870-årene, og etter det ble det vanlig med tørkle til hverdags og hette til helg og høytid. Noen av utsagnene til informantene knytter den nye bruken til skam og vanære, som gift kvinne burde man vise mannen ære og ikke skjemme seg ut ved å bruke et hodeplagg som før var forbeholdt ugifte. Det samme gjaldt for helgebruk og til kirken: ««Før var det slik at skulde dei helge se’, måtte dei ha hette, no gå dei jedne me tørkle på huvu åt kyrkjun tesmeir. Det har vore so ymse tale um det dei skjemme burt kyrkja me di, sea dei.»» (Noss 1974: 324). I dag har man ikke en differensiering knyttet til hverdagsbruk, helge- og høytidsbruk, bunad er stort sett forbeholdt høytidelige anledninger. Dette betyr ikke at reglene faller bort, det har vist seg å være en sterkere normering etter at bunad tok over fra folkedraktene. Der folkedrakten hadde en differensiert påkledning etter ulike høve, har bunad en mer ensrettet bruk styrt av en større avgrensing i høve. Selv om folkedraktene var styrt av komplekse regler og var mer bevegelig, betyr det ikke at bunad ikke også har et lignende sett av regler og normer man føler seg forpliktet på et eller annet vis til å følge.

“Smak er en ervervet disposisjon for å kunne «differensiere» og «verdsette» som Kant sier, eller, om en vil; for å etablere eller markere forskjeller ved å kunne *skjelne* mellom gjenstander og verker, ved å distingvere, men ikke nødvendigvis i kraft av *distinkt* kunnskap i Leibniz’ forstand, siden denne disposisjonen nettopp gjør det mulig å gjenkjenne (i ordets alminnelige forstand) gjenstanden, uten å støtte seg på de distinkte kjennetegnene som definerer den.” (Bourdieu 1995: 217). Deleuze skriver om hvordan materiell materie utgjør det nedre og at foldete former, som tilhører det høye, er stiler og manerer. “Vi beveger oss fra materie til manerer; fra jord og bakke til habitater og salonger, fra Teksturologi til Logologi.” (Deleuze 1993: 35). Fra habitater hos Deleuze til habitus hos Bourdieu. De valg man gjør når det gjelder bunad avhenger blant annet av habitus, definert av Bourdieu som disposisjoner som skyldes særegenheter ved de ulike kollektive historiene. (Bourdieu 1995: 31). I forordet advarer han mot å tillegge en gruppe indre nødvendige egenskaper basert på den posisjonen de har på et gitt tidspunkt i et sosialt rom. ”Denne formelen kan virke abstrakt og obskur, men den uttrykker den første betingelsen for en adekvat lesning av analysen av forholdet mellom *sosiale posisjoner* (et relasjonelt begrep), *disposisjoner* (eller *habitus*) og *standpunkter*, altså de «valgene» de sosiale aktørene foretar på alle ulike praksisområder, som når det gjelder

matlaging eller sport, musikk eller politikk osv. Formelen minner om at en sammenligning bare er mulig *mellom systemer.*” (Bourdieu 1995: 33).

I følge Bourdieu er disse såkalte valgene man gjør når det gjelder bunad et resultat av habitus. Det som hører inn under dette er kanskje først og fremst valget om bunad eller ikke, om man så velger bunad kommer avgjørelsen om hvilken. De valgene man her gjør forteller mye om hvem du er, hvor du kommer fra og hva det er du ønsker å uttrykke. Viktige faktorer ved valg av bunad kan være hvor gammel den er, enten om den i seg selv er gammel i alder eller hvor langt tilbake i tid røttene stammer fra og hvilken tradisjon den kommer fra. Det neste skillet er om den stammer fra en ubrutt linje som stammer fra folkedrakttradisjonen, om den er rekonstruert eller fritt komponert. For mange er gammelt det samme som godt i bunadssammenheng. Et annet aspekt handler om bruken, har du kledd på deg bunaden feil, mangler du noe, har du lagt til noe som egentlig ikke hører hjemme, eller oppfører du deg ikke i samsvar med de uskrevne reglene mens du er ikledd bunad. Å drikke og feste i bunad er noe mange ser ned på, man skal helst respektere bunaden gjennom riktig oppførsel. Hvordan man anskaffet seg bunaden spiller også en rolle, her handler det om forskjellige typer kapital, en nyrik bunadskjøper vil kanskje skaffe seg en komplett drakt alt på en gang. For en med kulturell kapital er det kanskje viktigere å vise historie og tradisjoner gjennom bruken og anskaffelser, da vil arvegods og feil være akseptert på en annen måte, kanskje til og med ansett som riktig. En annen ting som er med på å skille bunadsbrukere er materialiteten og produksjonen, det handler om draktene som er produsert på fabrikk i motsetning til de som i stor grad er håndlaget. For noen er det helt riktig å velge en bunad som er produsert på fabrikk, det kan handle om å være fornuftig økonomisk og en prangende håndsydd bunad som koster det mangedoblede vil da virke som en ekstravagant luksus. Stedet der bunaden er produsert og av hvem har også noe å si i denne sammenhengen, er bunaden sydd hjemme og kostet minimalt i utgifter, men desto mere i tid, vil det være en akseptabel bruk av penger. Nordmenn er historisk kjent for å være nøkterne og dette harmonerer med dette synet. Om en bunad er sydd i Kina eller i Norge av en kineser, hva er forskjellen? Mange er opprørt over at en bunad sendes ut av landet for produksjon, men er det en utlending innenfor Norges grenser ser det ut til at dette er mer akseptabelt. Dette handler om symbolverdien til bunaden, hvis den ikke lenger har noen bånd til Norge bortsett fra utseendet, er den da en bunad? Bunad er en bunad er en bunad stemmer overhodet ikke, det finnes mange nyanser og distinksjoner.

Norge kan kanskje ikke sammenlignes med Frankrike der Bourdieu gjorde sine undersøkelser som la grunnlaget for *Distinksjonen*, det finnes ikke samfunnsklasser på samme måte. Her kan nivåene det høye og det lave kan si noe om forholdet mellom stat og nasjon, hvilken rolle nasjonaldagen spiller og hvordan nasjonalfeiringen pågår. Noen land har en tradisjon i at staten viser autoritet gjennom militærparader, og folket blir tilskuere heller enn deltakere. Dette blir ovenfra og ned, det handler om makt og definisjonsmakt. Norge har en omvendt tradisjon som baserer seg mye på dugnad og grasrotplanet, det er en folkefest med fokus på barna. Man kan si det er forskjellige former for nasjonalisme, et ord ofte forbundet med negative assosiasjoner, Norges nasjonalfeiring står i kontrast til for eksempel et militærregime som har andre motiv, som kan være å vise styrke og sette seg i ærefrykt utad og overfor sitt eget folk. Sammenhengen mellom det høye og det lave vises i begge disse tilfellene av forholdet mellom stat og nasjon, det er en mentalitet som påvirker handlinger og det materielle.

7.7 Bunad, utfolden

Det fjerde punktet er utfolden, *The unfold*. “Dette er helt klart ikke det motsatte av folden, heller ikke dens utsletting, men fortsettelsen eller forlengelsen av dens virke, betingelsen for dens manifestasjon. Når folden opphører å være representert for å kunne bli en “metode,” en prosess, et virke, blir utfolden resultatet av akten som er uttrykt nøyaktig på denne måten.” (Deleuze 1993: 35-36).

Prosessene fra det organiske utgangspunktet til mange av materialene i en bunad; ull, skinn og plantefibre. Dyrene og plantene vokser og utvikler seg gjennom sine indre biologiske prosesser, de blir etter hvert til noe annet, gjennom bearbeiding blir det organiske materialet brukt i produksjonsprosessen som til slutt blir til en bunad. Dette er en utfold i materialiteten, en utfold styrt av visse ledd i prosessen som leder fram til det ferdige produktet bunad.

7.8 Bunad, teksturer

Det femte punktet er teksturer, *Textures*. Det aller første Deleuze begynner med her, er å avklare enkelte ting ved Leibniz sitt arbeid. “Leibniziansk fysikk inkluderer to prinsipielle kapitler, det ene involverer aktive eller såkalte avledete krefter relatert til materie, og det andre involverer passive krefter, eller motstanden av materiale eller tekstur.” (Deleuze 1993: 36). Avslutningsvis i punktet om teksturer tas det opp igjen. “Enten aktive eller passive,

avledete krefter av materie refererer til primitive krefter som er de av sjelen. Men alltid de to nivåene, deres harmoni, og deres harmonering.” (Deleuze 1993: 37).

Hva er tekstur i forhold til bunad? Slik Deleuze beskriver det i sitt femte punkt på listen over det barokke, er tekstur innenfor Leibniziansk fysikk det som involverer passive krefter, eller motstanden av materiale, og refererer til de primitive krefter av sjelen. En bunads materialitet, som er et resultat av organiske prosesser og deretter mekanisk bearbeiding, har et uttrykk som er definert ut fra visse sosiale konvensjoner. Man kan si at bunad er samtidig noe fysisk, sosialt og mentalt. For å kunne si noe om teksturer og bunad, må man identifisere de passive kreftene. Bunad har en fysisk tilstedeværelse i denne verden, men alle bunader deler ikke samme fysikk, det er likevel mange fellestrekk innenfor det materielle, selv om det er bruken som på mange måter avgjør om det er en bunad eller ikke. Materialet til en bunad, som kommer fra et bearbeidet organisk materiale med sine egne indre prosesser, har en viss stabilitet i sitt sluttprodukt. Denne stabiliteten innen materialiteten henviser til passive krefter, noe som er med på å utgjøre tekturen til bunad. Om man er enig i dette, kan man gå videre til å undersøke hvordan tekturen i bunad arter seg. Deleuze skriver noe om hva tekstur er og hva det ikke er. “Som en generell regel er det måten et materiale er foldet på som utgjør dets tekstur. Det er definert i mindre grad ved sine heterogene og veldig distinkte deler enn ved stilen som de blir uatskillelig fra i kraft av særskilte folder.” (Deleuze 1993: 36). Dette passer til bunad på mange måter, det er helheten og ikke delene som definerer hva en bunad er. Gjennom tradisjonene får man bestemte måter å gjøre ting på, noe som er med på å bestemme utseendet eller strukturen til en bunad. Det blir en bestemt måte å folde på, noe som også har med tekturen å gjøre. Dette understrekes videre i teksten. “Derfor avhenger tekstur ikke av selve delene, men av strata som bestemmer sin “kohesjon.” Den nye statusen til objektet, objektilet, er uløselig knyttet til de forskjellige nivåene som utvider seg, med de mange muligheter for sidesprang og avstikkere. I forhold til de mange foldene som den er kapabel å kunne bli, blir materie et anliggende for uttrykk.” (Deleuze 1993: 37). Det som gjør at tekstur er noe som henger sammen er lagene, nivåene eller strata, og det at materie blir et anliggende for uttrykk avhenger av flere faktorer. Den første er lys, så dybde, deretter en myk overtrukket dybde av tekstil, til slutt måten alle disse teksturene av materie strekker seg mot et høyere punkt. Deleuze har i sin liste over det barokke hele tiden vist til eksempler fra kunstverdenen og referert til andre filosofer og kunstnere. Disse faktorene som ligger til grunn for uttrykk er kanskje først og fremst ment for kunst, men de kan også fungere på dokumentets materialitet.

Bunad som materie, en tekstur, noe som er foldet på visse måter, og som et uttrykk gjennom noen faktorer. For å ha noe konkret å forholde seg til, kan man ta utgangspunkt i en bestemt bunad, for eksempel Tromsbunaden for kvinner. Dette er en bunad jeg er kjent med, jeg bor i Tromsø og en stor del av bunadbrukerne i regionen har denne bunaden. Bunaden er ikke en rekonstruksjon, men bygger på drakttradisjoner i området, de forskjellige plaggene er utformet i tråd med dette. Arbeidet tok til i 1967 og bunaden kom i salg i 1976. Noen av plaggene har et konkret utgangspunkt og baserer seg på materiale hentet fra samlingene på Tromsø Museum, andre plagg har sitt utspring i fotografi og tradisjoner ellers. En del av plaggene er omformet og tilpasset bunaden som helet, dette gjelder for eksempel ytterplagget, utgangspunktet var ei skulderhette, men den ble forlenget til et cape. Årsaken til det ligger i at bunaden har ei skjorte og en vest, noe som i kalde Nord Norge krever ytterplagg av en viss lengde. Snittet til vesten er hentet fra et kjoleliv, det sies lite om hvordan det så ut, men det er mulig det har vært langermet. Har et slikt liv vært langermet og den tradisjonen fulgt opp i bunaden, har skjorte og ytterplagg kanskje ha sett annerledes ut. Det ene følger det andre, og tankene rundt hva en bunad skal være, hvordan den skal se ut former hele drakten.

Sammenhengen i drakten skyldes utformingen da den ble skapt, konteksten på det daværende tidspunktet, og den tradisjonen som har utviklet seg etter dette punktet. Tromsbunaden for kvinner er et forsøk på å representere et områdes tradisjonelle draktskikk. På grunn av et mangelfullt materiale, ikke nok til å kunne rekonstruere en komplett drakt, har man brukt forskjellige kilder for å skape et helhetlig bilde. Slik sett har det vært en motstand i kildegrunnlaget, noe som nok har ledet avgjørelsene man har tatt i arbeidet med å skape bunaden. Materialet som dannet kildegrunnlaget har involvert passive krefter, noe som førte til visse valg, noe som igjen refererer til primitive krefter av sjelen.

Når Deleuze beskriver de forskjellige faktorene som gjør materie et anliggende for uttrykk, er det lys som først og fremst som spiller inn, her nevnes det *chiaroscuro*, og måten folden fanger belysning og slik den varieres i overenskomst med tid og lys på dagen. (Deleuze 1993: 37). *Chiaroscuro* betyr lys og mørke, og har innenfor kunsten vært brukt som et virkemiddel for å skape romlighet. Lys og mørke er med på å gi objekter form, volum og gi de en plassering i rommet. Ved å bruke store kontraster setter man et fokus på det man forsøker å fremheve, lys sammen med mørke blir som en måte å oppfatte og å definere form på. Lyset som treffer et materiale, lysets bevegelser, dette kan gi oss informasjon om materialet, når lyset treffer en bunad ser man flere ting som til sammen gir et uttrykk. Fargene trer fram, de

kan variere i forhold til lyskilden og tid på dagen. Overflaten i materialene reflekterer lys på bestemte måter og sier noe om hva det er laget av og hvordan. Formen på bunaden blir synlig og man kan se delene den består av. Det andre som gjør at materie blir et anliggende for uttrykk er dybde, der det er folder i seg selv som gir en dybde. Deleuze nevner papirfolden som definerer et minimum av dybde på skala av ting og barokke brevholdere i trompe l'oeil, hvor representasjonen av et foldet kort kaster en følelse av dybde foran veggen. (Deleuze 1993: 37). Bunad har en varierende grad av folder, det kommer an på hvilken drakt det er og om den er for menn eller kvinner. Disse foldene en bunad har forteller om dybde på flere måter, først og fremst handler det om samspillet mellom kropp og materiale, hva skal til for at en gitt mengde tekstil skal passe en bunadsbruker. Det handler også om tradisjonene som disse foldene stammer fra. En kvinnebunad har generelt flere folder enn en mannsbunad, mest fordi det er et større volum på materialet, men også fordi drakten gjenspeiler en tradisjonell klesskikk. En kvinnebunad består uten unntak av en stakk, jeg kjenner ikke til at benklær blir brukt av kvinner i bunadssammenheng, såfremt det ikke brukes under en stakk da. Stakken er skjørtedelen på en bunad, den har et visst volum og lengde avhengig hvilken bunad det er. For de fleste kvinnebunadene er det snakk om folder i livet, det er vidden på stakken som legges sammen på forskjellig vis og tilpasses kroppen. Noen ganger brukes disse foldene til å skape ekstra dybde og volum, for eksempel har Tromsbunaden for kvinner et stykke midt bak på stakken i livet som er rynket sammen, dette kalles en kø. "Mot slutten av 1860-årene ble krinolinens vidde trukket bakover, og i 1870-årene overtok køen (tournure). En kø er en utstoppet pute, eller et stativ av ulike materialer, som festes i livet og gir kjolen vidde ut fra korsryggen. Skjørtet ble drapert over køen. Utover i 1870-årene var kjolene ganske ettersittende over mage og hofter, hovedformen var forholdsvis slank og langstrakt. I 1880-årene økte køen i omfang, og draperier og pynt ble stadig viktigere." (Klesdrakt, 2012). Tromsbunaden sin kø er en slags fattigmannsvariant, det er ingen pute eller stativ som skaper effekten, men tekstil som er rynket tett sammen. Disse rynkene, eller foldene, skaper en viss dybde i materialet og gir bunaden en form som går utover kroppens grenser. Foldene skaper et uttrykk som sier noe mer enn kroppens forhold til tekstil, uttrykket forteller om et motefenomen og et kroppsideal som eksisterte på midten av 1800-tallet.

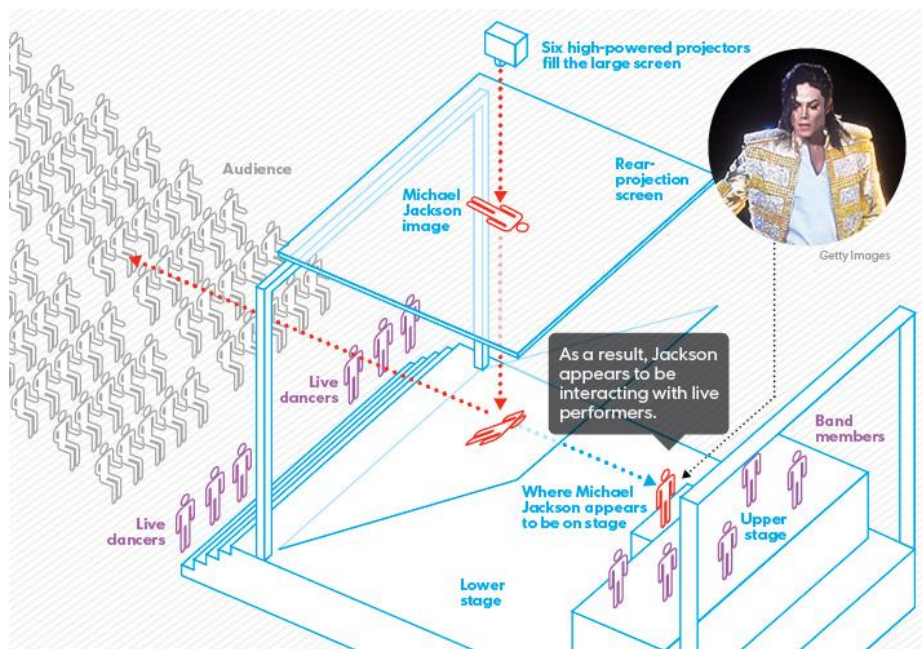
Den tredje faktoren Deleuze nevner om uttrykk er en myk og overtrukket dybde av tekstil som aldri har sluttet å inspirere innen maleri. Han trekker fram flere kunstnere som bruker foldene i tekstil som et selvstendig uttrykk, for eksempel et maleri laget av Helga Heinzen der

lerretet er dekket av folder og man bare kan ane kroppen under. (Deleuze 1993: 37). For å vende tilbake til Tromsbunaden, en kvinne i full påkledning, inkludert cape og hodeplagg, er dekket av tekstil lag på lag. Kroppen kan man bare ane under alle disse lagene, det er i stor grad summen av alle plaggene og den overliggende capen som skaper dette uttrykket, og det at det er en kropp under bunaden, den fyller ut og holder plaggene oppe. “Til slutt, måten alle disse teksturene av materie strekker seg mot et høyere punkt, et spirituelt punkt som omslutter form, som holder det omsluttet, og som alene inneholder hemmeligheten om materielle folder under. Hvor ville disse komme fra? De er ikke forklart av sammensatte deler, siden “svermingen,” den evige forskyvningen av kontur, kommer fra projeksjonen av noe spirituelt inn i materie.” (Deleuze 1993: 37). Man kan si at dette handler om persepsjon i materiefolden. Uttrykket gir et inntrykk som man forstår på en viss måte.

8 Hologrammet av Michael Jackson

Under prisutdelingen av Billboard Music Awards den 8. mai 2014, kunne man se et hologram av Michael Jackson. Hologrammet var en del av et musikkinnslag og viste en delvis animert 3D-versjon av Michael Jackson som sang og danset, på dette tidspunktet hadde han vært død i nesten fem år. Produsentene av showet til prisutdelingen valgte å gå for et hologram i anledning hans posthumt utgitte plate *Xscape*. Låten “Slave To The Rhythm” ble opprinnelig spilt inn en gang i tidsrommet 1989-91 for albumet *Dangerous*, men kom ikke med den gangen.

Denne versjonen av Michael Jackson er strengt tatt ikke et hologram, men en moderne versjon av den gamle sceneteknikken kalt Pepper’s Ghost. Musion Eyeliner heter den nye varianten og systemet gjør det mulig å projisere film eller animerte figurer på en scene sammen med levende mennesker, man får illusjonen av at noe befinner seg i scenerommet. Selskapet bak Michael Jacksons sceneopptreden, Pulse Evolution Corporation, kalt Pulse, jobbet med helhetskonseptet og ønsket å gjenskape en illusjon så livaktig som mulig. Via hjemmesiden deres på nett (<http://www.pulse.co/>) kan man lese om teknikkene de brukte, se videoklipp med intervju av de involverte og prosessen bak. Det man som publikum ser er en illusjon bygd opp av mange lag, det tekniske aspektet er illustrert her:



(Pulse Evolution).

Det visuelle uttrykket til musikkinnslaget på Billboard Music Awards peker tilbake til Michael Jacksons platecover *Dangerous* fra 1991, albumet som låten “Slave To The Rhythm” opprinnelig var tiltenkt. Man har også brukt trekk fra hans klesstil i den perioden, gjenskapt Michael Jacksons bevegelser og dansetrinn, deriblant hans moonwalk.



(Ryden).

Assosiasjonene til det barokke er slående, det leses på med virkemidler som er en solkonge verdig. På den ene siden har man de visuelle referansene og i tillegg er det bruken av barokke virkemidler. Om dette var bevisst fra produsentene eller om det kom fra Michael Jacksons egen stil og lek med virkemidler er uklart. En video av opptredenen ligger på Pulse sin hjemmeside på nett, og for å kunne skrive om den som et dokument skal jeg ta en gjennomgang av hva som skjer.

Siden jeg bare har sett opptredenen filmet og ikke som publikum i salen, så blir beskrivelsen nødvendigvis fra dette ståstedet. I begynnelsen ser man scenen med sceneteppet nede, dansere kommer inn fra begge sider ikledd mørke kostymer og hodelykt, noe som minner om en militæraksjon. Den mørklagte scenen blir opplyst av roterende lystkastere fra begge sider, samtidig hører man noe som ligner helikopterlyder og danserne utfører en militæraktig dans, teppet går opp og rommet innenfor ligger opplyst i et gyllent skjær. På tunge draperier i rødt stoff er gullfargede ovale rammer med stråler påmontert, i midten øverst henger en sirkel med

Michael Jacksons initialer, nederst er det en trapp med innlagte lys. Dette er fysiske gjenstander som rammer inn scenerommet, det som projiseres viser flere sceneskift. Første glimt av Michael Jackson er han sittende på en gulltrone i et slottsinteriør, hele bildet er fryst og kommer til liv i det han knipser med fingrene. Her kan man se en miks av kvinnelige og mannlige dansere kledd ut som soldater, vakter, ninjajer, sirkusartister, alle med varierende grad av kroppsmaling og hodeplagg. De fysiske danserne holder seg til området nærmest publikum og danser etter hvert ute mellom stolradene. Danserne ligner de som er projisert, det er muligens de samme folkene. Bak det projiserte bildet spiller det et band, de er fysisk tilstede og plassert på et opphøyd podium. Etter slottsinteriøret blir gulvet og bakgrunnen mørk og ligner mer på en ordinær konsertscene. Her danses det, og på et tidspunkt vises et spotlys som følger Jackson, og røyk virvles opp, ekte røyk kommer ut fra sidene av scenen. Underveis avfyres det digitale pyrotekniske flammer, i begynnelsen var det også ekte flammer i det teppet gikk opp. Til slutt er man tilbake på slottet, danserne fryses, Michael Jackson setter seg på tronen og blir en del av det fryste bildet han også.



Stillbilde fra opptredenen viser den digitale versjonen av Michael Jackson (Winter, 2014).

Det finnes flere versjoner av opptredenen der hologrammet vises, det ene ligger på Pulse sine hjemmesider på nett, andre versjoner ligger for eksempel på Youtube. Pulse sin versjon er annerledes enn den som ble vist på tv, Pulse har kuttet ut nærbilder av publikums reaksjoner og i stedet erstattet det med en visning av hologrammet. De har også endret på kvaliteten på

bildet, sekvensene der hologrammet vises er tydeligere og mindre flimrete enn det som kan sees på avspillinger av tv-overføringen. Etersom jeg kan se, var det tv-selskapet abc som overførte sceneshowet. Jeg legger ved en link fra Youtube (MICHAEL JACKSON, 2014), som viser sceneinnslaget rett før det begynner og rett etterpå. På denne måten får man et visst innblikk i reaksjonene til publikum og man kan se forskjellen i kvalitet på hologrammet om man sammenligner det med Pulse sin versjon. En litt bedre versjon finnes på nettsiden til The Verge (McCormick, 2014), men da er det uten programledernes introduksjon.

8.1 Folden og hologrammet av Michael Jackson

For enkelhets skyld blir jeg å kalle Michael Jacksons opptreden på Billboard Music Awards den 8. mai i 2014 for et hologram. Det er en annen teknikk som har blitt brukt, men denne hendelsen har stort sett blitt referert til som et hologram, noe som er interessant i seg selv. Ordet hologram har en viss aura og gir assosiasjoner til filmverdenen og fremtiden, hva ville vel *Star Wars* ha vært uten?

Opptredenen på Billboard Music Awards har noe barokt over seg, og listen til Deleuze om det barokke skulle i så henseende være et passende analyseredskap. John Rupert Martin og Deleuze skriver begge om teateret, det teatraliske, scenerommet, publikum og illusjon i den barokke tidsepoken. “The idea of a spatial continuum is also fundamental to the art of stage design, which seeks to coordinate the perspective space of the theatre with the real space of the auditorium.” (Martin 1977: 15). Det musikalske innslaget, med låten “Slave To The Rhythm”, benytter seg av rommet på scenen og utover i salen, de bygger det opp lag på lag og oppnår sådan en viss effekt. Et av grepene som blir brukt er dansere med like kostymer og kroppsmaling, de utfører de samme dansestegene ute i salen, foran scenen og i filmen som projiseres. Man får en følelse av kontinuitet, hele rommet blir tatt i bruk og aktivert, som publikum blir man involvert på en annen måte enn ved “den fjerde vegg”, der man titter inn på noe som ikke henvender seg direkte til dem. Musikkinnslaget er en blanding av teatraliske effekter, levende og digitalt genererte aktører, til sammen danner det en forestilling som byr fram Michael Jackson som levende. Selv om han er død, ber man publikum å leve seg inn i illusjonen. “For some time the world has been understood on a theatrical basis, as a dream, an illusion – as Harlequin’s costume, as Leibniz would say. But the essence of the Baroque entails neither falling into nor emerging from illusion but rather *realizing* something in

illusion itself, or of trying it to a spiritual *presence* that endows its spaces and fragments with a collective unity.” (Deleuze 1993: 125).

8.2 Hologrammet, folden

Listen til Deleuze, der det første punktet omhandler folden, begynner slik: “Det barokke finner opp det uendelige arbeid eller prosess. Problemet er ikke hvordan å avslutte en fold, men hvordan fortsette den, til å få den til å gå gjennom taket, hvordan ta den til uendeligheten.” (Deleuze 1993: 34). Hologrammet er på mange måter en del av et større prosjekt med å holde Michael Jackson og hans musikk i live, motivasjonen bak er nok drevet av flere interesser og aktører. I forhold til folden er det to sider ved hologrammet som påkaller uendeligheten, det ene er industrien som holder Michael Jackson i live, det andre er selve opptreden på Billboard Music Awards. For å ta det første først, Michael Jackson er død men lever videre, på en måte. Å gjenoppvekke de døde har vært gjort en del ganger de seneste årene, blant annet med Tupac Shakur, som døde i 1996, men opptrådte på festivalen Coachella i 2012 med Snoop Dog. Her ble samme teknikk brukt som med Michael Jackson, men showet hadde ikke samme detaljnivå som under Billboard Music Awards. “The most challenging part in delivering Tupac, or delivering Michael Jackson, is the creation of a digital human performer that caused the people closest to Michael to think that they’re connecting to Michael. And that’s crossing an emotional and spiritual, and a technical divide, and that is a very difficult thing to do.” (Patterson, Textor, 2014).

Å kalle apparatet rundt disse døde artistene for en industri virker kanskje litt kaldt, men det er store penger involvert og mange interessenter som tjener økonomisk på at musikk blir utgitt posthumt. I den andre enden befinner fansen seg og alle de som verdsetter hans bidrag til populærkulturen. For å holde interessen til publikumet ved like og rekruttere nye fans, er ny musikk og en ny opptreden noe som holder på oppmerksomheten. Det er en dobbel funksjon ved forholdet mellom publikum og produkt, en evig vekselvirkning mellom tilbud og etterspørsel. Bortenfor rent økonomiske forhold eksisterer det en persondyrkelse av kjente personer, noe som kan resultere i kultlignende oppførsel, pilgrimsreiser og samlinger av relikvier. Michael Jackson har også slike fans, på mange måter er han velegnet til en slik dyrking, det er vanskelig å skille mellom person og artist i hans tilfelle. Hans liv som popstjerne var langt og gjennomgikk flere stadier, fra uskyldsren barnestjerne, suksessfull ung voksen til en middelaldrende mann med et problematisk privatliv, der plastiske operasjoner

og beskyldninger om overgrep økte. På mange måter følte han seg nok forfulgt og spilte til tider en martyrrolle, mange vil nok si at han led av stormannsgalskap der han levde et isolert liv i luksus. Under opptredenen på Billboard Music Awards har man speilet det han stod for mens han levde, en slags konge med sitt hoff, en overdådighet og luksus, en entertainer som alle flokker seg rundt, stjernen i sitt eget show.

På den ene siden har man denne evige dynamikken mellom musikkindustrien, fansen, familien og tabloidpressen. Under showet der hologrammet opptrådte er det en annen slags fold eller folding, det er selve hendelsen der og da som muliggjør en fortsatt levende Michael Jackson. Ved hjelp av forskjellige virkemidler blir det skapt et rom, man blir som publikum forberedt og ledet, og det som er en høyst mediert hendelse blir som en inngangsport til en troverdig løgn eller illusjon. Man blir ikke bedt om å glemme at han er død, men heller ledet til å få en følelse av at han lever, det blir en prosess der han fortsetter, bare i en ny form. I dette tilfellet har man forsøkt å ta folden gjennom taket, og på mange måter lykkes produsentene med dette. Publikums reaksjoner i salen og de mange skriveriene i etterkant tyder på at hologrammet av Michael Jackson berørte mange. Det er delt mellom glede, latter, tårer og dans blant publikum i salen til debatter som har et mer kritisk blikk, mange mente hologrammet var skummelt og ekkelt, og at man burde la han få hvile i fred.

8.3 Hologrammet, innsiden og utsiden

Innsiden og utsiden er det andre punktet på Deleuze sin liste, som kjennetegnes av et eksteriør alltid på utsiden og et interiør alltid på innsiden. “Den uendelige folden separerer eller beveger seg mellom materie og sjel, fasaden og det lukkede rom, utsiden og innsiden.” (Deleuze 1993: 35). Ved opptredenen på Billboard Music Awards er det to enheter som begge har hver sin innside og utside. Man har den største enheten, som er musikknummeret “Slave To The Rhythm”, og så har man hologrammet, den mindre enheten som igjen er plassert innenfor rammen til den store enheten. Begge har mer enn en utside, det er flere lag, men begge virker som en visuell enhet under showet. Hologrammet har en lang forhistorie når det gjelder den tekniske produksjonen, de kunstneriske valgene og forbindelsene med fortiden. Materialiteten til hologrammet er bygd opp lagvis, innenfor denne enheten er det også en vekselvirkning mellom en utside og en innside, materie og sjel.

Utgangspunktet for hologrammet var hvordan få fremført en låt av en død artist i en live setting, ideen kom antakeligvis fra de tekniske mulighetene og at lignende prosjekt hadde

vært gjort før. Dette musikkinnslaget med Michael Jackson er nok det mest detaljrike og omfattende av hologramopptredener hittil produsert. Så vidt jeg kjenner til, fremførte ikke Michael Jackson "Slave To The Rhythm" mens han fremdeles var i live utenom selve innspillingen, noe som kan ha vært en utfordring når det gjaldt den digitale gjenskapingen. Dette kan forklare hvorfor produsentene hentet inn folk som hadde jobbet med Michael Jackson, blant annet hans gamle kollegaer innen dans og koreografi. Den digitale versjonen av Michael Jackson har man jobbet med på to måter, det ene er bevegelsene og det andre er det ytre utseendet. Informasjonen om hvordan de fikk dette til kommer ikke helt klart frem, men det jeg kan se i videoene som selskapet Pulse har lagt ut på sin nettside, er at man har brukt green screen, noe som gjør at man kan manipulere bilder og film i etterkant.

En annen aktør innen hologramteknologien, Alki David fra Hologram USA, ble intervjuet av CNN i forbindelse med hologrammet av Michael Jackson på Billboard Music Awards. Han uttaler seg om hvordan det ble gjort, men dette har ikke blitt bekreftet av de som faktisk gjorde jobben, altså Pulse, jeg nevner dette fordi det beskriver måten man lager et hologram av et levende menneske. Framgangsmåten er å filme en person foran en green screen i sterkt lys og med mange kameraer fra forskjellige vinkler. Dette kan så projiseres, der bakgrunn, person og lyd kan manipuleres, enten samtidig eller i ettertid. Alki David sa dette i intervjuet på CNN: "What you saw at the Billboards, you saw a digital head connected to an actor" (David, 2014). Pulse har ikke avslørt i detalj det de har gjort, men kaller hologrammet flere ganger for "animated human being" i intervjuene som ligger ute på nettsiden sin. Om den digitale versjonen av Michael Jackson var en kombinasjon av menneskelig opptreden og animert uttrykk, eller et hundre prosent gjennomanimert uttrykk, er noe vi som utenforstående ikke kan vite helt sikkert. Spekulasjonene rundt dette temaet viser at publikum bryr seg om hvordan det var gjort. De prosessene bakenfor et uttrykk, som senere presenteres til et publikum, spiller en rolle i opplevelsen, det er en bevegelse der materialitet betyr noe. Om det hadde vært en "ren" animert versjon, og ikke en blanding av et annet menneske, som åpenbart ikke er Michael Jackson, så ville dette ha fått betydning for hvordan folk hadde mottatt den digitale versjonen. Kanskje dette er en av grunnene til at Pulse er så sparsomme med opplysningene rundt tilblivelsen av hologrammet.

Musikkinnslaget, der hologrammet vises som en integrert del, har en materialitet som støtter opp under en illusjon og er en helhet bygd opp lag på lag. Virkningen på publikum i salen er variert, noen danser, noen gråter, mens andre igjen sitter tilsynelatende uberørte i setene sine.

Sceneshowet har en viss effekt på sine tilskuere, det er en link mellom materialiteten (materien), det ytre, og opplevelsen (det indre). Det er ikke bare sceneshowet som påvirker publikum, det er også settingen i seg selv. Man er til stede som publikum i et prisutdelingsshow for musikk, mange av musikkinnslagene presenterer musikk som hedres med en pris. Det er sosiale regler for publikums oppførsel på en slik tilstelning, og avhengende hvem du er og hva som til et hvert tidspunkt utspiller seg på scenen, forventes det en viss reaksjon. Publikum i salen er belyst og blir filmet, man er synlig på en måte som gjør en mer selvbevisst på egen oppførsel, dette stiller seg annerledes om du ser musikkinnslaget med Michael Jackson hjemme i din egen stue. Det er med andre ord en gjennomgående utside som løper fra scenen og ut i salen, innsiden, som ikke nødvendigvis publikums oppførsel sier noe om, indikerer i det minste en innside. Denne innsiden, som på grunn av den offentlige settingen, må forstås nettopp innenfor denne konteksten.

Man kan si at det som har med utsiden og innsiden å gjøre i forhold til hologrammet av Michael Jackson, er at det er lag på lag av materialitet og innsiden er knyttet til denne utsiden, det er en folding mellom dem. Om man anser salen, publikum, scenerommet, sceneshowet og hologrammet som en samlet materialitet, vil dette likevel ikke være en stabil enhet. Folden kan kanskje sees som en representant for denne ustabiliteten, denne prosessen som aldri slutter.

8.4 Hologrammet, det høye og det lave

Dette punktet på listen til Deleuze handler om det høye og det lave. Hologrammet baserer seg på en materialitet som lagvis bygger opp om en illusjon. Den levende hologramversjonen av Michael Jackson, eller den livaktige, har ikke en tredimensjonal fysisk materialitet, men er en optisk illusjon. Som publikum er man stort sett klar over at det er en illusjon, og det er på mange måter et paradoks at man gjennom illusjonen kan oppleve et levende menneske. Deleuze beskriver det høye og det lave som en plassering av materialitet og hvordan man forholder deg til den, det er en bevegelse mellom fasade-materien som hører til nede og sjele-rommet som hører til over. Dette punktet på listen over det barokke er også en fortsettelse av det forrige punktet, innsiden og utsiden, i og med at folder av materie er i en tilstand av utvendighet og folder i sjelen er i en tilstand av lukkethet. Videre konstaterer Deleuze at barokk er abstrakt kunst par excellence og trekker inn eksempler fra abstrakte malere. "Men abstraksjon er ikke en benektelse av form: den plasserer form som foldet; eksisterende kun

som et “mentalt landskap” i sjelen eller i sinnet, i øvre høyder; derfor inkluderer det også immaterielle folder. Materiell materie utgjør det nedre, men foldete former er stiler og manerer. Vi beveger oss fra materie til manerer; fra jord og grunn til habitater og salonger, fra Teksturologi til Logologi.” (Deleuze 1993: 35). I punkt to, der innsiden er persepsjon og reaksjon, så handler punkt tre mer om hva det er man oppfatter. Man forstår ting på en viss måte, men på hvilken måte avhenger av hvem man er, ens bakgrunn og kontekst.

Reaksjonene i etterkant av musikkinnslaget har vært delt, noen mente det var uhyggelig, mens andre igjen følte de så en gammel venn på nytt. Hologrammet har en og samme materialitet, men har likevel ført til forskjellige oppfatninger, reaksjoner og følelser. Hvorfor det er slik kommer av flere faktorer, det er knyttet til det subjektive, den sosiale gruppen, konteksten, det kulturelt betingede, hvilken sjanger hologrammet hører til, nostalgi, menneskelig psykologi. Det er nok like mange reaksjoner på hologrammet som det er individer, men det finnes noen grupperinger av samme oppfatning. Dette kan relateres til blant annet om man visste noe om Michael Jackson fra før, og ikke minst hva man mente om han da. Mislikte man den levende versjonen er det lite sannsynlig at man plutselig skulle begynne å like hologrammet, eller kanskje det motsatte ville skje og man foretrakk det framfor mannen selv. Likte man han fra før er reaksjonene delt, enten liker man hologrammet og mener det er en måte å holde minnet i live på, eller så misliker man det fordi det ikke føles riktig og man mener han bør få hvile i fred. Så er det de som mente at hologrammet var uhyggelig, uavhengig om man likte eller mislikte Michael Jackson da han var i live. For noen er det konteksten som er avgjørende, hvor man befant seg som publikum, eller sjanger og det faktum at det ikke er snakk om et levende menneske men en representasjon. Satt du i salen med en masse mennesker, der hologrammet opptrådte på scenen, ville man nok ha hatt en helt annen opplevelse enn de som så dette via en skjerm. I salen har man ikke den ekstra medieringen å forholde seg til, noe som helt klart påvirker opplevelsen, man kjenner materialiteten på en annen måte, det er en direkte tilgang til lukt, bevegelser, vibrasjoner, lyd og lys.

Hvordan man oppfatter hologrammet kan også deles inn i andre grupperinger, tilhørende det kulturelle, det psykologiske og det sosiale. Et fenomen som omhandler alle disse aspektene er nostalgi. Hologrammet av Michael Jackson har en stil og et utseende som stammer fra 1990-tallet, det er designet for å harmonere med tiden låten ble laget i. Det er også fra hans storhetstid og datert før hans utseende ble alt for kunstig av plastiske operasjoner. Gjennom hologrammets materialitet, den optiske illusjonen, har man kunne gå tilbake i tid og overvære

en Michael Jackson som viste seg opplagt, energisk og vakker. Dette er på mange måter en gjenoppliving av alt det beste Michael Jackson stod for, en slik romantisering forviser de mer ubehagelige sidene ved popstjernens liv. Ved at produsentene valgte akkurat denne versjonen av Michael Jackson, tyder på ønsket om å minnes han på en spesiell måte, men også at det er viktig å tekkes hans fans, familie og venner. Når det gjelder folden som beveger seg mellom de to nivåene, viser nostalgi hvor viktig sammenhengen mellom materialitet, hologrammets utseende og bevegelser, og publikums mottakelse er. Det er en vekselvirkning mellom det publikum ønsker og de hensyn og valg produsentene har tatt på grunn av dette.

Det psykologiske aspektet, noe som generelt sett handler om atferd og mentale prosesser, har også noe med hologrammet å gjøre, noe som blant annet kan forklare hvorfor mange satt igjen med en uhyggelig følelse etter showet. Innenfor det psykologiske feltet har det vært en utvikling fra “unheimlich” (eller “uncanny”), omtalt av Ernst Jentsch i 1906 og siden tatt opp av Sigmund Freud i 1919, og til “the uncanny valley”, et begrep introdusert av Masahiro Mori i 1970. Om dette er utdatert vitenskap eller ikke, så viser bruken av begrepene at de fremdeles har en slags aktualitet. I Jentsch sin artikkel “On the psychology of the uncanny” skriver han blant annet om automata, noe som har en god del likhetstrekk med hologrammet av Michael Jackson. “A doll which closes and opens its eyes by itself, or a small automatic toy, will cause no notable sensation of this kind, while on the other hand, for example, the life-size automata that perform complicated tasks, blow trumpets, dance, and so forth, very easily give one a feeling of unease. The finer the mechanism and the truer to nature the formal reproduction, the more strongly will the special effect also make its appearance.” (Jentsch 1997: 12). Freud følger opp med sin artikkel The “Uncanny” der han kritiserer Jentsch for ikke å dvele mer på ordet “uncanny” på tysk, som er “unheimlich”, og de språklige nyansene som ligger til grunn bortenfor betydningen nytt og ukjent. “Thus *heimlich* is a word the meaning of which develops in the direction of ambivalence, until it finally coincides with its opposite, *unheimlich*. *Unheimlich* is in some way or other a sub-species of *heimlich*.” (Freud 1976: 624). De hadde også en uenighet om det er intellektuell usikkerhet omkring noe er levende eller dødt som gjør det “unheimlich”, Freud mener det har noe å gjøre med det doble eller en undergravd frykt på grunn av noe våre forfedre trodde på. Mori på sin side har laget en graf som viser en gradering av hvordan følelser vi har for menneskelignende gjenstander. Grafen former en dal og i dalsøkket finner vi det mest uhyggelige av menneskelignende former. På toppen av den ene siden av dalen, “uncanny valley”, befinner det seg et friskt menneske, nede

i dalsøkket, avhengig om det menneskelignende beveger seg eller ikke, er det enten en protesehand eller en zombie. Man må ta med i betraktning at Mori på dette tidspunktet var professor i robotikk, og ikke psykolog. Hva man finner “uncanny” er ikke noe man kan slå fast en gang for alle, dette skrev Jentsch om i 1906 da han unnlot å definere eksakt hva det var som kunne oppfattes som uhyggelig. “No attempt will here be made to define the essence of the uncanny. Such a conceptual explanation would have very little value. The main reason for this is that the same impression does not necessarily exert an uncanny effect on everybody. Moreover, the same perception on the part of the same individual does not necessarily develop into the “uncanny” every time, or at least not every time in the same way.” (Jentsch 1997: 8). Han fortsetter med at dette ikke betyr at det er umulig å finne en fungerende definisjon av konseptet. I etterkant av musikkshowet kom det flere nyhetsartiklene som tok for seg hologrammet av Michael Jackson. Hologrammet ble av flere beskrevet som “creepy” og at det nærmet seg “the uncanny valley”. Produsentene av hologrammet hadde gode intensjoner, men selv de nevner hvor fort det er å havne i “the uncanny valley”. To uker før showet var de ennå ikke klare og animasjonen var ikke god nok. ““You have to get across what's called the 'uncanny valley,' which says the closer you get to making a digital human real, the creepier it gets," says Patterson, adding that the illusion still lacked believability two weeks before the awards. "In the end, with all the intricate details in Michael's face and gestures, we feel we got across.”” (Cava, 2014).

Det er tydelig en forbindelse mellom fasadematerien nede og sjelerommet over, hologrammets materialitet og reaksjonene til publikum tyder på det. Dette kan forklares blant annet med følelsen av at noe er “uncanny”. På den ene siden er “uncanny” forklart gjennom psykologi, men det er også kulturelt bestemt og nærmest en sjanger innenfor underholdningsbransjen. Hologrammet av Michael Jackson kan sies å gi en uhyggelig følelse av flere grunner. Først og fremst er det uhyggelig fordi Michael Jackson er død, og en hologramversjon kan virke litt forstyrrende. Det er noe med at de døde skal få hvile i fred, man skal ikke forstyrre de døde, dette er en vanlig oppfatning i vestlig kultur. Han er også vekket til live i en setting som kan oppfattes som kynisk utnyttelse av noen som ikke lenger kan uttale seg, showet er underholdning og sceneinnslaget er delvis kommet i stand for å promotere musikk ikke gitt ut før.

Når man ser på videoavspillinger av musikkinnslaget der hologrammet opptrer, er det noen tekniske aspekt som forstyrrer litt. Duken filmen projiseres på beveger seg en anelse og bildet

flimrer litt, noe som gjør mediet tydeligere overfor publikum og det blir vanskeligere å ignorere det. Om man studerer Michael Jackson isolert, så er det ansiktet man legger best merke til. Når han synger er det ikke bestandig i takt med musikken og hodet har ikke samme tyngde som kroppen, noe som forsterker inntrykket av at dette er en animasjon og ikke et ekte menneske. Hologrammet virker ikke helt koordinert, det er litt ute av takt og har ikke samme følelsen av tyngde og presisjon som en virkelig person ville ha hatt. Det kan se ut som om ansiktet og håret var det vanskeligste å få til på en troverdig måte, noe som forsterker gapet mellom illusjon og virkelighet, spesielt fordi kroppen virker veldig realistisk. Man har et slags flytende hode på en kropp med tyngde, i seg selv ganske “**uncanny**”. Om hologrammet ligner på Michael Jackson er også en faktor som spiller inn. Utseendet til Michael Jackson da han var i live var hele tiden i utvikling, ikke bare gjennom naturlig aldring, men også assistert av plastiske operasjoner. Fra å ha et naturlig utseende til et mer kunstig uttrykk, spesielt i ansiktet, vil nok mange påstå at han så “**uncanny**” ut selv da han var i live. Dermed blir hologrammet en slags dobbel imitasjon av Michael Jackson, man blir minnet på hans kunstighet fra da han var i live, den blir gjentatt i animasjonens utilstrekkelighet.

For å trekke inn Jentsch, Freud og Mori igjen, sceneopptredenen viser Michael Jackson blant levende mennesker, enten representert på film eller fysisk tilstede. Han er i samme målestokk som de andre, og det kan til tider være vanskelig å skille ham ut som et animert menneske. Skillet blir tydeliggjort av produsentene, de har tatt visse grep for å vise at dette er en illusjon, de gjør et poeng ut av det. Det er meningen vi skal vite at dette ikke er den virkelige Michael Jackson. Dette hindrer ikke oss som publikum å føle på ubehaget, kanskje teoriene om det “**uncanny**” kan gi oss noen svar. Hologrammet er på en måte en dobbeltgjenger, en automata og et kunstig menneskelig objekt, noe som Jentsch, Freud og Mori kommer inn på. Fordi Michael Jackson er en bevegelig animert versjon, blir det lettere å oppdage kontrasten og det som er annerledes i forhold til et ekte menneske. Kanskje er det at dette ligner Michael Jackson, men bare ikke helt, som er så forstyrrende. Freud skriver om dobbeltgjengere, og henviser til litteraturen av E. T. A. Hoffmann, som han anser som en mester i det “**uncanny**”. “Thus we have characters who are to be considered identical because they look alike. This relation is accentuated by mental processes leaping from one of these characters to another – by what we should call telepathy –, so that the one possesses knowledge, feelings and experience in common with the other.” (Freud 1976: 629). Han fortsetter med det dobbelte, og kan bare slå fast at det er forstyrrende, men ikke helt hvorfor. “But after having thus

considered the manifest motivation of the figure of a ‘double,’ we have to admit that none of this helps us to understand the extraordinary strong feeling of something uncanny that pervades the conception; and our knowledge of pathological mental processes enables us to add that nothing in this more superficial material could account for the urge towards defence which has caused the ego to project that material outward as something foreign to itself.” (Freud 1976: 630-631). Det samme gjelder Mori og hans “uncanny valley”, han har funnet enkelte ting som virker forstyrrende, jo mer et objekt ligner et menneske, jo mer uhyggelig blir det. Jentsch, Freud og Mori er nok alle inne på noe, jo mer et objekt ligner på et levende menneske og spesielt hvis det i tillegg rører på seg, dess mer uhyggelig blir det og man får en “uncanny” følelse.

Det kulturelle aspektet har også noe å bidra med i dette tilfellet, det er en lang tradisjon i å bruke nyvinninger innen optiske medier til å fortelle spøkelseshistorier og det er enkelte motiv som går igjen, slik som *memento mori* og *danse macabre*. Innen populærkulturen er det en stadig fasinasjon over det makabre, det skumle, hekser, skjelett, det groteske, døden og spøkelseser. Man kan trekke linjene fra de magiske lanterne til Pepper’s Ghost og til hologram. Sceneopptreden på Billboard Music Awards passer på denne måten inn i en tradisjon, man kan ikke komme utenom at hologrammet er en avbildning av en død person. Hvordan man så forstår dette i en populærkulturell sammenheng, har med flere ting å gjøre. Enten er man innforstått med kodene, dette er “uncanny” fordi det er ment å oppfattes slik, kanskje også med en ironisk distanse. Det andre er kanskje en mer ektefølt skrekkblandet fryd, der man tar inn over seg hvordan hologrammet virker direkte og at det mest av alt ligner en skummel robot fra en skrekkfilm, noe som også er kulturelt betinget. Det er noe med denne sammenblandingen av medier og innhold som gir en ekstra dimensjon. D. J. Jones ser også denne sammenhengen, han skriver om tidsperioden fra 1600-tallet til 1900-tallet, og kaller sammenblandingen av gotiske motiv og nye optiske medier for en gotisk maskin. “Yet the Gothic had haunted the devices of moving images, the optical media, from their very inception, and as early as 1800 the term encapsulated an intricately interrelated network of evolving media and also included those complex synergies which linked and held these in tension.” (Jones 2011: 5). Michael Jacksons hologram er jo egentlig en moderne versjon av Pepper’s Ghost, som ble skapt av Henry Dircks og John Henry Pepper på midten av 1800-tallet. Dircks hadde den opprinnelige ideen og bygde en tidlig versjon, Pepper videreutviklet apparatet og forbedret funksjonaliteten, noe som gjorde at teatrene tok det i bruk. “Those who

witnessed Dircks's Phantasmagoria, later called 'Pepper's Ghost', saw the spectralization of a live human body: here magic lantern did not just project slides showing simulacra of the body onto a hidden screen or smoke, but illuminated and cast the eidolon of the body itself onto the stage." (Jones 2011: 113). Det er et lite paradoks at Pepper, som var en ihuga motstander av overtro, tjente penger på illusjonisme og på oppdateringer av spøkelsesshow.

Musikkinnslaget, der Michael Jackson opptrer, er nok ikke en del av den gotisk maskinen, men det viser likevel denne tilbøyeligheten til å utnytte nye medier til å lage et spektakulært show.

Selv om det kan være vanskelig å forklare eller sette fingeren på akkurat hva som er uhyggelig eller hva vi måtte mene om hologrammet, har det noe med sammenhengen mellom materialitet og sjelerommet. Ved å sidestille barokk med abstrakt kunst, sier Deleuze noe om hvordan det høye og det lave fungerer. Abstraksjon er ikke en benektelse av form, men plasserer form som foldet, og den eksisterer kun som et "mentalt landskap" i sjelen eller i sinnet. Hologrammet har en viss grad av abstraksjon, det er et gap mellom den animerte versjonen og den levende Michael Jackson. Hologrammet ligner, men ikke helt, og som publikum vil man kanskje være tvunget til å fylle ut figuren på scenen med alt man forbinder med Michael Jackson. Det er en bevegelse som setter i gang en prosess, på grunn av den spesifikke naturen til materialiteten ledes man til mentale prosesser. Deleuze forsterker ytterligere denne sammenhengen ved å vise til en bevegelse fra det lave til det høye, det går fra materie til manerer, fra jord og grunn, til habitater og salonger, fra Teksturologi til Logologi. Det høye består altså av manerer, habitater og salonger, og til slutt Logologi, dette handler om kultur, det sosiale, kontekst, bakgrunn. Logologi betyr, etter det jeg har forstått, en vitenskapelig studie av ord, noe som gir mening. Deleuze skriver at det går fra Teksturologi til Logologi, med andre ord fra det materielle til en representasjon av det, ord er et immaterielt uttrykk som samsvarer med sitt utspring i virkeligheten.

8.5 Hologrammet, utfolden

Det fjerde punktet er utfolden, *The unfold*. "Dette er helt klart ikke det motsatte av folden, heller ikke dens utsletting, men fortsettelsen eller forlengelsen av dens virke, betingelsen for dens manifestasjon. Når folden opphører å være representert for å kunne bli en "metode," en prosess, et virke, blir utfolden resultatet av akten som er uttrykt nøyaktig på denne måten." (Deleuze 1993: 35-36).

Individet Michael Jackson gjennomgår en rekke indre biologiske prosesser, noe som er folding. Når døden inntreffer blir det en slutt på dette, det skjer noe nytt, en endring eller fortsettelse på en annen måte. Etter døden brytes den biologiske kroppen ned, en ny prosess er i gang, da utfolden er en fortsettelse av foldens virke, kan man si at Michael Jackson etter døden er en utfold. Etter at et menneske er død forholder de fleste seg til et minne og ikke til den biologiske kroppen, selv om man besøker graven eller har en urne på peishyllen, er ikke det personen man kjente. Hologrammet er en måte å overgå døden på, man tilbakekaller eller å gjenreiser den personen som er borte. Om folden er noe som er representert og utfolden en forlengelse av folden, en metode, så kan man si at hologrammet er en utfold i den betydning at den går forbi de biologiske prosessene for å holde noen kunstig i live.

8.6 Hologrammet, utfolden

Dette punktet handler om teksturer, og som en generell regel er det måten et materiale er foldet på som utgjør dets tekstur. “Leibniziansk fysikk inkluderer to prinsipielle kapitler, det ene involverer aktive eller såkalte avledete krefter relatert til materie, og den andre involverer passive krefter, eller motstanden av materiale eller tekstur.” (Deleuze 1993: 36). Her kan man gå litt nærmere inn på detaljene i materialiteten og hvordan de ser ut eller er bygd opp, fordi alt er foldet på sin egen måte. Tekstur avhenger ikke av selve delene, men mer av en sammenheng, en strata som bestemmer sin kohesjon, den nye statusen til objektet kaller Deleuze for et objekt, og det er knyttet til de forskjellige nivåene som utvider seg. Materie blir også et anliggende for uttrykk, og det er fire faktorer som spiller inn. Det første er lys, *chiaroscuro*, måten folden fanger belysning og slik den varieres i overenskomst med tid og lys på dagen. Det andre er dybde, et minimum av dybde, en tynn påklistret dybde, der papirfolden definerer et minimum av dybde på skala av ting. For det tredje er det ofte en myk og overtrukket dybde av tekstil, og til slutt handler det om teksturene av materie som strekker seg mot et høyere punkt.

Hologrammet består av en materialitet som er bygd opp lag på lag for at illusjonen skal kunne bli mest mulig virkningsfull. Det er gjort flere tiltak for at Michael Jackson skal fremstå som en mest mulig tredimensjonal person og som en integrert enhet i opptreden. Prosjeksjonen av filmen på duken er plassert mellom levende aktører, både foran og bak, noe som forsterker inntrykket av at Michael Jackson beveger seg blant dem, de forskjellige delene og lagene fungerer sammen og danner en helhet. To av skaperne bak sceneopptreden ble intervjuet og

forklarte plasseringen av hologrammet i scenerommet og virkningen de ønsket å oppnå. “To the audience assembled at Las Vegas' MGM Grand, it looked as if a life-size Jackson was in front of them. The illusion was cemented by the presence of live dancers (foreground) and band (background).” (Cava, 2014). Punktet om teksturer harmonerer med hvordan sceneopptreden er lagvis oppbygd og oppfattes som en helhet, dette gir oss muligheten til å se nærmere på de forskjellige delene og hvordan de virker samlende.

Det er flere ting som støtter opp under inntrykket av et levende og virkelig menneske som danser og synger på scenen. Hologrammet har en viss dybde, eller illusjonen av dybde, denne versjonen av Michael Jackson er egentlig flat, i den forstand at han eksisterer i en animert film projisert på en flat duk, noe som kan sammenlignes med hvordan et maleri oppnår en romlig virkning. Dette kan relateres til de forskjellige faktorene Deleuze nevner der materie blir et anliggende for uttrykk, deriblant forskjellige former for lys og dybde. Man kan undersøke hele sceneopptredenen samlet, eller gå mer inn på de forskjellige lagene og detaljene. Om man begynner med det innerste av alle lagene, Michael Jackson, så kan man bruke de forskjellige faktorene til å analysere hvordan hologrammet visuelt er bygd opp og hva det er som gjør at det virker tredimensjonalt. Produsentene har valgt utseende, farger, klesstil, bevegelser og lyssetting. Lys er den første faktoren Deleuze skriver om, hvordan folder fanger lyset, for hologrammet handler det om en imitasjon av lys og hvordan det ville ha falt på et materiale i virkeligheten. Man får først øye på Michael Jackson sittende på en trone i et slottsinteriør, lyset er sterkt og ser ut til å komme rett forfra. Alt er tydelig opplyst, kroppen og kroppsdelene avtegner skygger mot bakgrunnen, når han beveger seg følger skyggene etter. Tekstilene i klærne viser folder og henter til hva de er laget av, den røde myke buksen og den hvite t-skjorten ser ut til å være av bomull, mens den gullfargede jakken enten er av lær eller av et slags plastmateriale. Ved alle åpningene til klærne er det skygger, der de røde skrukkete sokkene forsvinner opp bukseleggen og ved ermeåpningen rundt håndleddet. Det er folder i tekstilene og dette bygger opp under illusjonen av at det er en levende kropp under alle plaggene. Jakken henger åpen og det er skygger mot den hvite t-skjorten, og når han beveger hendene faller det tydelige skygger på overkroppen. Det ser ut til at jakken er dekket av metallnagler i samme farge som jakken og de reflekterer lyset når han beveger seg. Lyset i denne første sekvensen er hardt som et spotlys, retningen det kommer fra imiterer muligens en tradisjonell rigging av scenelys, det virker som om det er ment å lyse opp jevnt hele interiøret. Kroppen og klærne til Michael Jackson har en realistisk belysning, håret og

ansiktet virker litt flatt til sammenligning. Etter å ha reist seg fra tronen og gått ned trappen, skifter scenarioet til en konsertscene med mørk bakgrunn og spotlight rettet mot hovedpersonen. Her skifter klærne farge, eller fargeintensitet, og man kan se avspeilinger av alle aktørene i det blanke gulvet. Ved å bruke lys på denne måten, oppnår produsentene en effekt som gjør illusjonen mer troverdig som en integrert del av sceneopptredenen. Filmen som blir projisert følger de fysiske reglene til belysningen av den resterende scenografien. Lyset spiller en rolle med å skape en dybdevirkning, den detaljerte skyggeeffekten man har laget i animasjonen av Michael Jackson skaper en dybde som gjør han mer tredimensjonal. Kroppsdelen er tydelig artikulert med følgende skygger, tekstilene og håret følger kroppen, spesielt jakken oppfører seg på en måte som avslører dens materialitet. Man kan se den har en viss fasthet, stivhet og tykkelse, noe som gjør den veldig troverdig, det er nesten som man kan høre den knirke og rasle, eller lukte metallet og læret.

Det er et segment der han sitter på tronen, knipser med sin venstre hånd og danseren ved hans venstre side vekkes til liv. Det er en interaksjon mellom ham og danseren, hans arm er fanget mellom hennes arm og kropp, materialet i jakken hans gir etter når hun reiser seg opp. Dette gir en følelse av dybde og av at noe er tredimensjonalt, det høyner graden av realisme og gir meg samtidig følelsen av at det ikke er en animasjon. Det åpner opp for muligheten at det er en film av en skuespiller som ligner Michael Jackson og der man i ettertid har påmontert et animert hode. For meg blir dette en erkjennelse som gjør noe med forståelsen av det tekniske aspektet av hologrammet. Dette skjedde etter nøye studering av hologrammet, alle de tingene som skurret ble avdekket, slik som at hodet ikke så ut til å ha samme tyngde eller lyssetting som kroppen. Måten deler av kroppen til Michael Jackson interagerer med de andre aktørene i filmen, og at det nesten virket umulig å få dette til uten å plassere en virkelig kropp blant danserne bidrog til sitt. Konkurrenten Alki Davids uttalelser til CNN om hvordan hologrammet ble skapt, får mer tyngde på grunn av mine funn i “nærlesningen” jeg gjorde av hologrammet. Jeg gjentar hva Alki David sa: “What you saw at the Billboards, you saw a digital head connected to an actor” (David, 2014), og det er nøyaktig det same inntrykket jeg også sitter igjen med. Min personlige erkjennelse, eller troen på at hologrammet ikke er et gjennomanimert uttrykk, handler om et høyere punkt. “Til slutt, måten alle disse teksturene av materie strekker seg mot et høyere punkt, et spirituelt punkt som omslutter form, som holder det omsluttet, og som inneholder hemmeligheten om materielle folder under.” (Deleuze 1993: 37). Fra å anse hologrammet som grunnleggende illusjonistisk, forstår jeg det nå som en

komposisjon av forskjellige deler som virker i en helhet. Materialiteten får en annen betydning, jeg ser et menneske, et ekte menneske som ikke kan være Michael Jackson, men noen som lånt bort sin kropp for å fylle gapet etter den avdøde artisten. Det ligger likevel en tvil her, produsentene har på ingen måte avslørt helt nøyaktig hvordan de fikk til denne versjonen av Michael Jackson, og jeg kan ikke med sikkerhet fastslå på bakgrunn av den informasjonen jeg har til rådighet. Min usikkerhet har på ingen måte ødelagt illusjonen, den var tvilsom i utgangspunktet, men det har blitt lagt til et ekstra lag av materialitet, noe som egentlig gjør hologrammet mer komplekst.

9 Avslutning

Analysen av de tre dokumentene har bydd på visse utfordringer, først og fremst fordi jeg ikke har brukt folden som analyseredskap før, men også fordi dokumenteksemplene var veldig forskjellige fra hverandre. At dokumenteksemplene hadde forskjellige egenskaper var også en bra ting, det ble klarere hvordan en analyse kunne fungere ved at materialet var såpass variert, man kan si at dette avdekket folden og gjorde den mer tydelig. Etter å ha analysert alle dokumentene punkt etter punkt, stoppet det litt opp ved paradigmet, dette punktet på listen kan kanskje anvendes direkte i en analyse av dokument, men jeg har valgt å ikke gjøre det. Årsaken til det har med karakteren til punktet å gjøre. Det egner seg bedre til å snakke om en modell for folden og at noen folder hadde andre egenskaper enn den barokke. Dette betyr ikke at man skal se bort fra å bruke punktet om paradigmet i en dokumentanalyse, kanskje det kan være med på å skissere opp en modell for analysen. Kanskje kan dette være noe for dokumentasjonsvitenskapen å jobbe videre med.

I utvelgesprosessen lette jeg meg fram til dokumenter jeg trodde kunne fungere i en analyse der folden ble brukt, men i prinsippet mener jeg at dette analyseredskapet skal kunne anvendes på flere typer dokument eller annet materiale. Av min veileder fikk jeg i oppdrag å finne tretti dokumenter som jeg kunne tenke meg å jobbe med, planen var å redusere dette til ti utvalgte som jeg skulle bruke i analysedelen. Etter oppstarten viste deg seg at folden var omfangsrik og ga muligheten til å gå i dybden, noe som betød at tre dokumentanalyser var nok.

9.1 Dokumenteksemplene

Double Game, bunad og Michael Jacksons hologram er de tre dokumenteksemplene jeg har analysert ved hjelp av folden. Jeg har gått gjennom listen til Deleuze punktvis og lært folden bedre å kjenne. De forskjellige på punktene på listen er folden, innsiden og utsiden, det høye og det lave, utfolden, teksturer og til slutt paradigmet.

Som nevnt tidligere er dokumenteksemplene veldig forskjellige fra hverandre på flere måter. Double Game er på den ene siden et ganske lukket prosjekt med relativt få aktører, en intellektuell lek festet i en materialitet utspent over et gitt tidsrom, men viser også til prosesser og bevegelser som kan identifiseres som folder eller folding. Bunad er et større, rikere og mer komplekst dokument, det har et tydelig sosialt aspekt med en sterk materialitet.

Der Double Game handlet om fiksjon og virkelighet som et spill, er bunad et mye større prosjekt, nesten organisk i formen, der aktørene ikke er med i et spill, men handler ut fra sosiale konvensjoner. Hologrammet av Michael Jackson har, som Double Game, en mer avgrenset karakter, den er bundet opp i opptredenen på prisutdelingen, men fungerer samtidig utenfor denne rammen.

9.2 Sammenlignende analyse av dokumentene

Jeg skal gå systematisk gjennom hvert av punktene på listen til Deleuze og sammenligne de tre dokumentene med hverandre etter hvert som jeg gjør det. Deleuze lister opp seks punkter, måten de er bygd opp på er først ved en redegjørelse, som deretter blir etterfulgt av eksempler fra kunst eller arkitektur, og andre filosofer enn Leibniz trekkes inn.

Punktene kan man dele opp i tre grupperinger som viser en sammenheng seg imellom. Punktet om folden og utfolden handler om prosessen og det som følger. Den andre grupperingen er innsiden og utsiden, det høye og det lave og tekstur, her handler det om plassering på mange måter, sammenhenger og hvordan folden folder og lager et uttrykk. Paradigmet handler om søken etter en modell for folden.

9.3 I. Folden

Punkt en, kalt folden, handler om flere ting. Først at det barokke finner opp det uendelige arbeid eller prosess, målet er hvordan få folden til å gå gjennom taket og ta den til uendeligheten. For det andre er folden uttrykksfull materie, den produserer en form for uttrykk, dette fordi den påvirker alle materialer, bestemmer og materialiserer form.

Ved å jobbe med dokumenteksemplene opp mot folden, kan man avdekke eller identifisere prosesser. Det kan være prosesser knyttet til selve dokumentet, slik det arter seg, eller det kan være prosesser som virker før, etter eller samtidig. De tre dokumenteksemplene har vist seg forskjellig sådan. Double Game er på mange måter et avsluttet prosjekt, men har en rekke prosesser bak seg innenfor rammene til Calle og Austers samarbeid. Selv om arbeidet dem imellom er avsluttet, fortsetter prosessen ved involveringen av et stadig nytt publikum. Bunad er ikke et avsluttet prosjekt, det har en diffus begynnelse og ser ikke ut til å bli avsluttet med det første. Det vi oppfatter som bunad i dag vil kanskje endres over tid, noe som i seg selv viser til en prosess i motsetning til et stivnet konsept. Hologrammet av Michael Jackson er en prosess av den mer morbide sorten. Michael Jackson som person går fra barnestjerne, til

kongen av pop og til hologram etter sin død, og det hele slutter antakeligvis ikke der. Dette er en prosess som viser utviklingen av et menneske, fra det biologiske til noe som eksisterer bare som en optisk illusjon.

Når det gjelder den uendelige prosessen, der man forsøker å ta folden gjennom taket og ut i uendeligheten, viser de tre dokumenteksemplene hvordan dette fungerer på forskjellige måter. I Double Game, der det er en vekslende bevegelse mellom fiksjon og virkelighet, er Sophie Calle og Paul Auster er hovedaktørene. Innad i prosjektet lå det en vilje til å dra det lenger, Calle ønsket å gå over visse grenser, noe som harmonerer med at folden er noe man strever med å få uendelig. Det folden avdekker på dette punktet, er at det ved et tilsynelatende bevegelig prosjekt, også finner en viss rigiditet. Dette kommer av at det er få aktører som driver prosessen framover og det er innenfor et kunstnerisk felt, i motsetning til et sosialt eller samfunnsmessig. Slik sett klarer ikke Double Game å ta folden til evigheten, men det ligger et potensiale til uendeligheten ved at verket kan aktualiseres om og om igjen i møtet med et stadig nytt publikum. Bunad ligger innenfor et bredere felt som inkluderer kunst, kultur, samfunn, det sosiale og det materielle. Det er en sterk sammenheng mellom det materielle og det sosiale, og en bevegelse som presses videre gjennom bruken. Folden som uendelig prosess trer tydeligere fram her, det er mange aktører som dytter i forskjellige retninger, samtidig som det hele holdes sammen av sosiale konvensjoner, noe som stadig er under forhandling. Hadde det vært en total konsensus hadde man kanskje ikke hatt denne uendelige prosessen når det gjelder bunad. Når det gjelder hologrammet av Michael Jackson, så ligger hovedfokuset på han og ikke på de andre aktørene som står bak produksjonen. Den uendelige prosessen eller arbeidet handler i dette tilfellet om å strekke ut varigheten til en popartist, bortenfor den biologiske døden fortsetter han i en annen form. I seg selv er ikke dette noe nytt, men det er kanskje hele settingen som bidrar til å gjøre det litt mer spektakulært og mange vil nok også si mer spekulativt. Det at Michael Jackson lever videre, eller opptrådte på scenen etter sin død, og det på en nokså troverdig måte, gjør han aktuell på en veldig direkte måte. Gjennom en høyst mediert opplevelse, der mediet på mange måter blir usynlig, føles Michael Jackson levende ut. På den ene siden jobber det et helt team med å holde ham levende, eller aktuell, og så har man mottakersiden som på sin måte gjør det samme gjennom opplevelsen av hologrammet. Den uendelige folden virker her i en synergi der alle elementene i sceneopptredenen forsterker hverandre og gjør at hologrammet appellerer til følelsene våre.

Det er gjennom denne optiske illusjonen at vi kjenner at han lever videre, vi blir aktivert eller manipulert til å erkjenne at han lever.

Folden er en prosess, en uendelig prosess eller arbeid, og til slutt er folden uttrykksfull materie. Det at den produserer en form for uttrykk, fordi den påvirker alle materialer, og dermed bestemmer og materialiserer form, gjør at folden handler om samspillet mellom materialitet, form og prosess. Dokumenteksemplene har alle en viss form, en form for uttrykk, som er determinert eller formet av en prosess. På hvilken måte dette skjer kan avhenge av om det er biologiske prosesser eller mekaniske krefter som er i sving. For Double Game handler det om mulighetene som ligger i mediet og aktørens handlinger og valg, noe som er med på å bestemme prosjektets form. Det handler mer om fantasi, kunstneriske valg, spenningen mellom fiksjon og virkelighet, enn om biologiske prosesser. For bunad er det kombinasjonen av det sosiale, samfunn og historie, i tillegg til biologiske prosesser, som har vært med på å forme hva en bunad er. På den ene siden er det materialene som er brukt i bunaden, flesteparten har sin opprinnelse i et biologisk råmateriale som blir mekanisk bearbeidet. Denne bearbeidelsen og videre produksjon er igjen styrt av visse regler som henger sammen med tradisjoner, historie, samfunn og det sosiale. Videre handler det om bruken som er et spenningspunkt mellom individ, tradisjon og sosiale konvensjoner, til slutt er det bruken som på mange måter avgjør om drakten er en bunad eller ei. Hologrammet av Michael Jackson har på sin side et sterkt teknisk aspekt, noe som kamufleres for å opprettholde en illusjon, ønsket om å skjule mediet har formet materialiteten rundt hologrammet. Hologrammet er en illusjon, men oppfattes som en tredimensjonal form, du har den fysiske materialiteten og den optiske illusjonen som gir en følelse av materialitet og form. Man kan si at form blir produsert av et publikum, altså en prosess som bestemmer form, men der det man ser ikke stemmer med den fysiske virkeligheten.

En liten oppsummering, punkt en på listen, folden, kan ved å brukes som et analyseredskap si oss noe om indre prosesser, prosesser utenfor verket eller hendelsen, biologiske prosesser, prosesser i skjæringspunktet mellom materialitet og det sosiale. At folden beskrives som en prosess impliserer i seg selv faktorer som tid og rom, en bevegelse betyr per definisjon en forflytning i tid og rom. Uendelighetsperspektivet er med på å forsterke dette, men sier også noe om bevegelse på tvers av tid og rom, i den sammenhengen blir det relevant hva det er som blir aktivert, aktiverer og det som gjør at noe blir aktualisert igjen.

9.4 II. Innsiden og utsiden

Innsiden og utsiden, som er punkt to på listen, handler om den uendelige foldens bevegelse mellom materie og sjel, fasaden og det lukkede rom. Det er et eksteriør alltid på utsiden, et interiør alltid på innsiden, en ytre fasade av mottakelse og indre rom av virkning. “Fordi den er en virtualitet som aldri slutter å dele seg selv, linjen av bøyning er gjort levende i sjelen men gjort virkelig i materie, hver på sin side.” (Deleuze 1993: 35).

Gjennom analysen av dokumenteksemplene kunne man gjennom dette punktet ta for seg forbindelsen mellom sjelen, det mentale eller følelser, og materie, det fysiske og materielle. Det handler også om plasseringer av noe i forhold til noe annet, for eksempel hvordan det finnes lag på lag av materialitet eller hvordan en materialitet synes å være posisjonert på visse måter. Denne plasseringen av materialitet fungerer hele tiden i samspill med en innside, det blir på mange måter en flerdoblet utside og innside.

Double Game er et slags spill som involverer en lek med virkelighet og fiksjon, det er en stadig veksling mellom innsiden og utsiden. Spillet mellom Calle og Auster begynner da deres to forskjellige virksomheter får et trefningspunkt, dette skjer etter at de begge har etablert seg innen kunst og litteratur. Dette er et premiss for at det doble spillet i det hele tatt skal kunne fungere, det må bygge på noe før det settes i gang, spesielt siden Calle og Auster spiller hovedrollene. Allerede her har det doble spillet en innside og en utside, ved materialiteten og realitetene som ligger til grunn, finnes det noe å spille med, det har skjedd en prosess hos dem begge. Fra en utside, de materielle mulighetene, som også impliserer en innside, settes det i gang tankeprosesser som leder opp til spillet. Det som skjer videre bygger hele tiden på det som kom før, også her med en veksling i innside og utside.

Bunad har en tydelig materialitet, noe som kan relateres til utsiden, men bygger også på en tett relasjon til en innside, her representert gjennom følelser og sosiale aspekt. Det er en gjensidig avhengighet mellom innside og utside når det gjelder bunad. Antallet aktører involvert er ukjent, men substansielt nok til at det blir et bredt spekter av forskjellige utsider og innsider. Bunad eksisterer på mange måter på grunn av alle aktørene, uten det sosiale aspektet ville nok bunad ikke bety det samme som i dag. Det har vist seg at tilfeldigheter, manglende kildegrunnlag og mangel ressursknapphet, rett og slett de materielle mulighetene, har skapt nye tradisjoner når det gjelder bunad. Dette er et eksempel på bevegelsen fra utsiden til innsiden, fra materie til sjel, fra et eksteriør til et interiør. En annen innside og utside ved

bunad handler om å være innenfor eller å stå utenfor, det er bundet opp i det materielle, det sosiale, kunnskap og identitet. Fellesfaktoren ligger i det materielle, som fungerer som en markør eller som en informant.

Hologrammet av Michael Jackson har lag på lag av utsider og innsider, det er forskjellige enheter plassert innenfor hverandre. Hologrammet er plassert innenfor en delvis animert videosekvens, som etterpå projiseres i et scenerom, noe som finner sted under en opptreden i et sceneshow, som igjen er plassert innenfor rammene til et tv-program. Utenfor dette eksisterer alle de berørte aktørene, publikum, fans, familie og de som står bak produksjonen. Hvert av disse lagene har både en utside og en innside, det innerste laget er hologrammet og utformingen av Michael Jackson har fulgt visse kriterier. Det har vært mange hensyn å ta, på den ene siden en materialitet der den avdøde popstjernens utseende og bevegelser er forsøkt gjenskapt, og en innside som refererer til gjenkjennelsesfaktoren og det livaktige. Man har forsøkt å ta hensyn til følelser forbundet med å se en versjon av Michael Jackson opptre, eller man har rettene sagt forsøkt å vekke følelser. Hologrammet er lagt så tett opp til den levende Michael Jackson som mulig, noe som kan forklare reaksjonene hos publikummet som var tilstede under prisutdelingen. De viste følelser på forskjellig vis, noe som indikerte at de var påvirket av det de så, en bevegelse fra utsiden til innsiden.

Innsiden og utsiden, gjennom analysen av dokumenteksemplene ble det avdekket hvordan denne bevegelsen virket. I Double Game er innsiden avhengig av en utside, men også motsatt, det ville ikke ha vært en utside uten en innside først. Det doble spillet, møtet mellom Calle og Auster, kan derimot ikke starte eller bygges videre på uten først en utside. Dette bekrefter Deleuze: "Slik er det barokke trekket: et eksteriør alltid på utsiden, et interiør alltid på innsiden. En uendelig "mottakelighet," en uendelig "spontanitet": den ytre fasade av mottakelse og indre rom av virkning." (Deleuze 1993: 35). Bunad viser hele tiden til prosesser der det er et samspill mellom materialitet, det mentale og det sosiale, men også til posisjoner som refererer til utenfor eller innenfor. Hologrammet av Michael Jackson kan forstås som bygd opp lag på lag, der hver enhet har en innside og en utside. Man kan konkludere med at uansett om det er en enhet, flere enheter, lag på lag, noe som henger sammen eller flere posisjoner, det eksisterer hele tiden en bevegelse mellom en utside og en innside. Materialiteten er viktig fordi den er en kilde til mottakelighet som igjen fører til indre rom av virkning. Innsiden og sjelerommet er persepsjon, forståelse, følelser, tanker, intellekt, kunnskap, ideer, humor, og utsiden er all den materien som påvirker oss på ulike vis.

9.5 III. Det høye og det lave

Det høye og det lave, der fasade-materien hører til nede mens sjele-rommet hører til over, og den uendelige folden som beveger seg mellom de to nivåene. Folder av materie i en tilstand av utvendighet, folder i sjelen i en tilstand av lukkethet. Punkt tre handler også om et mentalt landskap i sjelen, som befinner seg i øvre høyder, det vil si immaterielle folder, og det nedre består av materiell materie. Det er en bevegelse fra materie til manerer, fra jord og bakke til habitater og salonger.

Double Game er bygd opp av tre stadier, vekslingen mellom fiksjon og virkelighet samsvarer med Calle og Austers temperament og kunstneriske stil. I det første stadiet bruker Auster Calle og hennes arbeid i boken *Leviathan*, det han dikter videre på er kunstprosjekt ennå ikke utført. I boken *Double Game* har Calle bokstavelig talt satt seg ned med rødpennen og korrigerer Austers tekst der han beskriver Maria, karakteren Calle bygger på, dette poengterer forskjellen mellom dem. Auster er en forfatter av skjønnlitteratur, noe som krever en viss utbrodering av hendelser, tanker og omgivelser, han byr på en fiksjon basert på ord alene. Han forteller historier og gjennom sine beskrivelser ledes leseren til å skape indre bilder av hva som skjer. Calle på sin side bruker fotografi og tekst sammen i sine prosjekt, hun registrerer metodisk underveis, dikter ikke, og har detaljerte beskrivelser i dokumentasjonen av kunstprosjektene sine. Stilen er presis og er en usentimental beskrivelse av hendelser og objekter, noe som gjør det opp til betrakteren å danne sin egen mening. Auster skaper fiksjon, Calle dokumenterer ting som skjer innenfor en kunstnerisk ramme. Begge blander virkelighet og fiksjon, Auster tar virkeligheten med inn i fiksjonen, Calle dokumenterer virkelige hendelser og objekter som ikke nødvendigvis er satt inn i en naturlig ramme, det er på mange måter to motsatte bevegelser. Austers arbeid med litteratur er en bevegelse først utenfra og inn, fra virkeligheten til fiksjonen, for så igjen en bevegelse utenfra og inn idet en leser reproduserer verket og får en indre respons. Calle arbeider med sine møter med virkeligheten, virkelige hendelser og fysiske objekter, det er en bevegelse innenfra og ut, det er Calle selv som er kilden til uttrykket, det man ser som publikum er utsiden som kommer fra innsiden. I begges tilfelle er det materielle og det intellektuelle tett forbundet, det er det kunstneriske temperamentet, måten, formen eller sjangeren som er med på å bestemme uttrykket. Begge har på hver sin side en egen stil, det handler om manerer, habitater og salonger, som Deleuze ville ha sagt det. Når de møtes i det doble spillet blir det tydeligere hvor forskjellig de jobber, da Auster lånte Calle til *Leviathan*, skrev han om på de virkelige hendelsene så de skulle

passer inn i historien han fortalte. Da Calle ønsket å komme nærmere sin karakter i boken, dokumenterte hun det med en nøktern stil og kommenterte de endringer hun gjorde med, at det å leve bokstavelig talt som i en roman kanskje fungerte bedre på papiret enn i virkeligheten. (Calle 1999: 21). I det siste stadiet av det doble spillet, *Gotham Handbook*, er det igjen en slags friksjon mellom de to forskjellige måtene å jobbe på, Calle insisterer på et altovertakende prosjekt, men Auster gir henne noe annet og utfordrer Calle til å løse ett sett med avgrensede oppgaver han gir henne. Det skal vise seg at det å få sine handlinger diktert var en større utfordring enn det Calle hadde sett for seg.

Bunad har en kompleksitet der det materielle og det sosiale er uløselig flettet sammen, og utgjør kjernen i hva en bunad er. Punkt tre handler om bevegelsen mellom det lave og det høye, det går fra jord og bakke til habitater og salonger, og når det gjelder bunad handler dette om hvordan et hvert aspekt av bunaden er styrt av visse regler. Det er sosiale normer og tradisjoner som er med på å bestemme de valgene som foretas når det gjelder alle de materielle sidene ved bunad. Dette gjelder for produksjonsprosessen, påkledning og bruk, men også hvorfor man foretrekker enkelte ting framfor andre i bunadssammenheng. Noss beskrev hvordan plaggene til en folkedrakt endret bruk og det sosiale presset som oppstod i denne prosessen. Dette var i overgangen fra folkedrakt til bunad og har blitt tatt med videre inn i bunadbruken, det eksisterer fremdeles regler man er forventet å følge. En annen side ved hvordan man forholder seg til bunad er hvorfor noen bunader og enkelte trekk ved bunad er bedre, finere, edlere, verre, styggere, dårligere, mer riktig eller rett og slett feil. Bourdieu gir oss en forklaringsmodell gjennom boken *Distinksjonen*, virkeligheten er relasjonell der noe er plassert i forhold til noe annet, et slags verdisystem av sosiale markører. Det er en bevegelse ved disse distinksjonene mellom sosiale grupper, de forteller ikke om indre nødvendige egenskaper, men heller om ytre tegn man bruker for å kunne manøvrere i et sosialt landskap. Deleuze skriver om habitater i punkt tre og Bourdieu om habitus i *Distinksjonen*. Hos Bourdieu defineres habitus som disposisjoner, noe som ikke skyldes naturlig særpreg, men knyttes til særegenheter ved de ulike kollektive historiene. Deleuze definerer ikke hva habitat innebærer, men ordet kommer av det latinske 'oppholde seg', noe som harmonerer med Bourdieus habitus. Det er ikke fordi vi har forskjellige sjeler at vi har vårt særpreg eller vår distinkte smak, det kommer av vår sosiale tilhørighet, hvor vi oppholder oss, hva vi identifiserer oss med. Sett i forhold til det høye og det lave, er det en sterk

forbindelse mellom materialitet og sjele-rommet når det gjelder bunad, det ene eksisterer ikke uten det andre.

Michael Jackson som hologram fungerer i en setting der materialiteten lagvis er bygd opp. Det ytre rammen er et prisutdelingsshow for musikk, med publikum i salen og underholdning på scenen. Selve sceneinnslaget der Michael Jackson opptrer har også en lagvis materialitet som støtter opp under illusjonen av at han er tilstede. Denne materialiteten har en viss effekt og kan forstås ut ifra forskjellige forutsetninger, deriblant det kulturelle og det psykologiske aspektet. Det skjer også en sammenblanding mellom disse to aspektene, psykologi handler ikke om mentale prosesser og atferd i et vakuum, men baserer seg blant annet på det sosiale og det kulturelle. Materialiteten, hvordan man har framstilt Michael Jackson, har vært styrt av forventninger og av aktørene rundt, familie, venner, gamle kollegaer, fans og produsentene. Det er den ene siden av materialiteten, den andre er hvordan man som publikum oppfatter hologrammet. Produsentene bak har nok forsøkt å få Michael Jackson på scenen til å gjenspeile alle de beste kvalitetene han hadde, dette betyr ikke at de har kontroll på reaksjonene eller har lyktes med sine intensjoner, dette er styrt av den relasjonen folk hadde til Michael Jackson på forhånd. På denne måten kan man identifisere de forskjellige bevegelsene mellom det høye og det lave, først er det det som skjer ved produseringen av hologrammet, den andre er bevegelsen mellom hologrammet og publikum. Produsentene står for en romantisering av Michael Jackson, noe som kanskje kommer av nostalgi, og det har ført til at utseendet og bevegelsene har fått et visst uttrykk. Dette har igjen påvirket den siste bevegelsen, mellom hologrammet og publikum, noe som bærer preg av å være en sammenblanding av det psykologiske og det kulturelle. Mange av publikummet fikk en kryptende uhyggelig følelse da de så Michael Jackson levendegjort på scenen. Mange brukte uttrykk som var vel etablerte innen psykologien for å beskrive det de følte, slik som “uncanny” og “uncanny valley”. Selv om disse begrepene muligens ikke har beholdt sin faglige relevans, påvirker ikke det nødvendigvis den kulturelle aktualiteten. Populærkulturen har tatt opp i seg disse uttrykkene og bruker de om stil, sjanger og alt som fungerer i randsonen mellom virkelighet og illusjon, mellom det kunstige og det naturlige. Det som oppfattes som “uncanny” kan deles opp i flere kategorier når det gjelder hologrammet av Michael Jackson. Først har man det psykologiske aspektet, der hologrammet genuint virker skummelt eller uhyggelig, noe som igjen kan ha sine røtter innen kultur og sosiologi. For det andre er det et kulturelt perspektiv, som tilskuer ser man koder, sjanger og referanser til andre

verk. Sosialt sett er det ofte er det med en ironisk distanse man betrakter noe, det å leve seg inn på ekte er sett på som risikabelt, man ønsker heller å framstå som en som kjenner spillet og ikke en som ikke har kontroll på sine følelser. Til sist finnes det en tradisjon innenfor nye optiske medier å blande innhold og teknologi, som vist ved den gotiske maskinen.

Det høye og det lave, folden beveger seg mellom fasade-materien og sjele-rommet, dette er hovedprinsippet. Det høye og det lave henger sammen fordi denne delingen utvider seg sterkt på hver side, en fold er gjemt inni og en velter ut på utsiden. Deleuze konstaterer deretter at barokk er abstrakt kunst par excellence. “Men abstraksjon er ikke en benektelse av form: den plasserer form som foldet; eksisterende kun som et “mentalt landskap” i sjelen eller i sinnet, i øvre høyder; derfor inkluderer det også immaterielle folder. Materiell materie utgjør det nedre, men foldete former er stiler og manerer. Vi beveger oss fra materie til manerer; fra jord og bakke til habitater og salonger, fra Teksturologi til Logologi.” (Deleuze 1993: 35).

Alle dokumenteksemplene viser en bevegelse mellom det høye og det lave, og siden de er så forskjellige fra hverandre og har forskjellig type aktører, kan man identifisere forskjellige måter det høye og det lave fungerer på. Den første delen av punkt tre handler om disse to nivåene og hvordan folden fungerer, og som en utdypning av dette knytter Deleuze barokk opp mot abstrakt kunst. De tre forskjellige dokumenteksemplene avdekker forskjellige ting. Double Game handler om arbeidsmetoder, intellektuelt og kunstnerisk temperament, sjanger, form, valg av medietype, kunstnerisk felt og tradisjon, forskjellige måter å bruke materialitet på i forhold til virkelighet og fiksjon. De to aktørene Calle og Auster har et skjæringspunkt i det doble spillet, deres måte å jobbe på avdekkes og framheves i møtet mellom dem. Man får en innsikt i hvordan de behandler materialiteten og hvordan deres forskjellige tankesett virker. Ved bunad er det en tett forbindelse mellom materialitet og det sosiale, noe som gjelder alle områder tilknyttet bunad. Sosiologi kan bedre vår forståelse for hvordan bunad fungerer i det sosiale landskapet, med stikkord som habitat og habitus. På den andre siden handler bunad om symbolbruk og symbolverdi, både i en sosial sammenheng, samfunnsmessig og på nasjonsnivå. Hologrammet viser et samspill mellom det materielle, psykologi og kultur, og de forskjellige aktørene enten tar hensyn til andres reaksjoner, noe som påvirker materialitetens uttrykk, eller har reaksjoner nettopp på dette uttrykket. Det handler også om populærkultur, det tekniske aspektets betydning, sammenblandingen av medier og innhold.

Materialiteten kan man også settes i forskjellige grupperinger, som relateres til forskjellige aspekt ved vårt liv, og undersøke sammenhengen mellom det høye og det lave på den måten. En måte å undersøke slike sammenhenger på er gjennom materialitetens samfunnsmessige aspekt, der aktør, samfunn og sosial gruppe er relevante kategorier. Man kan også sette materialitet i sammenheng med det som har med kultur å gjøre, det kan være sjanger, stil, form, kunst og tradisjon. Materialiteten har også mer spesifikt med sjele-rommet å gjøre, her kan man trekke inn psykologi, intellekt og fantasi.

9.6 IV. Utfolden

“Dette er helt klart ikke det motsatte av folden, heller ikke dens utsletting, men fortsettelsen eller forlengelsen av dens virke, betingelsen for dens manifestasjon. Når folden opphører å være representert for å kunne bli en “metode,” en prosess, et virke, blir utfolden resultatet av akten som er uttrykt nøyaktig på denne måten.” (Deleuze 1993: 35-36). Under dette punktet trekker Deleuze fram kunstneren Simon Hantaï og beskriver teknikkene han bruker. Hantaï maler et motiv på et lerret eller pair, noe som tilsvarer en representasjon av folden, deretter folder han lerretet eller papiret, og til slutt folder han det ut igjen. Resultatet blir en sammenblanding av farger (det malte) og det hvite (det umalte). “Noen ganger vibrerer lyset farge i foldene og hulrommene av materie, noen ganger vibrerer lyset i foldene til en immateriell overflate.” (Deleuze 1993: 36). Deleuze mener den barokke linjen i de fleste tilfellene bare blir en mulighet for Hantaï, noe som kommer av at han levner hulrom i maleriene sine. “For Leibniz, og i barokken, er folder alltid fulle.” (Deleuze 1993: 36).

Double Game har en veksling mellom fiksjon og virkelighet. Auster skriver skjønnlitteratur, som er en representasjon av virkeligheten. Calle på sin side har et virke der hun dokumenterer prosessen i sine kunstprosjekt, noe som også er en form for representasjon av virkeligheten. Det er i møtet dem imellom det skjer noe annet. Auster innlemmer Calle og hennes kunst i boken sin og legger til ting som ikke har skjedd enda. Det nye som diktes blir ikke lenger en representasjon av en faktisk virkelighet, det kan være vanskelig å identifiserer nøyaktig hvor utfolden begynner, men det er kanskje her det skjer. Auster går utover virkelighetens grenser, selv om boken for det meste inneholder fiksjon, så er premissene for segmentet der karakteren Maria opptrer realisme, det er en representasjon av virkelige hendelser i livet til Calle. Det neste steget i det doble spillet er da Calle velger å la fiksjonen påvirke sitt eget liv. Hun utfører de tingene Auster har diktet opp og dokumenterer underveis som hun vanligvis gjør i

sine kunstprosjekt. Her skal det sies at Calle bare velger å utføre det som har med kunstprosjekt å gjøre i boken til Auster, hun velger å ikke utføre de oppdiktede tingene som skjer i privatlivet til karakteren Maria. Calle tar Austers oppdiktning som instruksjoner og de blir innlemmet i hennes vanlige måter å jobbe på, de integreres til å fungere som en av hennes arbeidsmetoder. Om man er enig med at det de driver med på hver sin kant er folding og deretter en representasjon gjennom forskjellige medier, så er det doble spillet en fortsettelse av det de allerede holder på med, litteratur og kunst, og det har blitt en metode for å drive spillet videre. Den siste etappen i det doble spillet handler om at Calle ønsker å gå enda lenger, hun ønsker å bli til en karakter i en roman, men Auster mener at dette er et for stort ansvar og utenfor hans komfortsone. Han stiller likevel opp med en instruksjon for å forbedre livet til innbyggerne i New York. Calle utfører dette med sin sedvanlige framgangsmåte, og dokumenterer ved å notere og ta bilder. Det siste steget i det doble spillet handlet kanskje for Calle å utfordre noen grenser, hvor langt kan man dra det når det gjelder å bli diktert, en ultimat blanding av virkelighet og fiksjon. Det blir som for Leibniz og barokken, folder er alltid fulle og det er intet tomrom eller hull, det er folder overalt. Calle tetter igjen og lager folder overalt ved å virkeliggjøre eller realisere fiksjonen, og fordi dette er en forlengelse av den opprinnelige representasjonen og foldingen, blir det utfolden i aksjon.

Når det gjelder bunad, så kan man ta utgangspunkt i de indre biologiske prosessene til vekstene og dyrene som danner råmaterialet for tekstilene brukt i klesdrakten. Gjennom de indre biologiske prosessene skjer det en folding, og bearbeidelsen som følger er en fortsettelse av bevegelsen fram mot en ferdig bunad. Den prosessen som blir satt i gang er også en folding, men fordi den fortsetter etter det biologiske er avsluttet, så kan man kanskje kalle det for en utfold. Når en bunad er ferdigstilt og den bæres av et menneske, framstår materialet nok en gang som foldet. Dette har igjen skjedd som en forlengelse og som et ledd, og kan også spores tilbake til materialets utgangspunkt. Med andre ord, om utgangspunktet er en biologisk folding, så ville alle ledd deretter som virker som en fortsettelse av denne prosessen for å nå et spesifikt mål, altså bunaden, bli ansett som en utfold. Kanskje har det noe med utgangspunktet å gjøre, fra en hvilken som helst folding blir fortsettelsen av denne bevegelsen en utfold, forutsatt at den opprinnelige foldingen endrer karakter på et eller annet vis og det nye som skjer er en forlengelse av dette. Ufolden kan anvendes på en bunads produksjonsprosess fordi materialiteten gjennom alle ledd er preget av å være formet av tradisjoner og det sosiale. Det er med andre ord en løpende sammenheng der utfolden overtar

etter at den opprinnelige foldingen avtar. Man kan også tenke seg et utgangspunkt der foldingen starter ved den ferdige bunaden, de fleste av draktene har folder bokstavelig talt. Jeg tenker spesielt på endringer som blir gjort etter at bunaden er ferdig første gang, de fleste drakter blir utsatt for korrigeringer og tilpasninger ettersom tiden går. Ved en omsøm må man åpne opp bunaden og brette ut foldene for så å folde de på nytt. Dette blir en fortsettelse av folden, men er en utfolding og refolding som blir en metode brukt til å fortsette foldingen. Omsøm av en bunad gjør noe med materialiteten, den fortsetter å være foldet, men har gått igjennom en prosess. I motsetning til Hantaï, som Deleuze mente ikke alltid fulgte den barokke linjen fordi han levnet tomrom, så fungerer en omsøm på den måten at man gjør bunaden hel igjen, man bretter ut for så å folde på nytt. Man tar som oftest ikke bort noe, men erstatter materialer eller plusser på der det trengs, dette er i samsvar med de uskrevne reglene ved bunad, man må absolutt ikke fjerne noe av de originale materialene, de skal gjemmes på og spares på i tilfelle endringer må utføres. En omsøm er med andre ord en utfold som plusser på og ikke trekker i fra når det gjelder materialiteten, helt i tråd med den barokke linjen.

Hologrammet av Michael Jackson handler også om biologiske prosesser, mannen var tross alt levende på et tidspunkt. Døden er på mange måter en utfold, spesielt hvis kroppen begravnes, noe som gjør at den blir utsatt for nye prosesser forårsaket av forråtnelsen. Dette blir som en evig sirkel, man fødes, lever og vokser, dør, råtner og går tilbake til jord, slik holdes kretsløpet på jorda i gang. Biologiske prosesser er folding, døden er en utfold, jord er næring for planter som igjen har indre biologiske prosesser og foldingen er i gang igjen. Når det gjelder hologrammet er det snakk om noe annet enn biologiske prosesser, det handler om en metatilværelse for en avdød person. Michael Jackson holdes i live, i overført betydning, for å tjene et visst formål, de økonomiske interessene står sterkt og er en drivkraft bak. Akkurat nå handler mye av det som er med på å holde ham levende om utfolden, spesielt fordi han var et levende menneske for ikke så langt tilbake i tid og de fleste som kjente ham er fremdeles i live. Kanskje popartisten Michael Jackson etter hvert vil få endret betydning i vår bevissthet og et nytt liv som ikon eller symbol, om dette skjer vil det åpne opp muligheten for nye typer folding. Avstand i tid har denne egenskapen at noe kan forsvinne fra vår bevissthet for så å dukke opp igjen i ny drakt. Produsentene bak en oppstanden popstjerne har forsøkt å fylle ut personen Michael Jackson slik han var i levende live og lage en troverdig representasjon. Den rike materialiteten og kompleksiteten ved oppbygningen av sceneshowet fyller ut et hvert tomrom, noe som følger den barokke linjen. Hologrammet er en frosset

versjon av artisten, det er de samme klærne, de samme dansetrinnene og den samme kroppen uansett hvor mange ganger man ser det avspilt. Dette blir som et avsluttet punkt, Michael Jacksons hologram vil ikke fortsette å utvikle seg, men innenfor rammene til sceneinnslaget er han i bevegelse og fra begynnelse til slutt kan man observere en fortsettelse av folden. Prosessen som ledet opp til hologrammet kan også sies å være en fortsettelse av folden, det var en metode for å levendegjøre Michael Jackson. Begge disse bevegelsene og prosessene kan sies å ha noe med utfolden å gjøre.

Utfolden har helt klart noe å gjøre med det som etterfølger biologiske prosesser, dette er noe som angår både bunad og hologrammet. Det virker som om det har noe å si hvor man definerer foldens tilhørighet, det punktet man velger å gå ut ifra påvirker hvor utfolden trer i kraft. Bunad viste dette gjennom å fokusere på den ferdige produserte drakten, som etter det punktet gjennomgår endringer i form av omsøm. I det doble spillet er det i møtet mellom Calle og Auster utfolden oppstår, denne vekslingen dem imellom, skaper noe nytt i forhold til det de driver med på hver sin kant. Calle søker å tette hullet mellom fiksjon og virkelighet, der fiksjonen er en representasjon av folden, blir handlingene hun utfører en forlengelse som samsvarer med utfolden.

9.7 V. Teksturer

Dette punktet på listen handler om teksturer. Deleuze forklarer at det innen Leibniziansk fysikk er to prinsipielle kapitler, det ene er aktive krefter og det andre er passive krefter, eller motstanden av materiale eller tekstur. Med andre ord hører tekstur under passive krefter og er her motstanden av materie. Det er også en generell regel at måten et materiale er foldet på utgjør dets tekstur. Videre handler det om at noe oppfattes som sammenhengende. “Det er definert i mindre grad ved sine heterogene og veldig distinkte deler enn ved stilen som de blir uatskillelig fra i kraft av særskilte folder.” (Deleuze 1993: 36). “Derfor avhenger tekstur ikke av selve delene, men av strata som bestemmer sin “kohesjon.”” (Deleuze 1993: 37). Deretter skriver Deleuze om en den nye statusen til objektet, noe han kaller for objektilet, og at det er uløselig knyttet til de forskjellige nivåene som utvider seg. Til slutt, materie blir et anliggende for uttrykk, noe som har med lys og dybde å gjøre, og hvordan alle disse teksturene av materie strekker seg mot et høyere punkt.

Punktet om teksturer er omfattende fordi det handler om flere ting, men det gir en mulighet til å fokusere på detaljene ved materie, og hvordan delene til sammen utgjør en

sammenhengende helhet. Dokumenteksemplene har alle en materialitet og forskjellige deler de er bygd opp av, punktet om tekstur kan være med på å forklare hvorfor man oppfatter de som en enhet eller et sammenhengende dokument.

Double Game har en materialitet som er foldet på en bestemt måte. Fordi det er to hovedaktører, med hvert sitt virke på forskjellig kant, blir det naturlig å beskrive deres arbeid separat og deretter hvordan møtet dem imellom fungerer. Begge jobber gjennom forskjellige medier som har hver sin særegne materialitet. For å ta Calle først, arbeidsmetoden bestemmer materialiteten, og slik prosjektene hennes presenteres gjennom boken *Double Game*, blir det lag på lag av materialitet for en betrakter. Kunsten til Calle er bygd opp i stadier med flere lag av materialitet. Da de handlingene hun har bestemt seg for blir utført, blir dette første del av verket, dokumenteringen underveis utgjør sekundærmaterialet, og til slutt presenteres verket på forskjellig vis. Siden jeg kun har tilgang til kunsten hennes gjennom boken *Double Game*, blir det enda et lag mellom meg som betrakter og verket. En mangedoblet mediert opplevelse som nok ville ha vært annerledes om man møtte kunsten ansikt til ansikt. Ved å studere verkene hennes gjennom boken, representert gjennom tekst, faksimiler og fotografier, får man en anledning til å fokusere på detaljene og hvordan de virker. Det samme gjelder for arbeidet til Auster, de delene av arbeidet hans som er relevant for det doble spillet, er gjengitt i boken til Calle. Boken *Leviathan*, som låner Calle og hennes kunst, er ikke gjengitt i sin helhet, den må man lese utenom. Detaljene ved det doble spillet kan enten studeres gjennom en analyse av det som blir presentert i *Double Game*, eller man kan gå til primærkildene, som i dette tilfellet blir Austers bok *Leviathan* og kunstverkene til Calle. Om man velger å studere det doble spillet gjennom *Double Game*, er det noen detaljer som binder det hele sammen. Ettersom jeg kan observere, er det brukt samme font gjennom hele boken, bortsett fra der den originale fonten ved et verk er brukt, slik som ved *The Detective* der detektivens rapport blir gjentatt med hans maskinskrift. (Calle 1999: 128-137). Forskjellige farger blir brukt i bakgrunnen for å markere arbeidet til Auster og de forskjellige stadiene i det doble spillet, fargen oransje står for livet til Maria og hvordan det påvirket livet til Sophie, burgunder står for livet til Sophie og hvordan det påvirket livet til Maria, og til slutt en sølvfarge som markerer blandingen av virkelighet og fiksjon. På de hvite sidene i boken presenterer Calle sine kunstprosjekt, enten de som er lånt av Auster, de hun oppfylte i virkeligheten eller de som hun utførte på bakgrunn av Austers instruksjoner. Ved å følge denne formen konsekvent tydeliggjør Calle det doble spillet for oss lesere, samtidig som det framstår som en helhet.

Dybden i bokens materie er papirtynn, men det er gjennom denne medierte materialiteten man opplever prosjektet som romlig.

Bunad har en mer håndfast materialitet som lettere kan observeres direkte eller gjennom sekundærkilder, for eksempel *Norsk Bunadleksikon* eller monteringsbeskrivelser. Tekstur hører inn under de passive kreftene ifølge Leibniz, og er motstanden i et materiale. Bunad er et produkt på flere måter, et samspill mellom materie og det sosiale, der det materielle aspektet innebærer en del prosesser før man kan kle på seg en ferdig drakt. De indre biologiske prosessene, som utgjør grunnlaget for råmaterialet, er muligens underlagt de aktive kreftene, men etter bearbeiding får de en annen karakter. Tekstiler brukt til bunad har en tekstur, det handler blant annet om at de passive kreftene i materialet yter motstand ved tilpassingen av plagg til en kropp. Man manipulerer materialet på forskjellige måter, slik at det passer til kroppen og i forhold til begrepet bunad. En bunad består av mange deler, den er laget av forskjellige typer materiale og består av flere plagg sammensatt til en drakt, til sammen utgjør dette en bunad. Det er ikke delene hver for seg, de distinkte delene, men helheten som utgjør en bunad. Ved å studere alle plaggene hver for seg, for eksempel capen til tromsibunaden for kvinner, som man har laget med utgangspunkt i en kortere skulderkappe, forteller noe om behovet for værskydd og om mentaliteten omkring bunad på tidspunktet den ble skapt. Denne innsikten handler om hvordan bunad fungerer, og detaljene i materialiteten kan fortelle oss noe i tillegg til det man ser på overflaten, slik som form, teknikk og farger. På denne måten kan tekstur handle om at materie blir et anliggende for uttrykk. Ved å beskrive de synlige detaljene, men også ved å gå nærmere inn på forhistorie, funksjon og tradisjon, kan man kanskje tilegne seg kunnskap som går utover materialiteten. “Til slutt, måten alle disse teksturene av materie strekker seg mot et høyere punkt, et spirituelt punkt som omslutter form, som holder det omsluttet, og som alene inneholder hemmeligheten om materielle folder under.” (Deleuze 1993: 37). Man må ikke glemme at bunad er det av dokumenteksemplene som bokstavelig talt har flest folder, og det ikke likegyldig hvordan disse foldene er lagt. Dette er noe som igjen handler om at detaljene eller delene, at de til sammen utgjør en helet eller sammenheng. Det er i det øyeblikket plaggdelene settes sammen, med bakgrunn i kunnskap og tradisjon, at de da blir til en bunad. En forlengelse av dette er forholdet mellom kropp og bunad, noe som også har med teksturer å gjøre. Man ser lettere hvordan materien blir et anliggende for uttrykk når en bunad er i bruk, faktorene lys og dybde er med på å identifisere detaljene. Kroppen fyller ut drakten og de forskjellige foldene, de bokstavelige og

de i mer overført betydning, forteller oss om volum og dybde. Lyset faller på overflaten og avdekker farger, materialkvalitet og teknikker, men også forholdet mellom kropp og påkledning. Disse formene for uttrykk sier noe om bunadens proporsjoner, fordelingen av materiale og hvordan det fungerer i forhold til kroppen, noe som i seg selv også kan fortelle om riktig påkledning og bruk. Igjen kommer man tilbake til det punktet der bunads materialitet er uløselig knyttet til det sosiale. Dette er også noe som gjenspeiles i de siste to setningene under punktet om teksturer. “ Enten aktive eller passive, avledete krefter av materie refererer til primitive krefter som er de av sjelen. Men alltid de to nivåene, deres harmoni, og deres harmonering.” (Deleuze 1993: 37).

Sceneinnslaget der hologrammet av Michael Jackson opptrer er en høyst mediert opplevelse, det er lag på lag som bygger opp om illusjonen, alle de tekniske effektene danner en helhet bestående av mange deler. Hologrammets materialitet virker tredimensjonalt for et publikum, men er i virkeligheten både flat og romlig, dette kommer av produksjonsprosessen bak filmen som viser Michael Jackson. Det første steget innebærer filming av aktører og gjenstander foran en “green screen”, videoklipp av dette finner man på Pulse sin nettside (<http://www.pulse.co/>). Dette råmaterialet ble senere manipulert, bakgrunn ble endret og forskjellige effekter lagt til, hvordan selve Michael Jackson ble til er fremdeles uklart. Filmen blir så projisert på en duk kalt Musion Eyeliner, en moderne versjon av Pepper’s Ghost. På denne måten blir materialiteten mangedoblet, fra et fysisk og håndfast utgangspunkt som deretter blir transformert og manipulert til et uttrykk i en film, noe som igjen framvises på en flat duk, der virkningen overfor publikum blir tredimensjonal. For å si det på en enklere måte; fra håndfast til manipulert, fra flat framvisning til tredimensjonalt uttrykk. Det er et romlig uttrykk som kommer fra en tynn flate, noe som kan sammenlignes med hvordan et maleri fungerer. Gjennom å undersøke videoen av sceneinnslaget og granske utseendet til Michael Jackson og omgivelsene nøye, kan man gjøre rede for detaljene og alle delene som til sammen utgjør opptreden. Siden filmen som projiseres på mange måter er en illusjon, kan det å anvende faktorer som lys og dybde ikke forstås på samme måte som på en materie som eksisterer i virkeligheten, med alt det innebærer. Hologrammet og filmen inneholder bevegelige elementer, men det kan bare bli en repetisjon om man ser det på nytt, en ny avspilling vil gi de samme bevegelsene og bildene. Det er en illusjon som virker levende og tredimensjonal mens man ser filmen, men materialiteten er i bunn og grunn flat. Lyseffektene brukt av produsentene er ikke et reelt lys, men lysimitasjoner satt inn for å skape en virkning,

det er en simulering av virkelige forhold og en form for modellering med lys for å skape følelsen av dybde. Deleuze viser ofte til kunst for å illustrere de forskjellige måtene foldene arter seg, under punktet om teksturer trekker han fram et eksempel som viser hvordan en materie blir transformert. Å gå fra et stykke tre til å oppfattes som noe annet, det skjer en endring av materialiteten eller forståelsen av den. “Men fremdeles er teateret av materie, i den grad et materiale kan bli forstått, herdet i sin forvrengning eller sin hysteresis, egnet til å uttrykke innenfor seg selv foldene av et annet materiale, som i Renonciats treskulpturer, hvor libanesisk sedertre blir til et plastisk tekstil, eller Paraña furuen blir til “bomull og fjær.”” (Deleuze 1993: 37). Dette kan sammenlignes med noe jeg opplevde etter å ha studert videoen av hologrammet grundig. Etter hvert ble jeg overbevist om at denne versjonen av Michael Jackson var satt sammen av et ekte menneske og et animert hode. Noe som kan relateres til hvordan teksturene av materie streker seg mot et høyere punkt.

Igjen viser dokumenteksemplenes forskjellighet seg nyttig, det er flere aspekt ved teksturer som blir avdekket på grunn av variasjonen innen materialiteten. Double Game er på en måte fanget mellom to permer, men dette forhindrer ikke en høyere forståelse av det doble spillet. De virkemidlene som er brukt fremhever det som er presentert og representert. Jeg kan tilføye noe ved materialiteten som ikke har vært presentert før, bokens utside er formet som en journal eller dagbok, noe som forsterker det dokumentariske inntrykket man får av innholdet. Eksemplaret av boken jeg har brukt mangler et smussomslag og har et bilde av Calle der hun sitter i en seng, dette gir inntrykk av noe privat og personlig. Det er burgunderfargede satengbånd festet midt på bokryggen, og de er lange nok til å lukke igjen boken med en knute. Dette er med på å forsterke det doble spillets karakter, man sitter igjen med følelsen av et lukket og avsluttet prosjekt mellom to aktører. Man kan si at alle de måtene man har tilgang til teksturene, måten et materialet er foldet på, og hvordan dette er en uttrykksfullt materie gjør at man sitter igjen med et visst inntrykk. Bunad har en rikere materialitet enn Double Game og det er et større samspill mellom kropp, materialer og det sosiale. Forståelsen av hva en bunad er kommer av sammenstillingen av alle delene, noe som punktet om teksturer viser til og der kohesjon er definert av noe sammenhengende og ikke gjennom de distinkte delene. Videre egnet bunad seg til å utforske motstanden i et materiale, noe som handler om de passive kreftene der teksturer hører inn under. Faktorene lys og dybde avdekket forholdet mellom kropp og bunad, og hvordan dette igjen har en sammenheng med et høyere punkt. Hologrammet på sin side er et slags paradoks, man går fra noe i virkeligheten til en illusjon av

virkeligheten som igjen oppfattes som noe virkelig. På mange måter kan man sammenligne hologrammet med et maleri, begge har et motiv vist på en tynn hinne og det er brukt forskjellige virkemidler for å få frem romlighet. Undersøker man hologrammet og malerier som fysiske objekter så har de begge en overflate med et fast mønster. Virkemidlene er og blir de samme, lyset og dybdeeffekten blir mediert eller til gjennom mediet. Lys som aspekt i en naturlig sammenheng i virkeligheten vil ikke endre uttrykket nevneverdig til hologrammet, det blir i så fall vanskeligere å se motivet, men motivet endrer seg ikke. Det handler mye om hvordan man forstår et materiale på tross av materialet, hologrammet er ikke Michael Jackson, men det oppfører seg som ham.

9.8 VI. Paradigmet

Deleuze skriver i dette punktet om paradigmet, der søken etter en modell går direkte gjennom valget av et materiale. Det virker som at valget står mellom papirfolden eller folden av stoff, men det er ikke hovedpoenget, det er at det sammensatte materialet av folden (tekstur) ikke må skjule det formelle elementet eller form for uttrykk. Eksempelet Deleuze bruker for å gjøre paradigmet tydeligere er den greske folden, som han mener har de rette ambisjonene, men faller igjennom når det gjelder det formelle elementet. "Dette formelle elementet oppstår bare ved uendelighet, noe som er uforenelig og overflødig, når den variable kurve erstatter sirkelen. Slik er tilfellet for den barokke folden, med sin korresponderende status av en tenkende og politisk makt. Paradigmet blir "manieristisk," og fortsetter til en formell deduksjon av folden." (Deleuze 1993: 38). Når Deleuze skriver at paradigmet blir manieristisk, mener han nok i betydningen av at noe fungerer eller oppfører seg på en viss måte eller har distinkte kvaliteter. Det kan være han mente dette litt dobbelt, da som en hentydning til den manieristiske epoken, manierismen, som delvis overlappet barokken.

Så hva kan man si om paradigmet til folden? Først en liten definisjon. "Paradigme, en problemløsning som blir akseptert som forbilledlig for løsninger av lignende problemer innen samme vitenskap, og som derved skaper en vitenskapelig tradisjon." (Paradigme, 2015). Den folden som undersøkes av Deleuze kommer fra barokken og Leibniz, når han velger å sammenligne den barokke folden med den greske, så er det for å understreke et poeng. Den greske folden har det til felles med den barokke folden at de begge handler om de høye områdene, men det formelle elementet ved folden er ikke nådd. Deleuze viser til Platon og det platoniske paradigmet om veving som sammenfletting rommet i teksturer, den greske folden

forutsetter et felles mål for to termer som er blandet, og opererer dermed gjennom omslutning som korresponderer med repetisjonen av proporsjoner. For at det formelle elementet skal oppstå må uendelighet være tilstede, som er når den variable kurve erstatter sirkelen. (Deleuze 1993: 38). I følge Deleuze er det den barokke folden som har oppnådd det formelle elementet gjennom å strekke seg mot uendeligheten, den greske folden er mer lukket og har formelen sirkelen. Med andre ord er det uendeligheten, representert ved bevegelser og prosesser, og en variabel kurve i stedet for sirkelen som er med på å definere paradigmet når det gjelder folden.

Deleuze kommer stadig tilbake til folder i papir, tekstil og stoffer. Under punkt en på listen, skriver han om folden som uttrykksfull materie, med forskjellige skalaer, hastigheter og vektorer, som inkluderer fjell og vann, papir, stoffer, levende vev, hjernen. I utfolden, det fjerde punktet på listen, er eksempelet hentet fra kunstverdenen. Deleuze forklarer hvordan Hantai folder lerretet eller papiret og forholder seg til den orientalske linjen og ikke den barokke. Gjennom å bruke papiret, stoff og tekstil hele veien, gjentar Deleuze det Leibniz også brukte av bilder for å forklare folden, hva den er og hva den ikke er. I punktet om teksturer viser han til at Leibniz påkalte papiret eller tunikaen, noe som er en analogi over folder og brukt for å beskrive delingen av et kontinuum. Jeg velger å gjenta segmentet fra innledningen som forteller om nettopp denne allegorien. "It is just as if we suppose a tunic to be scored with folds multiplied to infinity in such a way that there is no fold so small that it is not subdivided by a new fold: and yet in this way no point in the tunic will be assignable without its being moved in different directions by its neighbors, although it will not be torn apart by them. And the tunic cannot be said to be resolved all the way down into points; instead, although some folds are smaller than others to infinity, bodies are always extended and points never become parts, but always remain mere extrema." (Tuinen & McDonnell 2010: 27).

Gjennom analysen av dokumenteksemplene og den sammenlignende analysen har det blitt avdekket en rekke egenskaper som kjennetegner barokken og folden. Dette er egenskaper som uendelighetsperspektivet, prosesser, posisjoner, nivå, uttrykk, inntrykk, persepsjon, samspill, sammenhenger, fortsettelser, helhet, detaljer, tid og rom. Man kan slå fast at det barokke handler om prosesser. "The Baroque refers not to an essence but rather to an operative function, to a trait." (Deleuze 1993: 3).

9.9 Konklusjon

Gjennom dokumentanalysene og den påfølgende sammenlignende analysen er folden blitt mer avklart og tydelig. De tre dokumentene er veldig forskjellig fra hverandre og kunne dermed utvide forståelsen av folden. Ved å gå gjennom punktene på listen til Deleuze systematisk og analysere de forskjellige dokumentene etter tur, ble det skapt en struktur som gjorde det lettere å gjennomføre den sammenlignende analysen. Jeg har laget et oppsett i masteroppgaven basert på den kronologiske rekkefølgen jeg analyserte dokumentene, på den måten kan man spore en eventuell utvikling i forståelsen av folden. Dette mønsteret ble fulgt opp i den sammenlignende analysen. Før jeg startet med dokumentanalysen måtte jeg finne noen eksempler som virket egnet for oppgaven. Det første dokumenteksempelet jeg fant fram til var Double Game, her så jeg en bevegelse og veksling mellom fiksjon og virkelighet, noe som jeg anså som relevant i forhold til folden. Bunad kom deretter som et omfattende og veldig detaljrikt dokument som bokstavelig bestod av folder. For hologrammet var det i første omgang utseendet som fenget, Michael Jackson som solkonge i barokk stil var som en versjon av allegorien memento mori.

Så hva har dokumentene avdekket når det gjelder folden? Under det første punktet, som er folden, var utgangspunktet uendeligheten og det uendelige arbeid eller prosess. Dokumentene kunne i tillegg definere hvilke typer prosesser det kunne dreie seg om, indre prosesser, prosesser utenfor verket eller hendelsen, biologiske prosesser, prosesser i skjæringspunktet mellom materialitet og det sosiale. Del to av det første punktet handlet om at folden er uttrykksfull materie og at den produserer en form for uttrykk. Her kan man også trekke inn uendeligheten og prosesser, noen er uavbrutte og sammenhengende, mens andre er avhengig av en aktualisering som skjer på tvers av tid og rom. For eksempel har Double Game egenskapen av å være representert gjennom en bok, noe som betyr at hver gang noen åpner den og setter seg inn i prosjektet blir det aktivert på nytt, og dermed fortsetter folden. Punkt to på listen er innsiden og utsiden, og handler om den uendelige foldens bevegelse mellom materie og sjel, fasaden og det lukkede rom. Dokumenteksemplene viste i første omgang at det var en forbindelse mellom innsiden og utsiden, og at det kunne påvises en bevegelse mellom fasaden og sjelerommet, men også hvordan denne bevegelsen virket. Det var et samspill mellom materialitet, det mentale og det sosiale. Uansett hvor mange enheter, lag og posisjoner det var snakk om, alle hadde en bevegelse mellom utside og innside. Bunad hadde i tillegg en annen dimensjon ved utside og innside, nærmere bestemt det å være utenfor og

innenfor i en materiell, sosial og samfunnsmessig sammenheng. Det høye og det lave er det tredje punktet på listen, og er en forlengelse av innsiden og utsiden, her handler det i tillegg om materialiteten i forhold til forskjellige aspekt ved våre liv. Dokumentene viste hvilke sammenhenger man kunne avdekke og det var grovt sett tre grupperinger der materialitet og forskjellige aspekt fungerte i lag. Det ene var materialitet og det samfunnsmessige aspektet, noe som kan relateres til aktør, samfunn og sosial gruppe. Det andre var materialiteten og kultur, der elementer som sjanger, stil, form, kunst og tradisjon spilte en rolle. Det tredje var sammenhengen mellom materialiteten og sjelerommet, som hadde med psykologi, intellekt, følelser og fantasi å gjøre. Utfolden, som ikke er det motsatte av folden, men en forlengelse eller fortsettelse av dens virke er punkt fire på listen. Her var det tre ting dokumentene kunne bidra med. Både i dokumentet bunad og hologrammet eksisterte det indre biologiske prosesser, som etter at de opphørte førte til en utfolding. Noe som leder til det andre som kunne slås fast, nemlig at i det øyeblikket noe nytt oppstår eller det skjer en endring av retning, ikke automatisk betyr at folden avsluttes. I mange tilfeller fortsetter foldens virke, men da som en utfold. Det tredje bidraget er et definisjonsspørsmål, det kommer an på hvordan hen i prosessen man velger å starte. Teksturer er neste punkt på listen og handler om flere ting. For det første hører teksturer inn under de passive kreftene og er motstanden av materie. Måten et materiale er foldet på utgjør dets struktur. Det neste er sammenhengen mellom del og helhet, noe som i hovedsak er definert ved stilen, der strata bestemmer sin kohesjon. Den nye statusen til objektet er kalt objektilet. Til slutt handler teksturer om hvordan materie blir et anliggende for uttrykk, i hovedsak gjennom lys og dybde, og hvordan alle disse teksturene av materie strekker seg mot et høyere punkt. Teksturer ga en anledning til å kunne studere detaljene i dokumenteksemplene og hvordan dette formet forståelsen av en sammenhengende helhet, samtidig som man kunne oppnå en dypere forståelse eller en høyere grad av kunnskap om noe. Alle dokumentene hadde element av å være medierte på et vis, sterkest gjaldt dette for Double Game og hologrammet. Det at man opplever noe gjennom et mediert materiale, der det enten er synlig eller forsvinner, har noe å si for uttrykket, noe som igjen påvirker det høyere punktet. Dette viser sammenhenger mellom detaljene, det materielle og forståelsen. Ved å bruke faktorene lys og dybde kunne jeg studere hologrammet grundig, noe som gjorde at jeg kom fram til en ny erkjennelse av hvordan det var satt sammen. Omtrent det samme kan sies om bunad, der forholdet mellom kropp og klesdrakt ble et viktig element, og det uttrykket som ble avdekket gjennom lys og dybde kunne si noe om overflate, teknikker, farger og volum. For Double Game ble punktet om teksturer en måte å identifisere måten man valgte å

studere prosjektet til Calle og Auster. Man kunne enten danne seg et inntrykk basert på boken til Calle, en sekundærkilde, eller man kunne gå til primærkildene, som i dette tilfellet er Calle sin kunst og boken til Auster der han låner Calle som figur. Det handler om den helt konkrete materialiteten og hvordan man velger inngangsporten til et bevegelig prosjekt. Det siste punktet på listen til Deleuze, paradigmet, handler om søken etter en modell, som i dette tilfellet går direkte gjennom valget av materiale. Det er usikkert om dette punktet er mulig å anvende som et ledd i en dokumentanalyse, det handler nok mer om å avklare hvordan folden virker i et paradigme.

Går man nærmere inn på hvordan punktene på listen fungerer, kan man se at de relaterer seg til hverandre på forskjellig vis, de kan deles opp i tre grupperinger som viser en sammenheng seg imellom. Punktet om folden og utfolden handler om den uendelige prosessen og det som følger. Den andre grupperingen er innsiden og utsiden, det høye og det lave og tekstur, her handler det om plassering på mange måter, men også om hvordan bevegelsene til folden skaper sammenhenger, lager et uttrykk og skaper et inntrykk. Paradigmet handler om søken etter en modell for folden. Alle disse punktene om det barokke nærmer seg dokumentasjonsvitenskapen på flere områder. Folden og utfolden handler jo som kjent om prosesser, og dokumenteksemplene har vist at det handler om forholdet mellom aktører og materialiteten. Dette kan sammenlignes med dokumentasjonsprosessen der resultatet er dokumentet. Lund gir oss en bred definisjon på dokument: "... any results of human efforts to tell, instruct, demonstrate, teach or produce a play, in short to document, by using some means in some ways." (Lund 2010: 743). For å utdype dette kan man gå nærmere inn på de forskjellige elementene i prosessen bak et dokument. Det første som må være tilstede er en aktør eller flere, som ved hjelp av noen midler på en viss måte produserer et dokument. Dokumentasjonsprosessen blir da slik: aktør + midler + måte = dokument. Dette er en prosess der de forskjellige delene kan identifiseres i varierende grad. Når det gjelder aktør kan dette være en identifisert person eller gruppe, da kan man spore prosessen på en annen måte enn når aktøren er ukjent. Er aktøren uidentifisert, identifiseres dokumentasjonsprosessen ved at dokumentet er menneskeskapt, hvordan skapelsesprosessen har foregått er en annen sak. Dokument handler om det menneskeskapte i den forstand at en aktør har skapt et dokument, anser noe eller behandler noe som et dokument, selv om det i utgangspunktet ikke er menneskeskapt. Dette handler om avgrensning, alt kan ikke være et dokument til enhver tid, i hovedsak handler det om menneskelig intervensjon. Dette var det menneskelige elementet,

det andre leddet i dokumentasjonsprosessen er midlene man bruker for å skape et dokument. Dette kan være helt konkrete fysiske redskaper, eller det kan være av en mer immateriell karakter. Det siste leddet i prosessen er måten man anvender disse midlene på. Om man for eksempel tar utgangspunkt i dokumentene jeg analyserte, hvordan ville en analyse ved hjelp av dokumentasjonsprosessen ha artet seg i forhold til det å bruke folden? Alle dokumentene har aktører, noen er identifiserte og andre er mer anonyme. I Double Game og hologrammet av Michael Jackson er det noen hovedaktører. Calle og Auster er de som driver spillet, men om Michael Jackson er en aktør er vanskelig å avgjøre. Han er død, men det han har skapt av musikk og dansetrinn lever videre i en skikkelse som imiterer hans bevegelser og utseende, på den måten er han en aktør, men han står ikke bak hologrammet. Den tydeligste dokumentasjonsprosessen ser man i Double Game, her er det to hovedaktører som gjennom sine handlinger former et materiale. Gjennom boken til Calle får man et innblikk i hvordan det doble spillet foregår, og sluttresultatet, eller dokumentet, er Double Game. Der folden har den uendelige prosessen eller arbeidet som hovedfokus, handler dokumentasjonsprosessen mer om det som ledet opp mot resultatet, dokumentet. Det å bruke folden eller dokumentasjonsprosessen som analyseredskap har fordeler på ulikt vis, det virker som om forskjellene ligger i fokuset. Double Game viste seg å være et avsluttet prosjekt på noen områder, det ser ikke ut til at Calle og Auster tar opp dette samarbeidet med det første. Da jeg analyserte dette dokumentet ved å anvende det første punktet på listen, folden, hadde det doble spillet visse begrensninger som ikke harmonerte med hvordan folden fungerte. Dette handlet om at aktørene hadde avsluttet sitt prosjekt og dermed ikke fortsatte med det uendelige arbeidet. På den andre siden harmonerte Double Game med folden, det dokumenterte sluttresultatet hadde muligheten til å kunne aktualiseres på nytt gjennom materialiteten. Om man bruker dokumentasjonsprosessen for å analysere Double Game stiller det seg annerledes. Her kan man klart identifisere aktører, midler og måter, som til slutt danner dokumentet, det doble spillet. Det er ingen krav om at dokumentet skal ha et uendelighetsperspektiv, kanskje heller tvert imot, det er på mange måter enklere å forholde seg til et avsluttet og avklart dokument. En slags konklusjon av hvordan Double Game og det første punktet på listen fungerte sammen, er at det kunne være vanskelig å få fram de uendelige prosessene, og at sluttproduktet hadde et større potensiale til uendelighet. En dokumentasjonsprosess er selve prosessen, men utgangspunktet er ofte sluttresultatet. Hvordan fungerer dette i forhold til uavsluttede prosjekt med mange aktører? For bunad er det den store massen som gjelder, alle er aktører i forhold til egen bunad. Det kan være vanskelig

å identifisere enkeltaktører som påvirker den felles forståelsen av hva en bunad er, og det er på mange måter slik bunad fungerer. Gruppens individer er i en konstant forhandling om hva bunad er og hva det handler om. Enten kan man fokusere på gruppen eller gå til individnivå og kartlegge enkeltpersoners dokumentasjonsprosesser når det gjelder bunad. For bunad fungerte folden og uendelige prosesser bra, enkeltaktører var ikke nødvendig å identifisere for å danne seg et inntrykk av hva bunad handlet om. Bevegelse, prosesser og bruk i samspill med materialiteten og det sosiale er det som holder bunad levende og er dermed et u avsluttet dokument. Det er en viss stabilitet, endringene skjer ikke fort, noe som kan være en fordel ved å analysere et dokument som ikke nødvendigvis er dokumentert på samme måte som Double Game og hologrammet. Bunad er til tider uoversiktlig og har alt for mange aktører til at man noensinne kan danne et klart bilde, det er fordi at dokumentet bunad er alle disse elementene til sammen.

Det sterke forholdet mellom det materielle og det sosiale i dokumentet bunad leder til en annen modell innen dokumentasjonsvitenskapen, den komplementære modellen. Den består av tre forskjellige aspekt, det mentale, det sosiale og det fysiske. "Overført til dokumentasjonsprosessen handler det om at de fire grundelementer, producent, midler, måder og resultat, hverken primært er fysiske, sosiale eller mentale. De er tvertimod like meget fysiske som de er sosiale og mentale fenomener." (Lund 2003: 117). Disse aspektene kan brukes på alle deler av dokumentasjonsprosessen og sådan også fortelle noe om hvordan folden fungerer i forhold til det materielle og sjelen. Her kan man trekke inn punkt to og tre på listen til Deleuze, innsiden og utsiden, det høye og det lave. Den komplementære modellen består av tre aspekt, og det vil si at man kan undersøke et dokument fra hvert av disse perspektivene hver for seg. "The document is at the same time physically and mentally configured as well as socially understood. It is not neither/or." (Olsen et al., 2012: 113). Et dokument har alle disse sidene ved seg ifølge denne modellen, det kan selvfølgelig være at noen av disse sidene er mer eller mindre dominerende. Det folden, punkt to og tre på listen kunne avdekke ved dokumenteksemplene i analysedelen, var at innsiden og utsiden var kjennetegnet av en bevegelse mellom materie og sjelen. Dette har noe med det mentale og det fysiske aspektet i den komplementære modellen. "Fordi den er en virtualitet som aldri slutter å dele seg selv, linjen av bøyning er gjort levende i sjelen men gjort virkelig i materie, hver på sin side." (Deleuze 1993: 35). Sjelen handler om individet, noe man også kan kalle mottaker, det er en levendegjøring av inntrykk man får utenifra, og det materielle er den fysiske verden.

Det mentale aspektet i den komplementære modellen kan man si har med sjelen å gjøre. “The mental part of the document is the perceived document, the cognitive model, or mental space.”(Olsen et al., 2012: 111). Innsiden og utsiden handler om bevegelsen mellom materien og sjelen, det mentale aspektet handler om hvordan man oppfatter dokumentet, også en slags bevegelse mellom materie og sjel. Det høye og det lave handler om de to nivåene og sier mer om hva og hvordan sjele-rommet fungerer i forhold til det materielle. Det er da man kan trekke inn det sosiale aspektet i den komplementære modellen. “The group of people, if there is more than one person involved in the process (which there more often than not is), also live and act within a society with cultural rules and regulations to consider. All of these issues bring us from the (personal or distributed) perception of the document to the social role of the document.” (Olsen et al., 2012: 112). Det sosiale aspektet finner man ved alle de tre dokumenteksemplene, men det er mest framtrepende og tydeligst hos bunad. Årsaken til det er alle aktørene, som fungerer som en helhet på nasjonalt nivå og videre som sosiale grupper med forskjellige markører, der smak og habitus spiller en rolle. Er det noen forskjell i det å analysere et av dokumenteksemplene med den komplementære modellen eller gjennom folden? For eksempel så er bunad ansett for å være et sosialt, et mentalt og et fysisk dokument på en og samme tid, ikke enten eller. Men for å undersøke de forskjellige aspektene, som hører til den komplementære modellen, må man nok gjøre det ved å ta et aspekt av gangen. Folden er litt annerledes, det er først og fremst bevegelsen mellom materialitet og sjele-rommet som er avgjørende, det er prosessen i et samspill med de to aspektene. Ved at folden kan deles opp i så mange typer måter å analysere et dokument på, gir den andre muligheter enn bare en enkelt modell kan gi. Riktignok fungerer dokumentasjonsprosessen i et forhold med den komplementære modellen, men punktet om utfolden tror jeg ikke de har tilsvarende begrep på. Utfolden er gjennom analysedelene avklart til å være en fortsettelse av folden når det skjer en endring i forhold til den opprinnelige prosessen. Dokumentasjonsprosessen tar et lignende grep som utfolden, ved at et dokument som blir aktualisert på nytt blir til et nytt dokument. Altså ikke til en fortsettelse, men til en ny begynnelse. Med andre ville hologrammet av Michael Jackson ha vært et nytt dokument, og ikke en utfold som en fortsettelse av den biologiske versjonen av mannen. Dette viser igjen dette med uendelighetsperspektivet, det er et poeng å få til at folden fortsetter gjennom taket, så å si.

Et annet aspekt ved listen til Deleuze, er at man gjennom punktet om teksturer har en anledning til å gå nærmere inn på detaljene ved et dokument. Teksturer handler også om

hvordan et materiale er foldet på. “Det er definert i mindre grad ved sine heterogene og veldig distinkte deler enn ved stilen som de blir uatskillelig fra i kraft av særskilte folder.” (Deleuze 1993: 36). Innenfor dokumentasjonsvitenskapen finnes et tilsvarende begrepspar som omhandler del og helhet, nemlig docem – dokument. For hvordan behandler man delene i et dokument. “Jeg foreslår derfor docem, inspireret af de to dele af det latinske begreb documentum, doceo + mentum, som er helt centrale for hele det teoretiske grundlag for analysemodellerne. Docem er definert som en del af et dokument.” (Lund 2003: 117). Dette har med fokus, avgrensninger og innramming. Det man anser, eller oppfatter som dokumentet, vil da bli definert som dokumentet, docem vil da være alle aspektene ved dokumentet. For eksempel størrelse, farge og materiale, men også forskjellige enheter innen samme dokument, det hele avhenger av forståelsen. “Et bilde i en avisartikkel er et docem, hvis dokumentet er avisartiklen. Hvis bildet var definert som et selvstendig meningsfullt dokument, så ville bildet ikke lenger være et docem, men et dokument.” (Lund 2003: 117). Teksturer fungerer på samme måte i den forstand at det er deler og en enhet. Man kan på mange måter kalle hver del for en fold, bretter i et sammenhengende materiale som danner en helhet. Dette kan være i overført betydning og ikke i samsvar med realitetene, poenget er hvordan man oppfatter delene sammen, de er en enhet fordi man oppfatter det slik. Dette minner om forholdet mellom docem og dokument, det er hvordan man velger å oppfatte helheten og delene, og endret fokus avgjør hva som er dokumentet.

Så kan folden fungere som en analysekategori innen dokumentasjonsvitenskapen? Absolutt er svaret mitt, det er mange likheter mellom eksisterende modeller, men jeg mener folden tilfører noe nytt ved det stadige fokuset på prosesser og det forskjellige posisjonene. Om alle dokument egner seg som objekt for en analyse gjennom folden? Dokumenteksemplene viste at alle ikke fungerte likt gjennom en analyse, men det avdekket for det meste forskjellige aspekt ved folden. Men det skal sies at noen dokumenter egner seg bedre, dette har med om de er avsluttet eller pågår fremdeles, hvor mange aktører som er involvert, og det materielle aspektet. Folden som analyseredskap kan være med på å gi dokumentene kropp. Dette blir som en slags allegori i samsvar med de barokke egenskapene.

10 Referanseliste

10.1 Litteratur

- Auster, Paul (1993) *Leviatan*. Oslo, Aschehoug.
- Bal, Mieke (1999) *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, University of Chicago Press.
- Barthes, Roland (1964/1967) *Elements of Semiology*. London, Jonathan Cape Ltd.
- Bourdieu, Pierre (1995) *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo, Pax.
- Calle, Sophie (1999) *Double Game*. London, Violette Editions.
- Cava, Marco della. (2014) Meet the conjurers of Michael Jackson's ghost. *USA TODAY*, 23. mai, 2014 [Internett]. Tilgjengelig fra:
<http://www.usatoday.com/story/life/music/2014/05/22/michael-jackson-billboard-music-awards-illusion/9437881/> [Hentet 2. november 2014].
- Deleuze, Gilles (1993) *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Drucker, Johanna (2007) Excerpts and Entanglements. I: Skare, R., Lund, N.W. & Vårheim, A. (red). *A Document (Re)turn: Contributions from a Research Field in Transition*. Frankfurt am Main, Peter Lang, s. 41-52.
- Freud, Sigmund (1976) The "Uncanny" I: *New Literary History*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 7.3, Spring 1976, s 619-645.
- Haugen, Bjørn Sverre Hol (red.) (2009) *Norsk Bunadleksikon*, bind I-III, 2.utgave, 1.opplag, Oslo, Cappelen Damm AS.
- Jentsch, Ernst (1997) On the psychology of the uncanny (1906), *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 2:1, 7-16
- Jones, D. J. (2011) *Gothic Machine : Textualities, Pre-Cinematic Media and Films in Popular Visual Culture, 1670-1910*. Cathays, Cardiff, GBR, University of Wales Press.
- Jolley, Nicholas (2005) *Leibniz*. London, Routledge.

Klesdrakt. (2012, 29. februar). I Store norske leksikon. Hentet 25. april 2015 fra <https://snl.no/klesdrakt>.

Leibniz, Gottfried Wilhelm (1981) *New Essays on Human Understanding*. Cambridge, Cambridge University Press.

Lund, Niels Windfeld (2003) Omrids af en dokumentationsvidenskab: Anno 2003. *Norsk Tidsskrift for Bibliotekforskning*, nr. 16, 92-127

Lund, Niels Windfeld (2010) Document, text and medium: concepts, theories and disciplines. *Journal of Documentation*, Vol. 66 (5), pp.734-749.

Martin, John Rupert (1977) *Baroque*. Boulder, Colorado, Westview Press.

McCormick, Rich. (2014) Watch Michael Jackson return as a moonwalking hologram. *THE VERGE*, 18. mai 2014 [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.theverge.com/2014/5/18/5729866/michael-jackson-hologram-at-billboard-music-awards> [Hentet 30. september].

Mori, Masahiro (2012) The Uncanny Valley. *IEEE Robotics & Automation Magazine*, June 2012.

Noss, Aagot (1974) Frå bygdedrakt til bunad. I: Wold, H. A. (red.). *Etnologisk lesebok*. Oslo, Institutt for folkelivsgransking, 323-337.

Noss, Aagot (1974) Tillegg til, Aagot Noss: Frå bygdedrakt til bunad. I: Wold, H. A. (red.). *Etnologisk lesebok*. Oslo, Institutt for folkelivsgransking.

Noss, Aagot. (2009, 14. februar). Bunad. I Store norske leksikon. Hentet 7. april 2015 fra <https://snl.no/bunad>.

Olsen, Bernt Ivar, Lund, Niels Windfeld, Ellingsen, Gunnar and Hartvigsen, Gunnar (2012) A Document Theory for the Design of Socio-Technical Systems: A document model as ontology of human expression. *Journal of Documentation*, Vol. 68 (1), pp 100-126

Paradigme. (2015, 12. mai). I Store norske leksikon. Hentet 29. mai 2015 fra <https://snl.no/paradigme>.

Patterson, Frank og Textor, John (2014) [Transkribert intervju] Meet the conjurers of Michael Jackson's ghost *USA TODAY*. Tilgjengelig fra:

<http://www.usatoday.com/story/life/music/2014/05/22/michael-jackson-billboard-music-awards-illusion/9437881/> [Hentet 2. november 2014].

Pedersen, Kari-Anne (2. opplag 2002) *Bunad og folkedrakt: beltestakk før og nå*. Oslo, Teknologisk forlag.

Rayward, W. Boyd (1992) Restructuring and mobilising information in documents: a historical perspective. I: Vakkari, P., Cronin, B. (red.). *Conceptions of Library and information science: historical, empirical and theoretical perspectives*. London, Taylor Graham, s. 50-68.

Troms Ungdomsfylking (1997) *Tromsbunaden for kvinner*. Tromsø, BokstavHuset AS.

Tuinen, S.V., McDonnell, N. (2010) *Deleuze and The Fold: A Critical Reader*. Basingstoke England, Palgrave Macmillan.

Winter, Kevin. *A holographic image of Michael Jackson performs onstage during the 2014 Billboard Music Awards at the MGM Grand Garden Arena on May 18, 2014 in Las Vegas, Nevada*. (2014) [Internettfoto]. Tilgjengelig fra:

<http://www.billboard.com/biz/articles/news/touring/6092064/michael-jackson-hologram-rocks-billboard-music-awards-go-behind> [Hentet 30. september 2014].

10.2 Bilder

Pulse Evolution. (u.d.) [Internettfoto av plansje]. Tilgjengelig fra: <http://www.pulse.co/usa-today-interview-john-textor-frank-patterson/> [Hentet 2. november 2014].

Ryden, Mark. *Dangerous* (u.d.) [Internettfoto av albumkunst]. Tilgjengelig fra: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/11/Michaeljacksondangerous.jpg> [Hentet 31. mai 2015].

Winter, Kevin (2014) *A holographic image of Michael Jackson performs onstage during the 2014 Billboard Music Awards at the MGM Grand Garden Arena on May 18, 2014 in Las Vegas, Nevada* [Internettfoto]. Tilgjengelig fra:

<http://www.billboard.com/biz/articles/news/touring/6092064/michael-jackson-hologram-rocks-billboard-music-awards-go-behind> [Hentet 30. september 2014].

10.3 Video

David, Alki (2014) [Transkribert intervju] How did they create Michael Jackson's hologram~ CNN. *Youtube*, 20. mai, 2014 [Internett]. Tilgjengelig fra:

<https://www.youtube.com/watch?v=fDR3hSeQ8pk> [Hentet 30. september 2014].

McCormick, Rich (2014) Watch Michael Jackson return as a moonwalking hologram. *THE VERGE*, 18. mai 2014 [Internett]. Tilgjengelig fra:

<http://www.theverge.com/2014/5/18/5729866/michael-jackson-hologram-at-billboard-music-awards> [Hentet 30. september].

MICHAEL JACKSON (2014) Michael Jackson Billboard Music Awards 2014 TV HD.

Youtube, 19. mai 2014 [Internett]. Tilgjengelig fra:

<https://www.youtube.com/watch?v=ULpfZvp71N8> [Hentet 30. mai 2015].

Patterson, Frank og Textor, John (2014) Meet the conjurers of Michael Jackson's ghost. *USA TODAY*, 23. mai, 2014 [Internett]. Tilgjengelig fra:

<http://www.usatoday.com/story/life/music/2014/05/22/michael-jackson-billboard-music-awards-illusion/9437881/> [Hentet 2. november 2014].

10.4 Nettkilder

<http://www.pulse.co/> versjon lastet ned 02.11.2014 kl. 15:30.

11 Vedlegg

11.1 Vedlegg 1

11.2 Listen over det barokke, engelsk versjon

1. *The fold*: the Baroque invents the infinite work or process. The problem is not how to finish a fold, but how to continue it, to have it go through the ceiling, how to bring it to infinity. It is not only because the fold affects all materials that it thus becomes expressive matter, with different scales, speeds, and different vectors (mountains and waters, papers, fabrics, living tissues, the brain), but especially because it determines and materializes Form. It produces a form of expression, a *Gestaltung*, the genetic element or infinite line of inflection, the curve with a unique variable.

2. *The inside and the outside*: the infinite fold separates or moves between matter and soul, the façade and the closed room, the outside and the inside. Because it is a virtuality that never stops dividing itself, the line of inflection is actualized in the soul but realized in matter, each one on its own side. Such is the Baroque trait: an exterior always on the outside, an interior always on the inside. An infinite “receptivity,” an infinite “spontaneity”: the outer façade of reception and inner rooms of action. Up to now Baroque architecture is forever confronting two principles, a bearing principle and a covering principle (on the one hand, Gropius, and on the other, Loos). Conciliation of the two will never be direct, but necessarily harmonic, inspiring a new harmony: it is the same expression, the line, that is expressed in the elevation of the inner song of the soul, through memory or by heart, and in the extrinsic fabrication of material partitions, from cause to cause. But, justly, what is expressed does not exist outside its expressions.

3. *The high and the low*: the perfect accord of severing, or the resolution of tension, is achieved through the division into two levels, the two floors being of one and the same world (the line of the universe). The façade-matter goes down below, while the soul-room goes up above. The infinite fold then moves between the two levels. But by being divided, it greatly expands on either side: the fold is divided into folds, which are tucked inside and which spill onto the outside, thus connected as are the high and the low. Pleats of matter in a condition of exteriority, folds in the soul in a condition of closure. Pleats of the partition and folds of the song. Baroque is abstract art par excellence: on the lower floor, flush with the ground, within

reach, the art comprehends the textures of matter (the great modern Baroque painters, from Paul Klee to Fautrier, Dubuffet, Bettencourt ...). But abstraction is not a negation of form: it posits form as folded, existing only as a “mental landscape” in the soul or in the mind, in upper altitudes: hence it also includes immaterial folds. Material matter makes up the bottom, but folded forms are styles or manners. We go from matter to manner; from earth and ground to habitats and salons, from the *Texturologie* to the *Logologie*. These are the two orders, Dubuffet’s two levels, with the discovery of their harmony that must go as far as indiscernibility. Is it a texture, or a fold of the soul, of thought? Matter that reveals its texture becomes raw material, just as form that reveals its folds becomes force. In the Baroque the coupling of material-force is what replaces matter and form (the primal forces being those of the soul).

4. *The unfold*: clearly this is not the contrary of the fold, nor its effacement, but the continuation or the extension of its act, the condition of its manifestation. When the fold ceases being represented in order to become a “method,” a process, an act, the unfold becomes the result of the act that is expressed exactly in this fashion. Hantaï begins by representing the fold – tubular and swarming – but soon folds the canvas or paper. Then, it resembles two axes, one of “Studies” and another of “Tables.” Sometimes the surface is locally or irregularly folded. These are the outer sides of the open fold that are painted, such that stretching, splaying, and unfolding cause surfaces of color to alternate with zones of white that all modulate over one another. Sometimes it is the solid that projects its inner sides on a regularly folded plane surface in accord with the creases: here the fold has a fulcrum, it is knotted and closed at each intersection, and is unfolded to cause the inner white to circulate. Sometimes light vibrates color in the pleats and crannies of matter, sometimes light vibrates in the folds of an immaterial surface. However, what is it that makes the Baroque line only a possibility for Hantaï? He never stops facing another possibility, which is that of the Oriental line. Painted and nonpainted surfaces are not divided as are form and content, but as the full and the void in a reciprocal becoming. That is how Hantaï hollows out the eye of the fold and paints only the sides (the Oriental line); but sometimes he makes successive foldings in the same area that leave no place for voids (a full Baroque line). It may be that the Baroque will have to confront the Orient profoundly. This happened to be Leibniz’s adventure with his binary arithmetic: in one and zero Leibniz acknowledges the full and the void in a Chinese fashion; but the Baroque Leibniz does not believe in the void. For him it always seems to be

filled with a folded matter, because binary arithmetic superimposes folds that both the decimal system – and Nature itself – conceal in apparent voids. For Leibniz, and in the Baroque, folds are always full.

5. *Textures*: Leibnizian physics includes two principal chapters, the one involving active or so-called derivative forces related to matter, and the other involving passive forces, or the resistance of material or texture. Perhaps only at the limit does texture become most evident, before rupture or tearing, when stretching, no longer being opposed to the fold, now expresses it in its pure state, according to a Baroque figure that Bernard Cache has indicated (hysteresis more than stretching). Not belonging to the same pictorial vision, here the fold still pushes back the opening or the hole. As a general rule the way a material is folded is what constitutes its texture. It is defined less by its heterogeneous and really distinct parts than by the style by which they become inseparable by virtue of particular folds. Whence the concept of Mannerism in its working relation with the Baroque. That is what Leibniz stated when he invoked the “paper or the tunic.” Everything is folded in its own manner, cord and rod, but also colors distributed according to the concavity and convexity of the luminous rays, sounds, all the more strident where “the trembling parts are shorter and more taut.” Hence texture does not depend on the parts themselves, but on strata that determine its “cohesion.” The new status of the object, the objectile, is inseparable from the different layers that are dilating, like so many occasions for meanders and detours. In relation to the many folds that it is capable of becoming, matter becomes a matter of expression. In this respect, the fold matter or texture has to be related to several factors, first of all, light, chiaroscuro, the way the fold catches illumination and itself varies according to the hour and light of day (Tromeur’s and Nicole Grenot’s contemporary research). But then, depth: how does the fold itself determine a “thin” and superimposable depth, the paper fold defining a minimum of depth on our scale of things, as we see in Baroque letter holders in trompe l’oeil, where the representation of pleated card casts a sense of depth in front of the wall. And third, there is the soft and overlaid depth of fabric that has never ceased to inspire painting, brought to new power in our time by Helga Heinzen: her representation of striped and folded fabrics covers the entire painting, the body disappears in the falls and rises, the waves and sums, which follow a line now coming from Islam. But still the theater of matter, to the extent a material can be grasped, hardened in its distortion or its hysteresis, is apt to express within itself the folds of another material, as in Renonciat’s wooden sculpture, where Lebanese cedar turns into a plastic dropcloth, or the

Paraña pine becomes “cotton and feathers.” Finally, the way that all these textures of matter tend toward a higher point, a spiritual point that envelops form, that holds it enveloped, and that contains alone the secret of material folds below. Where would these come from? They are not explained by composite parts, since the “swarming,” the perpetual displacement of contour, originates in the projection of something spiritual into matter. Are they phantasmagoria of the order of thought, as Dubuffet would say? In another manner, the sculptor Jeanclous finds an analogous way when he goes from physical leaves of cabbage – infinitely folded, tied, bloodied – or infinitely stretched sheets, to metaphysical peas, spiritual crabs, head of monads that concretize the meaning of the expression “the fold of sleep.” Whether active or passive, derivative forces of matter refer to primitive forces which are those of the soul. But always the two levels, their harmony, and their harmonization.

6. *The paradigm*: the search for a model of the fold goes directly through the choice of a material. Would it be the paper fold, as the Orient implies, or the fold of the fabric, that seems to dominate the Occident? But the point is that the composite materials of the fold (texture) must not conceal the formal element or form of expression. In this respect, the Greek fold is not satisfactory, even if it has the correct ambition to be worthy of the highest areas, in political force, and in the power of thinking: the Platonic paradigm of weaving as interlacing is contained in textures but does not extract the formal elements of the fold. It is because the Greek fold, as the *Politics* and the *Timaeus* have shown, presupposes a common measure of two terms that are mixed, and thus operates through encirclements that correspond to the repetition of proportion. That is why, for Plato, forms are folded. The formal element of the fold is not attained. This formal element appears only with infinity, in what is incommensurable and in excess, when the variable curve supersedes the circle. Such is the case for the Baroque fold, with its corresponding status of a power of thinking and political force. The paradigm becomes “mannerist,” and proceeds to a formal deduction of the fold.

11.3 Listen over det barokke, norsk oversettelse

1. *Folden*: Det barokke finner opp det uendelige arbeid eller prosess. Problemet er ikke hvordan å avslutte en fold, men hvordan fortsette den, til å få den til å gå gjennom taket, hvordan ta den til uendeligheten. Det er ikke bare fordi folden påvirker alle materialer at det derfor blir uttrykksfull materie, med forskjellige skalaer, hastigheter, og forskjellige vektorer (fjell og vann, papir, stoffer, levende vev, hjernen), men særlig fordi den bestemmer og

materialiserer form. Den produserer en form for uttrykk, en *Gestaltung*, det genetiske element eller uendelig linje av bøyning, kurven med en unik variabel.

2. *Innsiden og utsiden*: Den uendelige folden separerer eller beveger seg mellom materie og sjel, fasaden og det lukkede rom, utsiden og innsiden. Fordi den er en virtualitet som aldri slutter å dele seg selv, linjen av bøyning er gjort levende i sjelen men gjort virkelig i materie, hver på sin side. Slik er det barokke trekket: et eksteriør alltid på utsiden, et interiør alltid på innsiden. En uendelig "mottakelighet," en uendelig "spontanitet": den ytre fasade av mottakelse og indre rom av virkning. Helt til nå konfronterer barokk arkitektur alltid to prinsipper, et bærende prinsipp og et dekkende prinsipp (på den ene siden Gropius og på den andre Loos). Forsoning av disse to vil aldri bli direkte, men nødvendigvis harmonisk, inspirerer en ny harmoni: det er det samme uttrykket, linjen, som er uttrykt i opphevelsen av sjelens indre sang, gjennom minner eller utenat, og i den ytre fabrikasjon av materielle delinger, fra årsak til årsak. Men, med rette, hva som er uttrykt eksisterer ikke utenfor sine uttrykk.

3. *Det høye og det lave*: Det perfekte samsvar av deling, eller oppløsning av spenning, oppnås ved inndelingen av to nivå, de to nivåene er av den samme verdenen (universets linje). Fasade-materien hører til nede, mens sjele-rommet hører til over. Den uendelige folden beveger seg så mellom de to nivåene. Men ved at den er delt, utvider den seg sterkt på hver side: folden er delt opp i to folder, som er dyttet inni og som velter ut på utsiden, på den måten henger det høye og det lave sammen. Folder av materie i en tilstand av utvendighet, folder i sjelen i en tilstand av lukkethet. Folder av delingen og folder av sangen. Barokk er abstrakt kunst par excellence: på det nedre nivået, i ett med bakken, innenfor rekkevidde, kunsten innbefatter teksturene av materie (de store barokke moderne malerne, fra Paul Klee til Fautrier, Dubuffet, Bettencourt...). Men abstraksjon er ikke en benektelse av form: den plasserer form som foldet; eksisterende kun som et "mentalt landskap" i sjelen eller i sinnet, i øvre høyder; derfor inkluderer det også immaterielle folder. Materiell materie utgjør det nedre, men foldete former er stiler og manerer. Vi beveger oss fra materie til manerer; fra jord og bakke til habitater og salonger, fra Teksturologi til Logologi. Dette er de to ordene, Dubuffets to nivåer, med oppdagelsen av deres harmoni som må fortsette helt til ufattelighet. Er det en tekstur, eller en fold av sjelen, av tanke? Materie som avslører sin tekstur blir råmateriale, akkurat slik form som avslører sine folder blir kraft. I det barokke er koblingen av materiale-kraft det som erstatter materie og form (de opphavelige kreftene er de av sjelen).

4. *Utfolden*: Dette er helt klart ikke det motsatte av folden, heller ikke dens utsletting, men fortsettelsen eller forlengelsen av dens virke, betingelsen for dens manifestasjon. Når folden opphører å være representert for å kunne bli en “metode,” en prosess, et virke, blir utfolden resultatet av akten som er uttrykt nøyaktig på denne måten. Hantaï begynner med å representere folden – tubeformet og svermende – men folder straks lerretet eller papiret. Og så, ligner den på to akser, en av “Studier” og en annen av “Tabeller.” Overflaten er noen ganger lokalt eller uregelmessig foldet. Dette er de ytre sidene av den åpne folden som er malt, slik at strekking, utstrekking, og utfolding får overflater av farger til å veksle med soner av hvitt som alle modulerer hverandre. Noen ganger er det det tette som projiserer sine indre sider på en regelmessig foldet flat overflate i samsvar med rynkene: her har folden en støtte, den er sammenknytt og lukket ved hvert møte, og er utfoldet for å få det indre hvite til å sirkulere. Noen ganger vibrerer lyset farge i foldene og hulrommene av materie, noen ganger vibrerer lyset i foldene til en immateriell overflate. Men, hva er det som gjør at den barokke linjen bare blir en mulighet for Hantaï? Han slutter aldri å vurdere en annen mulighet, som er den orientalske linjen. Malte og umalte overflater er ikke delt, ikke form og innhold heller, men som det fulle og tomme i en gjensidig tilblivelse. Dette er slik Hantaï huler ut øyet til folden og bare maler sidene (den orientalske linjen); men noen ganger lager han påfølgende foldinger i det samme området som ikke levner noe rom for hulrom (en full barokk linje). Kanskje det barokke ville måtte konfrontere orienten dyptgående. Slik var altså Leibniz sitt eventyr med binær aritmetikk: i en og null anerkjenner Leibniz det fylte og det tomme på kinesisk manér; men den barokke Leibniz tror ikke på tomrommet. For ham ser det alltid ut til at det er fylt med foldet materie, fordi binær aritmetikk legger seg over folder som både det desimale systemet – og naturen selv – skjuler i tilsynelatende tomrom. For Leibniz, og i barokken, er folder alltid fulle.

5. *Teksturer*: Leibniziansk fysikk inkluderer to prinsipielle kapitler, det ene involverer aktive eller såkalte avledete krefter relatert til materie, og det andre involverer passive krefter, eller motstanden av materiale eller tekstur. Kanskje er det bare ved grensen at tekstur blir mest håndgripelig, før utbrudd eller revning, når strekking, ikke lengre satt opp mot folden, nå uttrykker det i sin reneste tilstand, i samsvar med en barokk figur som Bernard Cache har indikert (hysterese mer enn strekking). Ikke tilhørende den samme billedlige visjonen, presser folden her fremdeles tilbake åpningen eller hullet. Som en generell regel er det måten et materiale er foldet på som utgjør dets tekstur. Det er definert i mindre grad ved sine

heterogene og veldig distinkte deler enn ved stilen som de blir uatskillelig fra i kraft av særskilte folder. Hvorav konseptet av manierismen i sin aktive relasjon med det barokke. Dette er det Leibniz konstaterte når han påkalte “papiret eller tunikaen.” Alt er foldet på sin egen maner, snor og kjepp, men også farger distribuert i samsvar med konkaviteten og konveksiteten til lysende stråler, lyder, desto mer skjærende hvor “de skjelvende delene er kortere og mer spente.” Derfor avhenger tekstur ikke av selve delene, men av strata som bestemmer sin “kohesjon.” Den nye statusen til objektet, objektilet, er uløselig knyttet til de forskjellige nivåene som utvider seg, med de mange muligheter for sidesprang og avstikkere. I forhold til de mange foldene som den er kapabel å kunne bli, blir materie et anliggende for uttrykk. I denne betydningen, må materiefolden eller tekstur relateres til flere faktorer, først og fremst, lys, chiaroscuro, måten folden fanger belysning og slik den selv varierer i overenskomst med tid og lys på dagen (Tromeurs og Nicole Grenots nåtidige forskning). Men så, dybde: hvordan avgjør folden selv en “tynn” og påklistret dybde, papirfolden definerer et minimum av dybde på vår skala av ting, som vi har sett ved barokke brevholdere i trompe l’oeil, hvor representasjonen av et foldet kort kaster en følelse av dybde foran veggen. For det tredje, det er ofte en myk og overtrukket dybde av tekstil som aldri har sluttet å inspirere innen maleri, brakt til ny kraft i vår tid av Helga Heinzen: hennes representasjon av stripet og foldet tekstil dekker hele maleriet, kroppen forsvinner i groper og opphøyninger, bølgene og summer, som nå følger en linje som kommer fra Islam. Men fremdeles er teateret av materie, i den grad et materiale kan bli forstått, herdet i sin forvrengning eller sin hysterese, egnet til å uttrykke innenfor seg selv foldene av et annet materiale, som i Renonciats treskulpturer, hvor libanesisk sedertre blir til et plastisk tekstil, eller Paraña furuen blir til “bomull og fjær.” Til slutt, måten alle disse teksturene av materie strekker seg mot et høyere punkt, et spiritielt punkt som omslutter form, som holder det omsluttet, og som alene inneholder hemmeligheten om materielle folder under. Hvor ville disse komme fra? De er ikke forklart av sammensatte deler, siden “svermingen,” den evige forskyvningen av kontur, kommer fra projeksjonen av noe spiritielt inn i materie. Er de en fantasmagori av tankerekkene, som Dubuffet ville ha sagt? På en annen måte, skulptøren Jeanclos finner en analog måte når han går fra fysiske blader av kål – uendelig foldet, bundet, blodige – eller uendelig strukkede ark til metafysiske erter, spirituelle krabber, hoder av monader som konkretiserer meningen bak uttrykket “foldene av søvn.” Enten aktive eller passive, avledete krefter av materie refererer til primitive krefter som er de av sjelen. Men alltid de to nivåene, deres harmoni, og deres harmonering.

6. *Paradigmet*: Søken etter en modell av folden går direkte gjennom valget av et materiale. Vil det være papirfolden, som Orienten antyder, eller folden av stoff, som ser ut til å være dominerende for Oksidenten? Men poenget er at det sammensatte materialet av folden (tekstur) må ikke skjule det formelle elementet eller form for uttrykk. I dette henseendet, er den greske folden ikke tilfredsstillende, selv om den har den korrekte ambisjonen om å være verdig av de høyeste områdene, i politisk kraft, og i tankens makt: det platoniske paradigmet om veving som sammenfletting er rommet i teksturer men trekker ikke ut de formelle elementene til folden. Det er fordi den greske folden, som *Politics* og *Timaeus* har vist, forutsetter et felles mål for to termer som er blandet, og opererer dermed gjennom omslutning som korresponderer med repetisjonen av proporsjoner. Dette er hvorfor, for Platon, former er foldet. Det formelle elementet for folden er ikke oppnådd. Dette formelle elementet oppstår bare ved uendelighet, noe som er uforenelig og overflødig, når den variable kurve erstatter sirkelen. Slik er tilfellet for den barokke folden, med sin korresponderende status av en tenkende og politisk makt. Paradigmet blir “manieristisk,” og fortsetter til en formell deduksjon av folden. (Deleuze 1993: 34-38)

11.4 Vedlegg 2

Boken *Leibniz* av Nicholas Jolley inneholder også et glossar over de mest brukte ordene og uttrykkene og betydningen i henhold til Leibniz og andre. Et utvalg av forklarte ord:

Apperception mental state involving self-consciousness, or at least conciousness. The term was introduced into philosophy by Leibniz.

Appetition the endeavor or striving in a monad by virtue of which it passes from one perceptual state to its successor.

A priori capable of being known independently of experience (literally, “from the former”); contrasted with “a posteriory”. The terms were first used in this sense in philosophy by Kant.

Compatibilism the doctrine that determinism is consistent or compatible with free will and moral responsibility.

Compossible logically capable of coexisting; belonging to the same possible world.

Contingent truths truths whose opposite does not imply a contradiction (for example, “Julius Caesar crossed the Rubicon”).

Expression according to Leibniz, “one thing *expresses* another (in my language) when there is a constant and ordered relation between what can be asserted of the one and what can be asserted of the other” (P 71). The idea seems to be that if A expresses B, then one can in principle read off the properties of B from the properties of A alone.

Extension in logic, the class of entities to which a term, such as “human being”, applies.

Identity of Indiscernibles the thesis that if A and B share all their properties, the A is identical with B.

Intension in logic the sense of a term or the concept which it expresses; contrasted with “extension”.

Law of continuity the thesis that nature makes no leaps: employed by Leibniz in a variety of contexts, both technical and non-technical.

Leibniz’s law in logic, if A is identical with B, then A and B share all their properties; converse of the Identity of Indiscernibles.

Materialism the thesis that reality is ultimately material or physical in nature.

Monad a simple, immaterial, soul-like substance endowed with perception and appetite. The term derives from the Greek word for “unity”.

Nativism the doctrine that the human mind contains innate ideas and knowledge.

Occasionalism the doctrine that God alone is a true cause and that particular events, such as the collision of two billiard balls, are simply the occasions on which God’s causal power is exercised.

Phenomenalism the theory that bodies or physical objects are simply the contents of perceptions and have no existence outside human minds. In the twentieth century, phenomenalism has chiefly been a theory about the meaning of propositions about bodies or physical objects.

Predicate that which is ascribed to the subject of a proposition.

Prime matter in Aristotle’s philosophy matter considered in abstraction from form. The concept is reinterpreted in Leibniz’s theory of monads.

Theodicy the project of defending the justice of God against objections drawn from the presence of evils in the world such as sin and suffering. The term was introduced into philosophy by Leibniz. (Jolley 2005: 223-229)