

Genfortryllelse i den digitale tidsalder

THEIS VALLO MADSEN



Specialeserie/Master Thesis

Specialeserie/Master Thesis:
Digital Aesthetics Research Center
Aarhus University
Helsingforsgade 14, DK-8200
www.digital-aestetik.dk

Theis Vallø Madsen
"Genfortryllelse i den digitale tidsalder"

Udgiver: Digital Aesthetics Research Center (Aarhus University)

Copyright © 2011 Theis Vallø Madsen

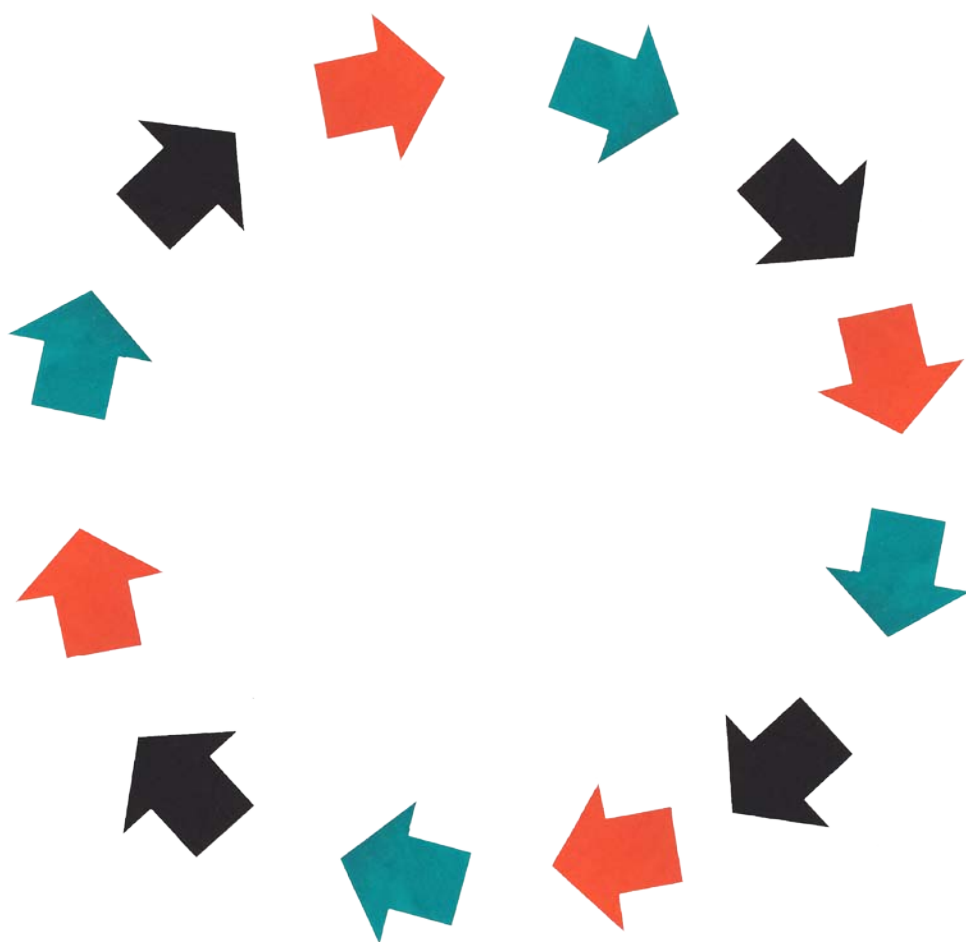
Permission is granted to copy, distribute and/or modify this document under the terms of the GNU Free Documentation License, Version 1.3 or any later version published by the Free Software Foundation; with no Invariant Sections, no Front-Cover Texts, and no Back-Cover Texts. A copy of the license is included in the section entitled "GNU Free Documentation License".
<http://www.gnu.org/licenses>

Bogen forefindes i en digital version på www.digital-aestetik.dk

ISBN 87-91810-19-1
EAN 9788791810190

GENFORTRYLLELSE

I DEN DIGITALE TIDSALDER



THEIS VALLØ MADSEN

GENFORTRYLLELSE I DEN DIGITALE TIDSALDER

Af Theis Vallø Madsen

Coverbilleder er gengivet med tilladelse fra Beatbox, Bonnier Amigo, EMI Denmark, FatCat Records, Morningside Records, Playground Music, Sony Music Denmark, Vagrant Records og Warner Music Denmark.

Illustration 19-21 og 27-29 er gengivet med tilladelse fra Bemerk Aps.

Copyright: Theis Vallø Madsen. Alle billedgengivelser sker i henhold til ophavslovens bestemmelser om brug af værker *i undervisningsvirksomhed*(§13) og *arkiver, biblioteker og museer* (§16).

Denne udgivelse må udelukkende bruges i ikke-kommercielt øjemed.

Forside: Omrokeret billede af coveret til Kashmir: "Trespassers".

INDHOLDSFORTEGNELSE

INDLEDNING.....	4
METODE.....	6
KAPITEL 1: LØSRIVELSE	
Oh NO OnO.....	9
Løsrivelsens historie.....	11
Tankens løsrivelse.....	12
Kunstens løsrivelse.....	14
Affortryllelse.....	14
Tegnets løsrivelse.....	17
Billedets løsrivelse.....	18
Digital kultur.....	20
Kunstværket i dets tekniske regulérbarheds tidsalder.....	22
Øjets løsrivelse.....	24
Den symbolske orden.....	26
Stjernetåge.....	28
Den frie hvide uudgrundelighed.....	29
Den himmelske jukeboks.....	32
I regnbuer.....	33
Delkonklusion.....	35
KAPITEL 2: GENFORTRYLLELSE	
Væk fra den digitale kultur.....	36
Vinylpladens renæssance.....	36
Varm lyd.....	38
Vinylpladens materialitet.....	40
Materiale-mæssighed.....	43
Sjæl.....	45
Analogue love.....	47
Renhed.....	49
Mand mod maskine.....	49
En dør på klem.....	52
Analog æstetik.....	53
Forgængelighed.....	54
Utilgængelighed.....	57
Fonografiske riter.....	57
Papcoveret.....	60
Retro.....	65
Polaroid.....	66
KONKLUSION.....	74
LITTERATURLISTE.....	76
ABSTRACT.....	80

INDLEDNING

I Arthur C. Clarke-fortællingen *The Nine Billion Names of God* henvender en tibetansk munkeorden sig til en amerikansk computerproducent for at få hjælp. I århundreder har munkeordenen været i gang med at nedskrive Guds ni milliarder navne ud fra et sindrigt tegnsystem. Det er munkenes overbevisning, at det er Gud og menneskets bestemmelse at nedskrive alle Hans navne, men selvom munkene udelader forskellige nonsens-kombinationer, vil det alligevel tage munkene omkring femtentusinde år at fuldføre opgaven. To computerteknikere rejser til munkeklosteret i Tibet, hvor de installerer og vedligeholder en computer, og i løbet af en måneds tid har computeren beregnet og printet alle ni milliarder navne-kombinationer. Af frygt for munkenes reaktion, når det sidste navn ikke bringer verden til standsning, flygter computerteknikerne fra klosteret, men før de når ned til det ventende fly, vender de blikket mod nattehimlen, og idet computeren tilbage i klosteret printer det sidste navn ud, ser de to computerteknikere, hvordan alle stjernerne på nattehimlen stille og roligt går ud.

Denne fortælling handler om affortryllelsen af verden. Computeren kan udregne og udskrive alle verdens mysterier, men i det øjeblik, hvor al information, alle navne og alle hemmeligheder er printede og tilgængelige, er der ikke længere grund til at opretholde verden. Selvom Arthur C. Clarkes fortælling ikke har meget tilfælles med den teologi, der bliver praktiseret i virkelighedens tibetanske munkeordener, vidner den alligevel om en udbredt forestilling om den moderne teknologis affortryllelse af verden. Det er en forfaldshistorie, der bliver fortalt i forskellige versioner hos blandt andre Jean Baudrillard, Max Weber og Walter Benjamin, og deres begreber om hyperrealitet, affortryllelse og aura ligger til grund for artiklens første del om den digitale kultur.

I første kapitel karakteriserer jeg den digitale kultur som et sted, hvor betydninger og artefakter skabes og præges i spændingen mellem to forestillinger, der fungerer som hinandens modsætninger: Den ene er forestillingen om den digitale sky eller stjernetåge, hvor vi up- og downloader uanede mængder information med billeder, tekster, kulturelle identiteter og sociale liv. Den anden forestilling handler om en stoflighedskult, der vil væk fra det frie og immaterielle og mod det materielle og stationære; tingenes aura, autenticitet og "her og nu" i benjaminsk forstand.

I andet kapitel undersøger jeg denne stoflighedskult. Nedbrudt i binære koder kan computeren akkumulere, åbenbare og de-materialisere en uhyrlig mængde information, men vi har stadig brug for ritualer, auraen og autenticiteten; det ikke umiddelbart kopiérbare og ikke frit tilgængelige. Det bliver her karakteriseret som et forsøg på genfortryllelse af kulturens artefakter; objekter, der peger på sin egen håndgribelighed, stoflighed og materialitet som en værdi, der ikke kan omsættes i nuller og ettal-ler.

Tydeligst kan man genkende denne genfortryllelse inden for musikken. Det er ikke tilfældigt, at vinylpladen får en renæssance i det øjeblik i den teknologiske udvikling, hvor musikken synes at have revet sig løs fra materien, nu næsten frit tilgængeligt og uendeligt reproducérbar. Musikkulturen har undergået store forandringer som følge af den teknologiske udvikling, og i den digitale tidsalder bliver musikken i stadig stigende grad sendt fra digitale musiktjenester til den digitale afspiller med trådløs

forbindelse. Vinylpladen er hverken fri fra materien eller frit tilgængelig. Den bliver her karakteriseret som et radikalt eksempel på en genfortryllelse, der skal forankre musikoplevelsen i stedet og situationen, men denne genfortryllesesstrategi bliver også rettet mod de artefakter, der bliver købt og brugt i den brede musikkultur. *Compact discens* hamskifte er en del af samme stoflighedstiltrækning, hvor det gamle, transparente plastiketui bliver erstattet af det mere "håndgribelige" papcover. Det er ikke kun musikartefakter, der bliver genfortryllet; en afsluttende undersøgelse af en ny populær polaroidbilledæstetik skal vise, at også billedet kan blive afdigitaliseret, genmaterialiseret og genfortryllet.

Dette er ikke en undersøgelse af retro-bevægelser. Selvom retro-produkter spiller en væsentlig rolle i bevægelsen væk fra det immaterielle, er det en væsentlig pointe i denne karakteristik af genfortryllelse, at genopblomstringen af kulturformer som vinylpladen og polaroidkameraet ikke alene handler om stilgenbrug eller erindringskultur. Vinylpladens renæssance handler ikke alene om en populærkulturel hukommelse af en umiddelbar fortid, men i højere grad om kulturelle strømninger, der stikker dybere end midlertidige modeluner og ti- eller femtenårs stilrotationer. Som billede og ritual er vinylpladen en del af en dybereliggende, kulturel bevægelse, som både modsætter sig og forstærkes af den digitale kultur.

Denne genfortryllesesstrategi fungerer ikke uafhængigt af eller uden for den digitale kultur; derimod er det en væsentlig egenskab ved analog æstetik, at den først giver mening som en mellemform, hvor væsensforskellige betydninger væver sig ind og ud af hinanden. Disse artefakter er interessante, fordi vi både forstår dem som materielle og immaterielle, som konkret genstand eller *præsentation* og som abstrakt billede eller *repræsentation*. Det er her, i de kulturelle modpolers mellemrum, at jeg placerer vinylpladen, polaroidbilledet og cd'ens papcover. Den digitale kultur er en tingskultur, men tingenes værdi og funktion bliver formet af kulturens forestillingsbilleder og den kulturelle praksis, hvori de indgår.

METODE

Denne artikel foretager en efterhånden gammel øvelse: Ved at undersøge undtagelserne vil jeg analysere reglen. Fra et konstruktivistisk udgangspunkt går jeg bagom myterne i den digitale tidsalder for at undersøge, hvordan en gammel immateriel/materiel-dikotomi fortsat giver betydning til kulturelle artefakter. Denne modernitetskritik er inspireret af Gilles Deleuze og Félix Guattaris rhizome-filosofi i *Tusind plateauer* og Yve-Alain Bois og Rosalind E. Krauss' kritik af form/indhold-dikotomien i *Formless*. På hver deres måde forsøger de at øve modstand mod en modernitet, der deler verdens fænomener op i en binær begrebsstruktur.

Det er nødvendigt at være kritisk over for konstruktivisme. Konstruktivistiske positioner har for vane at beskrive sit genstandsfelt som en selvreferentiel struktur, der fungerer i sit eget lukkede kredsløb. Jeg ønsker hverken at karakterisere og analysere artefakter ud fra en deterministisk position, hvor tingene er determineret af enten naturen eller teknologien, eller ud fra en ortodoks konstruktivistisk position, hvor værdier, betydninger og forestillinger bliver skabt i et frirum uden for virkeligheden. Artefakterne er hverken tomme tegn eller forudbestemte symboler med urokkelige betydninger, men genstande, der får betydning i et samspil mellem kulturelle værdier og kulturel praksis. Det betyder, at det først er i sin konkrete, lokale sammenhæng, at artefaktet får betydning. Modernitetens rene kategorier fungerer kun som begreber, men disse begreber skriver sig ind i tingene som tegn, og efterfølgende får disse ting betydning og værdi i det lokale.

Min position er derfor pragmatisk konstruktivistisk. Jeg ønsker at afdække, hvilke historiske rødder, der befinder sig under den moderne immaterialitet/materialitet-dikotomi, men denne afdækning er ikke drevet af en dekonstruktivistisk glæde ved at afsløre konstruktioner som rene luftkasteller. Tværtimod tror jeg, at forestillingerne er skabt i en virkelig verden, der på sin side lader sig skabe og genskabe i forestillingernes billede. En undersøgelse af den genopblomstrede vinylplade kan anskueliggøre, hvordan forestillingerne bliver omsat til betydning og værdi i praksis. At vinylpladen opleves som mere ægte og autentisk end digitale musikformater, er ikke bare en virkelighedsuafhængig konstruktion, men en forestilling og en følelse, der er opstået i et samspil mellem forestillinger og den funktion, vinylpladen får. Vinylpladen *er* ikke mere ægte eller autentisk, men den *bliver* det.

Mine analyseredskaber er hentet fra semiotikken i traditionen fra C.S. Peirce. Med den semiologiske værktøjskasse vil jeg undersøge artefaktet som en betydningsbærer, der er omgivet af en bred vifte af paratekster. Billeder, billedobjekter og tekster lægger sig om artefakterne som tegn i en semiotisk kæde, og mine analyser vil forsøge at kortlægge, hvordan kæden hænger sammen, og hvordan den giver mening. Det er udtryk for en udvidet værkforståelse, hvor pladecovere, polaroidbilleder og andre kulturelle udtryk skal afkodes i den kæde, de er en del af. Dette tegnbegreb er inspireret af Nelson Goodmans tegnteori, der forstår tegn og tegnbrug som en verdensskabelse, hvor tegnene hele tiden skaber nye verdensbilleder ud fra gamle forestillinger.¹

¹ Se Goodman, Nelson.

En beskrivelse af kæden i sin helhed ville ikke give mening. Enhver analyse må begrænse sit genstandsfelt, og til denne begrænsning låner jeg en distinktion fra W.J.T. Mitchell. Ud fra Mitchells distinktion mellem *image* og *picture* vil jeg karakterisere pladecovere som artefakter, der får betydning som både *image* eller billede og *picture* eller billedobjekt.² Derfor bliver det, man almindeligvis forstår som artefakternes *indhold*, i dette tilfælde vinylpladen og cd'ens musik, kun inddraget i det omfang, at det giver betydning til pladecoveret som billedobjekt. Det skal her være en selvstændig pointe, at musikartefakter ikke er ren lyd, men også billeder og billedobjekter, der påvirkes og påvirker betydningen af den musik, der kommer ud af højttaleren.

Kulturelle artefakter er hverken ren diskurs eller ren naturlighed, men en mellemting. Denne hybrid-tænkning af ting, diskurs, kultur og natur er inspireret af Gilles Deleuze og Félix Guattaris rhizome-tankegang og Bruno Latours modernitetskritik. I *Vi har aldrig været moderne* er Latours pointe, at moderniteten aldrig har haft held med at dele verden op i ren natur og ren kultur.³ Min pointe er en anden; vi er stadig moderne, og modernitetens begrebsapparat genererer stadig mening og værdi. Forestillinger i den digitale kultur er en videreudvikling, snarere end et brud med modernitetens projekt, hvilket bliver tydeliggjort i min undersøgelse af forestillingen om den elektroniske stjernetåge eller sky, hvor alle informationer svæver ubesværet rundt som løsrevne tegn.

Denne stjernetåge har fået konkurrence fra en anden forestilling. Deleuze og Guattari skildrer i *Tusind plateauer* et organisk stængelsystem, hvor tingenes betydninger forbinder sig på kryds og tværs af moderne erfaringsområder.⁴ Alle rødder er ikke lige store, men alle er forbundet i ét eller flere punkter i snørklede og sammenvævede semiotiske kæder af biologiske, politiske og økonomiske tegn. Det er et opgør med det moderne verdensbillede som et kultiveret og veltrimmet træ, der vokser op mod i himlen.

Uden at fornægte, at dette organiske billede er med til at forme kulturen og dens artefakter, vil jeg vise, at modernitetens træ-struktur stadig lever videre i den digitale kulturs forestillingsbilleder. Bruno Latour har ret, når han skriver, at hybridformerne ekspanderer, og at modernitetens renselsesarbejde bliver mere og mere vanskeligt, men det betyder ikke, at dette århundredgamle tanke- og repræsentationssystem er glemt eller uden indflydelse. Både træ- og stængelbilledet producerer mening i den digitale tidsalder, hvor de supplerer og interagerer med hinanden. Disse sammenkoblinger er tydelige i Lev Manovichs *The Language of New Media*, der på den ene side beskriver computerkulturen som et vildnis af variabler, og på den anden side beskriver, hvordan databasen fungerer ved at adskille, kvalificere og kategorisere informationerne i hierarkiske strukturer. Denne database er både rhizomatisk og moderne, ligesom den digitale kultur i al almindelighed.

Min tilgang er interdisciplinær. Jeg trækker på flere forskellige disciplinære traditioner; i første omgang filosofi, kulturteori, kunsthistorie, visuel kultur-studierne og senere "new media theory", mu-

² Mitchell, W.J.T. (2005) s. 76-106.

³ Se Latour, Bruno.

⁴ Deleuze, Gilles; Guattari Félix s. 5-34.

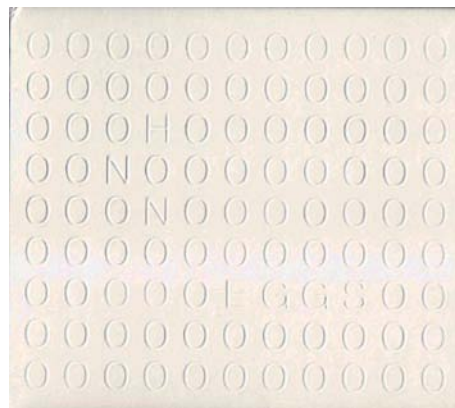
sikvidenskab og religionsvidenskab. Denne vifte af teoribygninger har et æstetisk perspektiv, der skal anskueliggøre, hvordan kulturelle forestillingsbilleder og kulturel praksis giver betydning og værdi til tingene. En analyse af politiske og økonomiske forhold ville givetvis have givet et mere nuanceret billede af disse analoge og digitale artefakter, men af hensyn til plads og perspektiv er dette aspekt udeladt.

Til sidst er det vigtigt med en begrebsafklaring. *Den digitale tidsalder* betegner den vestlige kulturs nutid, der manifesterer sig i *digitale kulturformer*, *anti-digitale kulturformer* og *ikke-digitale kulturformer*. Første kapitel handler om den digital kultur og dens historiske rødder, og andet kapitel handler om anti-digitale kulturformer eller det, der her bliver kaldt analog æstetik. Analog æstetik er et udtryk for en modreaktion, og dog er den hverken rendyrket anti-moderne eller ironisk postmoderne, men derimod et blandingsprodukt af begge forestillinger. Det er en æstetik, der trækker på både moderne og før-moderne forestillingsbilleder, og en analyse af analog æstetik-dyrkelse i en af sine reneste former – vinylpladen – vil i andet kapitel illustrere, hvordan selv den mest aggressive analog-dyrkelse er afhængig af den digitale kultur.

KAPITEL 1: LØSRIVELSE

OH NO ONO

Da de danske musikere i Oh No Ono udgav deres andet album, EGGS (2009), kunne man ikke alene købe det i tre formater – cd, vinyl og download – men også med tre forskellige coverbilleder. Cd-udgavens coverbillede er af pap og består af kolonner af nuller, hvor bogstaverne "N" og "H" står imellem nullerne og danner bandnavnet, mens albumtitlens fire bogstaver står for sig selv på tredjesidste række (ILL. 1). Bogstaverne og nullerne toner frem i hvidt på hvid baggrund, og de breder sig på bagsiden, hvor der ikke er andet end hvide nuller på en hvid baggrund. Det eneste



ILL. 1: OH NO ONO: EGGS (CD).

ikke-hvide på papcoverets yderside er ryggen, der har en sart, pastelrød prik efterfulgt af bandnavn, albumtitel og sangtitler. Alle nuller og bogstaver er fremhævet i kartonen, så de træder frem, som om det var punktskrift.

Albummets ikon i iTunes og andre online-butikker er mere enkelt, og der er ingen relieffeffekt eller pastelrøde prikker (ILL. 2). Her står nullerne og bogstaverne i sort på hvid baggrund i en lille firkant, der danner det traditionelle ikon i online-butikken og i musikafspillerens interface.



ILL. 2: OH NO ONO: EGGS (IKON).

Pladeomslaget til vinyludgaven af EGGS er ikke enkelt (ILL. 3). Dette billede har et væld af farver og former, der danner en collage, hvor to sammenstykkede menneskeansigter og forskellige organiske former toner frem fra en sort baggrund. Figuren ligner en surrealistisk dybhavsfisk, hvor nogle af elementerne er klippet ind i hinanden, mens andre farveflader fortøner sig i hinanden, og det er svært at afgøre, om billedet er lavet i hånden eller i et billedbehandlingsprogram. Pladecoverets bagside er helt sort, men med en hvid firkant rundt om den lille, obligatoriske stregkode.

Billederne er forskellige, fordi de er udtryk for to forskellige forestillinger i den digitale tidsalder. På den ene side er der en digital musik, der består af nuller og etabler. På den anden side er der en mere organisk, menneskelig eller naturlig musik, der befinder sig på et fysisk, ikke-digitalt medie. Oh No Onos hvide nuller fra cd- og iTunes-udgaven er billeder på en kultur, der består af rensede former og rationelle systemer. Vinylpladens coverbillede er derimod et modbillede, hvor formerne og figurerne er mindre rene og mere ustyrlige. Disse komplementære billeder er produkter af en kulturel forestilling, der deler verden i en før-digital og en digital tid, og denne opdeling ligner til forveksling en århundredgammel opdeling, hvor tanken, kulturen og kunsten bliver adskilt fra kroppen, naturen og

materien. Pladeomslaget, cd-coveret og ikonet er udtryk for en klasse af kulturelle forestillingsbilleder, der beskriver den digitale kultur som immateriel og intet- og allestedsnærværende i modsætning til en før-digital kultur, der er mere virkelig, mere jordnær, men også længere og længere væk.



ILL. 3: OH NO ONO: EGGS (VINYL).

LØSRIVELSENS HISTORIE

"Før internettet tog jeg flere ture til biblioteket og lavede flere telefonopkald. Jeg læste flere bøger, og mit verdenssyn var mere snævert, jeg var dårligere informeret. Jeg gik mere, cyklede mere, vandrede mere og legede mere. Jeg elskede oftere."⁵

Linda Stone, forfatter og tidligere Apple-chef

Affortryllelsen af verden er ikke en forestilling, der er opstået i kølvandet på digitale teknologier, men en videreudvikling af forestillingsbilleder, der har rod i en mere end trehundrede år gammel tanketradition. Den digitale tidsalder er en fortsættelse af moderniteten som et historisk paradigme, der bygger på et binært verdensbillede og en lineær historieforståelse. Det er samtidig en historie, der bliver fortalt på to forskellige måder. I den ene version er moderniteten en fortælling om oplysning og frigørelse, hvor mennesket og kunsten langsomt gør sig uafhængig og fri. I den anden version er moderniteten en forfaldshistorie, hvor verdens fænomener mister sin magi, aura og autenticitet.

Med citatet ovenfor skriver den tidligere Apple-chef skriver sig ind i en anti-moderne fortælletradition, der beskriver en før-digital tid, hvor verden var ung og fuld af muligheder. Hos Linda Stone er internettet "Det store dyr i åbenbaringen", der ganske vist har bragt mere viden og større udsyn, men også færre indsigter, mindre fordybelse og mindre sanselighed. Det falder hende ikke ind, at denne manglende livs- og seksuallyst kunne have sit afsæt i andre ting som f.eks. alder eller karriere. Skurken i denne type forfaldshistorie indtager forskellige former, alt efter om man tilslutter sig modernistens idé om en lysende fremtid eller førmodernistens idé om en bedre fortid. Men både den fremtidsbegejstrede modernist og den nostalgiske anti-modernist er i grunden moderne. Begge opererer med et dualistisk verdensbillede, der udvikler sig i lineær tid.

Modernitetens historie kan beskrives som en tanketradition, der handler om adskillelse og retning. Dag Østerberg skriver i sin introduktion til *Det moderne*, at moderniteten er et vestligt kulturmønster, der adskiller fornuft fra irrationelle følelser: "Siden kommer fornuften også i modsetning ikke bare til følelsen, men også til det vitale. For så vel følsomhed som vitalitet forstår seg som noe annet enn fornuftens *tankevirksomhet*."⁶ Bruno Latour beskriver moderniteten som adskillelses- og renselsesarbejde, der adskiller alverdens fænomener i et velordnet system, hvor fænomener er enten menneskelige eller ikke-menneskelige. Denne adskillelse "[...] etablere[r] opdelingen mellem en naturlig verden, som altid har været der, og et samfund med forudsigelige og stabile interesser og indsatser, og en diskurs, der er uafhængig af såvel reference som samfund."⁷ I det følgende skal gamle filosoffer og yngre kunst-, kultur og medieteoritikere vise, hvordan dette adskillelsesarbejde udvikler sig fra sin begyndelse og frem til den digitale kultur.

⁵ Bernsen, Markus s. 2.

⁶ Østerberg, Dag s. 12 (Østerbergs kursivering).

⁷ Latour s. 31.

Retningen handler om modernitetens fortolkning af tid; en tidslighed, der spænder tiden ud i en progressiv udvikling, hvor verdens fænomener hele tiden bevæger sig tættere på en bedre og lysere fremtid. "Tiltroen til og håpet om et *fremskritt* for menneskeheten synes også å være noe særegent for Vestens moderne kultur"⁸ skriver Østerberg senere i sin introduktion af *Det moderne*, og Østerberg udleder tre grundbegreber fra modernitetens historie: fornuften, fremskridtstroen og "det frie individ".⁹

TANKENS LØSRIVELSE

Forestillingen om en ren, kropsløs tanke er gammel. Den moderne fortælling om tankens løsrivelse har en forhistorie, der begynder i Platons hule, hvor fænomenerne og idéerne udgjorde hver sin virkelighed, og forhistorien fortsætter i Biblens fortælling om Jesu opstandelse, hvor Guds søn frigør sig fra kroppen og bliver ren ånd. De platoniske idéer og den kristne åndelighed er tanketraditioner, der fortsætter ind i moderniteten, men som paradigme har modernitetens sin rod i renæssancen.¹⁰ Et sted at begynde er ved arkitekten Filippo Brunelleschi (1377-1446) og hans opfindelse af centralperspektivet, der placerer subjektet i midten af universet. Leon Battista Alberti (1404-1472) videreudviklede Brunelleschis opfindelse og skabte et rationelt repræsentationssystem, der skildrede et matematisk defineret rum ud fra et centralt forsvindingspunkt på højde med det øje, der ser billedet. I billedet blev verden ordnet i et geometrisk netværk af linjer, der indrettede sig i forhold til blikket og en usynlig prik i horisonten. Ifølge W.J.T. Mitchell er centralperspektivets største styrke, at den naturaliserer sin egen kunstighed: "The best index to the hegemony of artificial perspective is the way it denies its own artificiality and lays claims to being natural representation of 'the way things look,' 'the way we see,' or [...] 'the way things really are'."¹¹ Dette visuelle system skaber harmoniske billeder med en rationel orden, der bliver mere og mere udspecificeret op gennem oplysningstiden, hvor subjektet bliver adskilt fra objektet, og kulturelle fænomener bliver defineret som den komplementære modsætning til naturlige fænomener. Billedets orden var en forudsætning for den orden, som oplysningstidens kategoriseringer ville skabe.

Da René Descartes (1596-1650) definerede mennesket som et tænkende væsen, var det samtidig en uddifferentiering af tanken fra kroppen.¹² Descartes' begrebsdefinition begyndte en bevægelse, hvor menneskets intellekt og åndelighed blev begrebsmæssigt adskilt fra kroppen og dens væld af sanselige fornemmelser: "Mennesket blev som *res cogitans* en substans af en fundamentalt anden orden end noget andet i naturen"¹³ skriver Svante Nordin i *Tankens magt*. Løsrevet fra naturen og krop-

⁸ Østerberg s. 12.

⁹ Ibid. s. 11.

¹⁰ Østerberg taler om "modernitetens første tid" fra 1400- og 1500-tallets Italien og "modernitetens gennemslag" i 1740-1750. Se Østerberg s. 14-17.

¹¹ Mitchell (1986) s. 37.

¹² Jensen, Hans Siggaard (red.) s. 838-842 og 854-873.

¹³ Jensen s. 862.

pen kunne ånden frit rationalisere, analysere og syntetisere forskellige erfaringsområder ved den rene tankevirksomhed alene, og kroppen syntes kun at være en forhindring eller en midlertidig beholder for den åndelighed, som tænkte sig væk fra kødet. Mens Descartes' rationelle subjekt forsøgte at adskille det objektive fra det subjektive, blev den kødelige krop gjort til genstand for videnskabelige undersøgelser i oplysningens tjeneste. Tankevirksomheden definerede os som mennesker, og kroppen blev et objekt, der skulle udforskes og kortlægges på samme måde som fremmede kontinenter uden for Europa blev udforsket og kortlagt. Det cartesianske verdensbillede delte verden op i en dikotomi, og det rationelle subjekt positionerede sig i modsætning til kroppen og dens følelser, fornemmelser og fodfæste i jordens skidt og støv.

Denne polarisering blev forstærket, da Immanuel Kant (1724-1804) et århundrede senere placerede det skønne i subjektet. Det, der senere er blevet kaldt Kants "kopernikanske vending"¹⁴ eller "det Store Skel"¹⁵, var begreber for Kants beskrivelse af den æstetiske oplevelse som et fænomen, der ikke rettede sig efter tingen selv, men som et fænomen, som opstod i et samspil mellem subjektets fornuft og fantasi.¹⁶ Ifølge Østerberg danner denne adskillelse grundlaget for moderniteten: "[...] [H]va han selv kaldte en 'kritisk idealisme' [...] går meget langt i moderne retning, en filosofi som et halvt århundrede senere skulle prege eller bli uttrykk for hele det moderne samfunnet."¹⁷ Descartes adskilte rationaliteten fra kroppens mylder af fornemmelser og følelser, og Kant adskilte de objektive ting *derude* fra fænomenerne i vores hoveder, og siden har moderniteten adskilt verdens fænomener i modpoler, hvor naturen, kroppen og objekterne *derude* afsondres fra kulturen, fornuften og subjektiviteten i det tænkende individ. Dette epistemologiske arbejde var et renselsesprojekt, der destillerede alle verdens fænomener i kategorier, hvor kulturen og subjektet blev defineret som det, der var anderledes end naturen og det objektive.¹⁸

¹⁴ Lund, Jørn (red.) s. 307.

¹⁵ Latour s. 31.

¹⁶ Kant, Immanuel s. 57-91.

¹⁷ Østerberg s. 55-56.

¹⁸ Bruno Latour bruger begrebet "renseselsarbejde" i *Vi har aldrig været moderne*. Se Latour s. 73.

KUNSTENS LØSRIVELSE

G.W.F. Hegels (1770-1831) forestilling om kunstens løsrivelse fra materien er en grundfortælling i moderniteten. I sine forelæsninger om kunstens filosofi beskriver Hegel, hvordan kunsten har udviklet sig fra en form bundet i materien og frem mod en mere fri og abstrakt form.¹⁹ I disse forelæsninger leverer Hegel en progressiv dannelsesfortælling, hvor kunsten arbejder sig frem mod en mere oplyst og udviklet fremtid, en stadig større selvbevidsthed og frihed fra materien. Hos Hegel er materien en forhindring, som kunsten skal overvinde eller undslippe for i sidste ende at løsrive sig fra materien, opløse sig i ren filosofi og udtrykke den Absolutte idé.²⁰ Som alle moderne fortællinger har Hegels kunsthistorie en kronologisk opbygning med en begyndelse, en midte og en slutning, men det er bemærkelsesværdigt, at Hegels afslutning er henlagt til fremtiden.²¹ Denne bevægelse fremad og opad mod stadig større abstraktion gav moderniteten *retning*; en evigt fremadskridende udvikling frem mod et fastsat mål.²²

Ifølge Hegel er kunstværkerne i harmoni med deres tid. I sin første primitive form er kunsten bundet i naturobjekter, der bliver symboler på spiritualitet. I antikken får guderne menneskeskikkelse, og denne før-kristne forening af krop og ånd kommer til udtryk i den klassiske skulptur af den græske gud som menneske. Men den klassiske tid er kun et stadium i kunstens løsrivelse, hvor kunsten i Hegels samtid har udviklet sig fra skulpturen til maleriet i kraft af kristendommens adskillelse af krop og ånd. I det flade romantiske maleri er kunsten blevet en abstraktion, som dog endnu er bundet i et materielt billedobjekt, og først når kunsten har frigjort sig fuldstændig fra materien og er blevet ren filosofi, er kunstens udvikling afsluttet. Enhver tids kunst er udtryk for tidens ånd eller *zeitgeist*; samtidens grundlæggende og forenede værdier, holdninger og forestillinger, og således må kunsten i sin fuldendte form som et selvbevidst, frit fænomen afspejle en tid, hvor tidens ånd ligeledes er frigjort fra den materielle verdens lænker.²³

AFFORTRYLLELSE

Modernitetens forfaldshistorier har mange fortællere. Walter Benjamins (1892-1940) beskrivelse af kunstens udvikling i "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder" fra 1936 er en af disse forfaldshistorier, og dens begreber om auraforfald er udtryk for en genkommende kritik af moderniteten, der er blevet og til stadighed bliver formuleret sideløbende med modernitetens udvikling. Det er en modernitetskritik, der har forskellige former eller forklædninger, og en af disse finder man hos Max Weber (1864-1920), der beskrev moderniteten som en rationaliseringsproces, hvor verden langsomt,

¹⁹ Hegel, G.W.F. s. 97-106

²⁰ Hegel s. 97-106 og Jensen s. 1380-1393.

²¹ Dog mener nogle, at kunsten *har* nået sit endemål i hegeliensk forstand, bl.a. Arthur C. Danto i "The End of Art" i *The Philosophical Disenfranchisement of Art*.

²² Danto s. 107.

²³ Hegel s. 97-106, Danto s. 81-115 og Jensen s. 1380-1390.

men sikkert blev affortryllet.²⁴ Hos Benjamin og Weber er moderniteten både en afvikling og udvikling, hvor kunsten og verdens fænomener undergår en afmytologisering eller intellektualisering i takt med, at det moderne menneske opnår større og større viden om verden. Dette dobbelte forhold har beskæftiget mange kulturteoretiske retninger, og inden for kunst- og kulturteorien har Walter Benjamins kunstværk-essay fået kanonisk karakter.

I kunstværk-essayet tegner Walter Benjamin en hegeliansk udviklingshistorie, hvor kunsten udvikler sig i historiske stadier fra en fortid og frem til en moderne fremtid.²⁵ I Hegels kunsthistorie udviklede kunsten sig ud fra en indre nødvendighed, der drev kunsten frem mod større selvbevidsthed og abstraktion.²⁶ Kunstens gradvise afmaterialisering finder man også i Benjamins essay, men her er det reproduktionsteknikken, der skaber ændringer i selve kunstens væsen. Den moderne teknologi kan reproducere og massedistribuerer kunstværkerne, men når kunsten løsrives fra stedet og tiden, mister kunstværket sin historiske autoritet og "aura". Benjamin beskriver kunstens frigørelse som kunstværkets løsrivelse fra et "[...] her og nu – dets unikke placering på det sted, hvor det befinder sig."²⁷ Det er en værkforståelse, hvor kunst-genstanden har en "hyperfølsom kerne"²⁸ og en ægthed, der er "[...] alt det ved den, som fra dens oprindelse kan gives videre, fra dens materielle holdbarhed til dens historiske vidnesbyrd."²⁹ Hvor forestillingen om en kerne, en ægthed og oprindelighed knytter sig til det originale kunstværk, er det reproducerede værk kendetegnet ved det modsatte; det uægte, det flygtige og aura-berøvede.

Aura er noget fjernt, der kan indåndes. Benjamin definerer aura som "[...] noget fjernts unikke fremtræden, så nært det end måtte være"³⁰, og i naturen beskriver han aura som dét, betragteren indtager eller fornemmer, når han eller hun følger et bjerglandskabs kontur mod horisonten eller en grens skygge på sig selv: " – det er at indånde disse bjerges, denne grens aura."³¹ Auraen er utilnærmelig, men dog tæt på, og dette paradoks kommer til udtryk i det religiøse rum, hvor den transcendent guddommelighed får form i kultiske billedobjekter. Nedbrydningen af auraen begynder, når den moderne reproduktionsteknik kan rive værket ud af denne unikke placering i tid og rum. Men i samme bevægelse mister tingene deres aura og unikke værdi, fordi de ensartede kopier ikke længere er bundet i ritualer og steder. Benjamin erkender, at kunstværket altid har været reproducérbart, men i dets tekniske reproducérbaheds tidsalder bliver værkerne kopieret med stor præcision og i et højt tempo. Med kunstens løsrivelse fra en placering i det unikke kunstobjekt ændres også kunstens værdi og funktion; kunstens kultværdi bliver erstattet af en ny udstillingsværdi, og kunstens funktion i kulten

²⁴ Se Weber, Max.

²⁵ Bl.a. Gumbrecht og Marrinan beskriver Benjamins forhold til Hegel. Se Gumbrecht; Marrinan s. 5-7.

²⁶ Hegel s. 97-106.

²⁷ Benjamin, Walter s. 17.

²⁸ Ibid. s. 18.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.s. 20.

³¹ Ibid.

bliver erstattet af en politisk.³² Udviklingen er en irreversibel og fremadskridende bevægelse, hvor kunstens hyperfølsomme kerne og aura langsomt, men uundgåeligt bliver afviklet af den moderne teknologi.

Benjamin vil diagnosticere modernitetens sygdomme, men diagnosen bliver stillet på modernitetens betingelser. I essayet fungerer mangfoldiggørelse som en modsætning til det unikke, men Benjamin trækker også flere skillelinjer, hvor originalitet, autoritet, aura og koncentration hører til tiden før reproduktionsteknikken, mens den moderne verden er auraforladt og løsrevet fra sine historiske traditioner. Det er samtidig en ambivalent kritik, hvor løsrivelsen også har et politisk potentiale for den marxistiske Benjamin, men som modernitetsbeskrivelse er essayet symptomatisk for en kulturkritik, der taler i modernitetens binære sprog.³³ Således bliver fortiden mere ægte, naturlig og menneskelig i modsætning til den mekaniserede modernitet, hvor reproduktioner og apparater har erstattet en umedieret kontakt til kunsten og verden. Det reproducerede værk vil altid være en dårlig eller midelmådig kopi af et originalt kunstværk.

Kunsten bliver spændt ud imellem "original" og "kopi", hvor artefaktet enten er en aurafyldt original eller en auraforladt kopi. Det er en modernitetskritik, der er organiseret i fuldstændig overensstemmelse med det moderne verdensbillede. I Antoine Hennion og Bruno Latours kritiske essay med den polemiske title "How to Make Mistakes on So Many Things at Once – and Become Famous for It" finder man en tilsvarende kritik: "Technique has always been the means of producing art; it is not a modern perversion of some prior, disembodied creativity. Paradoxically, Benjamin appears to be prisoner of the Romantic idea of the artist he is set out to critique."³⁴ Ikke desto mindre er denne idé om modernitetens "disembodied creativity"³⁵ et tilbagevendende motiv i kulturkritikken efter Benjamin.

Benjamin er interessant af to grunde. For det første, fordi han er en moderne modernitetskritiker, og for det andet, men uløseligt forbundet med det første, fordi hans begreber om aura-forfaldet i kunsten er én af flere forfaldshistorier, der beskriver moderniteten som en løsrivelsesproces. Benjamin opfandt ikke aura-begrebet, men han var den første til at bruge begrebet i kulturteorien, hvor det siden har haft en enorm indflydelse.³⁶ Forestillingen om kunstens aura-forfald lægger sig i forlængelse af Webers begreb om affortryllelse; både skildringen af aura-forfaldet og affortryllelsen er en kritik af moderniteten, men en kritik, der opererer med modernitetens polaritet.³⁷ Samtidig kan aurabegrebet tydeliggøre, hvordan forestillingen om autenticitet og materialitet giver værdi og betydning til artefakter i den digitale tidsalder, hvor auraen, magien eller autenticiteten bliver geninvesteret i det reproducerede værk.

³² Ibid. s. 21-22.

³³ Stephen G. Nichols undersøger denne ambivalens i sin artikel "The End of Aura?" Se Nichols, Stephen G. s. 256-268.

³⁴ Hennion, Antoine; Latour, Bruno s. 94. Stephen G. Nichols sætter også Benjamins aurabegreb ind i et før-moderne/moderne-begrebsapparat. Se Nichols s. 257.

³⁵ Hennion; Latour s. 94.

³⁶ Shiff, Richard s. 63-70.

³⁷ Bruno Latour har samme kritik. Se Latour s. 157-160.

TEGNETS LØSRIVELSE

Den tekniske reproducérbarheds tidsalder skaber en kultur, der flyder over i tegn og billeder. Det moderne menneske vil have billederne tæt på, og til det formål kan teknologien masseproducere og massedistribuere billederne til et hungrende publikum. Dette forestillingsbillede udbyggede Jean Baudrillard (1929-2007) med sit begreb om hyperrealiteten; en moderne tabsfølelse, hvor vores forestillingsbilleder river sig løs fra virkeligheden og skaber en ny virkelighedsfølelse. Erkendelsesmæssigt bliver virkeligheden erstattet af en over-virkelighed, hvor kulturens tegn og billeder ikke længere refererer til en materiel virkelighed. Repræsentationerne har mistet deres referencepunkter; de henviser kun til andre repræsentationer, der igen kun henviser til andre, og dette evindelige tegn- og billedloop har skabt en ny virkelighed, der fungerer uafhængigt af den gamle, affortryllede virkelighed: "[...] [T]he pure gaze – an objectivity at last liberated from the object, which is no more than the blind relay of the look that scans it. [...] [R]eality has passed over into the play of reality, radically disenchanted [...]."³⁸ I dette billedvirvar går indholdet tabt, og kun tegnenes udtryk cirkulerer rundt – indholdet synes at sygne hen, som auraen gjorde det hos Benjamin.

Baudrillards hyperrealitet er affødt af et adskillelsesarbejde og en systematisering, som Ferdinand de Saussure (1857-1913) havde indledt i begyndelsen af det tyvende århundrede. Saussure lægger fundamentet til en sprogvidenskab, der adskiller det talte sprog eller *parole* fra sprogets underliggende begrebsstruktur eller *langue*, og denne adskillelse gør Saussure i stand til at koncentrere sig om sproget som struktur. I første omgang adskiller Saussure tegnet fra indholdet ved at skelne mellem ordets udtryk eller *signifiant* og ordets begrebsmæssige indhold eller *signifié*.³⁹ Tegnet henter sin betydning i en modsætningsstruktur, hvor sproget får mening ved hjælp af tilstedeværende modsætninger på sætningsniveau og fraværende modsætninger på begrebsniveau. De fraværende modsætninger udgør sprogets paradigme, og ifølge Saussure ligger modsætningerne indlejret i en stabil, universel struktur.⁴⁰ Denne systemtænkning får senere en enorm indflydelse i bl.a. sociologien og psykologien, og Roland Barthes er en af dem, der giver Saussures adskillelse en kulturel betydning: "Language is, as it were, that which divides reality (for instance, the continuous spectrum of colors is verbally reduced to a series of discontinuous terms)."⁴¹ Sprogets adskillelse fra virkeligheden bliver en kulturel og erkendelsesmæssig adskillelse mellem tegnet og indholdet, og denne distinktion får stor betydning for den måde, kulturkritikken former sig fra sprogvidenskabens gennembrud i 1960'erne og århundredet ud.

Det er dette tegnsystem, der ifølge Baudrillard overtager virkeligheden. Den adskillelse mellem tegn og indhold, som Saussure og den nye sprogvidenskab satte i system, er ikke længere forbeholdt sproget, men er blevet til en kulturel og erkendelsesmæssig adskillelse, hvor tegnet gør sig uafhængig

³⁸ Baudrillard, Jean (2007) s. 1018-1019.

³⁹ Hatt, Michael; Klouk, Charlotte s. 202.

⁴⁰ Ibid. s. 201-208.

⁴¹ Roland Barthes citeret fra Manovich, Lev s. 28-29.

af sit indhold. I Baudrillards hyperrealitet overtager tegnet det, det står for, på samme måde som den argentinske forfatter Jorge Luis Borges i en fortælling lader et kæmpemæssigt en-til-en-kort overdække det rige, som kortet skulle repræsentere.⁴² Repræsentationerne overdækker det, de oprindeligt refererede til.

Baudrillard skildrer et postmoderne skrækscenarium, hvor moderniteten bliver fremstillet som en gold og indholdsløs verden, hvis indbyggerne har mistet den ægte, sanselige kontakt til virkeligheden og kunsten.⁴³ En oprindelig og ægte fortid må vige for en moderne og kunstig nutid, der er lidenskabsløs og fordummende: "The highest level of intensity lies behind us. The lowest level of passion and intellectual illumination lies ahead of us."⁴⁴ Det er en gennemgående kritik af det nye, hvor den fremadskridende udvikling giver adgang til flere billeder, mere viden og flere ting, men det moderne menneske må til gengæld ofre fordybelsen, lidenskaben og autenticiteten. Dette før- og nu-billede er udtryk for en kvalitet/kvantitet-dikotomi, hvor mængden af tegn og billeder er udtryk for mindre kvalitet. Den ungarske filosof Georg Lukács citerer Karl Marx for et lignende før- og efterbillede i *History and Class Consciousness* fra 1922: "Quality no longer matters. Quantity alone decides everything: hour for hour, day for day"⁴⁵, og den samme dikotomi går igen i de dystopiske fortællinger om den digitale kultur; bl.a. hos Baudrillard, hvor alt er blevet ren kultur, og den materielle virkelighed er udgrænset til en position uden for kulturen, hvor den lever sit eget, afsondrede liv.

BILLEDETS LØSRIVELSE

Baudrillards hyperreelle virkelighed består af billeder. Ikke billeder i glas og ramme, men immaterielle billeder, der har revet sig løs fra deres forbindelse med det, de skulle være et billede på. I et foredrag med titlen "Violence of the Image" fortæller Baudrillard, hvordan disse løsrevne billeder øver vold mod virkeligheden:

"The image [...] is violent because what happens there is the murder of the Real, the vanishing point of Reality. Everything must be seen, must be visible, and the image is the site par excellence of this visibility. But at the same time it is the site of its disappearance. And that something in it has disappeared, has returned to nowhere, makes the very fascination of the image."⁴⁶

Ifølge Baudrillard rummer billederne et paradoks; de kan vise alt, men i sig selv er de ingenting. Dette, at billedet kan opløse sig selv, rummer en dødelig fascination, der i sidste ende ødelægger en fastfor-

⁴² Se Borges, Jorge Luis. Baudrillard indleder *Simulacra and Simulations* (fransk org. *Simulacres et simulation* fra 1981) med Borges' fortælling (se Baudrillard (2006) s. 1). Lev Manovich bruger også fortællingen i *The Language of New Media* (se Manovich s. 225).

⁴³ Se også Latour s. 158.

⁴⁴ Baudrillard citeret i Coulter, Gerry s. 145.

⁴⁵ Lukács, Georg s. 89-90. Kvalitet/kvantitets-dikotomien er en gennemgående figur i Harris og Taylors kritik af Walter Benjamin, Marshall McLuhan og Jean Baudrillard. Se bl.a. Harris, Jan LI.; Taylor, Paul A. s. 134.

⁴⁶ Baudrillard (2002) uden sidetal.

ankret, håndgribelig virkelighed. I radikale vendinger beskriver Baudrillard en kulturel forandring, der handler om billedets dematerialisering og efterfølgende kolonialisering af alle kulturens områder. Denne billedekspansion er beskrevet i mindre radikale vendinger af bl.a. W.J.T. Mitchell, Bolter og Grusin, der også forstår den digitale tidsalder som et sted, der er ved at flyde over i billeder.

W.J.T. Mitchells distinktion mellem *picture* og *image* kan illustrere, hvordan billedbehovet og billedforbruget ændrer sig i den digitale tidsalder. I *What Do Pictures Want?* skelner Mitchell mellem materialitet og immaterialitet i sin karakteristik af to forskellige former for billeddannelse, der har "det immaterielle billede" eller *image* på den ene side og "det materielle billede" eller *picture* på den anden side.⁴⁷ Det digitale landskab består af *images*; flygtige billeder, der kan forvandle sig og forsvinde, lige så hurtigt, som de er opstået. J.D. Bolter og R. Grusin skriver i "Immediacy, Hypermediacy, and Remediation" fra 1999, at den kulturelle opfattelse af computeren har ændret sig fra at være en tal- og ordmaskine til at være en billedmaskine: "[...] [W]e now think of them also as devices for generation of images, reworking photographs, holding videoconferences, and providing animation and special effects for film and television."⁴⁸ Siden har billederne mangedoblet sig selv, og den digitale kultur er blevet en billedkultur, hvor alle billeder er immaterielle, uforgængelige og nærvædt fuldt tilgængelige.

Ifølge Mitchell er det immaterielle billedes vigtigste egenskab, at det ikke kan ødelægges: "The golden calf in the Old Testament may be ground down to powder, but the image lives on – in works of art, in texts, in narratives and remembrance."⁴⁹ Billedet skal ligne, repræsentere eller symbolisere, men ikke være noget i sig selv: "Ordinary, not philosophical, language leads us to think of images as a family of immaterial symbolic forms [...]. The image seems to float without any visible means of support, a phantasmatic, virtual, or spectral appearance."⁵⁰ Disse immaterielle billeder tilhører repræsentationernes verden; de er nærsagt substansen i Baudrillards hyperreelle virkelighed, hvis ikke "hyperrealitet" og "substans" var uforenelige størrelser i Baudrillards begrebsapparat. Disse billeder har det med at formere sig, ligesom de hyperreelle billeder og tegn, der ifølge Mitchell fungerer som "[...] quasi life-forms (like viruses) that depend on a host organism (ourselves), and cannot reproduce themselves without human participation."⁵¹ De fordobler sig, spreder sig og trænger ind over alt, men modsat Baudrillards løsrevne og posthumane tegnverden, forstår Mitchell billederne som en måde at skabe videre på den virkelighed, der allerede er. Med et lån fra filosofen Nelson Goodman er billeder "ways of worldmaking"⁵², der ikke bare skal afspejle verden, men skabe den, og således har mennesket, ifølge Mitchell, skabt, omskabt og genskabt verden i umindelige tider.⁵³

⁴⁷ Mitchell (2005) s. 76-106.

⁴⁸ Bolter, J.D.; Grusin, R. s. 23.

⁴⁹ Mitchell (2005) s. 84.

⁵⁰ Ibid. s. 84-85.

⁵¹ Ibid. s. 87.

⁵² Ibid. s. xv.

⁵³ Ibid. s. xiv-xv.

Billedobjekter eller *pictures* er billeder, der er bundet i et objekt. Ifølge Mitchell er billedobjektet en *materialiseret* udgave af det immaterielle billede: "The picture is the image plus the support; it is the appearance of the immaterial image in a material medium."⁵⁴ Det er et blandingsprodukt af materielle og immaterielle elementer, hvilket indebærer en ontologisk dobbelthed; det fremstår som både præsentation og repræsentation, fordi et abstrakt billede får fysisk form. Den reproduktionsteknik, som Benjamin beskriver i kunstværk-essayet, må dog adskille billede og objekt, fordi det kun er *billedet* i *billedobjektet*, der kan kopieres og massedistribueres. Benjamins auraforfald begyndte først, da reproduktionsteknikken kunne kopiere kunstværkernes billede; det originale kunstværk måtte først omdannes eller "reduceres" til sit *image*, der siden kunne løsrives fra et "her" og "nu".

I Baudrillards forfaldshistorie har disse løsrevne billeder skabt en ny virkelighed, hvor passionen og fordybelsen er afløst af tomme tegn og simulationer, der kun forestiller sit indhold i forvrængede former. Alt er tegn, og intet er alvorligt: "An air of nondeliberate parody clings to everything – a tactical simulation [...]"⁵⁵ skriver Baudrillard i en af sine beskrivelser af hyperrealiteten, der sammen med hans *Simulacres et simulation* fra 1981 kom til at stå som et manifest for postmodernismens kritik af moderniteten. I et ekko af Baudrillards distinktion mellem en autentisk fortid og en lidenskabsløs, overfladisk fremtid, beskriver den amerikanske forfatter Susan Sontag også moderniteten som en kultur, der sløver hjernen: "Industrial societies turn their citizen into image junkies; it is the most irresistible form of mental pollution."⁵⁶ De immaterielle billeder er roden til denne kulturelle sløvhed hos både Baudrillard og Sontag. Billederne er gift, der enten dræber, som hos Baudrillard, eller passiviserer, som hos Sontag.

DIGITAL KULTUR

Der er i øjeblikket en enorm interesse for digital kultur. Interessen fordeler sig i "new media theory", "digital culture theory" og forskellige andre teorier og retninger, hvoraf mange beskriver den digitale kultur som en udløber af en teknologisk udvikling.⁵⁷ Den digitale kultur kan også beskrives på en anden måde; som en udløber af en moderne tanketradition og et moderne repræsentationssystem, hvis begyndelse ligger flere århundreder før, at Alan Turing opfandt den første digitale computer i 1930'erne.⁵⁸ Ifølge Gilles Deleuze opstår teknologiens sociale betydning før den tekniske: "[T]he machine is always social before being technical. There is always a social machine which selects or assigns the technical elements used."⁵⁹ Denne tekno-sociale maskine fungerer på baggrund af forestillinger som dem, Descartes og Hegel og senere Benjamin og Baudrillard skabte, genskabte og byggede videre på, og disse forestillingsbilleder bliver genskabt og videreudviklet i den digitale tidsalder. Maskinerne

⁵⁴ Ibid.s. 85.

⁵⁵ Baudrillard (2007) s. 1020.

⁵⁶ Susan Sontag citeret fra Harris; Taylor s. 106.

⁵⁷ Bl.a. Friedrich Kittler, som bliver inddraget senere i dette kapitel og i næste kapitel.

⁵⁸ Gere, Charlie s. 21-23.

⁵⁹ Deleuze, Gilles s. 52.

opstår ikke ud af ingenting, ligesom de kulturelle forestillinger heller ikke opstår uden for samfundet og dens ting og teknologi.

Før denne fortælling om løsrivelse bevæger sig helt ind i den digitale kultur, er det nødvendigt med en afklaring. Den digitale kultur er ikke mindre materiel end før-digitale kulturer. Tværtimod kan man tale om et "internet of things"⁶⁰, der forbinder billederne og tegnene på nye, men ikke mindre materielle måder. Martin Hand beskriver den digitale kultur som et væld af abstrakte, teknologiske processer, men han er også opmærksom på, at kulturen er lige så, hvis ikke mere materiel: "But we are also surrounded by even more paper, books, telephone calls, and material objects of one kind or another."⁶¹ I sin kritik af Baudrillards hyperreelle virkelighed i *Digital Matters* kritiserer Harris og Taylor også forestillingen om, at den digitale kultur skulle være dematerialiseret: "[...] The exaltation of signs that Baudrillard believes characteristic of our epoch is not an escape from materiality or hardware but the product of a certain configuration of the latter."⁶² Den kultur, som Baudrillard beskrev som løsrevet fra materien, er egentlig en ny materialitet, hvor tegnene kan opløse sig i et medium, kun for at materialisere sig i et nyt.

Henrik Bødker vil hellere tale om nye former for materialitet. I sin artikel om musikformaternes nye former i *The Changing Materiality of Music* afviser Bødker, at den digitale musik skulle være blevet immateriel. Der er snarere tale om forskellige slags materialiteter: "Although the actual digital code on a (hard)disc by the magnetic currents is not engraved into the surface as grooves on a record it is just as material as for instance the analogue signal contained on a tape."⁶³ Det er ifølge Bødker omsonst at beskrive et medium som immaterielt, fordi dets indhold blevet transmitteret gennem luften eller kabler. Hvis det var tilfældet, skriver Bødker, "[...] yet so were television signals without us necessarily speaking of TV as immaterial or virtual."⁶⁴ At digitale medier er immaterielle, beror på en kortslutning, der skyldes, at den digitale teknologi er mindre synlig og mindre håndgribelig. Den er ikke immateriel, skriver Bødker videre, men dog udtryk for "[...] a different and less directly visible materiality."⁶⁵ Bødkers fjernsyns-allegori er interessant, fordi den peger på en selvmodsigelse i den digitale kulturs forestillingsbilleder; det analoge signal er materielt, og den digitale kode er immateriel. En forklaring er, at analog teknologi er kontinuerlig, mens digital teknologi adskiller informationen i nummererede dele. Denne forskel bliver uddybet i næste afsnit og i andet kapitels afsnit om "Analog æstetik".

Martin Hand har en interessant karakteristisk af digital teknologi: "[...] [D]igital technologies are inscribed with an open ended ambivalence in symbolic, practical and material ways."⁶⁶ Den ambivalens, Hand omtaler her, er dog ikke forbeholdt digital kultur eller digital teknologi; den samme karakteristisk

⁶⁰ Køleskabe, kaffemaskiner og biler bliver koblet sammen vha. trådløse forbindelser. Denne stadig større sammenkobling af hverdagsting bliver ofte refereret til som "internet of things". Se bl.a. Gere s. 223.

⁶¹ Hand, Martin s. 2.

⁶² Harris; Taylor s. 2.

⁶³ Bødker, Henrik s. 11.

⁶⁴ Ibid. s. 11.

⁶⁵ Ibid. s. 14.

⁶⁶ Hand s. 67.

kan man give af før-digital kultur og den analoge teknologi, der aldrig har været en ren, værdineutral teknologi med lukkede, ikke-symbolske betydninger. I denne sammenhæng giver det derfor bedre mening at tale om artefakter, der er og til stadighed bliver defineret af form, praksis og kulturelle forestillinger. Teknologier bliver altid brugt på et sted, og på dette sted er det tekno-kulturelle artefakt altid materielt, uanset hvilket apparat, informationen manifesterer sig i.⁶⁷

Bødker, Hand, Harris og Taylor har fat i en væsentlig pointe, når de betoner den digitale kulturs materialitet. Forestillingen om immaterielle medier i en immateriel kultur er en historisk konstruktion, som også N. Katherine Hayles påpeger: "The point I want to underscore is that it is a *historical construction* to believe that computer media are disembodiment technologies, not an obvious truth."⁶⁸ Idéen om materialitet og immaterialitet er en moderne konstruktion, men ikke desto mindre en konstruktion, der fortsat giver mening til tingene. I stedet for at afmontere modernitetens begrebsapparat vil jeg i stedet følge dens spor ind i den digitale kultur. Det betyder ikke, at det gamle repræsentationssystem fortsætter ufortrødent med at generere billeder, som det altid har gjort.

KUNSTVÆRKET I DETS TEKNISKE REGULÉRBARHEDS TIDSALDER

Lev Manovichs (f. 1960) berømte afsnit om "The Database" i *The Language of New Media* fra 2001 er en ny tids filosofi; en form for computerfilosofi, hvor teknologien og kulturen smelter sammen: "The result is a new computer culture – a blend of human and computer meanings"⁶⁹ skriver Manovich og beskriver den digitale kultur som et resultat af en kulturel og teknologisk udvikling, der begyndte ved industrisamfundets samleband. I samlebandsfabrikken bliver fabriksarbejderen en møtrik i det store maskineri, hvor alle elementer og handlinger bliver adskilte, selvstændige dele. Det er samme adskillelse, der kendetegner den digitale maskine.

Analog information, f.eks. filmrullen, vinylpladen eller det ikke-digitale fotografi, bliver adskilt og tildelt en værdi inden for et nummersystem, og som adskilte, nummererede elementer bliver al information ens; musik, billeder og tekster er konvergeret til ét codesystem, der kan kopieres og distribueres til alverdens digitale afspillere, hvis maskinen har den rigtige software til at genskabe informationerne.⁷⁰ Men den digitale teknologi adskiller sig fra samlebandet på et afgørende punkt; hvor industrisamfundet producerede standardiserede varer, bliver de digitale produkter skalérbare: "[...] [B]ecause the media exists not as a material object but as data that can be sent through wires at the speed of light, the customized version creates in response to the user's input is delivered almost immediately."⁷¹ De digitale artefakter er variable størrelser, der kan tilpasse sig forskellige former. Artefaktet kan formes og omformes i det uendelige, fordi genstanden består af adskilte og kopiérbare moduler. Det

⁶⁷ Martin Hand påpeger også, at teknologi altid bliver brugt lokalt. Se Hand s. 8.

⁶⁸ N. Katherine Hayles citeret fra Hand s. 72.

⁶⁹ Manovich s. 46.

⁷⁰ Ibid s. 27-28. Digital kultur er også blevet karakteriseret som en konvergens-kultur, fordi alle medier smelter sammen i ét system. Se bl.a. Jenkins, Henry.

⁷¹ Manovich s. 37.

kulturelle artefakt bliver ikke alene reproducérbart, men også regulérbart. Det er ikke længere bundet til en bestemt form eller et bestemt sted, men kan optræde i ethvert apparat, der har adgang til computernetværket.

Ifølge Manovich er regulérbarheden ikke bare et karaktertræk ved den digitale kultur, men en fundamental ændring af kulturen. Verden består ikke længere af konstanter, men af variabler:

"[...] [T]he principel [of variability] can also be seen as a consequence of the computer's way of representing data – and modeling the world it self – as variables rather than constants. As new media theorist and architect Marcos Novak notes, a computer – and a computer culture in its wake – substitutes every constant with a variable."⁷²

Denne regulérbarhed er også det springende punkt hos kunstneren og kunstteoretikeren Peter Weibel, der i "Verden som interface" karakteriserer det, man kunne kalde *kunstværket i dets tekniske regulérbarheds tidsalder*: "Det enkelte [analoge] billede er ubevægeligt, frosset, statisk [...]. Det digitale billede udgør den diametrale modsætning. Her er alle billedets komponenter foranderlige og regulérbare."⁷³ Både hos Manovich og Weibel markerer regulérbarheden et paradigmeskrift, der rykker værkerne ud af deres unikke placering i et "her" og "nu". Hos Weibel markerer den digitale kultur et skifte til en bedre og friere fremtid, hvor det menneskelige øje fungerer uafhængigt af kroppen. Denne drøm bygger videre på en gammel forestilling om kunsten og kulturen som en bevægelse væk fra det jordiske.

⁷² Ibid. s. 43.

⁷³ Weibel, Peter s. 73.

ØJETS LØSRIVELSE

Walter Benjamin beskriver i kunstværk-essayet, hvordan moderniteten ændrer kunstens funktion fra kultværdi til udstillingsværdi.⁷⁴ Både i begrebsmæssig og bogstavelig forstand bliver kunsten flyttet ud af kirken; altertavler bliver pillet ned og hængt op på det modernistiske museums hvide vægge, og herinde får kunsten en ny sakral status, der kompenserer for den rationaliseringsproces, der har afmystificeret og intellektualiseret kunsten. Brian O'Doherty har navngivet dette sted som "the white cube", men han har også kaldt det "non-space", "ultra-space" og "ideal-space" for at pege på dette rums egentlige formål; en ophævelse af tiden og stedet.⁷⁵

Denne fortælling tager en pudsig udvikling i det tyvende århundrede. Kunstinstitutionen forlader efterhånden idéen om kunsten som et tautologisk fænomen, men idéen om et rent, hvidt og kropsløst rum lever videre i den digitale kulturs forestillinger om det virtuelle rum. I "Space in New Media Conception" trækker Bo Kampmann Walther renæssancens centralperspektiv ind i den digitale kultur: "[...] [T]he Renaissance vanishing point [...] is the ideal geometrical game space [...]. When located directly in front of a prototypical Doom-milieu, one is in a kind of 'Leonardo-mode' [...]."⁷⁶ Dette Doom-miljø er prototypen på et digitalt univers, der i dag har fået et utal af rum, hvor mennesker mødes, bliver underholdt og holder forretningsmøder. Disse rum er matematisk perfekte rum, hvis principper går tilbage til renæssancen og et repræsentationssystem, hvor alle fænomener er lagt i orden.

Ifølge Peter Weibel (f. 1944) er den digitale kultur i sidste ende en befrielse, der har frigjort blikket fra kroppen, stedet og virkeligheden:

"[V]i [bliver] i stand til at bryde ud af det tids- og rumkoordinaternes fængsel, som Descartes beskrev. Koordinatsystemet af "her" og "nu" bliver bøjeligt. Virtual reality, interaktive computerinstallationer, endofysik, nanoteknologi, osv. er en udvidet nutids teknologier, måder at overskride den lokale begivenhedshorisont på. Alt dette repræsenterer en teknologi, der befrier os fra virkelighedens lænker."⁷⁷

I "Verden som interface" beskriver Weibel, hvordan det moderne menneske smelter sammen med maskinen. Det er en moderne perceptionshistorie, hvor menneskets sanseapparat ændrer sig i takt med teknologien i en progressiv, stadieinddelt udvikling. Den nuværende fase, "den telematiske kultur"⁷⁸, er kendetegnet ved tegnets immaterialitet: "Koden behøver ikke længere at blive transporteret materielt. Ustoflige tegn rejser gennem tid og rum, bølger spredes ud og ulegemlig kommunikation bliver mulig."⁷⁹ Det har konsekvenser for menneskets perception af verden, fordi synet bliver maskin-understøttet: "[V]i er gået ind i et nyt syns æra; det tekniske og maskinbaserede syns æra. Maskinerne

⁷⁴ Benjamin s. 21-22.

⁷⁵ Nielsen, Tone O. s. 35-36.

⁷⁶ Walther, Bo Kampmann s. 16.

⁷⁷ Weibel s. 68-69.

⁷⁸ Ibid. s. 64.

⁷⁹ Ibid. s. 62.

danner, transmitterer, modtager og fortolker billeder. Maskiner observerer for os, *ser* for os.”⁸⁰ Det menneskelige øje er blevet en telelinse.

Weibels beskrivelse lægger sig i forlængelse af Michel Foucaults levnedsskildring af det moderne hospital i *Klinikkens fødsel*. Ifølge Foucault blev synet og viden koblet sammen, da den moderne klinik begyndte at behandle syge som patienter. Den hvidklinkede klinik skabte “[...] den store myte om det rene blik, der principielt er det rene sprog: Øjet, der formår at tale.”⁸¹ Myten om det objektive blik skaber et rationelt og hierarkisk verdensbillede, hvor alle ting indordner sig i forhold til øjet. I Weibels fremtidsbegeistrede artikel er øjet endeligt smeltet helt og aldeles sammen med maskinen, og maskinens apparatur og det menneskelige blik er blevet ét: ”Det visuelle triumf i det tyvende århundrede er et tekno-syns triumf.”⁸²

Modsat Baudrillards indholdsløse hyperrealitet og til dels Benjamins perceptionshistorie i kunstværk-essayet fremmaner Weibel et billede, hvor teknologien giver mennesket den fuldkomne frihed. Denne overskridelsesbevægelse river subjektet væk fra den steds- og tidsbundne virkelighed, og i stedet kan subjektet træde ind i en ny og bedre virkelighed, hvor alle fænomener er øjeblikkeligt foranderlige og uendeligt regulérbare. Hos Weibel er denne post-ontologiske og posthumane verden et bedre og friere sted, fordi mennesker slipper ud af sin krop: “[...] [D]et næste skridt bliver: udviklingen af ’hjerne-chips’ eller ’neuro-chips’ med henblik på at komme uden om klassiske elektroniske interfaces og derved forbinde hjernen så direkte som muligt med det digitale felt.”⁸³ Weibels immaterielle verden er virkeliggørelsen af den moderne drøm om en selvberørende verden, hvor det moderne subjekt kan bevæge sig ubesværet rundt. Det er slutningen på den løsrivelseshistorie, hvor subjektet, kunsten og kulturen frigjorde sig fra et ”her” og ”nu”, fra kroppen og den materielle virkelighed. Der er ingen sympati for dem, der måtte få bivirkninger: ”En medfølgende følelse af tab, det være sig æstetisk eller epistemologisk, har været uundgåelig. Det er den pris, som enhver forandring af virkeligheden og enhver ny epoke må betale.”⁸⁴

Weibels begejstrede beskrivelser af den digitale fremtid har karakter af en feberdrøm, men det er ikke desto mindre et symptomatisk billede på, hvordan modernitetens narrativ fortsætter i fortællinger om det immaterielle digitale univers og tekno-synets triumf. Descartes’ plan om at bryde ud af tid- og rumkoordinaternes fængsel er ikke opgivet, men lever videre i bedste velgående i det digitale univers.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Foucault, Michel s. 166.

⁸² Weibel s. 62.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid. s. 73.

DEN SYMBOLSKE ORDEN

Samme tekno-syn finder man hos den tyske medieteoriker Friedrich Kittler (f. 1943), men her er maskiner udtryk for undertrykkelse snarere end frigørelse. Kittler fremstiller en dystopisk version af Weibels "telematiske kultur", hvor moderniteten bliver beskrevet som et affortryllet, indholdsløst og fragmenteret sted. I *Gramophone, Film, Typewriter* fortæller Kittler en Lacan- og Foucault-inspireret mediehistorie, hvor tre såkaldte ur-medier, grammodfonen, filmen og skrivemaskinen, repræsenterer forskellige erkendelsesmæssige ordener, som mennesket er underlagt.⁸⁵

Kittlers forfaldshistorie konverterer Jacques Lacans psykoanalytiske udviklingshistorie til kritisk kulturteori. Den franske psykoanalytiker Jacques Lacan (1901-1981) havde selv konverteret Saussures sprogteori til en psykoanalytisk strukturteori; fra Saussure henter Lacan idéen om en modsætningsstruktur, der er baseret på en distinktion mellem signifiant og signifié, og ligesom Saussure er Lacan først og fremmest interesseret i signifiérne. Ifølge Lacan var det ubevidste konstrueret på samme måde som sproget; det bestod af et system af repræsentationer, der dannede et lukket kredsløb, hvis tegn kun refererede til andre tegn. Dette ubevidste tegnsystem var resultatet af en psykisk udvikling, der forløb over tre stadier; det reelle, det imaginære og det symbolske. I det første stadium kan barnet ikke skelne mellem sig selv og verden. Barnet har intet begreb om selvet, men oplever verden og selvet som én og samme ting. Denne *reelle orden*, som Lacan døbte den, er en forskelsløs orden, der bliver afløst af først den imaginære orden og senere den symbolske orden, hvor barnet efterhånden får begreb om sig selv i modsætning til "den anden".⁸⁶ Den symbolske orden skaber mening og betydning på samme måde som sproget, men samtidig betyder indtrædelsen i ordnen, at barnet for altid er trådt ud af en harmonisk tilstand, hvor barnet var i umedieret kontakt med sin omverden. Denne forbindelse er brudt i den symbolske verden, hvor tegnet regerer – eller rettere fallos – som det altdominerende tegn i psykoanalysen.⁸⁷

Med udgangspunkt i denne tredeling beskriver Kittler tre ur-medier, hvor hvert medium tilhører et af Lacans tre udviklingstrin; grammodfonen er en del af den reelle orden, filmen er en del af den imaginære orden, og skrivemaskinen er en del af den symbolske orden.⁸⁸ Det er *ikke* opfindelsen af computeren, der ifølge Kittler indledte maskinernes tidsalder; det var opfindelsen af skrivemaskinen, fordi den brød forbindelsen mellem tegnet og kroppen.⁸⁹ Skrivemaskinen standardiserede og mekaniserede tegnet, og denne bevægelse blev blot forstærket, da computerens binære system efterfølgende reducere kodesprogets alfabet til to tegn – nul og et. Siden Alan Turings opfindelse af sin "universal machi-

⁸⁵ Kittler, Friedrich s. 1-114, 183-263 og Harris; Taylor s. 66-86.

⁸⁶ D'Alleva, Anne s. 96-102. En længere forklaring af *den imaginære orden* er ikke relevant i denne sammenhæng. Se D'Alleva s. 97-98 for en mere udførlig redegørelse af dette stadium.

⁸⁷ D'Alleva s. 96-102.

⁸⁸ Kittler s. 1-114 og Harris; Taylor s. 66-86.

⁸⁹ Kittler s. 15-19.

ne" i 1930'erne har computeren ikke ændret sig nævneværdigt, og selv den hurtigste computer fungerer på grundlæggende samme måde som Turings omprogrammerede skrivemaskine.⁹⁰

Det er skrivemaskinen og senere computerens adskillelsesarbejde, der opretholder en maskinorden, som mennesket er underlagt den dag i dag:

"Machines take over functions of the central nervous system, and no longer, as in the past, merely those of muscles. And with this differentiation – and not with steam engines and railroads – a clear division occurs between matter and information, the real and the symbolic [...]. And with that the world of the symbolic really turned into the world of the machine."⁹¹

På samme måde som barnet, der går fra den reelle og imaginære orden og ind i den symbolske, har kulturen bevæget sig fra menneskets tidsalder til maskinens. Det er en orden, hvor maskinens codesprog sætter rammerne for den menneskelige perception, og det gør den ved at konvertere og konvergere al information: "The general digitilization of channels and information erases the differences among individual media. Sound and image, voice and text are reduced to surface effects, known to customers as interface. Sense and the senses turn into eyewash."⁹² Kittlers mediehistorie beskriver en affortryllet, post-human verden, som er blevet underlagt den teknologiske udvikling. Denne udvikling er resultatet af den befrielse, som den nye teknologi gav håb om, og ifølge Kittler skyldes det først og fremmest den moderne teknologis mulighed for at *lagre* information: "Once storage media can accommodate optical and acoustic data, human memory capacity is bound to dwindle. Its "liberation" is its end."⁹³ Den løsrivelse, som den menneskelige erkendelse var lovet, får hukommelsen til at sygne hen. Dette billede minder om Benjamins forestilling om det moderne kunstværk, hvis aura forsvandt i det øjeblik, at kunstværket blev frigjort fra stedet og tiden. Kittler er gravalvorlig på trods af de sarkastiske anførselstegn om "liberation", der skal påpege, at den moderne frihed kun er en skin-frihed. Det, der skulle have været friheden, har vist sig at være et fængsel. Ikke det tids- og rumkoordinaternes fængsel, som Weibel refererer til, men det modsatte; mennesket som en slave af maskinen.

Kittler repræsenterer en anti-moderne kritik af den digitale kultur, der bliver fortalt med større nostalgi end de traditionelle postmodernistiske fremstillinger, som Baudrillard er repræsentant for. Men både Baudrillard og Kittler beskriver den digitale kultur i et dystopisk billede, hvor den før-digitale fortid bliver skabt som en tid, der har alt det, som den digitale kultur har mistet. Begge skelner mellem symboler og tegn på den ene side og virkelighed, substans eller "matter" på den anden. Harris og Taylor beskriver denne type forfaldsforestillinger som "exclusion of the signifier"⁹⁴, men i modsætning til Baudrillards signifiéfrie hyperrealitet, eksisterer signifiéerne dog i Kittlers maskinorden.

⁹⁰ Ibid. s. 17-19.

⁹¹ Ibid. s. 16-18.

⁹² Ibid. s. 1.

⁹³ Ibid. s. 10

⁹⁴ Harris; Taylor s. 1.

Weibels utopi og de kittler-baudrillardianske dystopier skildrer alle en kultur, der deler sig i to, afskærer forbindelsen til materien og fortsætter sin bevægelse væk fra af tid, rum og substans. Kulturkritikken diskuterer, hvorvidt udviklingen leder os hen imod en fantasiløs og affortryllet verden eller en lysende og bedre fremtid, men de er oftest enige om bevægelsen væk fra materien.

STJERNETÅGE

Den digitale kultur bliver ofte beskrevet som en stjernetåge eller en elektronisk sky. Metaforen peger på en forestilling om den digitale kultur som et æterisk fænomen, der svæver over jorden, og heroppe kan den opløse, sprede og samle sig på samme måde som kondenserede vanddråber i ikke-digitale skyer. Begreber som stjernetågen, den elektroniske sky, "cloud storage" og "cloud computing" tegner et billede af en datastrøm, der går fra den lokale computer og op i skyen, hvorfra al information, al musik, alle billeder og dokumenter kan hentes ned igen med en internetforbindelse og et museklik. Baudrillard bruger et lignende billede i sin beskrivelse af, hvordan historien med stort "h" er blevet afløst af en indholdsløs tåge: "[...] [H]istory has retreated, leaving behind it an indifferent nebula, traversed by currents, but emptied of references."⁹⁵ Dette æteriske billede finder man også hos Disney-tegnere, der for nylig vendte tilbage til den ellers skrinlagte analoge animationsteknik, da de lavede tegnefilmen "Prinsessen og frøen" (2010): "Når man først har siddet med papiret og flippet det, så er animationen blevet fysisk, det er virkeligt og ikke noget, der bare kan forsvinde i en elektronisk sky ved et tryk på en knap."⁹⁶ Baudrillards filosofiske refleksioner og animatorens erhvervserfaring udtrykker samme idé om den digitale kultur som en mindre materiel kultur end den gamle. Den håndtegnede animation er mere fysisk og virkelig i modsætning til de billeder, der svæver rundt som nuller og ettaller.

Den digitale kultur vokser, men samtidig synes kulturen at opløse sig selv. Datamængden vokser fra dag til dag, efterhånden som digitale apparater af forskellig art kan tage flere billeder, afspille mere musik og kommunikere bedre, og al denne information bliver up- og downloadet fra et vidtforgrenet netværk af computerservere rundt i verden. Ifølge Martin Hand er digitale medier tvetydige og svære at få hold på: "The ontologi of digital media is not spatiotemporary global (everywhere), but in a sense, formless (everywhere and nowhere)."⁹⁷ Hver informationsbid ligger på en harddisk et sted, men forestillingen om den elektroniske stjernetåge eller sky synes at give bedre mening, og den digitale kultur kommer til at fremstå som et panteistisk fænomen, der gennemstrømmer alle fysiske ting. Tingene er intet- og allestedsnærværende, men kan fremkaldes via computerens trådløse forbindelse, og først i det digitale apparat gen-materialiserer billederne, teksterne og musikken sig. Al viden om verden og al digitaliseret kunst ligger latent i luften, og man skal langt væk fra den moderne flanørs sædvanlige by-habitat og langt ud på landet, før denne digitale tåge synes at tynde ud.

⁹⁵ Baudrillard (2006) s. 43.

⁹⁶ Ifversen, Karsten R. S. s. 10.

⁹⁷ Hand s. 58.

Den elektroniske sky udgør en anden virkelighed. Den kan være enten u-virkelig, som hos Disney-animatorerne, hvis håndlavede tegninger eksisterer fysisk og i "virkeligheden" i modsætning til kollegernes computergenererede tegnefilm, eller den kan være hyper-virkelig, som hos Baudrillard, hvor skyen har indhyllet hele verden i sin tåge. I begge tilfælde er den digitale virkelighed ikke en autentisk virkelighed, men en dårlig simulation af den ægte vare. Den digitale virkelighed er ikke alene en forvokset model af en gammel virkelighed, men bliver ofte beskrevet som en ny natur, der er uafhængig af den gamle. Den finske medieteoriker Erkki Huhtamo mener, at det nye digitale rum fungerer som en ny natur: "Technology is gradually becoming a second nature, a territory both external and internalized, and an object of desire."⁹⁸ Den nye natur bliver fremstillet som en komplementær modsætning til den gamle, og ifølge Peter Weibel er denne nye verden bedre: "Hvad der er umuligt i den virkelige verden, er blevet muligt i en modelverden ved at overskride grænsen og ophæve den interne bestemmelse af interfacet."⁹⁹ Virtuelle verdener og computerspil genererer byer og landskaber i det digitale rum, der simulerer virkelige byer og landskaber. "The digital revolution appears to offer nothing less than the reconstruction of the urban landscape itself [...]"¹⁰⁰ skriver Hand i karakteristik af de demokratiseringsbevægelser, der kæmper for et digitalt utopia – det såkaldte "e-topia."¹⁰¹ I den utopiske version bringer det virtuelle univers håb om den fuldkomne orden af verden, som aldrig lykkedes uden for billedet. Som Huhtamo påpeger, og som Weibel viser, er den nye natur et begærsobjekt.

DET FRIE HVIDE UUDGRUNDELIGHED

En populærkulturel genre har mere end andre formået at projicere sin samtids frygt og fascination, og det er science fiction-genren. Ifølge retroforsker Elisabeth Guffey har gamle science fiction-film en særlig tiltrækningskraft, fordi de fremstiller tidligere tiders frygt- og fremtidsbegejstring som historiske konstruktioner.¹⁰² Det gælder også populærkulturelle film som "Blade Runner" (1982) og "The Matrix" (1999), der sætter billeder på de u- og dystopiske forestillinger om digital kultur, der bevæger sig mod et henholdsvis post-human og post-ontologisk samfund.

En opfordring fra den russiske maler Kazimir Malevitj (1878-1935) sammenfatter, hvad modernisterne stræbte efter: "Svæv! Den frie hvide uudgrundelighed, uendeligheden ligger foran jer."¹⁰³ Det lader sig endelig gøre i Wachowski-brødrenes iscenesættelse af Baudrillards hyperrealitet i blockbuster-filmen "The Matrix."¹⁰⁴ I filmen må helten vælge mellem to virkeligheder; en digitalt simuleret verden, hvor alt er muligt, og en grå virkelighed om bord på et gammelt, underjordisk skrot-rumskib, hvor passagerne går rundt i slidte og snavsede gevandter. Det er binær logik i sin yderste form; i den

⁹⁸ Erkki Huhtamo citeret fra Bolter; Grusin s. 42.

⁹⁹ Weibel s. 70-71..

¹⁰⁰ Hand s. 29.

¹⁰¹ Ibid. s. 31.

¹⁰² Guffey, Elizabeth E. s. 152-153.

¹⁰³ Kazimir Malevitj citeret fra Troelsen, Anders (1994) s. 33.

¹⁰⁴ Også i bogstavelig forstand; Baudrillards *Simulacres et simulation* brugt som disc-etui i en af filmens scener. Harris og Taylor nævner flere Baudrillard-citater i "The Matrix". Se Harris; Taylor s. 62 og 145.

første, immaterielle virkelighed er han usårlig og kan flyve, og i den anden, materielle virkelighed er han sårbar, beskidt og begrænset af tyngdekraften. Filmen skildrer et baudrillardiansk dilemma, hvor filmens hovedperson er splittet mellem en gammel virkelighed, der er blevet frarøvet sin betydning, og en simuleret virkelighed, der forekommer mere ægte end den virkelige. Filmen samler de moderne u- og -dystopiske fortællinger i én historie, hvor maskinerne først frarøver helten hans materielle frihed, og dernæst giver ham en større frihed i det virtuelle rum. Den er et ambivalent billede af både frygten og fascinationen af den digitale teknologi; alt er opløst i koder, alt er muligt, men med den nye frihed bliver verden fragmenteret og subjektet fremmedgjort.

Der er *en hvid tråd* fra renæssancens billeder til "The Matrix"-filmens fremstilling af det digitale univers. Centralperspektivets perfekte billeder var skabt ud fra et geometrisk mønster, der ordnede billedets elementer efter matematiske principper. Under penslens farveflader og detaljerigdom ligger tegningen, der ifølge renæssance-arkitekten Giorgio Vasari (1511-1574) er udtryk for billedets fornuft: "Fordi tegningen – fader til vor tre kunstarter, Arkitektur, Skulptur og Maleri – udgår fra fornuften, udleder den en universel dom af de enkelte genstande. Den fremstår som naturens fænomeners form eller idé, mirakuløs i sin spændvidde."¹⁰⁵ Den digitale kultur har samme idé om en bagvedliggende form eller idé, der ligesom tegningen hos f.eks. Leonardo



ILL. 4: TEGNING AF LEONARDO DA VINCI.

Da Vinci (1452-1519) skaber et rum ud af det hvide ingenting (ILL. 4). I "The Matrix" er det digitale univers' grundtegning også hvid. I en af filmens centrale scener går helten og hans læremester ind i et såkaldt "loading program"; et hvidt, uudgrundeligt rum, der ligner en fuldkommen udgave af det gamle museums-rums "white cube" eller "ideal-space"¹⁰⁶ (ILL. 5). Det er denne forestilling om det digitale univers som en hvid matrix, som Oh No Onos cd-cover og iTunes-ikon er et billede på (ILL. 1 og 2). Coveret er renset for farver og forstyrrende elementer, men den bagvedliggende binære kode toner frem i alt det hvide.



ILL. 5: STILLBILLEDE FRA "THE MATRIX".

I kulturens billeder bliver cyberspace ofte fremstillet som et klinisk hvidt rum. Cyberspace er efterhånden et antikvarisk begreb, men det peger på nogle væsentlige karaktertræk ved den digitale myte. Ifølge myten kan man i cyberspace gøre alt det, som man ikke kan i "realspace", og som begreb og præfiks er eller var "cyber" et udtryk for den fuldkomne frihed, hvilket Martin Hand påpeger i *Making Digital Cultures*: "Technophilic accounts of "electronic", "cyber", "tele", and "digital" democracy

¹⁰⁵ Wivel, Matthias s. 7.

¹⁰⁶ Nielsen s. 35-36.

perceive new computer networking technologies as simply a technical fix for all the failings of western representative democracies.”¹⁰⁷ Det digitale rum blev billedet på et nyt rum, der var selvstændigt og fri fra virkelighedens begrænsninger som tid, rum og adgang.¹⁰⁸ Disse forestillinger kan man spore i de beskrivelser af ”cyberspace”, ”interface-kultur” og andre forestillinger om det virtuelle rum, som man finder hos f.eks. Weibel, Baudrillard og i populærkulturelle billeder som dem i ”The Matrix”.¹⁰⁹ Den vestlige kultur har haft en forkærlighed for det hvide, der strækker sig tilbage til renæssancens kærlighed til de hvide marmorstatuer, der senere bliver placeret i det modernistiske museums hvide udstillingsrum, og herinde og udenfor skulle det hvide symbolisere den vestlige civilisations overlegenhed.

Digital kultur er ikke en ny religion, men traditionelle forestillinger om ”sjælen” og ”himmeriget” har nogle bemærkelsesværdige lighedspunkter med den digitale kulturs forestillingsbilleder. ”Sjælen” er et billede, der lægger sig i forlængelse af forestillingen om en ren åndelighed, der midlertidigt tager bo i et jordbundet legeme. Ud af den afsjælede krop stiger ånden op i skyerne, hvor den lever et evigt liv i fuldkommen frihed og lyksalighed. I samme bevægelse kan vi forlade vores kroppe bag tastaturet og forsvinde op i den elektroniske sky eller stjerneåge, hvor vi kan svæve rundt som engleagtige avatar-figurer i en immateriel verden. Margaret Wertheim forfølger disse kulturelle forestillinger i *The Pearly Gates of Cyberspace – A History of Space from Dante to the Internet*, hvor hun sammenligner kristendommen og den digitale kulturs forestillinger om rum, og i *Making Digital Cultures* skriver Martin Hand om den fornemmelse af moralsk og spirituel regeneration, der bliver affødt af drømmen om et globalt, netbaseret demokrati.¹¹⁰ Denne digitale åndelighed opstår i en immateriel kultur, hvor mennesket kan efterlade sin krop i den gamle natur. På samme måde som forestillingen om en elektronisk stjerneåge får cyberspace-mytologien kun gyldighed, hvis vi forestiller os åndelighed og intellektet som fænomener, der kan fungere uafhængigt af kroppen.¹¹¹

¹⁰⁷ Hand s. 20.

¹⁰⁸ Ibid. s. 21 og 28.

¹⁰⁹ Det er i øvrigt en tilbagevendende fortællingsfigur i Hollywood-produktioner, bl.a. i James Camerons ”Avatar” (2009), hvor filmhelten er bundet til en kørestol, indtil han får mulighed for at blive mentalt overført til en kunstig avatar-krop, med hvilken han kan løbe, klatre og flyve på drager i den paradisiske Pandora-verden. Et andet eksempel er Christopher Nolans ”Inception” (2010), hvor filmens karakterer forsvinder ind i en drømmeverden, som de selv kan skabe, omskabe og regulere.

¹¹⁰ Hand s. 20.

¹¹¹ Der er også religiøse forestillinger, der rækker ud over de kristne. Den karismatiske Apple-grundlægger Steve Jobs bliver ofte karakteriseret som den digitale kulturs ”guru” og Apple som en ny tids ”kult”.

DEN HIMMELSKE JUKEBOKS

Forestillingen om stjernetågen er i særdeleshed forbundet med den digitale musik i online-butikker som iTunes Store, lovlige og ulovlige fildelingstjenester og musikstreamingstjenester, hvor musikken kun lægger sig på harddisken som en midlertidig fil. Medieteoretiker Paul Goldstein beskriver den digitale musik som en kæmpe kosmisk jukeboks: "[...] [A] technology-packed satellite orbiting thousands of miles above earth, awaiting a subscriber's order – like a nickel in the old jukebox, and the punch of a button – to connect him to a vast storehouse of entertainment and information."¹¹² Denne "Celestial Jukebox"¹¹³, som Goldstein kalder den, har frigjort musikken fra sin unikke placering på en cd eller vinylplade, og som rene talkoder kan den blive afspillet overalt og i det uendelige.

Det armensk-amerikanske metalband System Of A Downs cd-album *STEAL THIS ALBUM!* fra 2002 er et udtryk for en ny digital kultur, der ikke være bundet af ét medium (ILL. 6). Albummets titel og coverbillede var en modreaktion mod det, de oplevede som musikindustriens reaktionære forsøg på at fastholde musik som et fysisk produkt. Albummet udkom i en tid, hvor musikken almindeligvis kun blev udgivet på cd, og den kosmiske jukeboks, som Goldstein beskrev, var så småt ved at tage form. Cd-brænderen var efterhånden blevet standardudstyr i den såkaldte hjemme-pc, og fysiske cd'er blev *rippet* for deres binære indhold, brændt ned på tomme cd-skiver og lagt i plastiketuier.¹¹⁴ Det er disse blanke cd-skiver, som *STEAL THIS ALBUM!* giver sig ud for at være, selvom albummet udkom i almindelige pladebutikker og til en almindelig pris.

Coverbilledet forestiller et ikke-cover. I en tusch-agtig skrifttype står albummets titel på en hvid baggrund, mens bandnavnet står på højkant i venstre side med samme typer, men som hvide bogstaver i en sort bjælke. Samme typografi finder man inde i coveret, hvor teksterne står som hurtige tuschstreger på cd'ens label, og hvis det ikke var for et advarselsmærkat i nederste højre hjørne, ville cd'en til forveksling ligne en billig backup-cd (ILL. 7). Coverbilledet og cd'ens label er ikke udtryk for streng minimalisme, men en piratæstetik, der indskriver sig i en kultur, hvor musikken cirku-



ILL. 6: SYSTEM OF A DOWN: STEAL THIS ALBUM! (CD/COVERBILLEDE).



ILL. 7: SYSTEM OF A DOWN: STEAL THIS ALBUM! (CD/CD-LABEL).

¹¹² Goldstein, Paul s. 187.

¹¹³ Se Goldstein, Paul.

¹¹⁴ "At rippe" er en teknisk betegnelse for at overføre et lagermedies audio- eller video-data til en computer.

lerer rundt som ulovlige, frie filer.

Titlens imperativ henviser ikke til cd'en som fysisk produkt, men til albummet som en samling af sange, der kan rippes eller hentes ulovligt på nettet. Den bydende titel og billedet peger på en distinktion mellem tegn og indhold, hvor albummets indhold vil stjæles; ikke det fysiske album, som står på hylderne i en pladebutik. Den er et "subjekt uden ontologisk status"¹¹⁵, som Peter Weibel skriver om såkaldte "Knowbots"¹¹⁶, der opererer i post-ontologisk verden med fri information: "Informationen må opfattes som frit flydende i det digitale visuelle medium, hvor den kan forvandles øjeblikkeligt og vilkårligt."¹¹⁷ STEAL THIS ALBUM! vil sætte musikken fri ved at fornægter sin egen værdi som fysisk produkt. I den forstand er albummet selvudslettende; i et ekko af Hegel er musikkens form en forhindring, som kunsten skal overvinde eller undslippe for at blive fri.¹¹⁸

Coverbilledet negerer sin egen stoflighed eller tingslighed. Det forsøger at fortælle, at den fysiske form er undværlig, og at indholdets binære koder er ligeså gode som de filer, der ligger på betalingscd'en. Tuschstregerne skal ikke illudere en autenticitet eller originalitet, og der er ikke nogle forsøg på at beskytte, genfortrylle eller geninvestere artefaktet med en aura eller autenticitet i traditionel forstand. De pseudo-håndførte streger er udtryk for en modstand mod almindelige musikudgivers kommercielle design og må ikke forveksles med den stoflighed, som mange pladeomslag i dag vil artikulere. Coverbilledet indvarsler et fangeoprør, der vil sætte musikken fri fra det tid- og rumkoordinaternes fængsel, som holder musikken indeslættet i en fysisk form.

I REGNBUE

Da det engelske rockband Radiohead udgav sit syvende studiealbum, skete det under stor mediebevågenhed. IN RAINBOWS (2007) kunne i første omgang kun købes som digital download fra bandets hjemmeside, og kunden kunne selv bestemme prisen. Uanset pris fik kunden en samling nye sange og et lille, firkantet billede, der fungerede som ikon for albummet (ILL. 8). Ikonet blev senere opskaleret og trykt på de pladecovere, der fulgte med de fysiske album – vinylplade og cd – som blev udgivet året efter.

Billedets orange farveklat ligner et eksploderende himmellegeme. Den orange plamage står udsplattet på en sort baggrund, og fra kant til kant og top til bund står store bogstaver med albumtitel og bandnavn i regnbuens farver – men også med *backslash* og *underscore*, der får teksten til at ligne et stykke af en programmeringskode. Bag bogstaverne eksploderer farveklatten i dryp og farveskænk, og en blå aflejrings i den sorte baggrund kommer til at ligne en aura-ring eller en trykbølge fra eksplosionen. Farveklatten ligner mere en supernova end en stjernetåge eller en regnbue, men vi bliver i det æteriske.

¹¹⁵ Weibel s. 78.

¹¹⁶ Ibid. s. 77.

¹¹⁷ Ibid. s. 78.

¹¹⁸ Hegel s. 97-106 og Jensen s. 1380-1393.

Supernovaen og regnbueteksten er et billede på og af den digitale kultur. Billedet rummer to væsentlige elementer fra den digitale kultur; en maskin-kode og et æterisk fænomen. I første omgang eksisterede IN RAINBOWS-musikken og IN RAINBOWS-ikonet kun som binære koder i den elektroniske stjernehimmel, og først senere, da cd-skiven og vinylpladen blev udgivet, fik musikken fast form. Samtidig peger bogstavernes klare farver på en anden egenskab ved den digitale kultur; computerens interface er ikke længere hvide bogstaver på en sort skærm eller groft pixellerede billeder i otte eller seksten gråtoner. Regnbuefarverne og farveeksplosionen er udtryk for en ny kultur, der er lige så meget, hvis ikke mere farverig end den gamle. På den måde er IN RAINBOWS et mod-svar til Baudrillard, Kittler og deres meningsfællers beskrivelse af den digitale kultur som et farve- og lidenskabsløst sted.



ILL. 8: RADIOHEAD: IN RAINBOWS (DOWNLOAD/VINYL/CD).

Det er ikke tilfældigt, at det først og fremmest er musikken, der bliver opløst og henvist til stjernerne. Filosofiprofessor R. A. Sharpe beskriver to forskellige forestillinger om musik; en ekspressiv og en platonisk, hvor den sidstnævnte, den musikalske platonisme, opererer med en forestilling, hvor musikken i sin reneste form er immateriel, evig og uforgængelig.¹¹⁹ Sharpe beskriver forestillingen om musikkens immaterialitet som en udløber af en hegeliensk tanketradition, der ligesom arkitekturen, skulpturen og maleriet er underlagt en irreversibel, fremadskridende frigørelse. Men forestillingen om musik som en immateriel størrelse er ikke et udtryk for værdineutral ontologi, men slet skjult ideologi: "[...] Hegelian tradition led to the idea that music evolves into an art that owes nothing to a text or programme. 'Pure' or 'absolute' music is the pinnacle of the art, perhaps even the art to which all others aspire."¹²⁰ Denne musikfilosofiske tradition har musikkens digitalisering ikke har ændret ved. Tværtimod bliver den digitale musik ofte fremstillet som den mest frigjorte kunstform, fordi den har gjort sig fri af materien.

¹¹⁹ Sharpe, R.A. s. 63-69. Musikalsk platonisme er et begreb inden for moderne musikfilosofi, ikke en gren af klassisk platonisme. Se Sharpe s. 63-69 for en diskussion af musikalsk platonisme.

¹²⁰ Sharpe s. 10.

DELKONKLUSION

Billedet af den digitale kultur som et immaterielt sted er en udløber af vestlig tanketradition, der begyndte i renæssancen. Forestillingen bygger videre på et cartesiansk verdensbillede og en hegeliansk tidslighed, hvor tanken, tegnet, kunsten og kulturen river sig fri fra kroppen, indholdet, stedet og virkeligheden. I dette billede bliver den digitale kultur en ny kultur, der består af immaterielle, foranderlige artefakter, der kan opløses og genopstå overalt. Af den grund bliver den digitale kultur karakteriseret som et sted, hvor artefakterne er *immaterielle*, *uforgængelige* og *tilgængelige*.

Forestillingerne om det digitale rum som et hvidt, rent rum og som en stjernetapestryk er to billeder, der forestiller sig artefakterne som løsrevet fra tiden og stedet. De er *immaterielle*, fordi de består af adskilte tegn, der kan reguleres og tilpasses nye formater; de er *uforgængelige*, fordi koden kan kopieres uden værditab, og de er *tilgængelige*, fordi de ikke er bundet til et sted. Disse tre karaktertræk bliver modsvaret af det traditionelle kunstværk, der er materielt, forgængeligt og uforanderligt.

KAPITEL 2: GENFORTRYLLELSE

VÆK FRA DEN DIGITALE KULTUR

Ud af den digitale stjernetåge tegner sig en bevægelse, der trækker den anden vej. Væk fra de allestedsnærværende og immaterielle digitale kulturformer kan man spore en fornyet interesse for tingenes stoflighed og forankring. Det er en analog æstetik-dyrkelse, der forbinder materialitet, forgængelighed, utilgængelighed og den rituelle handling; en materiale-dyrkelse, der er opstået som en reaktion på forestillingen om de digitale kulturformers immaterialitet, uforgængelighed og tilgængelighed. Indbygget i denne stoflighedskult er en forestilling om en mere oprindelig og umedieret tilgang til de kulturelle artefakter, og den kommer bl.a. til udtryk inden for musikkulturen, hvor den analoge vinylplade oplever en opblomstring i disse år.

Vinylpladens renæssance handler om form og funktion. Den nye vinylplade er et billedobjekt, der er bundet i et "her" og "nu", og som et billedobjekt får vinylpladen sin funktion som et instrument i et ritual. Begge dele er en del af en genfortryllesesstrategi, der er optaget af *stoflighed* som en tidsbunden og stedbunden egenskab. Denne strategi er ikke forbeholdt vinylpladen, men kommer også til udtryk i den digitale *compact disc*, hvis emballage har ændret form i en gen-mediering eller re-mediering af vinylpladen. I første omgang skal det handle om den nye vinylplade.

VINYLPLODENS RENÆSSANCE

Da Philips introducerede cd'en som "Perfect Sound Forever"¹²¹ i 1982, gled den gamle, analoge vinylplade efterhånden i baggrunden. Her levede den et liv i undergrundsmiljøer, hvor bl.a. hiphop-musikere *scratch'ede* vinylplader over en bagvedliggende rytme. Men i 00'erne dukkede vinylpladen op fra undergrunden og blev atter en del af den bredere musikkultur. Det er efterhånden almindeligt, at pladeselskaberne udgiver musikken i tre formater, cd, vinyl og som digital download, og vinyl-opblomstringen har tag i både musikere og pladekøbere. Ifølge marketingdirektør ved *Sony Music* i Danmark handler det om aura: "Det er bemærkelsesværdig, at vi parallelt med den øgede efterspørgsel efter digital musik oplever en stadigt voksende gruppe, som også køber vinyler. Det giver os indikation på, at auraen omkring det fysiske værk stadig betyder meget for mange mennesker [...]"¹²²

Musikbutikker på nettet og piratkopiering havde dødsdømt de fysiske musikbutikker, men nu begynder butiksindehaverne at se vinylpladen som en redningsplanke. Om kunderne siger ejeren af *Rock Uglen* i København: "De vil have autenticitet, derfor ser vi også, at den pensionerede lp er godt i gang med et comeback. Paradoksalt nok kan den blive de små forretningers redning"¹²³, og ejeren af *Moby*

¹²¹ Arky, Jack s. 51.

¹²² Rasmussen, Danni Travn (uden sidetal).

¹²³ Svendsen, Emil Møller s. 18.

Disc i Odense og Svendborg er enig: "Jeg tror, vi kan overleve. Især fordi lp'en er begyndt at rykke igen."¹²⁴

Det ellers pensionerede medium har tre betegnelser: *grammofonplade*, der dækker alle plader og betyder "at skrive lyd"; *LP* eller *long-play*, der peger på afspilningens hastighed som et udtryk for pladens rummelighed, og endelig *vinylplade*, der peger på det materiale, som musikken almindeligvis er skrevet ind i. Sidstnævnte er blevet den mest almindelige betegnelse for mediet i dag, hvor det i før-digitale tider var LP-forkortelsen, der var den mest almindelige – i hvert fald herhjemme. Det er ikke overraskende, at dette genopstandne musikmedium bliver opkaldt efter sit materiale, da det først og fremmest er mediets materiale og *materiemæssighed*, der adskiller den fra de digitale medier.

Vinylpladens genopblomstring er usædvanlig i musikhistorisk sammenhæng. Op igennem den teknologiske udviklingshistorie har musikformaterne udviklet sig nogenlunde i overensstemmelse med, hvad der var teknologisk muligt og mest praktisk.¹²⁵ Siden Thomas Edisons opfindelse af fonografen i 1877 og Emile Berliners videreudvikling, grammofonpladen, i 1888, er den teknologiske udvikling gået i retning af mere rummelige og mere praktiske lagermedier. Berliners grammofonplade var mere praktisk end den cylinder, Edison kunne gemme lyden i, og det var afgørende for, at musikken kunne reproducere og massedistribueres til en voksende skare af købere. Musikskiven blev forholdsvis hurtigt det foretrukne lagermedium til lyd og musik, særligt efter lanceringen af lakpladen, der kunne rumme op til tre-et-halv-minuts lyd; en længde, der frem til i dag er standardlængde på det gængse radiohit. I 1940'erne blev grammofonpladens rotationshastighed sat ned, og den nye *long-playing*-grammofon kunne rumme omkring tyve minutter på hver side. Den blev kendt som LP'en, og det klassiske musikalbum var født.¹²⁶

Efter LP'en kom bånd-teknologien til, og pludselig kunne musikken overføres på små, praktiske kassettebånd, der tages med i bilen, og med introduktionen af *Sony Walkman* i 1979 kunne folk tage musikken med i lommen.¹²⁷ Nogle år efter lancerede Philips sin digitale *compact disc* med dens "perfekte lyd", som reklamekampagnen påstod, og den digitale revolution var så småt brudt ud.

Siden har revolutionen affødt en kontrarevolution. Vinylpladen er blevet et udtryk for en ægte og autentisk musikoplevelse i modsætning til den lettilgængelige digitale musik, som er flyttet fra cd-skiven til servere på internettet. Den nye interesse for vinylplader breder sig i den vestlige, stadig mere digitaliserede kultur, og der er ikke alene tale om gensynsglæde eller en nostalgisk længsel efter ungdommen. I en artikel om "the resurgence of vinyl"¹²⁸ fortæller *The New York Times* om en ny generation af vinyllyttere, der er ved at bryde frem:

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Efter samtale med lektor, cand.phil i musikvidenskab Charlotte Rørdam Larsen.

¹²⁶ Jones, Steve s. 34.

¹²⁷ Morton Jr, David L. s. 168.

¹²⁸ McGeehan, Patrick (side ukendt).

"Rachelle Friedman, the co-owner of J&R, said the store is selling more vinyl and turntables than it has in at least a decade, fueled largely by growing demand from members of the iPod generation. 'It's all these kids that are really rambing up their vinyl collections,' Ms. Friedman said. 'New customers are discovering the quality of the sound. They're discovering liner notes and graphics.'" ¹²⁹

Det betyder ikke, at iPod-generationen pludselig bliver forvandlet til en vinyl-generation. Vinylpladen bliver endnu et medium blandt et væld af andre afspillere og apparater, og dog indtager vinylpladen en særlig plads i medielandskabet, fordi den er blevet et billede på alt det, som er gået tabt i den vestlige kultur. Med pladespilleren bliver musikken bundet til stedet, fordi musikken får tyngde og bliver forgængeligt og stedbunden. Det handler ikke kun om *vinyllyden* eller om de billeder og tekster, der står på pladeomslaget, sådan som Rachelle Friedman forstår vinylpladen. Det handler også om, at nye lyttere opdager musikken som en ting, der er bundet i et "her" og "nu". For det første er musikken følsom over for rummet; den tiltrækker støv, små rystelser påvirker lyden, og den er bundet til rummet på grund af sin størrelse og vægt. For det andet er den følsom over for tiden, fordi hver afspilning slider en anelse på pladen, og for det tredje er den afhængig af en række rituelle handlinger, der gør vinylpladen mindre praktisk og mere afhængig af lytterens intervention.

VARME LYD

De metaforer, som vinylentusiaster bruger, viser en sproglig dikotomi, hvor analog og digital musik er hinandens modsætninger. Af entusiaster bliver den analoge lyd beskrevet som "varm" og den digitale lyd som "kold" eller "kunstig". Sangerinde Marie Carmen Koppel vil helst have sin musik udgivet på vinyl: "Der er noget ved lp'er, som cd'er ikke har. En varmere lyd, for eksempel" ¹³⁰, og andre vinylentusiaster forstår den digitale lyd som "koldere", bl.a. fordi den digitale teknologi består af adskillige dele: "[...] [V]inyllyden er varmere, fordi den er analog, en vedvarende lydkilde. Selv om dit øre ikke kan opfatte det umiddelbart, så er cd'ens digital lyd små firkanter med mellemrum i." ¹³¹ Forestillingen om den digitale entitet som en samling af immaterielle ettaller og nuller bliver her til en forestilling om firkanter eller pixels; hårde og kantede former, som bevidstheden opfanger, selvom øret ikke gør det. Den analoge lyd bliver ofte beskrevet som modsætningen til en digital lyd, bl.a. i en forbrugerartikel om gode pladespillere: "Selvom en cd (hakker) lyden op i ultra små lydbidder – 44.100 gange i sekundet (pr kanal!), så er det stadig kunstigt. Downloader du musik, er det pakket som data, og selvom begge dele kan lyde exceptionelt godt, så kommer det alligevel til at lyde lidt kunstigt, når man lige har hørt en god pladespiller!" ¹³²

En varmere, mere ægte og autentisk lyd er argumenter for vinylpladen, der går igen i artikler om emnet. Det er en tilbagevendende diskussion, hvorvidt lyden blev bedre med introduktionen af cd'en.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Sayers, Susanne s. 11.

¹³¹ Flyvbjerg, Kim s. 11.

¹³² Hyl Dahl, Peter s. 43.

Ifølge Finn Agerkvist, lektor på Institut for Elektroteknologi, er der ikke noget teknologisk belæg for, at digital musik skulle være dårligere end analog: "Digitaliseringen af en musikfil medfører ikke nødvendigvis en forringelse af det originale, hvis man gør det ordentligt."¹³³ Ifølge Agerkvist handler vinylpladens renæssance i højere grad om at opleve musikken i sociale sammenhænge: "Der lytter man på en anderledes måde, men det har ikke så meget med kvaliteten af selve mediet at gøre."¹³⁴ Vinylpladeafspilningen skaber et fællesskab mellem lyttere, fordi den er forankret i rummet.

Jeg vil ikke afvise, at der er kvalitetsmæssige forskelle mellem digital og analog musik, men jeg anfægter det synspunkt, at vinylens renæssance udelukkende handler om lyd kvalitet. Ifølge teater-, musik- og medieforsker Philip Auslander er alle paratekster – pladeomslagets billeder og tekster – med til at skabe musikoplevelsen: "Sound alone cannot establish rock authenticity (or inauthenticity) any more than visuals alone."¹³⁵ Som andre artefakter indgår den nye vinylplade i et kompliceret samspil mellem lyd, billedobjekt, funktion og kulturelle forestillinger, og et væsentligt aspekt ved dette komplicerede samspil er forholdsvis simpelt og tilforladeligt; vinylpladens renæssance handler om at kunne holde musikken i sine hænder. Som en vinyl-samler fra Nashville fortæller: "[People talk] about vinyl's tonal warmth or whatever, but it's a commodity-fetishist thing, too. It's about having this clunky thing with a great big picture on it, something you can hold in your hands."¹³⁶ Le Gammeltoft, der er dj, pladeselskabsejer og radiovært på P3, bruger samme billede: "Hvis du virkelig går op i musik, er det ikke nok at have det på computeren. Du vil have det i hånden og se på det."¹³⁷ Denne håndgribelighed er en banal, men væsentlig egenskab ved den nye vinylplade, og Le Gammeltoft og den amerikanske samler har fat i et grundlæggende forhold ved den stofflighedstiltrækning, som vinylpladens genopblomstring er udtryk for. Dette åbenbare forhold, at vinylpladen er en materiel genstand, er første og vigtigste forudsætning for dens genopstandelse; at vinylpladen er en multisensorisk genstand, der taler til flere sanser end øret.

Ifølge Warner Music Groups præsident, Mike Jbara, handler vinylpladens renæssance om en kærlighed, der ikke giver rationel mening: "It is absolutely easy to say vinyl doesn't make sense when you look at convenience, portability, all those things [...]. But all the really great stuff in our lives comes from a root of passion or love."¹³⁸ Vinylpladen har ingen nytteværdi i traditionel forstand. Men denne kærlighed, som Jbara nævner, er heller ikke en ukultiveret naturkraft, der bryder frem fra sjælens dybeste afkroge. Det er en følelse, der tager form af – eller i hver fald er påvirket af – kulturens forestillingsbilleder og den praksis, som artefakterne indgår i. Den nye vinylplade *giver* mening; ikke i streng rationel forstand, men som en modreaktion mod musikkens bekvemmelighed, bevægelighed og "alle

¹³³ Gummer, René s. 9.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Auslander, Philip s. 75.

¹³⁶ Petrusich, Amanda s. 36.

¹³⁷ Torp, Nicolai s. 84.

¹³⁸ McGeehan (side ukendt).

disse ting”, som Jbara henviser til. Det betyder ikke, at denne følelse er mindre naturlig eller ægte end andre følelser.

Følelsen er bundet til musikken som materiale og remedium i et ritual. Som forsangeren i det danske rockband Kashmir, Kasper Eistrup, udtrykker det:

”Det handler ikke så meget om nostalgisk kærlighed til mors og fars gamle vinylplader. Det handler om, at jeg ganske simpelt elsker lyden af vinyl. Det er jo ren og skær fysik. Needle and groove. Og coverets størrelse som du kan sidde og glo på i timevis. Ritualet omkring det at vende og skifte pladen tager selvfølgelig mere tid, men det er bare noget, som gør musikoplevelsen mere hyggelig. Jeg glæder mig til at kunne sidde med alle vores albums og betragte dem som en anseelig bunke fysik og musik [...]”¹³⁹

Vinylpladen er en bunke fysik og musik – et billedobjekt, der genererer følelser og en stemning ved hjælp af lyd, billede og materiale. I en kultur, hvor musikken synes at have revet sig løs fra billedet og materien, begynder stoflighedstiltrækningen at hive musikken tilbage til stedet eller det, Walter Benjamin i sit kunstværk-essay beskrev som et “[...] her og nu – dets unikke placering på det sted, hvor det befinder sig.”¹⁴⁰

VINYLPADENS MATERIALITET

Den nye vinylplade *er* ikke bare materialitet, men repræsenterer også materialitet. Vinylpladens materialitet handler i første omgang om størrelsen og vægten; to forhold, der gør vinylalbummet til den ”clunky thing”¹⁴¹, som vinylpladeejeren kan bakse med. Pladeomslaget er fremstillet af pap, karton eller lignende materiale, hvilket står i modsætning til både cd’ens traditionelle emballage, det transparente plastiketui eller såkaldt *jewel case* – og den digitale musik på nettet, der kun figurerer som en tekst og et *image* i musikafspillerens interface. Før LP’en kom på markedet i slutningen af 1940’erne, var der ikke billeder på omslaget, men blot en tekst fra den radioforhandler, hvor musikken var købt.¹⁴² Anderledes forholder det sig med den genopblomstrede vinylplade, hvor der altid er et billede – også når billedet skal forestille sin egen materialitet eller ”ren og skær fysik.”¹⁴³

Den nye vinylplades cover vil ofte ikke alene *være* af pap, men ofte også *repræsentere* pap. Den danske hiphopgruppe Malk de Koijns SMASH HIT IN ABERDEEN (1998/2009) er et tidligt eksempel på denne dobbelte materialitet (ILL. 9). Da albummet udkom i slutningen af 1990’erne, var vinyludgaven beregnet til et musikmiljø, der ikke var holdt op med at bruge vinylplader, men i 2009 blev vinylpladen genoptrykt til det nye, fremvoksende vinyl-publikum. Pladecoveret er fremstillet i almindeligt pap, men coverets billede forestiller en anden slags pap, nemlig genbrugspap eller genbrugspapir, hvor

¹³⁹ Knudsen, Steen (uden sidetal).

¹⁴⁰ Benjamin s. 17.

¹⁴¹ Petrusich s. 36.

¹⁴² Larsen, Carlotte Rørdam s. 10.

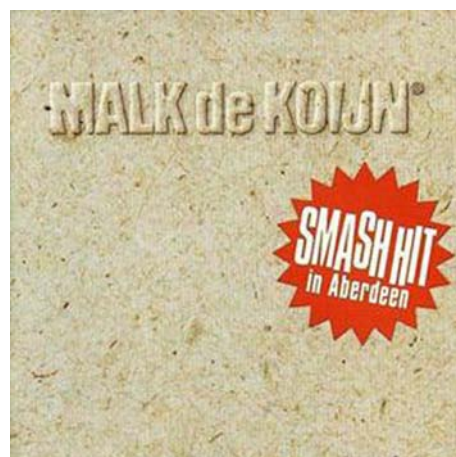
¹⁴³ Knudsen (uden sidetal).

bandets navn toner frem fra den grove overflade. Genbrugspappets grove overflade og relieffeffekten er illusionistisk; der er ingen fremhævninger i pappet, og pladecoverets overflade har en glat overflade. Dette billede giver pladecoveret en fornemmelse af stoflighed, der forstærker den tyngde, pladecoveret har som billedobjekt.

Det skotske rockband Frightened Rabbit er et nyere eksempel på denne dobbelte materialitet. Omslaget til deres første album, *THE MIDNIGHT ORGAN FIGHT* (2008) er fremstillet i pap, men coverbilledet forestiller karton eller groft papir (ILL. 10). Dette karton-billede forestiller udtværede blyantsstreger, påklippede papirudklip og et lille stykke tape i venstre side, der synes at holde sammen på pladeomslaget, som om vinylpladen ellers ville trille ud. Billedobjektet har to forskellige materialiteter; en billedlig og en konkret, der begge giver en fornemmelse af tyngde og stoflighed.

SMASH HIT IN ABERDEEN og *THE MIDNIGHT ORGAN FIGHT* er sammen med andre nye vinyludgivelser et udtryk for stoflighedstiltrækning, der vil være *stoflige* eller *materielle* i konkret og billedlig form. Amerikanske Iron & Wine udtrykker stoflighed ved at billedliggøre henholdsvis stof på *THE CREEK DRANK THE CRADLE* (2002) og gulnet papir på *THE SEA & THE RHYTHM* (2003), hvor en vandskade viser pladecoveret som et sårbart materiale (ILL. 11 og 12). *She & Hims VOLUME ONE* (2008) er fremstillet i pap, men billedet forestiller karduspapir, der suger en akvareltegnings vand og farve til sig (ILL. 13). *THE SEA & THE RHYTHM* og *VOLUME ONE* forestiller forskellige slags vandskader, men begge skal illustrere en anden stoflighed, end det coverbillede, der ligger beskyttet i en *jewel case* eller figurerer som et *image* på skærmen. Motiverne på pladeomslagene til Seabears *WE BUILT A FIRE* (2010), Flying Lotus' *COSMOGRAMMA* (2010) og de førnævnte coverbilleder er vidt forskellige, men alle billederne har baggrundstæpper; klædestykker, lærreder, stof eller papir, hvorpå der kan males, tegnes, væves eller sys (ILL. 14 og ILL. 15). Disse billeders dobbelte materialitet smelter sammen i billedobjektet, der understreger sin egen tingslighed.

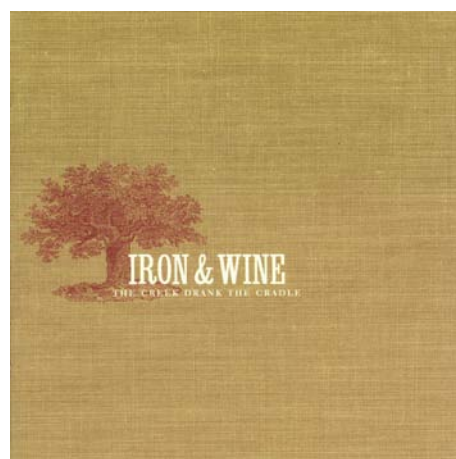
Det er ikke nødvendigvis pap, der skal give en fornemmelse



ILL. 9: MALK de KOIJN: SMASH HIT IN ABERDEEN (VINYL).



ILL. 10: FRIGHTENED RABBIT: THE MIDNIGHT ORGAN FIGHT (VINYL).



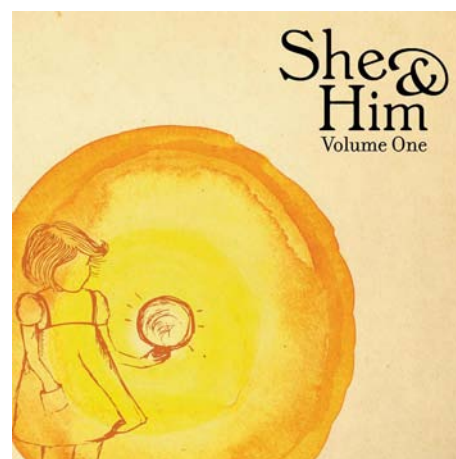
ILL. 11: IRON & WINE: THE CREEK DRANK THE CRADLE (VINYL).

af tyngde og substans. Pladeomslaget kan også billedliggøre en anden form for tyngde eller materialitet, der ikke er dens egen. Det er tilfældet med den amerikanske rockgruppe Foo Fighters, der udsendte et GREATEST HITS-album i 2009 (ILL. 16). Pladeomslaget er fremstillet i pap, men coverbilledet forestiller skroget fra et bombefly. På skrogets forside står bandets navn, albumets titel og et eskadrillemærke med bandets initialer, og på bagsiden kan man se en bombeoptælling og almindelige oplysninger om selve musikken på vinylen, produktion, rettigheder og ikke mindst stregkoden. I billedet er metalskroget samlet med bolte, men nogle af disse bolte er udhævet i pladeomslagets pap, således at nogle bolte er i to dimensioner, mens andre er i tre dimensioner. Disse fremhævede, tredimensionelle bolte gør, at skroget er til at tage og føle på. Ved hjælp af billede, materiale og materialets relieffeffekt bliver GREATEST HITS-albummet en lille, let gennemskuelig trompe-l'œil; en lille 32 x 32 cm metalkasse, der indeholder musik – ikke dansevenlig pop – men rockmusik, der ofte bliver beskrevet med ontologiske metaforer som "mental", "råt" eller "hårdt".

Ontologiske metaforer er George Lakoff og Mark Johnsons begreb for hverdagssprogets entitets- eller substansmetaforer. Disse begreber skal definere, kategorisere og kvalificere fænomenerne: "Når vi kan identificere vores erfaringer som entiteter eller substanser, kan vi referere til dem, kategorisere dem, gruppere dem og kvalificere dem – og dermed ræsonnere over dem."¹⁴⁴ Lakoff og Johnson undersøger sproglige konstruktioner, men deres definition af den ontologiske metafor kan også beskrive det forhold, der er imellem pladen og dens emballage. Pladecoveret skal være et tegn for musikken, der refererer, kategoriserer og kvalificerer værket som musik og fysik. I den forstand er skin-skroget en *materialiseret metafor* for Foo Fighters musik, der samler vores erfaringer og forestillinger om artefaktet. Pladeomslaget vil både repræsentere musikken og understrege artefaktets stoflighed og tilstedeværelse, og pladekøberen indgår i dette spil mellem billede, materiale og overflade.



ILL. 12: IRON & WINE: THE SEA & THE RHYTHM (VINYL).



ILL. 13: SHE & HIM: VOLUME ONE (VINYL).



ILL. 14: SEABEAR: WE BUILT A FIRE (VINYL).

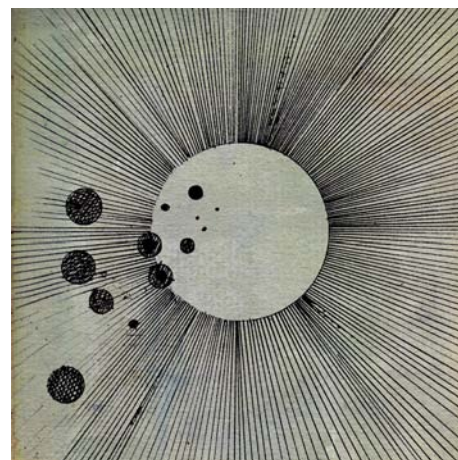
¹⁴⁴ Lakoff, George; Johnson, Mark s. 36.

MATERIALEMÆSSIGHED

Materialitet er et uhåndgribeligt begreb. "Materialitet" kan være udtryk for taktile egenskaber ved en ting, men bliver ofte brugt som udtryk for en bagvedliggende eller grundlæggende substans eller uformet masse. "Materialitet" peger på en idé om *tingen i sig selv* og en forestilling om en naturlighed eller umiddelbarhed ved tingen. I "Billedstof" skriver Hans Henrik Lohfert Jørgensen, at materialitet kan "[...]optræde som symptom på længslen efter en ny oprindelighed med en konkret og naturlig forankring, en given sandhed bag tegnenes og billedernes hastige kredsløb."¹⁴⁵ Begrebet er udtryk for alle de egenskaber ved en ting, som ikke er menneskeligt skabt eller formet; dét, der er gået forud for formgivningen, eller dét, som formgivningen er skabt ud af. Der er et skær af aura omkring begrebet, men som Jørgensen antyder, er "materialitet" også et fænomen, der er behæftet med romantiske forestillinger om ægthed og naturlighed.

Begrebet bliver først håndterligt, når det bliver sat over for modbegrebet; det substansløse eller det immaterielle. Materialitet udgør den ene del af en modsætningsstruktur, der danner to yderpunkter i den moderne kultur, hvor natur og kultur er væsensforskellige fænomener. Den samme dikotomiske struktur bruger Anders Troelsen i en artikel om materialitet i billedkunsten: "Den almindelige forestillingsfigur tilsiger, at dematerialisering er kultur, sublimering, mens materialitet er natur, oprindelighed."¹⁴⁶

Paradokset er, at dematerialiseringen har brug for forestillingen om materialitet. Denne uformede eller før-formede substans bliver et udtryk for en sidste virkelighedsfornemmelse, der ligger før eller bagved det, som er menneskeligt konstrueret – hvad enten det er formet i hænderne, af vores maskiner eller i erkendelsen. I dette moderne begrebsapparat bliver "materialitet" ofte et udtryk for "indhold" og endda "virkelighed" over for repræsentationen, idéen eller billedet. Anders Troelsen skriver, at man med materialiteten udmærket kan "[...] tænke på dét, den 'handler om', de virkelighedsforhold, der tematiseres. Og det samme gælder begreber som 'stof' og 'substans', der er dobbelttydige ved også at kunne betegne det indholdsmæssige."¹⁴⁷ Det er dog en dobbelttydighed, der giver god mening i det



ILL. 15: FLYING LOTUS: COSMOGRAMMA (VINYL).



ILL. 16: FOO FIGHTERS: GREATEST HITS (VINYL).

¹⁴⁵ Jørgensen; Hans Henrik L. s. 67.

¹⁴⁶ Troelsen, Anders (2007) s. 109.

¹⁴⁷ Ibid. s. 102.

moderne projekt. Fænomenerne deler sig i en binær struktur, hvor "materialitet", "natur" og "krop" klæber sig til én pol, og "immaterialitet", "kultur" og "tanke" klæber sig til en anden.

Det er både en tankekonstruktion og en sprogkonstruktion. Etymologisk hænger "materialitet" sammen med det kvindelige gennem det latinske "mater", der betyder både "moder" og "stof".¹⁴⁸ En biform er "materie", der ifølge Gyldendals fremmedordbog har to sammenvævede betydninger: "1. stof, det håndgribelige (modsat ånd) 2. (med) pus, den gullighvide væske fra betændt væv."¹⁴⁹ Begge betydninger har konnotationer af det naturlige, kroppen eller kvinden og moderskabet; det sted, hvor livet har sit udspring. Materien eller materialiteten er fænomenernes ur- eller råstof, og som sådan får den karakter af at være umiddelbar tilgængelig, naturlig og tegn-løs ting *i sig selv*.

I den hegelianske tanketradition, som forrige kapitel forfulgte et stykke ind i den digitale kultur, var "immaterialitet" en gennemgående figur. "Materialitet" er bagsiden af denne figur; et udtryk for en oprindelig, umedieret og stoflig tilgang til verden i modsætning til kulturens repræsentationer, ikoner og symboler. Men i denne sammenhæng skal "materialitet" forstås som stof-mæssighed eller materiale-agtighed, og ikke som en ren præsentation eller tingen i sig selv. Som Jørgensen skriver i "Billedstof": "Materialitet er noget, billedet anskueliggør, gengiver og tematiserer – ikke noget, billedet bare er eller har."¹⁵⁰ Materialitets-begrebet væver sig sammen med et væld af beslægtede fænomener, bl.a. aura, autenticitet, ægthed, naturlighed, stoflighed og oprindelighed, og som sådan indgår begrebet i det betydningsarbejde, der giver mening og værdi til de ting, vi omgiver os med. Materialitet er ikke en værdineutral egenskab ved en ting, men en kontaktflade, der skaber betydning ud fra et sæt kulturelle forestillinger og en kulturel praksis.

Pladecovers som Malk de Koijns SMASH HIT IN ABERDEEN og Foo Fighters GREATEST HITS er eksempler på den måde, som den nye vinylplade understreger sin egen materielle form. De er blevet selvbevidste billedobjekter, der bruger tegnet eller billedet for at udtrykke stoflighed, tyngde og autenticitet. Pladecoverets billeder forsøger at tydeliggøre eller forstærke, at det er et billedobjekt, der taler til mere end øret. Denne tematisering er en del af den genfortryllesesstrategi, der tager udgangspunkt i vinylpladen som en bestemt form for æstetik, der adskiller sig fra den digitale. Det er en æstetik, der kommer tydeligt til udtryk hos det danske rockband Kashmir og deres nyeste udgivelse.

¹⁴⁸ Hastrup, Thure s. 157.

¹⁴⁹ Hårbøl, Karl s. 600.

¹⁵⁰ Jørgensen s. 39.

SJÆL

Kashmirs sjette album *TRESPASSERS* (2010) er en bunke fysik og musik (ILL. 17). Albummet udkom i tre formater, cd, vinyl og download, men musikken finder øjensynligt sin reneste og mest autentiske form i vinyl-udgaven, hvis man skal tro kunstnerne bag værket. I et interview fortæller forsanger Kasper Eistrup om albummets omslag, som bandmedlemmerne ikke ville overlade til maskinerne:

"[...] [F]or at det ikke skulle blive for nemt, foreslog jeg, at vi malede det i hånden, så hele bandet blev involveret og puttede lidt af deres sjæl ind i coveret [...]. Coveret har de menneskelige fejl og unøjagtigheder, som gør det til noget andet end en fil, som er lavet i en computer og sendt til et trykkeri. De færreste vil nok bemærke det på iTunes eller cd-coveret, men tager man vinyludgaven, vil man se, at det langt fra er præcist malet."¹⁵¹

På dette "fejlbehæftede" forsidebillede står bandnavn og albummets titel med sort skrift på en hvid baggrund, og i en krans rundt om ordene peger seks tykke pile i sort, turkis og orange. Bagsiden er hvid ligesom forsiden, og kun de mest nødvendige oplysninger er trykt på omslaget; sangenes navne og rækkefølge, producere, pladeselskab og strekkoden. Billedet er enkelt og uden detaljer, indtil man ved nærmere eftersyn ser små ujævnheder i farvelægningen og i bogstaverne og pilenes konturer.

Fejlene viser, at billedet er skabt af menneskehænder med upræcise, uprogrammerede bevægelser. Det er fejl i ironisk forstand, fordi fejlene fungerer som indeksikale spor for de mennesker af krop og ånd, der har skabt billedet. Maleriet fremstår som et resultat af menneskekroppens anstrengelse, kreativitet og sjæl, og denne sjæl-investering er afhængig af fysisk berøring; en bevægelse fra hånden over penslen til lærredet. I et ekko af Philips' reklameslogan fra *compact disc*-lanceringen er computerens billede et matematisk *perfekt* billede skabt af digital automatik. Vinylpladen er derimod et ikke-digitalt produkt, og derfor giver det mening, at billedets unøjagtigheder eller autenticitetsmarkører kun kommer til udtryk på vinyludgavens pladecover.

Der er noget umiskendeligt romantisk ved Kasper Eistrups skildring af, hvordan bandmedlemmerne overfører deres sjæle til kunstværket ved hjælp af penslen. Denne forbindelse mellem sjælen og lærredet har sin oprindelse i romantikkens forestilling om det gudbenådede geni, der kunne formidle skønheden og sandheden.¹⁵² *TRESPASSERS*-maleriet er ikke skabt af en enkelt, ensom sjæl, men er opstået i et kollektiv af fire mænd, der hver især bidrager til et samlet, originalt værk; men forbindelsen mellem hånd og ånd er stadig forudsætningen for det originale værk. Ganske vist har avantgardekunsten, pop art'en og postmodernismen for længst gjort op med original/kopi-dikotomien, og Lev Manovichs computerkultur har erstattet kulturens konstanter med variabler. Originalitetsbegrebet er blevet bøjet og brækket, men alligevel bliver kunstværker og kulturelle artefakter til stadighed sat ind i en original/kopi-dikotomi, hvor nogle artefakter er originale, autentiske eller ægte i modsætning til kopierne. Den romantiske originalitetsdyrkelse lever videre i en skævvreden form, bl.a. i form af

¹⁵¹ Christensen, Simon s. 12.

¹⁵² Jensen s. 1263-1283.

kunstner-signeringer og andre indeksikale tegn, der giver en bog, en plade, et fotografi eller andre seriefremstillede artefakter større værdi end andre seriefremstillede artefakter. Ligesom det fascistoidesvin i George Orwells *Animal Farm* erklærer, at nogle svin er mere *lige* end andre¹⁵³, er det som om, at nogle kopier i den digitale tidsalder er mere *originale* end andre kopier. Således også TRESPASSERS-albummet, der er fabriksfremstillet, uanset hvilket medium og emballage, man køber det i, men dog synes mere original og autentisk i vinyludgaven i kraft af sit coverbillede, sin størrelse og sin tyngde.



ILL. 17: KASHMIR: TRESPASSERS (VINYL).

¹⁵³ Orwell, George s. 90.

ANALOGUE LOVE

Det er et forholdsvis stort og tungt album. Vinylalbummet måler 32,5 x 32 cm og vejer omkring 770 gram, hvoraf de 180 gram er vinylpladens vægt. En almindelig vinylplade vejer 120-140 gram og er fremstillet af både vinyl og genanvendt plastik, mens 180-200 grams vinylplader markerer, at pladen er af et særlig robust materiale. Fra ny er TRESPASSERS indpakket i en transparent cellofan, hvorpå et klistermærke fortæller, at vinylpladen er en 180 grams "PREMIUM VIRGIN VINYL" (ILL. 18), hvor "VIRGIN" betyder, at pladen er fremstillet af ren vinyl. Denne jomfru-vinyl er ikke hvid, men sort, og pladens labels i midten er pastelfarvet; side et i orange pastel og side to i grøn pastel (ILL. 19). I sin helhed er TRESPASSERS således den rene vare, der ikke alene er større og tungere end cd-udgaven, men også en anelse større og væsentligt tungere end andre vinylalbum.

Pladeomslaget er egentlig ikke et omslag, men nærmere et album i sin oprindelige betydning. Albummet er bundet ind som en bog, således at coveret og indholdet – det, der normalt ville bestå af de såkaldte *inner sleeves* – består af sider i groft papir, hvor vinylpladen ligger i en beskyttende lomme i sidste sideopslag. Siderne består af forskellige grafiske elementer, sangtekster, helsides billeder og fotocollager fra Sverige og New York, hvor albummet er blevet til. Midtersiderne forestiller et stort stykke pap med tegninger, indspilningsoptegnelser og påklistede polaroidbilleder, der øjensynligt er taget under indspilningen af albummet (ILL. 20).

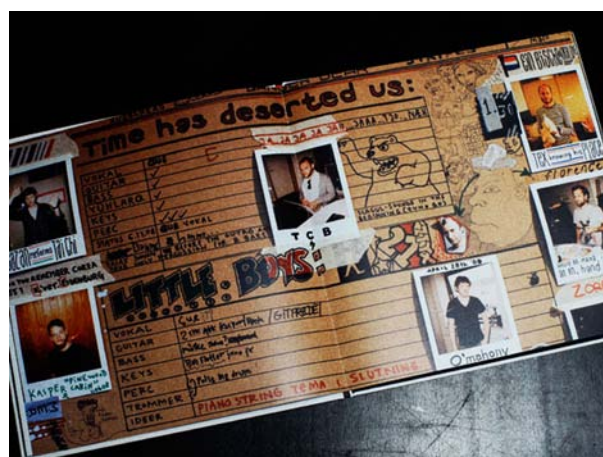
Over for vinyllommen står en tekst i en hvid pil på en sort side (ILL. 21). I teksten bliver læseren mødt med et "DEAR FELLOW", hvorefter han eller hun først får tak for at købe deres musik, og dernæst tak for, pladekøberen ikke har købt musikken i et hvilket som helst medium:



ILL. 18: KASHMIR: TRESPASSERS (VINYL/KLISTERMÆRKE).



ILL. 19: KASHMIR: TRESPASSERS (VINYL/VINYLLOMME OG PLADE).

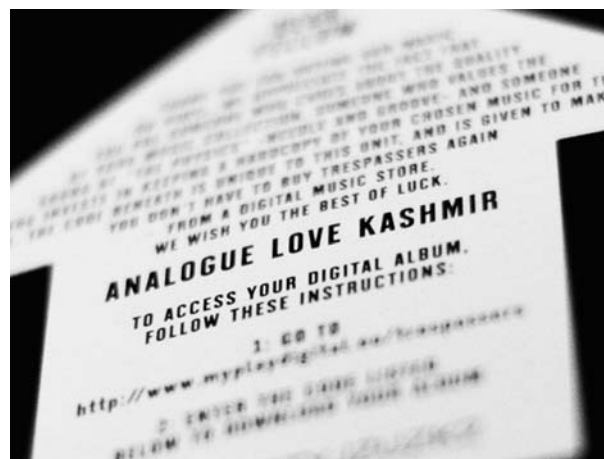


ILL. 20: KASHMIR: TRESPASSERS (VINYL/MIDTEROPSLAG).

"WE APPRECIATE THE FACT THAT YOU ARE SOMEONE WHO CARES ABOUT THE QUALITY OF YOUR MUSIC COLLECTION, SOMEONE WHO VALUES THE SOUND OF "PHYSICS" – NEEDLE AND GROOVE – AND SOMEONE WHO INVESTS IN KEEPING A HARDCOPY OF YOUR CHOSEN MUSIC FOR THE FUTURE."¹⁵⁴

Teksten understreger musikken som en fysisk genstand, og denne genstandsmæssighed bliver præciseret som "NEEDLE AND GROOVE", der er en metonymi for pladespilleren og vinylpladen. Samtidig etablerer teksten en forbindelse mellem værkets fysik og værkets kvalitet, og denne sans for "PHYSICS" og "QUALITY" skaber samtidig en et værdifællesskab, hvor det bliver antaget, at "Kashmir" og kunden deler en fælles lidenskab for musikkens autenticitet og "fysik". Teksten er et ekko af det interview, hvor forsanger Kasper Eistrup beskrev sit eget kærlighedsforhold til det analoge format og dets "Needle and Groove"¹⁵⁵.

Værdifællesskabet er baseret på en fælles forståelse af musikkens fysik eller materialitet, og denne fælles kærlighed til *hardcopy*-produktet fungerer som modsætning til den digitale udgave af albummet – både musikfilerne fra internettet og cd-udgavens papcover eller *softcopy*, der ikke har nogen "DEAR FELLOW"-tekst. Kærlighedserklæringen til det analoge musikmedium er udtrykkelig i tekstens signatur "ANALOGUE LOVE KASHMIR"¹⁵⁶, der sidestiller to heterogene begreber; det teknologiske "analog" og det uteknologiske "kærlighed". "DEAR FELLOW"-teksten er en kærlighedserklæring til vinylpladen som "ren og skær fysik"¹⁵⁷; som en materialitet, der er mere ægte og autentisk end den digitale, immaterielle musik, der hænger i den digitale sky.



ILL. 21: KASHMIR: TRESPASSERS (VINYL/"DEAR FELLOW"-TEKSTEN).

¹⁵⁴ Kashmir: TRESPASSERS (VINYL); næstsidsste side (tekstens versaler).

¹⁵⁵ Knudsen (uden sidetal). Se Kapitel 2: Varm lyd.

¹⁵⁶ Kashmir: TRESPASSERS (VINYL); næstsidsste side.

¹⁵⁷ Knudsen (uden sidetal).

RENHED

TRESPASSERS er ægte og autentisk, fordi den *tilsyneladende* er "ren og skær fysik" eller ren materialitet – ikke i modsætning til en uren materialitet, men i modsætning til ren immaterialitet. Renhed er et væsentligt begreb i denne sammenhæng, fordi det er udtryk for en forestilling om vinylpladens dobbelte virkelighedsforhold; materialitet som et udtryk for både stoflighed og indhold, sådan som Anders Troelsen karakteriserede begrebet.¹⁵⁸ Det første virkelighedsforhold retter sig mod vinylpladen som et rent materiale i konkret forstand; vinylpladen som ublandet vinyl. Det andet virkelighedsforhold retter sig mod vinylpladen som ren præsentation eller ren mediering i betydningen *umedieret mediering*, hvor vinylpladen bliver karakteriseret som en støjfri kanal mellem pladens indhold og tilskueren/tilhøreren. Beskrivelsen af vinylpladen som "ren og skær fysik"¹⁵⁹ peger på en umiddelbarhed ved vinylpladen som genstand. I denne forestilling er der ingen repræsentation eller mediering, men ren præsentation eller ren materialitet. Der er ingen plastik, og der er ingen symbolske mellemregninger.

Både i konkret og overført forstand forekommer TRESPASSERS således mere ægte og naturlig i vinyludgaven. Om TRESPASSERS' coverbillede fortæller Kasper Eistrup, at "[...] det ikoniske cover skal symbolisere en renhed og ro, en dør ind til større musikalske fortællinger."¹⁶⁰ Musikken bliver skabt ud af vinylpladens materialitet og pladespillerens pickupnål, og denne forbindelse skaber et rum, der er afskærmet fra den uredelighed og uro, som bl.a. Baudrillards beretninger fra den moderne virkelighed bringer vidnesbyrd om. Dette billede af vinylpladen som et medie, der skaber harmoni og samhörighed genfinder man hos Friedrich Kittler, hvis mediehistorie er symptomatisk for den antimoderne, men stadig moderne forestilling om vinylpladen som et *mere* oprindeligt og autentisk medium end dens digitale efterfølgere.

MAND MOD MASKINE

I *Gramophone, Film, Typewriter* karakteriserer Friedrich Kittler grammofonpladen som ét af tre urmedier, der hver især svarer til et af Jacques Lacans tre udviklingstrin; den reelle, imaginære og symbolske orden.¹⁶¹ Grammofonen har en særlig rolle, fordi den svarer til den reelle orden – Lacans førsproglige orden, hvor det nyfødte barn lever i fuldkommen harmoni med sin omverden.

Før Thomas Edisons opfindelse af fonografen kunne *tid* kun gengives ved hjælp af en repræsentation. Tegnet kunne repræsentere tid, men det ville altid være en *medieret* tidslighed i en symbolsk orden. Kittler beskriver, hvordan Edisons opfindelse betød, at tiden og det, der kun kan foregå over tid – musikken – kunne *materialiseres* og dermed *præsenteres* uden om symbolske konventioner. Muligheden for at gemme tid blev en forstærkende effekt i en løsrivelsesbevægelse, der var indledt med tele-

¹⁵⁸ Troelsen s. 102. Se Kapitel 2: Materiale-mæssighed.

¹⁵⁹ Knudsen (uden sidetal).

¹⁶⁰ Christensen s. 12.

¹⁶¹ Kittler s. 1-114 og Harris; Taylor s. 66-86.

fonen; telefonen havde skilt stemmen fra kroppen, og umiddelbart efter kunne fonografen adskille stemmen fra både kroppen og tiden.¹⁶²

I Kittlers forfaldshistorie er grammofonpladen en sidste virkelighedsgarant, fordi den fungerer i en orden før eller uden for den symbolske orden.¹⁶³ I modsætning til filmens illusion eller computerens symbolske orden, foregiver grammofonpladen ikke noget. Tiden er indlejret i grammofonpladens materiale, ikke som repræsentation, men som ren og skær fysik. Den stykker ikke lyden op i dele, men optager lyden som kontinuerlig information, hvilket ifølge Kittler kan sammenlignes med Sigmund Freuds psykoanalyse, der lod patienten tale uden afbrydelse: "And only the phonograph can record all noise produced by the larynx prior to any semiotic order and linguistic meaning."¹⁶⁴ Det leder Kittler til den konklusion, at grammofonpladen er en del af *den reelle orden*, hvor pladen og pladespilleren afspiller musikken uden symbolske mellemregninger: "Thus, the real – especially in the talking cure known as psychoanalysis – has the status of phonography."¹⁶⁵ Som teknologiske apparater var grammofonpladerne en del af en modernitetsproces, hvor "[e]ars and eyes have become autonomous"¹⁶⁶, men grammofonpladen var også en del af en mere oprindelig, ægte og umedieret tilgang til verden. Den var materiel i modsætning til symbolet eller tegnet, der oversatte verdens fænomener til et symbolsk sprog, der senere skulle afkodes af modtageren.

Mand/maskine-dikotomien er en gennemgående figur i musikkulturen i særdeleshed og i kulturen i almindelighed. Figuren bliver ofte sammenkoblet med analog/digital-dikotomien, bl.a. i et interview med den amerikanske sanger Sam Philips, hvor han fortæller om dengang i 1980'erne, da man forsøgte at rense musikindspilningen for støj. I dag vil Philips have støjen tilbage: "[...] [W]e want it all back, because it sounds more *real*, more like the work of a human being instead of a machine."¹⁶⁷ Den samme modsætningsstruktur finder man hos Eistrup i sin tydeliggørelse af vinylpladens renhed, hårdhed, tidskrævende hygge samt rene og skære fysik, der står i modsætning til den digitale musiks bekvemmelighed og adspredelse. Vinylpladen er en sidste virkelighedsgarant, og dens 180 grams ren vinyl får karakter af at være et urstof, der skaber eller genskaber en oprindelig eller reel orden.

Det er mand mod maskine i Kittlers kulturkritik og hos Kashmir, hvor den moderne teknologi har elimineret menneskelige fejl og tidskrævende operationer. I Kittler og Kashmirs tilfælde er vinylpladen ikke en del af den moderne teknologi, der hierarkiserer verdens fænomener i en symbolsk orden. Pladespilleren er ganske vist en maskine, men den er på menneskets side i en splittelse mellem *reelle* og *symbolske* medier. Kashmirs besjælede cover og "DEAR FELLOW"-teksten placerer vinylpladen og pladespilleren på menneskets side i en mand/menneske-dikotomi, hvor computerens matematisk perfekte *images* og dematerialiserede musik fungerer som modbillede til et analogt musikmedium.

¹⁶² Kittler s. 1-114.

¹⁶³ Ibid. s. 15.

¹⁶⁴ Ibid. s. 16.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Ibid. s. 3.

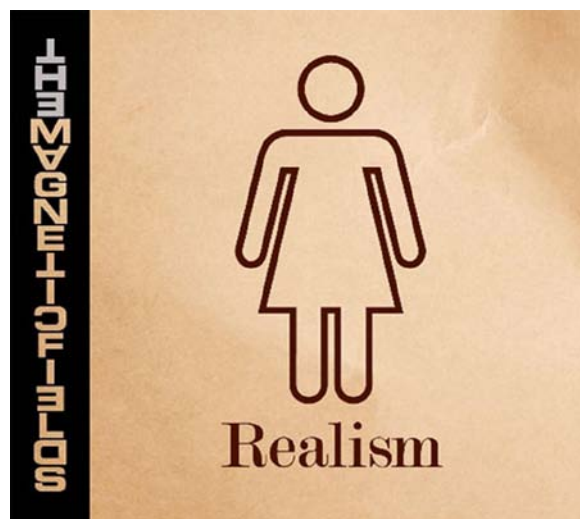
¹⁶⁷ Kot, Greg (side ukendt).

Mand/maskine-dikotomien ikke er absolut; der er snarere tale om en adskillelse mellem digitale kulturformer og analoge kulturformer, og ikke mellem teknologi og ikke-teknologi.

I *The Recording Angel* forbinder musikfilosoffen Evan Eisenberg også vinylpladen med en mere oprindelig og ægte orden i modsætning til den digitale kultur og dens "tyranny of the digits"¹⁶⁸. I det digitale regime er musik blevet flagrende og flygtig, fordi den har løsrevet sig fra sit oprindelige vinylmateriale: "Music has indeed slipped the surly bonds of vinyl. It has shed its thinghood. It has reentered the lepidopteral realm of the fleeting, the flitting, the ephemeral."¹⁶⁹ Denne flygtige og flakkende insektverden, som musikken er forsvundet op i, står i modsætning til vinylpladens genstandsmæssighed og forankring. Eisenberg fortæller en traditionel forfaldshistorie, hvor kunstens løsrivelse resulterer i en værdinedskrivning af musikken: "[...] [M]usic is denatured and becomes something less."¹⁷⁰ Afnaturaliseringen og dematerialiseringen har resulteret i et værditab, der opløser *substansen* i dobbelt forstand; som indhold og som uformet eller førformet substans.

Vinylpladen er *reel* hos Kittler, *ren natur* hos Eisenberg og *ren og skær fysik* hos Eistrup, og selvom terminologien varierer en smule, er alle tre opfattelser en del af et samlet forestillingsbillede, hvor vinylpladen er ægte og autentisk over for den kunstige og overfladiske digitale kultur. I dette frirum er der tilsyneladende ingen illusioner og abstraktioner, men en ægthed og umiddelbarhed, der viser ind til en større fordybelse og ro. Det er denne forestilling om vinylpladen som et umedierende medium, som ligger bag kærlighedserklæringer som "ANALOGUE LOVE"¹⁷¹ og vinylpladen som "[...] en anseelig bunke fysik og musik [...]"¹⁷² Vinylpladen får karakter af at være ren natur i en naturaliseringsmanøvre, der placerer vinylpladen uden for den symbolske orden. Pladen bliver et instrument, der kan genskabe den reelle orden.

Denne naturalisering af vinylpladen kommer til udtryk i pladecoveret til engelske The Magnetic Fields' *REALISM* fra 2010, men med en ironisk drejning (ILL. 22). Pladecoveret er fremstillet i pap, men coverbilledet forestiller karduspapir. Billedet af papirets foldninger og tekstur er en stofflighedsmarkør, der skal understrege eller forstærke albummets materialitet, men billedets piktogram antyder, at karduspapirbilledet og titlen ikke skal tages alt for bogstaveligt. Piktogrammet foregiver at være et universelt, værdineutralt ikon for "kvinde", men sammen med coverbil-



ILL. 22: THE MAGNETIC FIELDS: REALISM (VINYL).

¹⁶⁸ Eisenberg, Evan s. 235.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Ibid. s. 237.

¹⁷¹ Kashmir: *TRESPASSERS* (VINYL); næstsidste side.

¹⁷² Knudsen (uden sidetal).

ledet og titlen bliver REALISM en karikatur af den digitale tidsalders autenticitetsbegær og stofligheds-kult. Parodien antyder, at den etymologiske forbindelse mellem kvinde og materialitet også er konventionel, snarere end naturlig, og pladeomslagets bliver et vrangbillede af det ægte, oprindelige og feminine urstof.

EN DØR PÅ KLEM

Selvom Kashmirs TRESPASSERS-vinylplade bliver fremstillet som uforfalsket materialitet i ren vinyl, er den nye vinylplade ikke et brud med den digitale kultur. End ikke TRESPASSERS, der umiddelbart fremstår som ufortyndet analog-dyrkelse, kan frigøre sig fra den digitale kultur. For det første indeholder vinyl-udgaven en kode, der giver adgang til musikken i digitalt format, og for det andet bliver udgivelsen præsenteret og iscenesat som en begivenhed på internettet.

Efter førnævnte "DEAR FELLOW"-tekst får kunden en kode og en adresse på hjemmeside, hvor den digitale udgave af TRESPASSERS ligger. Med denne nøgle får kunden det bedste af begge verdener; en upraktisk 770 grams tung *hardcopy* og en praktisk *supercopy*, der kan afspilles i det uendelige og tages med overalt. På denne måde er TRESPASSERS et sjælinvesteret billedobjekt, der er forankret i et "her" og "nu", men med en nøgle til den digitale kultur, der kan alt det, som den analoge kærlighed ikke kan give: Frihed fra stedet og mediet.

På dette tidspunkt er TRESPASSERS allerede uløseligt forbundet med den digitale kultur. Før udgivelsen af albummet kunne Kashmir-fans finde en video på Youtube, "Mouthful Of Wasps – Cover Making 2009", der skildrer tilblivelsen af billedet. Til Kashmirs førstesingle fra TRESPASSERS, "Mouthful of Wasps", maler bandmedlemmerne på et 3 x 3 meter stort lærred (ILL. 23).¹⁷³ De ser ud til at hygge sig, og forskellige personer kommer forbi lærredet, mens de fire musikere i malertøj skaber det, der senere bliver til forsidebilledet. Videoen forbinder forsidebilledet med musikken og viser, at bandmedlemmerne er albummets billedskabere. I videoen bliver musikken knyttet sammen med sin emballage, og den efterlader det indtryk, at musik, billede og band er uadskillelige dele i et samlet værk. På denne måde fortæller videoen en romantisk historie om TRESPASSERS' tilblivelse som et anti-digitalt, ægte og autentisk værk, og – ironisk nok – er denne fortælling formidlet gennem digitale kanaler. Skellet mellem det digitale og analoge bliver kun opretholdt i sproget; i praksis væver de sig sammen.



ILL. 23: KASHMIR: MOUTHFUL OF WASPS – COVER MAKING 2009 (VIDEO).

¹⁷³Kashmir – Mouthful Of Wasps – cover making 2009: <http://www.youtube.com/watch?v=YAyQGLB2y4g>.

Det fysiske album i butikkerne synes kun at være en del af historien om TRESPASSERS. Fortællingen bliver fortalt på Kashmirs hjemmeside, nettets sociale fora og ikke mindst YouTube, hvor førromtalte video ligger på bandets egen Youtube-kanal, og herfra spredte billederne sig på nettet som al anden viral reklame på samme infektiøse manér, som W.J.T. Mitchells *images* gør det i *What Do Pictures Want?*¹⁷⁴ Den sværm af billeder, lyde og tekster, der omgiver en pladeudgivelse som TRESPASSERS, foregår i stadig udveksling med internettets brugerinvolverende kultur, og både musik, band og *brand* er blevet en integreret del af denne kultur. Foruden video-lanceringen kan fans bidrage med billeder og kommentarer, deltage i konkurrencer om at blive Kashmir Support-band og meget mere; alt sammen led i fortællingen om Kashmir. På hjemmesiden skriver bandet: "DEAR FELLOWS/PLEASE TELL/OUR STORY/IN YOUR WORDS [...]"¹⁷⁵ (ILL. 24). Denne historie spredte sig i mange forskellige retninger, og hovedparten har retning ind i det digitale landskab.



ILL. 24: DETALJE FRA
WWW.KASHMIR.NU.

Selv i sin mest helhjertede form er analog-dyrkelsen spundet ind i den digitale kultur. Pladecoveret får betydning i dette net af billeder, tekster og fortællinger, som alle er digitalt forbundet i et eller andet punkt. At denne "ANALOGUE LOVE"¹⁷⁶ bliver båret frem af den digitalisering, som vinylpladen er et modbillede til, gør ikke kærligheden mindre ægte. Den viser blot, at forestillingen om ren natur og ren kultur i praksis ikke fungerer som rene, adskilte fænomener. Kærligheden til det analoge bliver dyrket både i og uden for de digitale rum.

ANALOG ÆSTETIK

Den nye vinylplade er ikke en ny form for teknologi. Den teknologi, der skærer musikken eller *tiden* ind i materialet, har stort set ikke ændret sig siden Berliners første grammofonplade, men den nye vinylplade har fået ny emballage og andre funktioner end dem, den gamle vinylplade havde i før-digital tid. Det giver bedre mening at beskrive vinylpladen som udtryk for en ny analog æstetik, der handler om stoflighed og aura som et modbillede til den digitale kultur.

Analog æstetik må ikke forveksles med analog teknologi, selvom analog æstetik ofte – men ikke altid – kommer til udtryk i analog teknologi. Analog teknologi vil *ligne* eller *efterligne*, bl.a. ved at fange lyset i jodsølvet i et kamera eller sætte pickuppens nål i svingninger. Det analoge signal er *kontinuerlig*, således at små udsving ét sted giver små udsving et andet sted, og det er en metode, der står i modsætning til den digitale konvertering, der adskiller og kvalificerer al information ud fra to værdier. Almindeligvis er al ikke-digital teknologi analogt, og i den forstand er teknologien før-digital eller u-

¹⁷⁴ Mitchell (2005) s. 87.

¹⁷⁵ Fundet på: www.Kashmir.nu d. 13/8/2010.

¹⁷⁶ Knudsen (uden sidetal).

digital, men således skal man ikke forstå analog æstetik. Analog æstetik er snarere *anti-digital* i den forstand, at den får betydning i modsætning til forestillinger, former og funktioner i den digitale kultur. Det er ikke en æstetik, der befinder sig før eller uden for digital kultur, men uløseligt vævet ind i den.

Analog æstetik udmærker sig på to måder; for det første er den affødt af en moderne forestilling om verdens affortryllelse, og som sådan kan analog æstetik ikke fungere uden sin modsætning. Det *analoge* ved analog æstetik er ikke udelukkende en egenskab ved det teknologiske produkt, men en kvalitet, tingene bliver tillagt. I den forstand er genfortryllelsen en bestemt form for værdi- eller betydnings tilskrivning, som artefakterne bliver udsat for. For det andet er æstetikken et mellemværende mellem betragteren og artefaktet; ligesom en vinylplade ikke kan afspilles uden betragterens intervention, kan betragteren heller ikke forankre sin oplevelse uden vinylpladen. Analog æstetik har brug for dét, Bruno Latour med et lån fra Michel Serres har kaldt "kvasi-tingen", der betegner fænomener, der hverken er ren genstand, diskurs, natur eller kultur, men en blanding af det hele.¹⁷⁷ Analog æstetik handler om den betydning, der opstår imellem artefaktet og mennesket med alle dets kulturelle værdier og kropslige fornemmelser. Vinylpladen giver bedst mening i en udvidet værkforståelse, hvor værket er et socio-teknologisk artefakt, der hverken er ren lyd, rent billede eller ren handling.

Selvom billeder og betydninger væver sig ind i hinanden, vil jeg alligevel forsøge at udlede tre aspekter ved vinylpladens funktion. Det drejer sig om vinylpladen som et *forgængeligt* artefakt, et *upraktisk* eller *utilgængeligt* artefakt, og endelig vinylpladen som et instrument i et *ritual*.

FORGÆNGELIGHED

Da Thomas Edison i 1877 fangede tiden i sin fonograf, blev musikken en ting.¹⁷⁸ Ifølge Evan Eisenberg kan denne ting komme til live, når den bliver sat i rotation i pladespilleren: "*Records are inanimate until you put the needle in the groove, and then they come to life.*"¹⁷⁹ Denne regelmæssige genopstandelse peger på vinylpladen som en ting, der kan vækkes fra de døde, men analogien betyder også, at musikken kan dø. Det gælder ikke for den digitale kulturs dynamiske billeder eller musikfilerne i stjernetågen, der er ikke-dødelig eller udødelig, fordi de kan opløse og genskabe sig selv på forskellige skærme og displays. Eisenbergs antropomorfering af vinylpladen peger på væsentlig egenskab ved analog æstetik; billedliggørelsen af artefaktets materialitet er samtidig en synliggørelse af artefaktets forgængelighed. I analog æstetik er det ikke nødvendigvis dårligt, snarere tværtimod.

Vinylpladens forgængelighed var tydeligere i de gamle, før-digitale dage. En af vinylpladens forgængere, lakpladen eller 78'eren, var af shellak, hvilket var et væsentligt mere porøst materiale end vinylen. Pickuppen skar sig bogstavelig talt ned i lakpladen og efterlod sig et fint spor af lakstøv, som måtte fjernes med en klud eller børste. Lakstøvet var et indeksikalt spor, der vidnede om tingens skrøbelighed og begrænset holdbarhed, der blev forkortet hver gang, den blev afspillet. I forhold til lakpla-

¹⁷⁷ Latour s. 194.

¹⁷⁸ Formulering lånt fra Eisenberg. Se Eisenberg s. 13.

¹⁷⁹ Eisenberg s. 28 (Eisenbergs kursivering).

den er den gamle LP og den nye vinylplade langt mere robust, men operationen er den samme; musikken opstår stadig i et voldeligt møde mellem en nål og en vinylplade.

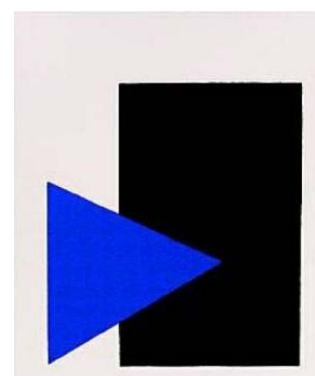
Slitage er uundgåeligt, med mindre man holder vinylpladen i behørig afstand fra den pickupnål, der skaber musikken. Ridser kan undgås, hvis man behandler vinylpladen med en kultisk respekt og forsigtighed. Både slitage og ridser sætter spor i lydbilledet, der bliver stadig mere skrattende og knitrende efter talrige afspilninger eller lemfældig omgang med artefaktet, og i grelle tilfælde vil pickupnålen gå i hak. Vinylpladen er et følsomt materiale, der skal behandles med yderste forsigtighed, og dog kan alle forholdsregler ikke forhindre, at musikken uundgåeligt vil drukne i støj. Selv i sin reneste og hårdeste form er vinylpladen følsom over for skarpe genstande, uanset om de skærer ved et uheld eller af ren og skær nødvendighed. Lakpladerne var mere sårbare end vinylpladerne, men i forhold til stjernetågens urørlige filer virker vinylpladen som en sårbar genstand med en begrænset levetid. Vinylpladen udtrykker både stoflighed og sårbarhed, ligesom "materie" har to sammenknyttede betydninger som både stof og "[...] pus, det gullighvide væske fra betændt væv."¹⁸⁰

Der er elementer af forfaldsæstetik i denne forgængelighedsdyrkelse. Evan Eisenberg beskriver vinylpladen som et artefakt, der forfalder smukke og mere ædelt end den digitale musik: "On the whole, an individual CD does not wear its history in the noble, faithful, doglike way a vinyl record did."¹⁸¹ Det skyldes, at cd'en ikke er et materielt objekt i samme forstand som vinylpladen. Cd'en er ikke andet end lys: "Indeed, the CD's iridescent sheen hints that it is not really a thing at all, just a ring of bright air plucked from the nimbus of music that envelopes the planet."¹⁸² Eisenbergs nimbus er en variant af forestillingen om den digitale musik som en del af et æterisk himmellegeme, hvor musikkens kan fortætte sig, men aldrig få fast form. Hos Eisenberg er cd'en en del af dette forestillingsbillede, fordi den består af adskilte dele.

Kashmirs "DEAR FELLOW"-tekst omtaler den 180 grams tunge vinylplade som en *hardcopy*. Musikkens hårdførhed og håndgribelighed er synlig; lytteren kan se vinylpladen rotere i pladespilleren. Den digitale musiks afprogrammering er derimod usynlig; cd'en forsvinder ind i afspilleren, hvor en laserstråle læser cd'ens mikroskopiske ujævnheder som nuller og ettaller, og de løsrevne mp3-filer fra nettet bliver kun synlige som flydende krystaller på skærmen eller displayet. Apples populære iPod er hermetisk lukket;



ILL. 25: APPLE IPOD.



ILL. 26: KAZIMIR MALEVITJ: "SORT REKTANGEL, BLÅ TRIANGEL", 1915.

¹⁸⁰ Hårbøl s. 600.

¹⁸¹ Eisenberg s. 212.

¹⁸² Ibid. s. 212. Dog medgiver Eisenberg i den efterfølgende sætning, at cd'en er en materiel ting, der blot er lavet af polyvinylchlorid i stedet for vinyl. Se Eisenberg s. 212.

der er ingen skruer, der kan løsnes op og afsløre, hvordan apparater ser ud indeni (ILL. 25). Den ligger i hånden som et mystisk rektangel i et af Kazimir Malevitjs suprematistiske malerier (ILL. 26).

Pladecoveret kan illustrere vinylpladens forgængelighed. Det er bemærkelsesværdigt, at coverbilledet sjældent forestiller *nyt* materiale, men oftest materiale, der er slidt, beskidt eller på anden måde mærket af anvendelse og tidens tand. Det er ikke tilfældet med TRESPASSERS-albummets billedside, men med bl.a. Frightened Rabbits sammentapede THE MIDNIGHT ORGAN FIGHT (ILL. 10), Iron & Wines vandskadede THE SEA & THE RHYTHM (ILL. 12) og Flying Lotus' COSMOGRAMMA, hvis hvide stof har fået en misfarvning i venstre side (ILL. 15). Disse coverbilleders slitage, folder, revner og andre patina-effekter skal billedliggøre emballagen og dens indhold som et materielt objekt, der også kan slides op og gå i stykker. Pladecoveret til The Magnetic Fields' REALISM (ILL. 22) er muligvis en parodi, men det er ikke en overdrivelse, når man kan se små folder og buler i billedet af karduspapir. Det er almindelig praksis at billedliggøre materialitet ved at vise, hvordan materielle objekter er følsomme over for tiden og rummet.

Den analoge grammofon-teknologi rummer det paradoks, at den kun kan vække musikken til live ved langsomt at tage livet af den. Bevidstheden om dette langsomme, men sikre forfald giver en ny betydning og værdi til artefaktet, fordi det er et skrøbeligt materiale, som ikke alene kræver forsigtighed, men også påskønnelse. Det er en forgængelighedsdyrkelse, der ikke giver mening i en digital kultur, hvor billederne mister sin værdi, hvis de fryser fast. Men i analog æstetik er forgængeligheden en forudsætning for artefaktets værdi; som i kærligheden vil vinylplade-ejeren sætte mere pris på sin plade, hvis vedkommende risikerer at miste den.

Det er derfor paradoksalt, når Kashmirs "DEAR FELLOW"-tekst fortæller, at vinylpladen som *hardcopy* er sikret for fremtiden. Vinylpladen er kun uforgængelig, hvis den forbliver beskyttet og i behørig afstand af den "NEEDLE", som teksten fremhæver i et indskud umiddelbart før.¹⁸³ Albummet er en *hardcopy* i den forstand, at den er fremstillet af 180-grams "VIRGIN VINYL"¹⁸⁴, som klistermærket gør opmærksom på, men med tiden – eller rettere; ved hyppige afspilninger – vil reproduktionen blive gradvist forringet. Idéen om en fremtidssikret vinylplade giver muligvis mening, når man tager menneskets skepsis over for det u håndgribelige i betragtning; det vi ikke kan se, og det vi ikke kan røre, vil ofte være behæftet med en vis tvivl og skepsis. I den forstand er vinylpladen et eksempel på en slags *hverdagsmagt*, hvor lytteren genvinder kontrollen med sin musik.

¹⁸³ Kashmir: TRESPASSERS (VINYL); næstsidste side.

¹⁸⁴ Ibid.

UTILGÆNGELIGHED

I analog æstetik er artefakter hverken tilgængelige eller fuldt ud regulérbare, sådan som Peter Weibel og Lev Manovich karakteriserede den digitale information i forrige kapitel. Weibel beskrev, hvordan billedets natur blev forvandlet til et dynamisk system, og Manovich beskrev, hvordan computeren adskilte og kvalificerede informationerne, der derefter kunne transporteres, kopieres og op- og nedskales i det uendelige.¹⁸⁵ Manovich skelner mellem det industrielle og det post-industrielle samfund; det gamle var kendetegnet ved konstanter, hvor den nye kendetegnes ved sine variabler.¹⁸⁶ En af disse variabler er det digitale billede, der nu kan danne og opløse sig selv i en hvilken som helst størrelse og i hvilket som helst digitalt apparat, der har den rigtige hard- og software.

Den nye vinylplade tilhører den industrielle orden i Manovichs optik. Den tilhører en orden af konstanter og lukkede betydninger i modsætning til den digitale kulturs artefakter, der er regulérbare og åbne for betydning.¹⁸⁷ Denne orden, som Kittler kalder både maskinernes orden og den symbolske orden, søger analog æstetik væk fra. Vinylpladen er uforanderlig, og dens form og indhold kan hverken reguleres, kopieres eller deles på internettets sociale platforme. Den er utilgængelig for andre end den person, hvis krop også er fastforankret i en unik placering i et "her" og "nu".

Støv er et indeksikalt spor på tingens forankring i rummet. Fordi pladen er af vinyl, og fordi pladens overflade er forholdsvis stor, bliver den ladet med statisk elektricitet. Støv fra rummet bliver tiltrukket fra pladen, og lytteren må enten beskytte pladen eller tørre den ren med en klud eller børste. Vinylpladen bliver indlemmet i rummet; den suger rummet til sig, når lytteren er væk, og vinylpladen må tørres af som et andet stuemøbel.

I Benjamins kunstværk-essay var kunstværkets unikke placering en forudsætning for auraen, og denne forestilling om det uforanderlige, utilgængelige artefakt er en forudsætning for, at artefaktet kan genfortrylles eller geninvesteres med den aura, som ifølge Benjamin er gået tabt i moderniteten. Manovich skelnede mellem industrielt og postindustrielt samfund, men denne distinktion overser det forhold, at standardiserede, konstante kopier ikke nødvendigvis får indskrevet sin fulde værdi, betydning og funktion fra fabrikken. Den nye vinylplade får ikke en præfabrikeret betydning fra vinylfabrikken, men fra den kontekst, den bliver sat ind. Der er ingen originalitet, der er indskrevet i genstanden fra begyndelsen; originaliteten får vinylpladen først i ritualen.

FONOGRAFISKE RITER

Afspilningen af en vinylplade er en særdeles omstændelig affære. Det kræver en serie af operationer, før dens riller kan fylde rummet med musik: vinylpladen skal tages ud af sit omslag, sættes på pladeafspilleren, hvis pickupnål skal placeres i pladens yderste rille eller længere inde, hvis albummet ikke skal høres i sin fulde længde. Pladens *long play*-teknologi gør, at pladen skal vendes eller bringes til

¹⁸⁵ Se kapitel 1: Kunstværket i dets tekniske regulérbarheds tidsalder.

¹⁸⁶ Manovich s. 43.

¹⁸⁷ Ibid. s. 43-44.

standsning inden for tyve minutter. Er pladen placeret i pladespilleren ved en tidligere lejlighed, skal støvet tørres af, hvilket kan gøres ved at sætte pladen i lydløs rotation, mens man trækker kluden eller børsten fra midten af pladen og ud. Dette er afspilningsritualet i sin bredeste betydning, men hertil knytter sig et hav af individuelle afvigelser, hvor forberedelsen, valget af vinylplade og selve musikoplevelsen kan have rituel karakter. I *The Recording Angel* beskriver Evan Eisenberg minutiøst, hvordan han udvælger musik, indstiller pladespilleren og finjusterer tonearmen, og dette handlingsmønster er forberedelsesakten i det, han selv kalder "phonographic rites"¹⁸⁸. Den digitale musik kræver også en serie af forholdsregler og foranstaltninger, men alligevel synes den digitale musikafspilning at fortættes i én handling; et tryk på en playknap eller et klik på musen.

Ifølge den franske samfundsforsker Émile Durkheim (1858-1917) er ritualet kernen i enhver religion.¹⁸⁹ Durkheim karakteriserede ritualet som et fastlagt og kodificeret handlingsmønster, der skal skabe en forbindelse mellem den enkelte trosfælle og det religiøse fællesskab. Ritualet fungerer som et adskillelsesarbejde, der deler verdens fænomener op i to kategorier; det sakrale og det profane. Religionen har brug for en ting eller et symbol, der kan definere og forstærke fællesskabets normer og værdier i forhold til den omgivende verden, og dette symbol har brug for et materielt objekt: "[...] [C]ollective representations originate only when they are embodied in material objects, things, or beings of every sort [...]"¹⁹⁰ I ritualet får de materielle objekter en ny mening, så de kan fungere som et magisk symbol, der står i modsætning til elementer, der er uønsket eller uden for fællesskabet. De religiøse artefakter er ikke sakrale i sig selv, men bliver det i selve akten: "[...] [S]acred things are simply collective ideals that have fixed themselves in material objects."¹⁹¹ Dette sæt af værdier og forestillinger bliver knyttet til et objekt, der i ritualet får magiske egenskaber; det bliver med andre ord *fortryllet*.

Religionen har også brug en negativ modpol, der ved hjælp af forbudsregler og tabuer fungerer socialt korregerende. Tabuets funktion er at beskytte fællesskabets normer og værdier, hvilket trosfællerne gør ved at definere, forbyde og udgrænse de elementer, der er uønsket af fællesskabet. Eksempelvis havde inuitterne en adskillelse mellem ren og uren, hvor inuitkvinden under sin menstruationsperiode er tabuiseret og forvist fra bygden.¹⁹² Tabuet kan udgøre en mere eller mindre reel fare for fællesskabet, men sikkerhed er ikke nødvendigvis tabuets vigtigste funktion; tabuet skal udgrænse nogen eller noget for at styrke sammenholdet i trossamfundet. Ifølge Durkheim er kulten således udgjort af to sider: en positiv kult, hvor ritualet skaber et magisk objekt, og en negativ kult, der definerer og udskiller det, der står i modsætning til det hellige.¹⁹³ Denne tvedelte kultfunktion adskiller og kategoriserer handlinger og ting som enten urene og profane eller rene og hellige.

¹⁸⁸ Eisenberg s. 42-43.

¹⁸⁹ Se Durkheim, Émile (2001).

¹⁹⁰ Durkheim (1973) s. 160.

¹⁹¹ Ibid. s. 159.

¹⁹² Kleivan, Inge; Sonne, Birgitte s. 6-17.

¹⁹³ Durkheim (2001) s. 221-288.

Før, under og efter vinylpladeafspilningen knytter sig en række tabuer. Vinyl-kultens tabuer skal i første omgang beskytte artefaktet; fedtfingre og støv vil forstyrre lyden, og skarpe genstande kan risikere at ødelægge både pladen og den fintfølende pickupnål. Eisenberg har en længere passage i *The Recording Angel*, hvor han redegør for sine egne regler. Nogle af disse regler ophæver han til almen lov: "If a record has its special place in your life, you don't cheapen it by playing it random. If you care deeply about a composer, you don't ask him to accompany you to the bathroom – you take the pick-up off for a minute."¹⁹⁴ Toilettet er almindeligvis forbundet med det urene, hvorfor ritualet må afbrydes og først genoptages, når lytteren genindtræder i det rene. Disse "fonografiske riter" iscenesætter situationen og artefaktet som noget specielt; noget, der er værd at beskytte.

Ritualet kræver tid, menneskelig mellemkomst og en vis koncentration. Det er besværligt og upraktisk, men ritualets forholdsregler og foranstaltninger skaber til gengæld et frirum, hvor vinylpladeejereren finder ro og fordybelse. Eisenberg bruger vinylpladen til at adskille orden fra kaos: "There is something soul satisfying about a ritual that separates music from noise, culture from chaos."¹⁹⁵ Disse kaotiske omgivelser er den moderne virkelighed, hvor musikken nye former har umyndiggjort lytteren og ødelagt musikkens evne til at skabe fællesskaber.¹⁹⁶ Det skyldes især internettet, der ifølge Eisenberg har vist sig at være en række af "[...] examples of chaos in the unsexy sense."¹⁹⁷ Men midt i dette moderne kaos kan vinylpladen skabe et lille kosmos, hvor mennesket atter finder ro og fordybelse. Det er tilsyneladende den samme ro, der indfandt sig hos Kasper Eistrup, da han sad med sine pladeomslag, mens vinylpladerne roterede under pickupnålen. Eistrup skabte sit eget lille kosmos, hvor vinylpladen gjorde "[...] musikoplevelsen mere hyggelig."¹⁹⁸ Eisenberg er mere polemisk end Eistrup, men begge beskriver vinylpladen som et frirum fra den digitale kultur.

Friedrich Kittlers maskinstorm i *Gramophone, Film, Typewriter* tegner samme billede af en teknologi, der har affortryllet verden og blotlagt, fjernet eller rationaliseret magien: "Technological media turn magic into a daily routine."¹⁹⁹ Maskinerne har automatiseret magien, og denne rationalisering har ødelagt hverdagens magi og meningen med ritualerne, på samme måde som Arthur C. Clarkes computer opløste meningen med munkenes liv og verdens eksistens i *The Nine Billion Names of God*.²⁰⁰ Harris og Taylor tænker på den digitale teknologi, når de skriver, at den digitale kulturs "[a]utomatization removes [...] figures from ritualistic involvement."²⁰¹ Fonografiske riter er et opgør mod denne automatisering, hvor tingene bliver for nemme, for mange og for uhåndgribelige.

¹⁹⁴ Eisenberg s. 42.

¹⁹⁵ Ibid. s. 43.

¹⁹⁶ Ibid. s. 21-22 og 215.

¹⁹⁷ Ibid. s. 215.

¹⁹⁸ Knudsen (uden sidetal).

¹⁹⁹ Kittler s. 35-36.

²⁰⁰ Se indledningen.

²⁰¹ Harris; Taylor s. 51. Denne automatisering bliver ofte kritiseret i kulturkritikken, bl.a. hos Jean Baudrillard, men ikke hos Walter Benjamin, hvor reproduktionsteknikkens automatik har positiv politisk betydning. Harris og Taylor diskute-

TRESPASSERS er et eksempel på et artefakt, der skal genindføre magien, håndgribeligheden og fonografiske riter. Youtube-videoen, sociale fora på nettet, interviews, "DEAR FELLOW"-teksten og andre paratekster bliver en del af en større TRESPASSERS-fortælling, der lægger sig som en ramme om musikken. Pladecoveret er blevet investeret med magi; små fejl i billedet skal vise, at de fire kunstnere har lagt deres hjerte og sjæl i billedet, og længere inde i albummet etablerer "DEAR FELLOW"-teksten en forbindelse mellem kunstnerkollektivet og den nye vinylpladeejer. Dette nyetablerede "ANALOGUE LOVE"-fællesskab fungerer som et trosfællesskab i durkheimiansk forstand, hvor coveret og vinylpladen bliver "en dør"²⁰² eller et forbindelsesled mellem den enkelte og et større fællesskab. Dette fællesskab er defineret i forhold til den digitale kultur i en positiv og negativ kult, der kategoriserer digitale artefakter som underlødige *softcopies* i modsætning til vinylpladernes *hardcopies*, der skal behandles med respekt, forsigtighed og under rene, ordentlige forhold. De genfortryllede artefakter bliver et redskab til at dele verden i to kategorier; en analog over for en digital, eller i Eisenbergs formulering, kultur over for kaos.²⁰³

PAPCOVERET

Det mest almindelige musikformat er stadigvæk *compact discen*, selvom den nye vinylplade og internettets musikformater presser formatet fra begge sider. Siden Philips introducerede cd'en i begyndelsen af 1980'erne, er cd'en blevet lagt i et plastiktui eller *jewel case*, hvor coverbilledet blev skubbet ind bag en transparent plastiklåge. I 00'erne ændrede cd'ens emballage sig, og papcoveret, det såkaldte *softpack* eller *digipak*, er blevet stadig mere almindeligt som cd-emballage.²⁰⁴

Papcoveret består af et omslag af pap, karton eller papir, hvor cd'en enten ligger i en kartonlomme eller i et plastiktui, der er limet på omslaget. Pappet giver en anderledes taktile overflade, der minder om en lille vinylplade eller en pixibog. Coveret giver en fornemmelse af stoflighed og tyngde i modsætning til de frigjorte musikfiler, der cirkulerer rundt på nettet, men også i modsætning til det transparente plastiktui, hvor ethvert coverbillede på 12 x 12 cm kan sættes ind.

Cd-udgaven af Kashmirs TRESPASSERS er lagt i et papcover. Den umiddelbare forskel mellem vinyl- og cd-udgaven er ikke coverets motiv, men størrelsen (ILL. 27). Vinylalbummet måler 32,5 x 32 cm, hvor cd-udgavens papcover måler 14,2 x 12,5 cm, hvilket gør den en anelse bredere end både et normalt plastiktui og det almindelige papcover, der sædvanligvis har samme størrelse som plastiktuiet. Ikke overraskende er cd-udgaven af TRESPASSERS væsentlig lettere end vinyludgaven, og det er svært at se de menneskelige fejl og unøjagtigheder på maleriet, som bandmedlemmerne lavede under optagelserne til "Mouthful Of Wasps"-videoen. Desuden får cd-køberen hverken et "DEAR FELLOW" eller en

rer dette aspekt af Benjamin i *Digital Matters* (s. 52) i forbindelse med en kritik af Martin Heidegger, hvis værenbegreb også er interessant i denne forbindelse, men udeladt af pladshensyn.

²⁰² Christensen s. 12.

²⁰³ Eisenberg s. 43.

²⁰⁴ Rivers, Charlotte s. 18.

kær afskedshilsen i form af et "ANALOGUE LOVE KASHMIR" på sidste opslag i coveret, men en teksttunge side, hvor alle tekniske data og takkelister står opført (ILL. 28).

Alligevel er coveret til TRESPASSERS (CD) mere stoflig end coveret til TRESPASSERS (VINYL). Papcoverets ryg er stoflig i konkret, ikke-overført betydning; ryggen og en del af for- og bagsiden er bundet ind i et sribemønstret stof (ILL. 29). Papcoveret er således både *stoflig* og *stof*, hvilket forstærker fornemmelsen af coveret som en materiel ting, der er bundet til rummet og tiden. Det er som om, at TRESPASSERS (CD) kompenserer for sin størrelse og vægt, og papcoveret kommer til at fremstå *næsten* lige så materielt, som vinylpladen, der på sin side ikke behøver at have ryggen beklædt i stof.

Papcoveret er en remediering af vinylpladens cover. Allerede i 1964 beskrev Marshall McLuhan, hvordan nye medieformer altid former sig i forhold til gamle medieformer: "A new medium is never an addition to an old one, nor does it leave the old one in peace. It never ceases to oppress the older media until it finds new shapes and positions for them."²⁰⁵ Ét våben i denne styrkeprøve er "remediering", hvor et nyt medium forsøger at efterligne forgængerens. I "Immediacy, Hypermediacy, and Remediation" definerer Jay Bolter og Richard Grusin "remediering" som repræsentation af ét medium i et andet, og ifølge Bolter og Grusin er denne camouflageteknik karakteristisk for digitale medier. Nye medier remedierer gamle, fordi digitale medier altid vil forsøge at usynliggøre, at de er medier: "The digital medium wants to erase itself, so that the viewer stands in the same relationship to the content as she would if she were confronting the original medium."²⁰⁶ Dengang cd'en kom på markedet, blev den introduceret som en forbedret, lettere og mindre udgave af den gamle LP. Pladeomslagets billede blev nedskaleret til plastikkassens 12 x 12 cm, og musikken blev lagt på en let, lille sølvfarvet skive i stedet for en stor og sort plade. Denne



ILL. 27: KASHMIR: TRESPASSERS (VINYL/CD).



ILL. 28: KASHMIR: TRESPASSERS (CD/CD-LOMME).



ILL. 29: KASHMIR: TRESPASSERS (CD/CD-RYG).

²⁰⁵ Marshall McLuhan citeret fra Auslander s. 6-7.

²⁰⁶ Bolter; Grusin s. 45.

første remediering foregik efter bogen, så at sige, og efterhånden blev den gamle teknologi sendt på pension. Det, der gik tabt i remedieringen, var pladeomslaget af pap. Den nye cd blev lagt i transparente plastiketuier, hvor vinylpladens coverbillede blev remedieret visuelt, men ikke taktilt. Det *lignede* et lille LP-album, men det *følte* sig ikke som et. Coverbilledet blev gemt væk bag et stykke plastik, hvor det kunne sidde i fred for fedtede fingre.

Men med udbredelsen af papcoveret er der sket en usædvanlig gen-mediering eller forsinket remediering af vinylpladen. Papcoveret er en ny type remediering, der retter sig efter vinylpladens som et billedobjekt; hvor cd-coveret i 1980'erne remedierede vinylpladens billede, vil coveret i 00'erne og begyndelsen af 10'erne remediere vinylpladens stofflighed. I denne remediering vil cd-coveret være både billede og objekt, og det gør coveret på samme måde som den nye vinylplades coverbillede; ved at pege på sig selv som en materielt objekt. Pladecoveret (CD/VINYL) er blevet selvbevidste billedobjekter, der iscenesætter sig selv som materielle objekter, der er forgængelige og begrænset af tid og sted. Cd'en og dens emballage har naturligvis hele tiden været billedobjekter, men først med vinylpladens genopblomstring og konkurrencen fra internettets musiktjenester er cd-coveret blevet bevidst om sin egen materialitet. Cd'en er et fysisk musikformat, og papcoveret vil sørge for, at vi ikke glemmer det.

Papcoveret er stofligt på forskellige måder. Ikke sjældent billedliggør pap-coveret sit eget materiale, som også den nye vinylplade både ville *præsentere* og *repræsentere* sin materialitet. Det er tilfældet med det elektroniske band Holy Fucks LATIN fra 2010, Harper Simons selvbetitlede HARPER SIMON fra 2009, amerikanske The New Amsterdams STORY LIKE A SCAR fra 2006 og islandske Sigur Rós' TAKK... fra 2005 (ILL. 30, 31, 32 og 33), der alle repræsenterer papirets tekstur og forgængelighed i form af slid, skade eller andre patina-effekter. Andre papcovere signalerer tyngde og substans ved tungere materialer, bl.a. veteranrockbandet AC/DC's nyeste album BLACK ICE fra 2008.

BLACK ICE-cd'en ligger i en transparent plastikbakke, der er limet fast på et sort papomslag (ILL. 34). Alt er i sort, bortset fra



ILL. 30: HOLY FUCK: LATIN (CD/PAP).



ILL. 31: HARPER SIMON: HARPER SIMON (CD/PAP).



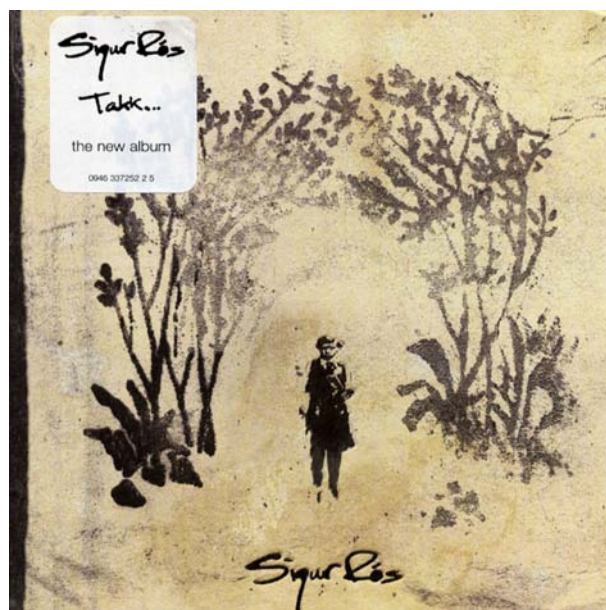
ILL. 32: THE NEW AMSTERDAMS: STORY LIKE A SCAR (CD/PAP).

en hvid skrift på ryggen, en hvid kvadrat til stregkoden på bagsiden og det klassiske AC/DC-navn i kantede bogstaver på forsiden. Navnet står frem i knaldrødt, hvor små røde nuancer danner et mønster, der minder om iskrystaller. Lader man en finger glide hen over coveret, opdager man, at bogstaverne er fremhævet i pappet. Hvis man vender og drejer coveret i lyset, opdager man et detaljeret mønster i den sorte baggrund, hvor matte områder tegner former i den blanke overflade, som om coveret var sandblæst. Et lignende mat/blank-mønster dækker bagsiden, opslaget, booklet'en og cd'ens label. Billedet ansporer beskueren til at dreje hovedet eller coveret, så mønsteret og bogstaverne træder frem fra det sorte, mens den taktile overflade tilskynder tilskueren til at føle overfladens mønster og de fremhævede bogstaver.

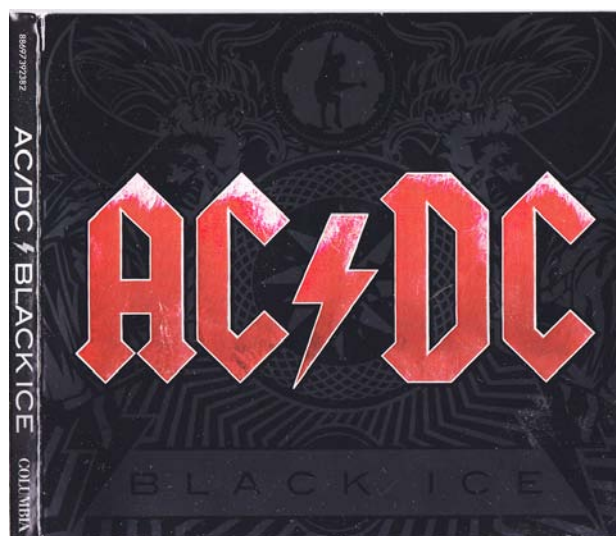
Førnævnte Sigur Rós' TAKK...-cover er fremstillet af pap, men coveret ligner et gammelt papirdokument (ILL. 33). Coverbilledet forestiller et stykke gammelt, groft papir med en skitseagtig tegning i blæk. Blæktegningen danner planter og træer, der omkranser en dreng eller ung mand, men selvom figuren kun delvist træder frem fra papirbaggrunden, står han skarpere end bevoksningen omkring ham. Papirets tekstur giver forsidebilledet en taktil fornemmelse, der bliver visuelt forstærket af papcoveret ryg, hvor coverbilledet får ryggen til at se ud som om, at det er bundet ind i mørkt stof (ILL.

35). Papcoveret har en glat overflade, der ikke forsøger at efterligne billedets papirtekstur, og albummet vejer 38 gram inklusiv cd, hvilket er mindre end et typisk cd-cover i plastik.

TAKK...s coverbillede signalerer stoflighed, men ikke tyngde eller hårdførhed, som f.eks. AC/DC's BLACK ICE. Foldninger og farvenuancer skal fremstille albummet som en overlevering, der er mærket af tiden og historien. Muligvis skal dette forsidebillede forestille første side af en større historie, ligesom Kashmirs TRESPASSERS skulle symbolisere en dør ind til større musikalske fortællinger. Sigur Rós' album forekommer sårbart, selvom billedet ikke forestiller at være andet end en reproduktion af et autentisk historisk dokument. Den grove tekstur er kun et billede, men dog et billede, der skal udtryk-



ILL. 33: SIGUR RÓS: TAKK... (CD/PAP).



ILL. 34: AC/DC: BLACK ICE (CD/PAP).

ke aura og autenticitet. BLACK ICE-papcoveret skal ikke henvise til en sårbarhed i musikken, men selv om AC/DC og Sigur Rós har væsensforskellige musikalske og visuelle udtryk, og deres papcovere udtrykker stoflighed på forskellige måder, peger begge covere på sig selv som billedobjekter, der er fastforankring i stedet og tiden; BLACK ICE især i *stedet* ved at tematisere tyngde, og TAKK... især i *tiden* ved at tematisere forgængelighed.

Den forfaldsæstetik, som Eisenberg gav udtryk for i forbindelse med vinylpladen, genfinder man i papcoveret. "I prefer cardboard packaging because it ages much more beautifully"²⁰⁷ fortæller en designer i New York, der arbejder med papcovere. Dette smukke forfald viser sig i papcoverets hjørner, der bliver flossede, og i coverets overflade, hvor der hurtigt kommer ridser og ombøjninger (Se ILL. 36). Ganske vist forekommer plastiketuiet hverken uforgængeligt eller hermetisk lukket som eksempelvis Apples iPod; tværtimod er ridsede og flækkede krystalkasser et almindeligt syn i enhver cd-samling. Forskellen er, at det ødelagte plastiketui bliver til et stykke plastikaffald, der ikke har samme æstetiske og kulturelle værdi som papcoveret.²⁰⁸ Ifølge designjournalist og forfatter Charlotte Rivers udtrykker papmaterialet ærlighed: "The material brings quality and honesty to any package or product in the same way one assures a package made of thick, textured stock with silver foil-blocked type is high quality."²⁰⁹ Papir, pap, stof og andre tekstile "stofligheder" giver en fornemmelse af kvalitet i modsætning til en let og glat plastikkasse. Kittler beskrev, hvordan grammfonen var reel, og Charlotte Rivers skriver, at papcoveret er mere ærligt. Vinylpladen og cd'ens pladecovere vil understrege denne ærlighed.



ILL. 35: SIGUR RÓS: TAKK...
(CD/PAP/DETALJE).



ILL. 36: MUSE: THE RESISTANCE
(CD/PAP/DETALJE).

²⁰⁷ Sagmeister fra Sagmeister Inc., et designbureau i New York. Sagmeister citeret fra Rivers s. 27.

²⁰⁸ En større kulturel miljøbevidsthed er en anden, men ikke mindre væsentlig årsag.

²⁰⁹ Rivers s. 26.

RETRO

Papcoverets remediering viser, at vinylpladens renæssance handler om andet og mere end en retro-bevægelse. Der er elementer af retro-nostalgi og retro-ironi i vinylpladens renæssance, men hvis man affærdiger vinylpladen som et stykke nostalgisk eller ironisk genbrug af gammel stil, overser man de bagvedliggende kulturelle bevægelser, som den nye vinylplade og cd'ens remediering er udtryk for.

Ifølge retro-forsker Elizabeth E. Guffey er retro-betegnelsen uadskillelig fra postmodernismen: "The attributes of retro, its selfreflexiveness, its ironic reinterpretation of the past, its disregard for the sort of traditional boundaries that had separated 'high' and 'low' art, all echo themes found in Postmodern theory."²¹⁰ Disse tre attributter kan kun delvis hæftes på den nye vinylplade.

Spørgsmålet om selvrefleksiviteten er forholdsvis ukompliceret. Det, Guffey kalder selvrefleksivitet, er i det foregående blevet beskrevet som en ny selvbevidsthed, hvor pladecoveret peger på sig selv som et materielt objekt. Spørgsmålet om postmodernismens opløsning af skellet mellem høj- og lavkultur er et forhold, der er mere vild- end vejledende i denne sammenhæng. Vinylpladen er ganske rigtigt kommet tilbage til en kultur, hvor grænserne mellem høj- og lavkultur er overskredet, men denne grænseoverskridelse har hverken større eller mindre betydning for vinylpladen end andre kulturelle artefakter. Det er mere interessant at placere vinylpladen i forholdet mellem digital kultur og analog æstetik.

Endelig er der spørgsmålet om ironi, som tidligere er blevet nævnt i forbindelse med Baudrillards hyperrealitet.²¹¹ Vinylpladens renæssance er ikke mere eller mindre ironisk end al anden lidenskab eller kærlighed, der retter sig mod til kulturelle artefakter. Der er uden tvivl en ambivalens, som bl.a. har sit udspring i den analoge æstetiks tilknytning til den digitale kultur. Vinylpladens renæssance handler i højere grad om en dybereliggende stoflighedstiltrækning end om ironi eller modstand mod kulturelle høj/lav-dikotomier. Det er den samme stoflighedstiltrækning, man genfinder i cd'ens emballage, der ligesom vinylpladen former sig i modsætning til kulturen og de gamle og nye forestillinger, den er skabt på grundlag af. Det vil derfor være mere præcist at beskrive papcoveret som en remediering af vinylpladens nye stoflighed, end som en remediering af et retro-produkt.

²¹⁰ Guffey s. 21.

²¹¹ Se Kapitel 1: Billedets løsrivelse.

POLAROID

Polaroidbilledet oplever også en genopblomstring, der på mange måder minder om vinylpladens. Overalt i kulturen dukker det ikoniske polaroidbillede op med sine rød- og brunblege toner og sin klassiske hvide kant. Erwin Land fik idéen til polaroidkameraet i begyndelsen af 1940'erne, da han var på ferie i New Mexico med sin datter, hvor han eftersigende ville have et kamera, der kunne fremkalde billeder på stedet, så han kunne se sine billeder af datteren. Hjemvendt fra ferie begyndte den autodidakte fysiker at arbejde på det, der skulle blive "instantkameraet", men først i 1970'erne kom det polaroidkamera, som fremkaldte billederne i farver.²¹² Det blev et populært kamera til ferier og fest, hvor kameraets hurtige fremkaldelse gjorde det færdige fotografi til en del af den tid og situation, som kameraet fastholdte i billedet. I samme periode blev teknikken populær blandt kunstnere i USA, og bl.a. Robert Mapplethorpe var fascineret af billedets øjeblikkelige materialisering: "Hvis jeg skulle lave noget, som ville tage to uger at gennemføre, ville jeg miste min entusiasme. Det ville blive et stykke arbejde, og kærligheden ville være forsvundet."²¹³ Polaroidbilledet blev et billede på umiddelbarheden.

Denne øjebliksfremkaldelse blev senere overgået af digitalkameraet, og efterhånden led polaroidbilledet samme skæbne som den gamle, analoge vinylplade. Men nu er polaroidbilledet blevet populært igen, og en fotoforhandler i København fortæller, at både unge og voksne efterspørger kameraer og den særlige polaroid-film: "Efterspørgslen er steget enormt, siden man droslede ned for produktionen af polaroid-film. Tidligere var det hovedsagligt modefolk eller ansatte i reklamebranchen, der købte filmen hos os, men i øjeblikket er der mange forskellige typer helt ned til teenagealderen [...]"²¹⁴

Polaroidbilledet bliver fremkaldt på stedet, hvor en væskeblanding af bromsølv og fremkaldervæske fæstner sig på et stykke polaroid-film. Filmen presses gennem to linser, der knuser en lomme med et aktiveringsstof, der spreder sig ud over billedfladen, og resultatet er et billedobjekt, der indeholder både billedet og negativet.²¹⁵ Hverken polaroidbilledet eller det digitale billede har brug for et mørkekammer, men derudover er der ikke mange ligheder mellem de to billedformater.

Det gamle format kan hverken reguleres eller kopieres, fordi billedet kun bliver fremkaldt i ét eksemplar. Dette eksemplar er tilmed dyrt: "[...] [E]n film med 10 billeder koster cirka 125 kroner. Til gengæld får man sig et unikum. Der findes kun det ene billede. Og det taler til den kunstneriske individualitet. Det kan ikke som et digitalt billede skovles ud på nettet. Ikke umiddelbart i hvert fald"²¹⁶ fortæller Kjeld Hybel i en artikel om polaroidbilledets genopblomstring. Billedet er konkret og konstant i modsætning til det flygtige, upålidelige digitalfotografi, hvor hver en pixel kan justeres og manipuleres. I den forstand vender det nye polaroidbillede Manovichs udvikling på hovedet, så et repræsentations-system af variabler bliver erstattet af et system af konstanter.²¹⁷

²¹² Vardrup, Johan s. 22-24.

²¹³ Ibid. s. 24.

²¹⁴ Ibid. s. 23.

²¹⁵ Ibid. s. 26.

²¹⁶ Hybel, Kjeld s. 3.

²¹⁷ Manovich s. 43.

Den gamle distinktion mellem analog og digital dukker frem igen; det analoge fotografi vil ligne virkeligheden ved kemisk at fæstne lyset, mens det digitale fotografi omsætter virkeligheden til tegn i den symbolske orden, som bl.a. Kittler beskriver med gru i *Gramophone, Film, Typewriter*.²¹⁸ Dette tegnsystem gør, at billedet er fuldt ud regulérbart i forhold til det analoge fotografi, der almindeligvis kunne justeres og manipuleres i mørkekammeret, men ikke i nær samme udstrækning som det digitale billede. Når fotografen først har trykket på knappen, er billedet en konstant; ikke-regulérbart, forgængeligt og kun tilgængeligt for dem, der befinder sig i samme her og nu.

Ifølge Martin Hand er det digitale fotografi af en sådan natur, at man kan diskutere, om det overhovedet er et fotografi: “[...] [D]iscussions of digital image making frequently imply that it has effectively obliterated photographic ways of seeing and doing to the extent that the digital version barely counts as photography at all [...]”.²¹⁹ Det modsatte gør sig gældende for polaroidbilledet, der i den digitale kultur er blevet et billede på *fotografiet som sådan*. Det skyldes først og fremmest polaroidbilledets genkendelighed; de karakteristiske polaroid-farver, det smågryede fokus og det klassiske kvadratiske hvide polaroid-film med sin hvide kant viser, at et billede ikke bare er et *image* i bred forstand, men et fotografisk billede. Som sådan dukker polaroid-ikonerne op overalt i den digitale kultur, bl.a. på Københavns Universitets hjemmeside, hvor polaroidbilled-ikonerne for det første skal vise, at billederne er fotografier, og for det andet skal vise, at universitetet taler samme billedsprog som de unge, der besøger siden (ILL. 37).

Polaroidbilledets nye popularitet er en pendant til vinylpladen; begge artefakter er billedobjekter, der hverken er regulérbare, praktiske eller frigjort fra stedet og tiden – i modsætning til henholdsvis den digitale musik og det digitale billede. Dette skæbnefællelesskab kommer til udtryk i en række af pladecovere, hvor polaroidbilledet dukker op som ikon eller æstetik, der ligger i forlængelse af plade- og papcoverets stoflighedsmarkeringer. Pladecoveret til Vampire Weekends seneste album, *CONTRA* (2010), er et eksempel på en ny polaroid-æstetik, der har fulgt i halen på den nye vinylplade (ILL. 38). Dette snapshot-agtige



ILL. 37: DETALJE FRA KØBENHAVN UNIVERSITETS HJEMMESIDE).



ILL. 38: VAMPIRE WEEKEND: CONTRA (VINYL).

²¹⁸ Kittler s. 1-114. Se kapitel 1: Den symbolske orden.

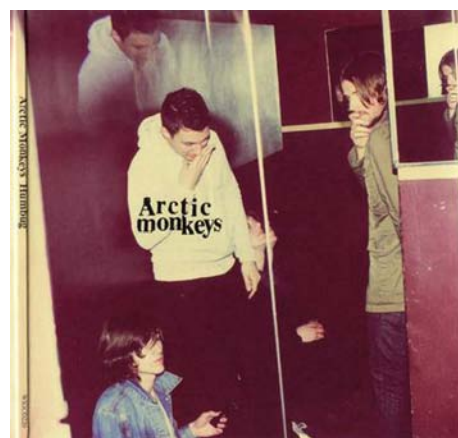
²¹⁹ Hand s. 69 i note 35.

billede af en ung kvinde i Ralph Lauren-polo shirt er umiskendelig polaroid-æstetik; billedet har et lilla/rosa skær, der bliver lysere og mere gullige i de områder, hvor blitzten lyser op. Der er noget umiddelbart over motivet, som om fotografiet var taget ud af et øjeblikks indskydelse. Billedets lys og farvetoner, de prosaiske omgivelser og kvindens blik, ansigtsudtryk og positur giver billedet et uforstilt udtryk, der både forstærkes af og forstærker albummets titel, der står i store bogstaver hen over kvindens trøje. Der er noget pågående, umiddelbart og umedieret over dette pladecover, uanset om billedets farvetoner, blitzlys og lettere grynede fokus er medieringer skabt i et instantkamera eller i et billedbehandlingsprogram. Umiddelbarheden genfinder man i et lignende pladecover til Dum Dum Girls' *I WILL BE* (2010), hvor snapshot-æstetikken er tydeligere (ILL. 39). Her er en kvinde fanget i en hverdagshandling; hun står foran et tøjstativ i et værelse, midt i en bevægelse og med et lettere overrasket ansigtsudtryk, som har fotografen sneget sig ind på hende.



ILL. 39: DUM DUM GIRLS: *I WILL BE* (VINYL).

På papcoveret til Arctic Monkeys' *HUMBUG* fra 2009 er der tilsyneladende heller ingen opstillinger til ære for kameraet (ILL. 40). Billedets røde og gule farvetoner får pladecoveret til at ligne et polaroidbillede, der har ligget for længe i solen, men kigger man efter, opdager man dobbelteksponeringer i billedet. Disse fejl forestiller ikke bare fejl, men fejl fra fotografiets fremkaldelse, hvilket er fejl af en anden karakter, end dem, et digitalt kamera ville lave. Det er svært at se, hvor bandmedlemmerne er, og ingen af dem synes at være opmærksomme på fotografen. Billedet virker tilfældigt, som en ubetydelig og uhøjtidelig hverdagssituation, hvor bandmedlemmerne venter eller fordriver tiden som andre almindelige mennesker. Farver, motiv, uskarpheder og fejl får pladecovere som *CONTRA*, *I WILL BE* og *HUMBUG* til at fremstå som uglamourøse, usminkede og stemningsfyldte hverdagsbilleder, der tilsyneladende hverken er retoucherede eller på anden måde redigerede eller regulerede.



ILL. 40: ARCTIC MONKEYS: *HUMBUG* (CD/PAP).

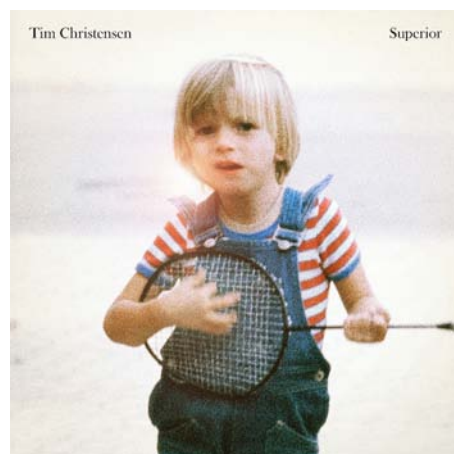
Polaroidbillederne bliver taget med et såkaldt instantkamera, hvis 60 sekunders fremkaldelsestid var et "instant" eller et øjeblik i før-digitale tider. I den digitale kultur er instantkameraet en langsom maskine, der kan give ro og fordybelse i modsætning til det digitalkamera, der kan tage tusindvis af billeder, før hukommelseskortet er fyldt op. Den fascination af billedets øjeblikkelige materialisering, som bl.a. Mapplethorpe havde for polaroidbilledet, er i dag vendt på hovedet. Den danske fotograf Kenneth Rimm forklarer, at hans fotosessioner får større intensitet, når han tager polaroidbilleder: "Vi er meget sammen om det. De er nødt til at koncentrere sig og stå stille, for det bliver så let uskarpt.

Men jeg kan lide, at farverne er sarte, og der er en risiko for fejl.”²²⁰ Rimms polaroid-fascination lyder som et ekko af Kasper Eistrups forklaring om Kashmirs pladecover, der skulle symbolisere ro og renhed, men også vise ”[...] de menneskelige fejl og unøjagtigheder, som gør det til noget andet end en fil, som er lavet i en computer [...].”²²¹ Både instantkameraet og pladespilleren kan lave fejl, men begge apparater holder fast i tiden og rummet.

En del af fascinationskraften handler om billedets skrøbelighed. Rimm beskriver en glæde ved farvernes sarthed, og journalist Johan Vardrup fornemmer samme skrøbelighed: ”Til forskel for de robuste apparater, er selve filmen en opfindelse med en udløbsdato, der ganske sikkert vil smuldre.”²²² Billedet er således skrøbeligt i dobbelt forstand; for det første er polaroidbilledet et stofligt tegn eller et billedobjekt, der er bundet til stedet, og for det andet fremstiller instantkameraet sine motiver i *sarte* farver, der giver en fornemmelse af skrøbelighed og fordums tid.

Denne fordums tid er ofte barndommen, som på coveret til danske Tim Christensens SUPERIOR-album fra 2008 (ILL. 41). Albummets cd-udgave udkom i et papcover med et gammelt fotografi af Christensen som dreng, hvor han holder en ketsjer som en guitar. Dette fortidsbilledes farver, lys og motiv viser et autentisk billede af musikeren og den historie, som musikken udspringer af. Det oprindelige billede er ikke nødvendigvis et polaroidbillede, men motivet er typisk polaroid-æstetisk; det forestiller en fordums sommer, hvor solen skinner, og hvor stemningen er afslappet, uhøjtidelig og hyggelig. Papcoveret signalerer stoflighed, og motivet signalerer jordbundenhed. Samme stoflighed kommer til udtryk i flere af de billeder, der omgiver den voksne Tim Christensen (Se ILL. 42).

Polaroid-æstetikken skal fremstille verden, som den så ud, dengang Tim Christensen var dreng. Kjeld Hybel beskriver polaroidbilledets farver som ”[...] silkebløde, sepiafarvede, blåtonede og kulsorte, som var det billeder fra en anden tid.”²²³ Denne tid er en før-digital tid, hvor billeder ikke var dynamiske systemer, hvor ”[u]stoflige tegn rejser gennem tid og rum, bølger spredes ud og ulegemlig kommunikation bliver mulig”²²⁴, som Peter Weibel skriver i ”Verden som interface.” De særlige polaroidfarver og den særlige



ILL. 41: TIM CHRISTENSEN: SUPERIOR (CD/PAP).



ILL. 42: TIM CHRISTENSENS PROFILBILLEDE PÅ FACEBOOK.

²²⁰ Vardrup s. 23.

²²¹ Christensen s. 12.

²²² Vardrup s. 23.

²²³ Hybel s. 3.

²²⁴ Weibel s. 62.

polaroidfilm er udtryk for en forgængelighedsdyrkelse, der er en reaktion på digitalkameraets ufor-gængelige billeder.

Kashmirs TRESPASSERS-udgivelse udtrykker sårbarhed ved hjælp af polaroid-æstetik. På album-mets midteropslag er et stort billede af et papstykke med noter og optegnelser fra musikindspilningen (ILL. 20). På det papstykke, der er afbildet – ikke på selve billedet i albummet – er der klistret seks polaroidbilleder, og i polaroidbilledets hvide kant står forskellige små tekster, der henviser til motivet. I mør-kegrønne tuschstreger under billedet af Kasper Eistrup, i venstre sides nederste hjørne, angiver teksten navn, tid og sted: "KASPER e 'Pine-wood Cabin' 110608" (ILL. 43), mens teksten under trommeslager As-ger Engholms billede, i højre sides øverste hjørne, er mindre formel og mere humoristisk: "Tex knowing his place" (ILL. 44). Teksterne er skrevet med grønne, blå, røde og sorte tuscher, og sammen med bille-dets snapshot-æstetik og polaroidbilledets karakteristiske farvetoner giver billederne indtryk af at være et personligt og autentisk vidnes-byrd om hverdagen og stemningen under indspilningerne.

Polaroid-æstetikken dukker op igen i det pressemateriale, som pladeselskabet sendte ud i forbindelse med udgivelsen. I de fleste ar-tikler, interviews og omtaler af TRESPASSERS bliver teksten illustreret af pressebillederne af de fire bandmedlemmer, der vandrer rundt i naturen (ILL. 45). Billederne er ikke polaroidbilleder, men har pola-roidbilledets farvetoner og bløde lys. Disse billeder har "[...] sin egen skrøbelige stoflighed [...]"²²⁵, som Vardrup skriver i sin artikel om laroidbilledets nye popularitet, også selvom pressebillederne sandsyn-ligvis er blevet digitalt justeret i Photoshop eller et lignende billed-behandlingsprogram. Disse billeder kan efterfølgende flettes ind i den digitale kultur, hvor de udstråler aura og autenticitet (Se f.eks ILL. 46).

Det ikoniske polaroidbillede er blevet et moderne urbillede fra en før-digital tid, hvor alt syntes at være enklere, varmere og mere menneskeligt. Som en del af en større genfortryllesesstrategi handler polaroidbilledets genopblomstring kun delvist om, at efterspørgsel på polaroidfilm og instantkameraer er steget inden for de sidste par år. Det handler i højere grad om, at polaroidbilledet er blevet et ikon for det analoge billede – både som *images* på hjemmesider og som fotografier på billedobjekter som førnævnte pladecovere. Disse billeder remedierer polaroidbilledets i forskellig grad; nogle remedierer polaroidbilledets farvetoner, lys og den klassiske hvide kant, mens andre udelader kanten, men forsøger at illudere polaroidbilledet ved hjælp af farvejusteringer, motiv



ILL. 43: KASHMIR: TRESPASSERS (VINYL/MIDTERSIDER/DETALJE).



ILL. 44: KASHMIR: TRESPASSERS (VINYL/MIDTERSIDER/DETALJE).

²²⁵ Vardrup s. 23.

og komposition. CONTRA, I WILL BE, HUMBUG, SUPERIOR og ikke mindst TRESPASSERS er eksempler på en sådan polaroid-æstetik i forskellige former.



ILL. 45: PRESSEBILLEDE AF KASHMIR.

Polaroidbilledet fungerer som et indeksikalt bevis. Når billedet ikke kan manipuleres og reguleres, bliver dets farver og kant et udtryk for den rene vare; et fysisk vidnesbyrd om et minut gammelt øjeblik. Billedet iscenesætter situationen som noget særligt, der kun har efterladt sig ét enestående aftryk med alle de fejl og uskarpheder, som den ikke-redigerede virkelighed har. Denne betydning minder om Benjamins førmoderne kunst, der havde en "[...] hyperfølsom kerne [...]"²²⁶ og en ægthed, der var "[...] alt det ved den, som fra dens oprindelse kan gives videre, fra dens materielle holdbarhed til dens historiske vidnesbyrd."²²⁷ Det er paradoksalt nok billedets *mediation*, der giver en fornemmelse af dette umedierede, aurafulde øjebliksbillede. Billedet forekommer mere ægte, usmincket og autentisk, fordi kameraets kemiske farvevæsker fæstner sig umiddelbart og automatisk.

Endnu et paradoks er instantkameraets automatik. Manovich beskriver computerens automatik som ét af fem princip-

²²⁶ Benjamin s. 18.

²²⁷ Ibid.



ILL. 46: KASHMIRS FACEBOOK-PROFILBILLEDE.

per, der adskiller gamle og nye medier. Den binære kode gør det muligt for computeren at automatisere dens "[...] media creation, manipulation, and access. Thus human intentionality can be removed from the creative process, at least in part."²²⁸ Det er ofte denne udelukkelse af menneskelig mellemkomst, der af forfaldsfortællere som f.eks. Kittler bliver beskrevet som en udvikling mod et posthumant eller affortryllet sted, hvor nye medier fungerer som affortryllesmaskiner.²²⁹ Alligevel bliver instantkameraets automatik ikke fremstillet som en fremmedgørelse, men som en genfortryllelse; polaroidbilledet bliver atter magisk, fordi billedet bliver fæstnet på et billedobjekt uden adskillelige moduler, der senere kan omrokes og omkalkeres. Automatikken synes at udelukke manipulation, og selvom farverne bliver mere "silkebløde", "sepiafarvet" eller "blåtonet", og billedet i øvrigt har fejl og uskarpheder, bliver billederne et udtryk for et autentisk udtryk. Det fremstår som et pålideligt bevis, der ikke kan manipuleres.

Polaroidbilledet er udtryk for analog æstetik; billederne er taget af et analogt kamera, og dette billede kommer på et billedobjekt, der kan holdes i hånden. Denne håndholdte fornemmelse kan være både en håndgribelig genstand og et uhåndgribeligt billede; *håndgribelig* som ægte polaroidbilleder, der hænger på opslagstavlen eller køleskabsdøren, *håndgribelig* som billeder på et pladecover af pap, eller *uhåndgribelig* som polaroid-æstetiske billeder, der optræder som ikoner i digitale medier. I alle hjørner af det kulturelle landskab fremtræder polaroid-æstetikken med varierende intensitet, der markerer forskellige grader af "ægthed" og "autenticitet" fra det unikke og uerstattelige polaroidbillede til den populære polaroid-applikation, man kan få til sin *iPhone* (ILL. 47). Applikationen omdanner telefonen til et pseudo-polaroidkamera; lukkelyden lyder som et instantkamera, man skal ryste telefonen, før billedet materialiserer sig, og når det gør, er det i sarte farver og blødt lys.



ILL. 47: DETALJE FRA SHAKEITPHOTO.COM.

Denne genfortryllelse vidner om kultur, der ikke er helt moderne. Ifølge W.J.T. Mitchell er billeders magi lige så kraftig i den moderne verden, som den var i den før-moderne, ikke-sekulariserede verden.²³⁰ Både det moderne og det før-moderne menneske går til billedet med en dobbelt bevidsthed, der veksler mellem tilbedelse og skepticisme. Men det moderne menneske positionerer sig i modsætning til de vilde:

"The usual way of sorting out this kind of double consciousness is to attribute one side of it (generally the naive, magical, superstitious side) to someone else [...]: primitives, children, the masses, the illiterate, the uncritical, the illogical, the 'Other.' Anthropologists have traditionally attributed these beliefs to the 'savage mind,' art historians to the non-Western or premodern mind [...]."²³¹

²²⁸ Manovich s. 32.

²²⁹ Kittler s. 35-36. Se kapitel 1: Den symbolske orden.

²³⁰ Mitchell (2005) s. 8.

²³¹ Ibid. s. 7-8.

Bruno Latour retter samme kritik mod det moderne menneske: "Med støtte i visheden om, at mennesket selv vælger sin skæbne, kan de moderne kritisere og afsløre, blive oprørte over og demaskere irrationel tro, videnskabelig ideologi og eksperternes uretfærdige herredømme [...]." ²³²

I kulturens billeder og tekster bliver polaroidbilledet og vinylpladen fremstillet som førmoderne artefakter, der er mere magiske, mere reelle, mere simple og mere menneskelige end nymodens teknologi. Men dette førmoderne apparat er uløselig vævet sammen med den digitale kultur, hvilket viser et forhold ved moderniteten, som blev nævnt i begyndelsen af første kapitel; det førmoderne har altid været en del af det moderne.

²³² Latour s. 61.

KONKLUSION

Moderniteten er hverken illusion eller falsk bevidsthed. Det er snarere en modalitet; en holdning eller position, man kan indtage midlertidigt, men aldrig sidde fast i. Vinylpladens renæssance viser, hvordan den gamle dikotomi mellem "immaterialitet" og "materialitet" stadig giver mening og værdi i den digitale tidsalder.

Første kapitel handler om moderniteten som en løsrivelsesbevægelse, hvor tanken, kunsten og kulturens artefakter river sig løs fra kroppen, virkeligheden og materien. Denne forestilling har to sider; en positiv side, hvor løsrivelsen er en befrielse, og en negativ side, hvor løsrivelsen efterlader mennesket i en fragmenteret og affortryllet verden. I den digitale tidsalder indtager moderniteten nye former, bl.a. i Peter Weibel, Friedrich Kittler og Lev Manovichs forestillinger om kulturen og dens artefakter. Deres forestillinger udgør klasse af forestillingsbilleder, der skildrer den digitale kulturs artefakter som *immaterielle, uforgængelige og tilgængelige*.

I den digitale kultur skaber modernitetens løsrivelseshistorie to billeder. Det ene er billedet af det digitale rum som et hvidt, uudgrundeligt sted, hvor både kunsten, billederne, menneskets tanke og det menneskelige øje er befriet fra stedet, tiden og den materielle virkelighed. Det andet er billedet af en elektronisk stjernetåge, hvor den digitale kulturs artefakter svæver rundt som panteistiske fænomener, der kan hentes ned til jorden ved et klik med musen eller et ved at taste på mobiltelefonen. Det er forestillingsbilleder, der skildrer den digitale kultur som et immaterielt sted uden for tid og rum.

Andet kapitel undersøger undtagelserne i den digitale kultur. Vinylpladens renæssance, cd'ens nye papcover og den nye interesse for polaroidbilledet er tre udtryk for analog æstetik. Denne æstetik bundet i en dybereliggende kulturel stoflighedstilrækning, der vil genindføre den magi og materialitet, som den digitale kultur synes at have gjort sig fri af.

I form og funktion skal vinylpladen fungerer som et modbillede til den digitale kultur, og det gør den ved at understrege sin egen *materialitet, forgængelighed og utilgængelighed*. Disse egenskaber kommer til udtryk i artefakternes form og billede ved hjælp af stoflighedsmarkeringer, men det er først i den konkrete praksis, at artefakterne får sin egentlige betydning som modobjekter til verden udenfor. Vinylpladen bliver først genfortryllet i det øjeblik, at den bliver et instrument i et ritual, der kan adskille verden i to kategorier; en analog og en digital. Denne adskillelse definerer vinylpladen som et autentisk musikmedium, der skaber et frirum fra en kultur, der synes at flyde over i billeder, tegn og information.

Det danske rockband Kashmirs TRESPASSERS-vinylalbum fra 2010 er et eksempel på genfortryllesse i den digitale tidsalder. Pladecoveret er et modbillede på den digitale kultur; små fejl skal vise, at coverbilledet ikke er skabt i en computer, pladens vægt skal vise, at musikken er bundet til stedet, og en vifte af paratekster – interviews, omtaler og billeder – skal vise, at musikken, musikkens medium og musikkens billeder er mere autentiske, mere menneskelige og mere naturlige end den digitale musik.

Undersøgelsen af Kashmir viser også, at vinylplader som TRESPASSERS er uløseligt forbundet med den digitale kultur. Når man begynder at trævle betydningskæden op, opdager man, at de fleste tegn og billeder hænger sammen med den kultur, som de skal være modbilleder til. De fortællinger og forestillinger, der genfortryller artefakter som TRESPASSERS, bliver formet, fortalt og genfortalt igennem digitale kanaler, bl.a. på Kashmirs egen hjemmeside, på Youtube og forskellige sociale internetfora. Det er i denne kulturelle pendulering, at ikke alene vinylpladen og dens pladecover, men også cd'ens papcover og polaroidbilledet får ny æstetisk værdi.

Pendulet vil sandsynligvis fortsætte med at svinge mellem "immaterialitet" og "materialitet", og et sted, det kunne svinge hen, var mod litteraturen. Den digitale kultur er langsomt, men sikkert ved at undertvinge sig bogen, og når den såkaldte e-bog er blevet hvermandseje, er det ikke usandsynligt, at papirbogen vil opleve samme stoflighedskult, som vinylpladen og polaroidbilledet har været genstand for. Den franske forfatter Frédéric Beigbeders begejstring for sin nye e-læser kunne tyde på det:

"Hele Alexandrias bibliotek kan nu ligge i min jakkelomme. Man skulle være et forstokket fjols, hvis man ikke betragtede en sådan opfindelse som et fremskridt. Men da skriftsproget blev opfundet for 5000 år siden, var der garanteret også en reaktionær stodder af en sumerer, der sad og brokkede sig: Pas nu på! Hvis vi alle begynder at skrive, er der ingen, der vil tale sammen længere!"²³³

Vinylpladen kom tilbage, da alverdens musik var blevet *uploaded* til den digitale stjernetåge, hvorfra den kunne hentes ned til en musikafspiller i jakkelommen, og polaroidbilledet kom tilbage, da digitalkameraet blev standardudstyr i de mobiltelefoner, der kunne ligge i samme jakkelomme. Når alverdens bøger kan hentes ned fra stjernetågen, er det ikke utænkeligt, at papirbøgerne også vil opleve en renæssance. Da vinylpladen kom tilbage, havde den fået nye former og funktioner. Kommer papirbogen tilbage, vil det også være en ny og anderledes papirbog.

²³³ Jakobsen, Joakim s. 4.

LITTERATUR

- Arky, Jack: Massenburg: "Ultimate Audio Guru" i: *Billboard* 3/2/1996.
- Auslander, Philip: *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London og New York 1999/2002.
- Baudrillard, Jean (2006): *Simulacra and Simulation*, The University of Michigan, 1994/2006 (fransk 1. udgave 1981).
- Baudrillard, Jean (2007): "The Hyper-realism of Simulation" i: Harrison, Charles; Wood, Paul: *Art in Theory 1900-2000*, Blackwell Pub. Oxford, 1992/2007 (fransk 1. udgave 1976).
- Baudrillard, Jean (2002): "The Violence of the Image" (paper fra med *Media City Seoul* 2002). Fundet på <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles> d. 9/8/2010 kl. 17.10.
- Benjamin, Walter: "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder" i: *Tidsskriftet K&K* nr. 77, Forlaget Medusa 1994 (tysk 1. udgave 1936).
- Bernsen, Markus: "Surferhjerne" i *Weekendavisen/Ideer* d. 11/3/2010.
- Bois, Yve-Alain; Krauss, Rosalind E.: *Formless: A User's Guide*, Zone Books, New York 1997/1999.
- Bolter, J.D.; Grusin, R.: "Immediacy, Hypermediacy, and Remediation" i: Bolter, J.D.; Grusin, R.: *Remediation – Understanding New Media*, 1999/2000, MIT Press, Massachusetts s. 21-50.
- Borges, Jorge Luis: "Del rigor en la ciencia" i: Borges, Jorge Luis: *Narraciones*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1980/2008 (spansk/argentinsk 1. udgave 1946).
- Bødker, Henrik: *The Changing Materiality of Music*, The Centre for Internet Research, Århus 2004.
- Christensen, Simon: "Undercover" i: *Gaffa*, marts 2010.
- Clarke, Arthur C.: *The Nine billion Names of God: The Best Short Stories*, Amereon Ltd., Mattituck 1996 (1. udgave 1953).
- Coulter, Gerry: "Baudrillard and Hölderlin and the Poetic Resolution of the World" i: Meyer, Joshua (red.): *Nebula* 5.4, 2008.
- D'Alleva, Anne: "Art history and psychoanalysis" i: *Methods and Theories of Art History*, Laurence King, London 2005 s. 88-108.
- Danto, Arthur C.: "The End of Art", i: Danto, Arthur C.: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986 s. 81-115.
- Deleuze, Gilles: *Dialogues II*, Continuum, London 2006 (fransk 1. udgave 1977).
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Tusind plateau: Kapitalisme og skizofreni*, Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstsckoler, København 2005 (fransk 1. udgave 1980).
- Durkheim, Émile (1973): "The Dualism of Human Nature and its Social Conditions" i: Bellah, Robert N. (red.): *On Morality and Society*, The University of Chicago Press, Chicago 1973 (fransk 1. udgave 1914).
- Durkheim, Émile (2001): *The Elementary Forms of Religious Life*, Oxford University Press, Oxford 2001 (fransk 1. udgave 1912).

- Eisenberg, Evan: *The Recording Angel: Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa*, Yale University Press, New Haven og London 1987/2005.
- Flyvbjerg, Kim: "Vinyl Junkier" i: *Berlingske Tidende/M/S* d. 29/6/2008.
- Foucault, Michel: *Klinikkens fødsel*, Hans Reitzels Forlag, København 2000 (fransk 1. udgave 1963).
- Gere, Charlie: *Digital Culture*, Reaktion Books Ltd., London 2002/2008.
- Goldstein, Paul: *Copyright's Highway: From Gutenberg to the Celestial Jukebox*, Stanford University Press, Stanford 1994/2003.
- Goodman, Nelson: *Ways of Worldmaking*, Hackett Pub., Indianapolis, 1978.
- Guffey, Elizabeth E.: *Retro: The Culture of Revival*, Reaktion Books Ltd, London 2006.
- Gumbrecht, Hans Ulrich; Marrinan, Michael: "Perception" i: Gumbrecht, Hans Ulrich; Merrinan, Michael (red.): *Mapping Benjamin*, Stanford University Press, Stanford 2003 s. 5-7.
- Gummer, René: "Mobil musik" i: *Weekendavisen/Ideer* d. 9/4/2010.
- Hand, Martin: *Making Digital Cultures: Access, Interactivity, and Authenticity*, Ashgate Publishing Limited, Abingdon 2008.
- Harris, Jan Ll.; Taylor, Paul A.: *Digital Matters*, Routledge, Abingdon 2005.
- Hastrup, Thure: *Latin-dansk Ordbog*, Gyldendal, København 1963/1983.
- Hatt, Michael; Klonk, Charlotte: "Semiotics" i: *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*, Manchester University Press, Manchester og New York 2006 s. 200-222.
- Hegel, G.W.F.: "Philosophy of Fine Art" i: Donald Preziosi (red.): *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford University Press, Oxford og New York 1998 (tysk 1. udgave 1835-1838) s. 97-106.
- Hennion, Antoine; Latour, Bruno: "How to Make Mistakes on So Many Things at Once – and Become Famous for It" i: Gumbrecht, Hans Ulrich; Marrinan, Michael (red.): *Mapping Benjamin*, Stanford University Press, Stanford 2003 s. 91-97.
- Hybel, Kjeld: "Polaroidbillederne vender tilbage" i: *Politiken/Kultur* d. 5/9/2009.
- Hyldahl, Peter: "Sort vinyl: Klangene af musik" i: *T3* d. 10/9/2009.
- Hårbøl, Karl m.fl.: *Fremmedordbog*, Gyldendal, København 1997/1999.
- Ifversen, Karsten R. S.: "Vi skaber noget, der virkelig eksisterer", *Politiken/Film* d. 11/02/2010.
- Jakobsen, Joakim: "Kiosk" i: *Weekendavisen/Bøger* d. 13/8/2010. s. 4.
- Jenkins, Henry: *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, The New York University Press, London og New York 2006.
- Jensen, Hans Siggaard; Knudsen, Ole; Stjernfelt, Frederik: *Tankens magt: Vestens idehistorie*, Lindhardt & Ringhof, København 2006.
- Jones, Steve: *Rock Formation: Music, Technology, and Mass Communication*, Sage Publications, Inc. Newbury Park 1992.
- Jørgensen, Hans Henrik L.: "Billedstof" i: Frederiksen, H.J.; Hansen, M. F. (red.): *Kunst og materialitet*, Institut for Æstetiske Fag, Afdeling for Kunsthistorie, Aarhus Universitet, Århus 2007 s. 65-79 og fejl-placerede sider s. 38-39.

- Kant, Immanuel: *Kritik af dømmekraften*, Det lille Forlag, København 2007 (tysk 1. udgave 1793).
- Kittler, Friedrich A.: *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford 1999 (tysk 1. udgave 1986).
- Kleivan, Inge; Sonne, Birgitte: *Eskimos: Greenland and Canada, Iconography of Religions VIII, 2*, E. J. Brill, Leiden 1985.
- Knudsen, Steen: "Kashmirs bagkatalog kommer på vinyl" på: www.Gaffa.dk/nyhed/40371. Fundet d. 12/8/2010 kl. 17.30.
- Kot, Greg: "Turn it up: Vinyl revival: How a dead format came back for another spin" i: *Chicago Tribune* d. 4/10/2008. Fundet på: http://leisureblogs.chicagotribune.com/turn_it_up/2008/10/vinyl-revival-h.html d. 12/8/2010 kl. 23.44.
- Lakoff, George; Johnson, Mark: *Hverdagens metaforer*, Hans Reitzels Forlag, København 2002 (amr. 1. udgave 1980).
- Larsen, Charlotte Rørdam: "Danske covers 1955-1985" i: Bisbjerg, Ole m.fl. (red.): *Danske covers 1955-1985*, Buchs Forlag, u.s. 2008 s. 9-33.
- Latour, Bruno: *Vi har aldrig været moderne*, Hans Reitzels Forlag, København 2006 (fransk 1. udgave 1991).
- Lukács, Georg: *History and Class Consciousness*, Hermann Luchterhand Verlag, Berlin og Neuwied 1968/1971 (tysk 1. udgave 1923).
- Lund, Jørn (ansv. red.): *Den store danske encyklopædi, bind 10*, Danmarks Nationalleksikon A/S 1998.
- Manovich, Lev: *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge og London 2001.
- McGeehan, Patrick: "Vinyl Records and Turntables Are Gaining Sales" *The New York Times* 01/12/2009. Fundet på <http://www.nytimes.com/2009/12/07/nyregion/07vinyl.html> d. 21/8/2010 kl. 10.08.
- Mitchell, W.J.T. (1986): *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago og London 1986/1987.
- Mitchell, W.J.T. (2005): *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago og London 2005.
- Morton Jr., David L.: *Sound Recording: The Life Story of a Technology*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2004/2006.
- Nichols, Stephen G: "The End of Aura?" i: Gumbrecht, Hans Ulrich; Marrinan, Michael (red.): *Mapping Benjamin*, Stanford University Press, Stanford 2003 s. 256-268.
- Nielsen, Tone O.: "Værk og kontekst: Om kunstværdi i 90'erne" i: *Periskop* nr. 6, København 1997 s. 29-51.
- Orwell, George: *Animal Farm*, Penguin Books, London 1945/1989.
- Petrusich, Amanda: "Noise" i: *SPIN*, maj 2008.
- Rasmussen, Danni Travn: "Pladekøbere er vilde med vinyler", Pressemeddelelse fra *Sony Music* d. 11/3/2010.
- Rivers, Charlotte: *CD-Art: Innovation in CD Packaging Design*, RotoVision, Mies u.å.
- Sayers, Susanne: "Musik i blodet og sang i sjælen" i: *MetroXpress Århus* d. 21/1/2003.

- Sharpe, R.A.: *Philosophy of Music: An Introduction*, Acumen Pub. Limited, Chesham 2004.
- Shiff, Richard: "Digitized Analogies" i: Gumbrecht, Hans Ulrich; Marrinan, Michael (red.): *Mapping Benjamin*, Stanford University Press, Stanford 2003 s. 63-70.
- Svendsen, Emil Møller: "Vinyl kan redde små butikker" i *Urban Øst* 15/01/2008.
- Torp, Nicolai: "Tre eksperter giver deres bud på musikken om fem år: når digitaliseringen har forandret alt" i: *Soundvenue* Nr. 39, april 2010.
- Troelsen, Anders (2007): "Materiens Modstand" i: Frederiksen, H.J.; Hansen, M. F. (red.): *Kunst og materialitet*, Institut for Æstetiske Fag, Afdeling for Kunsthistorie, Aarhus Universitet, Århus 2007 s. 95-125.
- Troelsen, Anders (1994): *Mod modernismen: Analyser af moderne kunst*, Aarhus Universitetsforlag, Århus 1994.
- Vardrup, Johan: "Kærligheden til de magiske skud" i: *Berlingske Tidende/MS* d. 13/12/2009.
- Walther, Bo Kampmann: "Space in New Media Conception: With Continual Reference to Computer Games" i: Dalgaard, Rune (red.): *Lev Manovich and the Language of New Media*, The Centre for Internet Research, Århus 2007.
- Weber, Max: *Den protestantiske etik og kapitalismens ånd*, Nansensgades Antikvariat og Forlag, København 1998 (tysk 1. udgave 1905).
- Weibel, Peter: "Verden som interface" i: Søndergaard, Peter Brix m.fl. (red.): *Passepartout* nr. 27, Institut for Æstetiske Fag, Afdeling for Kunsthistorie, Aarhus Universitet, Århus 2007 60-79.
- Wertheim, Margaret: *The Pearly Gates of Cyberspace – A History of Space from Dante to the Internet*, Virago Press, London 1999.
- Wivel, Matthias: "Fra ånden til hånden" i: *Weekendavisen/Kultur* d. 21/5/2010.
- Østerberg, Dag: *Det moderne: Et essay om Vestens kultur 1740-2000*, Gyldendal Norsk Forlag ASA, u.s. 1999.

ABSTRACT: RE-ENCHANTMENT IN THE DIGITAL AGE

In the digital age every piece of information is being converted into binary code, and as zeros and ones the information can be transmitted, regulated and liberated from time and space. As such artefacts in the digital culture are regarded as being immaterial, accessible, and indestructible.

This article examines artefacts that lack these qualities. In an analysis of the recent revival of the vinyl record, the more and more commonly used compact disc cardboard cover and the revival of the polaroid picture, this article explores the roots of these revivals and the way they are invested with meaning and value. From W.J.T. Mitchell's distinction between "image" and "picture" I characterize the covers and the polaroid pictures as "pictures" in opposition to the digital "images" in the digital culture. This distinction can illustrate an alternation between modes of conception, "immateriality" and "materiality", where the cover of the vinyl record is regarded as being a material object in opposition to the digital music format that is regarded as an immaterial object.

The first chapter focuses on the origin of a popular conception in the digital age. This conception pictures the digital space as either a white room outside time and space, or as a digital nebula or cloud, from where images, music and other information can be up- and downloaded. From this nebula or cloud every piece of information, art works and music is accessible with the click of a button. The image of this pantheistic phenomenon reveals a conception of a contemporary culture, where all the cultural artefacts are made out of numbers and symbols in a place without matter and without time. This idea is older than one might think. It begins to take shape in the renaissance, from where it evolves into a modern narrative about the mind's and the culture's detachment from matter, body and nature. René Descartes' philosophical separation between mind and matter, Immanuel Kant's "Copernican turn" and G.W.F. Hegel's philosophy of art are three narrators of the modern conception of a world that evolves in a progressive and enlightened development, where the art, the mind and the culture as a whole are being freed from the constraints of the physical world. The narrative continues into the digital age, where critics like Peter Weibel celebrates the mind's liberation in the infinite digital space. But this story has a flipside that tell the same story from a dystopian point of view. Among others Walter Benjamin, Jean Baudrillard and Friedrich Kittler described this new liberation as alienation or, as Max Weber put it, a disenchantment of the world. But the utopian and dystopian conceptions share a common belief in an irreversible progress towards a culture without matter and time.

The second chapter examines three expressions of counter-culture artefacts; first and foremost the revival of the vinyl record, secondly the cd-covers remediation of the vinyl record cover, and thirdly the renewed interest in the old polaroid picture. In an analysis of selected record covers I show how these artefacts produce meaning in an alternation between immateriality and materiality. In a wide

range of ways these covers emphasize matter, perishability and stability. These qualities work as counter-culture meanings that conceptualize and visualize that the cover is a material object situated in a “here” and “now” as Benjamin put it. These different strategies are defined as “analogue aesthetics” because, in the case of the vinyl record and the polaroid pictures, and ambiguously also the cd’s cardboard cover, the aim of the strategy is to differentiate the artefact from digital culture. In the case of the vinyl record this separation between a digital and a non-digital culture is made in the vinyl record ritual, where the record and the cover acts as an instrument in ritualistic action.

From J.D. Bolter and R. Grusin’s conception of remediation the cd’s cardboard cover is being characterized as a re-remediation of the vinyl records cover. When the cd was first introduced in the early 1980’s, the cd-cover remediated the vinyl records image, but not its tactility while it was put in a jewel case. In this re-remediation the cd cover is remediating the vinyl record’s tactility or the vinyl record cover as a “picture”, not just an “image”.

The revival of the polaroid is a revival of the analogue photography; a picture that is concrete or tactile, unchangerable and perishable. Both as a handheld picture and as polaroid aesthetics, that is images that remediate the polaroid’s characteristics, the polaroid is a reaction against the digital image.

The main focus for this analysis is a vinyl record from the Danish rock band Kashmir. This analysis show, how the picture on the cover, the pictures inside the cover, a sticker on the cover, the weight of the vinyl record and various texts, videos and sounds surrounding the album all together represent the artefact. Thus, resulting in an item that seems more natural, genuine and authentic than the album’s digital version. This understanding of the vinyl record has its origin in the old conception of a modern culture that is detached from nature and matter. As such, the album gets its meaning and value as a counter-artefact, which is everything that the digital culture is not.

Artefacts like Kashmir’s vinyl record do not exist in a non-digital space, though. The analysis of records, cardboard covers and polaroid aesthetics shows that these qualities and meanings are inextricably interwoven with the digital culture. The stories and ideas that shape and emphasize the artefacts as material objects are mainly filtered through digital channels. The re-enchantment in the digital age is not a digital-free counter-culture, but a culture that works from within the digital culture and all its ones and zeroes.