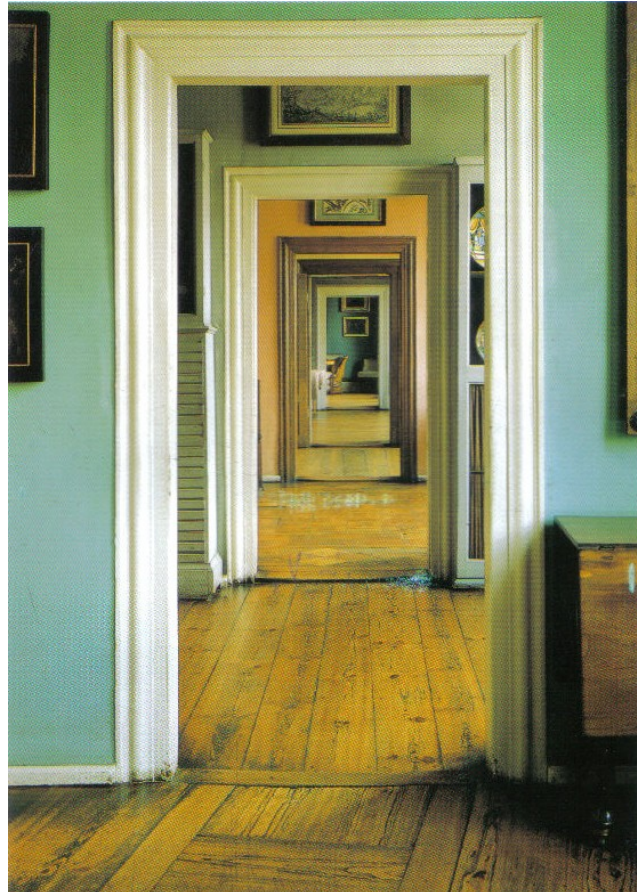


# Værket

## mellem original og kopi

om værk- og aurabegrebets udvikling



Danmarks Pædagogiske Universitet  
Kandidatuddannelsen i didaktik mshp dansk  
Delvist selvvalgt projekt  
25 siders opgave

Af Rasmus Fink Lorentzen  
studienummer: 1369445  
vejleder: Herdis Toft  
vinter 2005

Indholdsfortegnelse	
Indledning	2
Opgavens metode	3
En kommentar til opgavens begreber	4
Walter Benjamin	4
Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder	6
Kunstværket hos Benjamin – ægthed og tilstedeværelse	7
Den receptionsæstetiske værkopfattelse	8
Tabet af aura	10
Kan kunsten overleve auraens forfald?	12
Guds æstetik	13
Kunstværket som fasthed og hapax	15
Brandts værkbegreb	16
Eco og den nye æstetik	17
Den moderne æstetik	17
Den postmoderne æstetik eller repetitionens tidsalder	18
Form frem for indhold	19
Værket som et partitur	20
Vurdering	22
De nye medier og tabet af aura	23
The Age of Remediation	23
Morgendagens værk	24
Opsummering og konklusion	25
Litteraturliste	29

## Indledning

Jeg synes, originaliteten er forsvundet fra verden. Folk tænker på samme måde, de ræsonnerer på samme måde, de har samme smag.

Prins Henrik<sup>1</sup>

Motivationen til denne opgave er at søge efter en større forståelse af begrebet kunstværk/værk samt at undersøge, hvorvidt og hvordan den teknologiske udvikling gennem det sidste århundrede har påvirket værkets særkender.

Er det fx rigtigt, som ovenstående citat giver anledning til at tænke, at det originale og enestående hører en svunden tid til, eller manifesterer værket sig blot på en anden måde i dag? Er den traditionelle forestilling om det ophøjede kunstværk blevet trængt i baggrunden af den industrielle masseproduktion af underholdning, sådan som det er tilfældet i tv-mediet, hvor seriegenren synes at have ført til en revurdering af tanken om det originale kunstværk. Her synes forudsigelighed og gentagelse at være i højsædet på bekostning af det enestående. Men kan kopien udfylde originalens plads, og besidder disse overhovedet den samme aura?

Det er denne undren, som er mit udgangspunkt, og jeg søger derfor med denne opgave at opnå et fundament til en bedre forståelse af værkbegrebet.

Kunstværkets særlige kendetegn udfoldes og diskuteres således i den tyske filosof Walter Benjamins essay *Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder*. Benjamin accentuerer i denne tekst begrebet aura som et kunstværks helt særlige karaktertræk og undersøger konsekvenserne af det forhold, at mange værker i det moderne samfund er blevet reproducerbare vha. den moderne tekniske udvikling.

Der cirkulerer derudover en mængde betegnelser, og en afklaring af terminologien heromkring er nødvendig, for at kunne nærme sig diskussionen om hvad original og efterligning egentlig er. Det er følgelig mit mål med denne opgave at indkredse og anskueliggøre en række begreber, der knytter sig til forestillinger om det originale kunstværk og dets aura i det 20. århundrede samt at diskutere disse forestillinger ud fra en udvalgt række af teoretiske tekster med henblik på at sætte spørgsmålet ind i en nutidig kontekst.

Jeg bruger betegnelsen *det senmoderne* om vores samtid for at pointere, at vi befinder os et andet sted end Benjamin gjorde, da han med betegnelsen *det moderne* skrev om den tekniske udvikling i det 20. århundrede. For at undgå forvirring er det er værd at holde sig dette for øje, da

---

<sup>1</sup> Citatet stammer fra dagbladet *Politiken*, oktober 2005.

der i denne opgave refereres til tekster, der benytter forskellige betegnelser (eksempelvis *det postmoderne* hos Umberto Eco).

At se begreberne i en nutidig kontekst er vigtigt for at blive klogere på menneskets forhold til betydningen af et værk i dag – hvad ligger der i begrebet? Er der stadig det samme indhold, når værket kopieres? Kan man overhovedet tale om et indhold? Hvad er det, vi oplever i mødet med tekster, intertekstualitet, tv-serier, digitale kopier m.m.?

Med Benjamins essay som min primærttekst er denne opgaves problemformulering derfor følgende spørgsmål:

*Hvordan opfatter og definerer Walter Benjamin begreberne kunstværket og kunstværkets aura, og hvordan påvirkes disse begreber af reproduktioner i en senmoderne kontekst?*

### Opgavens metode

Opgaven vil være teoretisk og undersøgende. Metodisk vil jeg belyse problemstillingen ved først at redegøre for Benjamins essay og de centrale begreber heri. Derefter vil jeg perspektivere disse begreber ved at inddrage nogle tekster, jeg finder er relevante, fordi de alle har spørgsmålet om værkets karakter som omdrejningspunkt, men spørger og svarer fra vidt forskellige kontekster. Det drejer sig om *Guds æstetik*, Per Aage Brandts tale til Det Kongelige danske Kunstakademis åbning i 1991, dernæst Umberto Ecos tekst i *The Limits of Interpretation* fra 1994 om serier *Interpreting serials*, og endelig *Remediation* fra 2000 af amerikaneren J.D. Bolter som forsker i betydningen af computeren som medie og i denne bog bl.a. relaterer sig til Benjamins aurabegreb.

Undervejs vil det være relevant at supplere teksterne med de aktuelle begrebers leksikalske definitioner og etymologi for at anskueliggøre perspektiverne i brugen af dem gennem tiderne. Disse oplysninger vil løbende blive flettet ind på passende steder.

Denne opgave vil aldrig kunne afdække problemfeltet endeligt, men den har som sit mål at diskutere forskellige tilgange til værkbegrebet og nogle relevante faglige problemstillinger, som er forbundet hermed, og på denne måde medvirke til en større bevidsthed om emnet. Originale værker såsom tekster og billeder er typiske genstandsfelter i danskfaget - det er som oftest dem, vi analyserer og fortolker - og derfor vil en viden om problemfeltet og værkopfattelsen spille en væsentlig rolle i udviklingen af underviserens didaktiske og pædagogiske planlægning, idet det er essentielt at være bevidst om, hvordan man forholder sig til sit emne for undervisningen.

## En kommentar til opgavens begreber

Inden jeg går videre, vil det være på sin plads med en kommentar til nogle af de begreber denne opgaver handler om. Jeg bruger i denne opgave ordene *værk* og *kunstværk* om den samme ting. Når jeg ikke konsekvent benytter den ene betegnelse frem for den anden, skyldes det, at både Benjamin og Brandt skriver om *kunstværket*, mens fx receptionsæstetikkerne og Umberto Eco taler om forholdet mellem *værket* og læseren – her er det nemlig ofte et skønlitterært værk, der er i teoriernes fokus, og når det handler om tekster foretrækkes *værk* tilsyneladende frem for kunstværk. Roland Barthes, der også er litteraturteoretiker, nævnes ligeledes i opgaven, og han vil slet ikke tale om værket, men bruger i stedet ordet tekst.

Eksemplerne illustrerer en manglende konsensus på området, hvilket bl.a. kan skyldes, at den aktuelle sprogbrug påvirkes af forskellige faglige traditioner. En del af de kunstværker, Benjamin nævner (bogtryk, træsnit, litografi), kan fx ligeså godt anskues som produkter fra nogle håndværksmæssige fagområder, som de kan ses som selvstændige kunstværker. For grænserne herimellem har flyttet sig gennem tiderne, hvilket senere vil blive kommenteret i afsnittet om *Interpreting serials* af Eco. Men at der eksisterer et slægtskab mellem håndværk og kunst fremgår dog af etymologien til ordene *kunst* og *værk*, idet det danske ord *kunst* er et fællesgermansk låneord, hvis betydning er ”det at kunne”, mens ordet *værk* kan føres tilbage til det tyske *Werk* og det græske *érgon* betydende ”værk” el. ”arbejde”.<sup>2</sup>

## Walter Benjamin

For at begrunde valget af Benjamins essay som denne opgaves omdrejningspunkt, er det nødvendigt med en kort introduktion af Benjamin.

Den tyske litteraturkritiker og kulturfilosof Walter Benjamin (1892 – 1940) var tilknyttet Frankfurterskolen i Tyskland, men vandt først for alvor udbredelse fra slutningen af 1960’erne og frem. Det, som gjorde ham tiltrækkende for unge i 60’erne og 70’erne, var hans sammensmeltning af kulturanalyse og et håb om en mulig forandring af fremtiden, for Benjamin var både optaget af forholdet mellem traditionen og det moderne, samtidig med at han nærede et håb om en bedre verden - en tro på det tekniske fremskridt, som ikke var blind men reflekteret. Dette spillede en væsentlig rolle i Benjamins komplekse forhold til det moderne.

Derudover var fjernsynet i løbet af 60’erne blevet hvermandseje - hvilket medførte at omverdenen blev mere tilgængelig og aktuel for det enkelte menneske - og den amerikanske

<sup>2</sup> *Politikens Etymologisk Ordbog* (2000) under opslagene ”kunst” og ”værk”.

popkunst havde manifesteret sig, og denne ”havde indoptaget såvel mediernes billedverden som reproduktionsteknikker, der udfordrede det enestående kunstværk som centralt kulturfænomen.”<sup>3</sup>

Derfor fik nærværende essay om kunstværket i den moderne tidsalder stor opmærksomhed, for heri diskuterer Benjamin dels de nye og anderledes medier (det er dog fotografiet og filmen, og ikke fjernsynet, som var de *nye* tekniske medier for Benjamin i 1930’erne) samt deres muligheder for reproduktion. Det er på grund af essayets refleksion over disse forhold, og den særstilling det siden har opnået som skelsættende, at jeg opfatter det som vigtigt for denne opgave.

Benjamins projekt var bl.a. at se styrken i traditionen og den kulturelle fortid i et konstruktivt samspil med nutidens tekniske fremskridt, men altid med et højt refleksionsniveau og en kritisk sans. Denne tilgang synes det klogt, her i det 21. århundrede, at prøve at anvende på læsningen af Benjamin selv, så denne opgave forhåbentlig bliver i stand til at fremtage det indhold hos Benjamin, som måtte være aktuelt og relevant i dag.

### Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder

Walter Benjamins essay, *Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder* (herefter forkortet KTRT), er skrevet i 1936. Det er som nævnt især udviklingen af fotografiet og filmen, der er incitamentet til Benjamins tekst, idet han heri gennemtænker den tekniske udviklings betydning for menneskets opfattelse af kunstværket. Med udgangspunkt i disse kunstarter markerer og diskuterer Benjamin den ændring, han mener, har fundet sted omkring 1900, og som har gjort det muligt teknisk at reproducere værker på nye måder.

Fotografiet byder sig således til som maleriets afløser: Hvor maleriet er enestående, da det kun findes i et eksemplar, manuelt udført af mennesket, gengiver fotografiet virkeligheden med en hidtil uset realisme, som tilmed teknisk kan kopieres, uden at kopien er synligt anderledes end originalen. Filmen fremstår som teaterdramaets afløser, der i modsætning til teaterstykkets flygtige karakter, kan opleves igen og igen, og samtidig er en helt anderledes bearbejdning af det narrative forløb. Eksempelvis optager man i filmproduktion handlingen i løsrevne dele for til sidst at stykke dem sammen til en helhed, hvorfor teknikker som belysning, nær- og totalbilleder og den færdige montage af delene får stor indflydelse på værket. Derudover optræder filmskuespilleren ikke for et publikum men for et kamera, der således indskydes som et teknisk apparat ml. skuespiller og

<sup>3</sup> Jeg citerer her Peter Madsen fra dennes indledning til *Walter Benjamin. Kulturkritiske essays* (1998).

beskuer. Skuespillerens kunstneriske præstation medieres herigennem, hvorved skuespilleren ikke længere løbende kan afstemme sin optræden i forhold til tilskuerne og deres respons.<sup>4</sup>

Gentagelse og reproduktion, og reproduktionens nye tekniske overlegenhed, er altså de elementer, som Benjamin bringer i fokus. Det centrale spørgsmål er så, om den tekniske reproducerbarhed er i stand til at skabe kunst, og for at finde et svar på dette, må Benjamin i essayet forsøge at indkredse og præcisere kunstværket som begreb, et begreb som det ligeledes er denne opgaves sigte at definere.

### Kunstværket hos Benjamin – ægthed og tilstedeværelse

Benjamin fastslår i KTRT, at kunstværket som et første karakteristikum altid har kunnet reproduceres af mennesket, og dermed distancerer han sig fra romantikkens værkopfattelse og forestilling om geniet, som den ensomt arbejdende kunstner der skaber et kunstnerisk unikum.<sup>5</sup> Det er ikke en tankegang, Benjamin kan identificere kunsten med – vel taler han om forskellige kunstneriske mestre, men de indførte netop deres elever i de forskellige arbejdsprocesser og videregav hermed deres professionelle kunnen: ”Sådanne efterligninger blev også udført af elever som indøvelse i kunsten”, skriver Benjamin herom.<sup>6</sup>

Benjamin peger i stedet på de håndværksmæssige traditioner som fundament for den udvikling, der har ført frem til den *tekniske* reproducerbarheds tidsalder, og det er tekniske fremskridt som afstøbningen, træsnittet, bogtrykket og litografiet, der alle er i stand til at mangfoldiggøre et antal reproduktioner af en original i større og større mængder og med stigende præcision, han fremhæver. Det bliver dermed vigtigt at undersøge, hvilken betydning denne tekniske udvikling får for forholdet mellem kunstværk og ægthed.

For det første besidder kunstværket, ifølge Benjamin, et *her og nu*, der ikke kan overføres til en kopi:

Selv ved den mest fuldendte reproduktion forsvinder én ting: kunstværkets her og nu – dets unikke eksistens på det sted, hvor det befinder sig.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Om filmskuespilleren siger Benjamin: ”Hans præstation udgør slet ikke nogen enhed, men er sammensat af mange enkeltpræstationer.”, KTRT s.144, samt at han ”mister muligheden, som sceneskuespilleren er i besiddelse af, for at tilpasse sin præstation efter publikum i løbet af forestillingen.”, KTRT s.142.

<sup>5</sup> Se fx *Litteraturhåndbogens* (1996) beskrivelse af perioden 1800-1830 s. 156 – 171.

<sup>6</sup> KTRT s.130.

<sup>7</sup> Ibid. s.132.

For det andet hævder Benjamin, at der knytter sig en ægthed til originalen og at denne ikke er reproducerbar:

Hele området vedrørende ægthed unddrager sig den tekniske – og naturligvis ikke kun den tekniske – reproducerbarhed.<sup>8</sup>

Ja, faktisk besidder kunstværket en

(...) hyperfølsom kerne, der er af en sårbarhed, som ikke findes hos nogen naturlig genstand. Det er dens ægthed.<sup>9</sup>

Der er altså en kerne tilstede, som vedrører kunstværkets identitet og materielle tilstedeværelse i nuet. Hvad der herefter bliver meget interessant, er, at Benjamin hævder, at denne ægthed ved kunstværket som noget nyt kan gradueres i den tekniske tidsalders reproduktion. Fordi fotografiet, grammofofonen og filmen rent teknisk er i stand til at fremhæve ting, vi ellers ikke ville få øje på eller lytte til, og fordi disse nye medier gør det muligt at komme modtageren i møde, der hvor han måtte befinde sig, påpeger Benjamin, at der i disse tekniske reproduktioner skabes noget nyt og selvstændigt i forhold til tidligere tidsaldre. Mennesket har nemlig ikke før været i stand til at fremstille reproduktioner, der ejer en selvstændig kvalitet og ikke blot er falmede efterligninger, epigoner, der står i skyggen af et enestående værk.

Men fordi Benjamin på én gang fremhæver de elementer ved værket, som ikke lader sig reproducere, og samtidig er i stand til at se det tekniske fremskridts nye muligheder, er det ikke helt tydeligt, om Benjamin mener kunstværket forgår eller består i den tekniske reproducerbarheds tidsalder, og jeg skal derfor vende tilbage til dette spørgsmål senere.

### Den receptionsæstetiske værkopfattelse

Jeg synes, det er væsentlig her at sammenligne Benjamins tilgang til værket med en receptionsæstetisk værkopfattelse, da det kan belyse et vigtigt element i Benjamins værkbegreb.

Benjamins tilgang til kunstværket må nødvendigvis bero på en opfattelse af værket som en objektivt givet genstand, og beskueren som en passiv modtager af det budskab værket formidler. Selvom man kan fristes til at mene, at Benjamin i ovenstående kommentarer til filmens tilblivelse er i nærheden af at foregribe en receptionsæstetisk tilgang ved at betragte forholdet mellem

---

<sup>8</sup> Ibid. s.133.

<sup>9</sup> Ibid. s.133.



scenskuespiller og publikum som dialogisk, er det ikke et udtryk for, at Benjamins værkopfattelse er receptionsæstetisk. Benjamin fremhæver ganske vist et element ved scenekunsten, men forbinder ikke dette med værkets eventuelle fuldendelse. Ifølge receptionsæstetikken<sup>10</sup> derimod vil publikum være en del af selve forestillingen (eller ethvert andet værk), da denne først kan aktualiseres i mødes med beskueren, som derved medvirker til at konstruere værkets mening, og således vil receptionsæstetikken kunne hævde, at uden tilskuere kan der slet ikke eksistere noget fuldstændigt værk på scenen. En sådan værkopfattelse er, hvad Umberto Eco kalder åben, han skriver nemlig om de åbne værkers egenskaber, at

"(...) de fremstår følgelig ikke som færdige værker, der kræver at blive genlevet og forstået i en given strukturel retning, men som "åbne" værker, der fuldendes af fortolkeren netop i det øjeblik, hvor de nydes æstetisk."<sup>11</sup>

Benjamin taler derimod, som det vil ses senere i opgaven, om værket som en selvstændig enhed, der består af en kerne og en aura, og der er bestemt ikke tale om, at disses eksistens først fuldendes i mødet med beskueren.

Selv om den receptionsæstetiske værkopfattelse som teori ikke fandtes på Benjamins tid, medvirker sammenligningen hermed til at anskueliggøre, at Benjamin definerer værket som en selvstændig og afsluttet størrelse, der er uafhængig af menneskets subjektive opfattelse; hos Benjamin er værket en lukket enhed. Samtidig viser den, at begreberne forandrer sig med tiden og minder os om, at vi i dag befinder os et andet sted end Benjamin. Således udløser et opslag i *Den Store Danske Encyklopædi* bl.a. følgende kommentar om kunstbegrebet i dag:

"En utydeliggørelse af grænserne mellem traditionelle kunstarter – og mellem kunst og ikke-kunst – hører til den nutidige situation. Det normative træk ved kunstbegrebet (at ikke alt, der giver sig ud for kunst, gør sig fortjent til navnet) må konkurrere med den institutionelle opfattelse, at kunst er alt, hvad der af den ene eller anden grund optræder i denne rolle inden for kunstverdenens institutioner. Den samme tendens viser sig, når *kunstbegrebets fokus mere og mere almindeligt forskydes fra værket til et åbent spillerum for oplevelse og refleksion hos modtageren.*"<sup>12</sup> (Min kursivering)

<sup>10</sup> Begrebet receptionsæstetik tilskrives almindeligvis Hans-Robert Jauss og Wolfgang Iser, som med deres forelæsninger på Konstanz-skolen i henholdsvis 1967 og 1970 grundlagde teorierne, der først og fremmest tager udgangspunkt i forholdet mellem tekst og læser.

<sup>11</sup> "Det åbne værks poetik" fra *Opera aperta* (1967), her trykt i: *Æstetiske teorier: En antologi ved Jørgen Dehs* (1984).

<sup>12</sup> *Den Store Danske Encyklopædi* (1995) under opslaget "kunst".

Det ses således her, at teorierne om samspillet mellem værk og modtager i dag er integreret i den leksikale definition af ordet.

Efter denne perspektivering af værkbegrebet, kan opgaven gå videre med Benjamins aurabegreb.

### Tabet af aura

Som det sås, finder den tekniske udvikling ikke sted uden omkostninger, for der er et element, som vakler i den tekniske reproduktion - auraen:

Man kan sammenfatte det, der forsvinder her, i begrebet aura og sige, at det, der i kunstværkets tekniske reproducerbarheds tidsalder sygner hen, er dets aura.<sup>13</sup>

Det som helt nøjagtigt går tabt med auraen, siger Benjamin, er den autoritet og ægthed, der fra kunstværkets skabelse er knyttet til dets materielle holdbarhed og historiske vidnesbyrd. Og da denne skabelse nu overvejende befinder sig i den tekniske reproduktion og ikke hos mennesket selv (det er ikke længere menneskets egen hånd, der fremstiller værket, det er en iboende egenskab ved de nye medier, fx muligheden for fremstillingen af et ubegrænset antal ens fotografier eller grammofonplader) nedbrydes kunstværkets traditionelle kerne. Det er det, Benjamin mener, når han siger, at auraen forsvinder.

Benjamin betoner desuden kunstværkets og auraens tilknytning til traditionen. Han skriver, at

Kunstværkets enestående karakter er identisk med dets indlejring i traditionssammenhængen.<sup>14</sup>

Og om disse forskellige kulturelle sammenhænge at

(...) det, der viste sig på samme måde for begge parter, var den enestående karakter, med et andet ord: dens aura.<sup>15</sup>

Det vil sige, at værket trods skiftende perioder (fx fra antikken til middelalderen) og kulturelle traditioner har manifesteret sig med en bestemt kraft og udstråling, auraen.

Jeg vil fremhæve et sidste vigtigt element ved fænomenet aura, nemlig dets karakter af værende fjern og nær på én gang. I Benjamins forsøg på at anskueliggøre auraen og tabet af denne i

---

<sup>13</sup> Ibid. s.134.

<sup>14</sup> Ibid. s.136.

<sup>15</sup> Ibid. s.136.

moderniteten, griber han til at beskrive den ”fjernhed”, der som noget selvfølgelig knytter sig til naturens mange fremtoninger. Således siger han om menneskets æstetiske nydelse ved et bjergs horisont eller en grens henkastede skygge, at ”det er at indånde disse bjerge, denne grens aura.”<sup>16</sup> En aura der opleves som ”noget fjernt, hvor nær det end er.”<sup>17</sup>

Problemet for auraen er, at reproduktionerne i den tekniske tidsalder rykker tættere på mennesket, jf. ovenstående karakteristik af ægthedens graduerbarhed, og derved mistes den aura af ”fjernhed”, som var et af kunstværkets særlige kendetegn.

Etymologisk kan ordet aura spores tilbage til latinsk og græsk sprogbrug, hvor det betyder ”lysskær, livsånde, brise”<sup>18</sup>, og i *Encyklopædien* forbindes ordet yderligere med en religiøs betydning:

Den tanke, at åndeligt magtfulde personer udstråler lys, kan genfindes i mange kulturer, bl.a. den kristne, hvor helgeners hoveder, ofte er omgivet af en glorie på billedfremstillinger.<sup>19</sup>

Auraen knyttes altså ofte sammen med en person eller et fænomen, som opfattes som noget enestående og måske udtrykker en metafysisk forbindelse. Hvorfor vælger Benjamin mon at bruge udtrykket aura, når han kunne have nøjes med at anvende mere neutrale udtryk som *kerne* og *identitet*?

Med brugen af ordet får Benjamin tillagt værket en konnotation af metafysisk art. Selvom han ikke i denne forbindelse nævner ordet religiøs, så forlener han alligevel kunstværket med en bestemt karakter: Med auraen tilskrives kunstværket et skær af noget hinsides, der er adækvat med Benjamins insisteren på værkets ”fjernhed”, og netop aurabegrebet kan med sin flertydighed rumme en sådan egenskab.

Jeg kan altså nu slutte, at begrebet aura hos Benjamin er overordnet og dækker over nogle særlige egenskaber ved kunstværket før år 1900: Auraen udgøres dels af værkets følsomme kerne, hvoraf værkets identitet har sit udspring, dels af dets ægthed, som hænger sammen med værkets oprindelse og historiske vidnesbyrd, og dels af den traditionssammenhæng det er indlejret i. Endelig fandt jeg, at forholdet mellem distance og nærhed, er et centralt modsætningspar i Benjamins komplekse aurabegreb.

---

<sup>16</sup> Ibid. s.135.

<sup>17</sup> Ibid. s.135.

<sup>18</sup> *Politikens Etymologisk Ordbog* (2000) under opslaget ”aura”.

<sup>19</sup> *Den Store Danske Encyklopædi* (1995) under opslaget ”aura”.

## Kan kunsten overleve auraens forfald?

Efter denne redegørelse for aurateorien vil jeg fremhæve konsekvenserne heraf, og den problemstilling der efterfølgende opstår. Jeg spurgte således tidligere, om kunsten går tabt eller består som følge af den tekniske reproducerbarhed.

Benjamin svarer med konstateringen af auraens forfald. Filmen responderer fx på tabet af aura, siger han, med en ”personality-opbygning”<sup>20</sup> parallelt med filmens produktion, dvs. filmskuespillerne tillægges en kunstig stjernestatus, som udfylder det tomrum, auraen efterlader. Ligeledes konkluderer han om filmens stykvisse fremstilling i atelieret, at

Intet viser mere drastisk, at kunsten er forduffet fra ”den skønne illusions” område, som i så lang tid har været anset for det eneste sted, hvor den kunne trives.<sup>21</sup>

Altså synes det kunstneriske udtryk ikke at levnes mange chancer i den tekniske reproduktions tidsalder.

Til trods for dette sås det tidligere i min beskrivelse af begrebet ægthed, at noget nyt opstår, selvom ægtheden forsvinder. Kunstværket har ikke længere de samme vilkår, for det løsrives fra traditionssammenhængen, og er ikke længere funderet i en originalitetsopfattelse. Derfor må det vurderes på en helt ny måde, hvad Benjamin selv udtrykker i det følgende:

Det reproducerede kunstværk bliver i stigende grad reproduktionen af et kunstværk, der er beregnet til reproduktion. Fra den fotografiske plade eksempelvis er det muligt at lave en mangfoldighed af aftryk; spørgsmålet om det ægte aftryk har ingen mening.<sup>22</sup>

Benjamins konklusion er, at ægtheden ikke overlever i sin traditionelle form, men derimod forandres. Det er denne pointe, som jeg mener, er det væsentligste budskab i Benjamins tekst: ved at flytte perspektivet fra det tabte og det forgangne (kunstværkets unikhed og auraens forfald) til et nyt og fremadrettet kunstbegreb, stiller han skarpt på en, efter min mening, højaktuel moderne problemstilling:

Havde man tidligere brugt meget forgæves skarpsind på at afgøre spørgsmålet, om fotografiet var kunst – uden at have stillet sig det forudgående spørgsmål: om ikke kunstens karakter som helhed havde

---

<sup>20</sup> KTRT s.145.

<sup>21</sup> Ibid. s.144.

<sup>22</sup> ibid. s.137.

ændret sig i kraft af fotografiets opfindelse – så overtog filmteoretikerne snart den tilsvarende problemstilling.<sup>23</sup>

Med denne *omvendning* udtrykker Benjamin noget afgørende om de anderledes præmisser for kunsten i den tekniske reproducerbarheds tidsalder: Man må opgive at tale om begrebet ægthed som knyttet til én og kun én genstand, for det reproducerbare værk kan ikke være et unikum længere, da der er flere identiske værker samtidig, og dermed tømmes originalitetsbegrebet for betydning. Den kerne Benjamin beskriver, må i stedes findes i hvert enkelt af de ens værker. Derved foregriber Benjamin det værkbegreb, jeg vil pege på findes i vore dages tv-serier og computerteknologi, hvad denne opgave senere vil diskutere.

### Guds æstetik

Efter dette vil jeg sætte Benjamins værk- og aurabegreb i forbindelse med semiotikeren Per Aage Brandts tekst<sup>24</sup> *Guds æstetik – om værker og virkelighed* fra 1991. Det gør jeg dels for at sammenligne Benjamins teori om værket og auraen med en anden teoretisk definition, som derved kan belyse Benjamins begreber, og dels fordi denne tekst, hvori Brandt udtrykker sit værkbegreb, distancerer Benjamins tekst med mere end 50 år, hvorved den bliver en del af den fremtid, som Benjamin stod på tærsklen til. Derfor må det forventes, at den kan sige noget væsentligt om opfattelsen af værket her i den tekniske reproducerbarheds tidsalder - formodentlig kan den svare på, om begrebet har overlevet den tekniske revolution, og om det i givet fald har forandret sig.

Brandt sætter som præmis at kunsten eksisterer og hævder, at selvom kunst kan være svær at definere, så må den være til stede i verden, da mennesket til stadighed påvirkes af kunsten. Kunsten griber nemlig ind i vores liv og viser sig ved:

Dens magt over sindene, dens beslaglæggelse af menneskelig lidenskab, dens indgriben i vor oplevelsesverden, (...) dens lige så radikale nyttesløshed<sup>25</sup>

Det problematiske består i, at selv om Brandt gør sig disse iagttagelser om kunsten, undslipper kunstværket tilsyneladende stadigvæk en afgrænset definition. Der findes dog en mængde karakteristiske egenskaber ved kunstværket, som Brandt herefter går over til at fremhæve.

<sup>23</sup> Ibid. s.140.

<sup>24</sup> Som dog oprindeligt var en *tale* til Kunstakademiets åbning i 1991, men efterfølgende blev udgivet, hvorfor jeg referer til den som en tekst.

<sup>25</sup> *Guds æstetik*, s. 3.

Før det første afskiller et kunstværk sig fra alle praktiske hjælpemidler og instrumenter ved ikke at have en egentlig nytteværdi. Kunstværket byder sig ikke til ”som hensigtsmæssigt inden for et allerede etableret eller overhovedet etablerbart gøremål”, siger Brandt<sup>26</sup>, det er et æstetisk objekt, som kan stimulere menneskets sanser. I den forstand er dette i overensstemmelse med en klassisk opfattelse af det æstetiske: Ordet æstetik bruges første gang midt i 1700-tallet af den tyske filosof A.G. Baumgarten og som i værket *Aesthetica* (1750-58) ”opfattede det skønne som en sanselig fremstilling af det fuldkomne.”<sup>27</sup> En noget mere moderne betydning findes i *Encyklopædien*, hvor grænserne mellem det æstetiske og hverdagslivet er knap så klar:

Det er ikke længere muligt, at trække en tydelig grænse for æstetikens genstandsområde. De klassiske områder, kunstens og naturens æstetik, har i 1900-t-s løb fået alvorlig konkurrence fra de mange fænomener, der indgår i den aktuelle æsteticering af dagligdagen, dvs. mode, design, livsstil, reklamer, medier m.m.<sup>28</sup>

Som det var tilfældet under oplaget ”kunst”, ses det atter, at grænsen mellem kunst og ikke-kunst går mere og mere i opløsning i det senmoderne samfund. Værkbegrebet har altså udviklet sig væsentligt siden Benjamins essay. Jeg vil allerede her fremhæve, at Brandt ikke er enig i denne moderne definition, da kunstværket og det æstetiske hos ham fremstår tydeligt i verden, og jeg skal i det følgende fremlægge og uddybe hans synspunkt.

Det andet kendetegn ved kunstværket hos Brandt, er dets funktion af ”virkelighedsfremkalder”. Værket virker nemlig forstærkende på menneskets sanser og kan derfor være medvirkende til, at mennesket bliver mere opmærksomt på sig selv og sin omverden. Dette er et træk, som kunstværket deler med religionen, siger Brandt; begge er ”virkelighedsfremkaldere” og producerer henholdsvis ”værker” og ”underværker”<sup>29</sup>, og de kan hverken føres tilbage til naturen eller kulturen. Dermed er Brandt fremme ved en egentlig, dog kun delvis, afgrænsning af kunstværket:

Mit udgangspunkt fører mig altså til at fastslå, at kunstværket som genstand, objekt, for det første ikke er naturligt (...). Og for det andet heller ikke kulturligt – således som tekniske brugsgenstande er det.”<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Ibid. s. 4.

<sup>27</sup> *Ordbog over det Danske Sprog* (1970) under opslaget ”æstetik”.

<sup>28</sup> *Den Store Danske Encyklopædi* (1995) under opslaget ”æstetik”.

<sup>29</sup> *Guds æstetik* s. 5.

<sup>30</sup> Ibid. s. 5.

Hermed opnår kunstværket en metafysisk status, idet det i denne definition adskilles fra den fysiske verden. Der kan således drages en parallel til Benjamins brug af begrebet aura, som bl.a. dækkede over kunstværkets helt særlige karakter af fjernhed og nærvær i et. Hos Benjamin gjorde dette værket til noget enestående, og samtidig var det netop selve auraen, der ikke lod sig reproducere.

### Kunstværket som fasthed og hapax

For Brandt er kunstværket i høj grad af metafysisk karakter, og værkets tilstedeværelse er tilmed nødvendig, for at mennesket kan definere sig selv i verden. I argumentationen for denne slutning peger Brandt på forskellen mellem det, han kalder materie og ånd som et vilkår for mennesket: *Materien* er denne verdens naturlige fysiske kræfter, det er årsag-virkningsprincipperne, men løsrevet fra enhver form for reflektiv bevidsthed. *Ånden* repræsenterer til gengæld alle menneskets viljer og hensigter uden sammenhæng med verdens fysiske fænomener. Det er så imellem disse to ekstremer, at mennesket lever sit liv, og det kan kun lade sig gøre qua fænomenet *fasthed*:

*Fastheden* som tilstandsform mellem den rene flyden (kausale kræfter) og den rene luftige svæven (finale regler) er vor kropslige betingelse i repræsentationernes sammensatte verden.<sup>31</sup>

Fastheden er altså afgørende for mennesket, og, siger Brandt, fastheden er et grundvilkår i verden, for uden den, ville der slet ikke findes nogen virkelighed:

(...) ikke desto mindre er Virkelighed overhovedet, både vor egen og verdens, intet andet end fasthed.<sup>32</sup>

Og for at denne tilstand kan opnås, er det nødvendigt, at der findes kunstværker i verden. Brandt kan således endeligt identificere værkbegrebet i det følgende:

Det er *værkerne* og kun dem, der udgør den rene fasthed, og som fæstner os, så vi bliver i det mindste ret faste. Der findes ingen anden kilde til fasthed end værker, kun disse ejendommelige objekter besidder denne egenskab fuldt ud.<sup>33</sup>

Kunstværket skiller sig altså ud ved at besidde autoritet og ved at stå fast i en verden, der er i konstant bevægelse, og Brandt tilføjer, at kunstværket dermed kommer til at påvirke vores verden. Det er nemlig *mesterværkerne*, der står allermest fast (med ”Deres absolutte fasthed”<sup>34</sup>), for de er

---

<sup>31</sup> Ibid. s. 10.

<sup>32</sup> Ibid. s. 11.

<sup>33</sup> Ibid. s. 11.

<sup>34</sup> Ibid. s. 12.

uberørte af tid og rum, og de genererer samtidig relative fastheder omkring sig. Relative fastheder er kopier, efterligninger, serier og alskens andre menneskeskabte kulturgjenstande, der ikke ejer originalens autoritet, men er mimetiske kopier.

Det er dette forhold, der har størst interesse for denne opgave, da hensigten er at belyse, hvordan Brandts værkbegreb står i forhold til det reproducerbare. Således er det klart, at kun mesterværkerne er ægte kunstværker, og ganske vist genererer de kopier omkring sig, men deres egentlige særkende, fastheden, kan ikke reproducere. Og derfor bruger Brandt afslutningsvis betegnelsen *hapax*, det græske ord der betyder ”én gang, kun én gang”<sup>35</sup>, om værket:

Et værk er et *hapax*, noget én gang for alle givet. En præsentation. Resten er genkomster, gengivelser, gentagelser, tegn, repræsentationer.<sup>36</sup>

### Brandts værkbegreb

Jeg kan nu samle ovenstående hovedpunkter og konkludere, hvad Brandt siger om værkbegrebet og reproducerbarheden.

Det bemærkelsesværdige er efter min mening, at Brandt opfatter kunstværket på denne absolutte måde til trods for den historiske udvikling, der har fundet sted, og fremkomsten af det senmoderne. Han fremstår hermed overraskende gammeldags og er i højere grad på linie med Benjamin, idet han hylder kunstværket som et *hapax*, et enestående og urørligt værk, der giver mennesket støtte og orientering i en kaotisk verden. For at bringe et eksempel med direkte relevans for danskfaget, er det sådan et værkbegreb, der kan anvendes i debatten om berettigelsen af en litterær kanon. Ved at hævde at bestemte værker har en fundamental karakter, har man samtidig fået et skudsikkert argument for, at der findes klassikere, som bør læses og studeres frem for andre mindre værdifulde bøger, som ikke ejer de ægte værkers fasthed.<sup>37</sup>

Men til forskel fra Benjamin, er Brandt ikke åben for en revurdering af værkbegrebet, sådan som Benjamin med sin orientering mod fremtiden og den tekniske tidsalder synes parat til.

Ej heller er Brandts værkbegreb med sin autoritet og metafysiske karakter lydhør overfor den receptionsæstetiske udvikling og det åbne værk, jeg tidligere beskrev, og derfor befinder værket hos Brandt sig også et radikalt anderledes sted end den nutidsdefinition, der sås i *Encyklopædien*.

---

<sup>35</sup> *Politikens Store Fremmedordbog* (2003) under opslaget ”Hapaxant”.

<sup>36</sup> *Guds æstetik* s. 14.

<sup>37</sup> Nogle argumenter fra debatten pro et contra en litterær kanon i Danmark i 90'erne kan fx ses i *Kanondebatten i: Dansk til eksamen* (1996).



Dette viser med tydelighed, at værkbegrebet i dag er præget af en flertydighed, og at der er flere definitioner i spil på en gang. Og når jeg i indledningen til dette afsnit om *Guds æstetik* spurgte, om værkopfattelsen ifølge Brandt havde overlevet den tekniske tidsalders udvikling, og om dette havde påvirket begrebet, må de foreløbige svar blive, at 1) værkbegrebet stadig er intakt, og at reproducerbarheden faktisk ikke har haft nogen reel indflydelse på selve værket (for det kan ikke reproducere), og at 2) værkbegrebet synes at fastholde en endog meget fundamental og klassisk definition, der ikke som hos Benjamin har taget farve af den tekniske udvikling omkring det.

### Eco og den nye æstetik

P.A. Brandt placerer sig med sin værkdefinition i det førmoderne - og med dette udtryk mener jeg før den tekniske reproducerbarhed og før det paradigmeskift, Benjamin introducerer - alene fordi han ser værket som enestående og absolut. Benjamin befinder sig derimod i et vadedsted: På den ene side har det oprindelige kunstværk en aura og er dermed noget enestående – et hapax som hos Brandt, og på den anden side må kunstens rolle omdefinere pga. den teknologiske udvikling i fremstillingsmåden. Der er således et højest interessant spændingsfelt herimellem, som jeg vil forsøge at udvide ved at inddrage Umberto Ecos betragtninger over værket.

Eco vælger jeg, fordi han på linie med Brandt er nutidig, og fordi han i sin analyse beskriver det, han kalder en *postmoderne æstetik*, hvorved jeg mener - og som jeg senere skal forklare - han bidrager til og videreudvikler Benjamins omdefinering af værkbegrebet og dets reproducerbarhed.

### Den moderne æstetik

Eco beskriver i *Interpreting serials* en klar skelnen mellem det, han kalder en moderne æstetik og en postmoderne æstetik<sup>38</sup>. Jeg vil starte med at tage fat i den moderne æstetik. Den moderne æstetik udvikles bl.a. i romantikken og frem til starten af det 20. århundrede, skriver Eco, og den karakteriseres ved at sidestille kunstnerisk værdi med det at have nyhedsinteresse og at kunne formidle en fortælling ("high information"). Samtidig udelukkes det repeterende fra denne forståelse, idet gentagelse ikke har med kunst at gøre, men hidrører de forskellige håndværk samt industrien.

<sup>38</sup> "Modern aesthetics" og "postmodern aesthetics", *The Limits of Interpretation*, s. 83 – 84.

Modern aesthetics and modern theories of art (...) have frequently identified the artistic value with novelty and high information. The pleasurable repetition of an already known pattern was considered typical of Crafts – not Art – and industri.<sup>39</sup>

Kunstværker kan altså tydeligt relateres til det unikke, mens det at gentage og reproducere skal tilskrives de enkelte professioner eller slet og ret masseproduktionen.<sup>40</sup>

Grunden til denne forskel er, at kunst i denne tankegang er beslægtet med noget radikalt forandrende, hvorfor reproduktioner aldrig kan opnå en sådan status. Kunstværket har karakter af en omkalfatring, eller som Eco skriver:

a "scientific revolution": every work of modern art figures out a new law, imposes a new paradigm, a new way of looking at the world.<sup>41</sup>

Og det er dette tilbud til verden om nye erkendelser, den reproducerede genstand ikke kan levere, hvilket er grunden til, at der i den moderne æstetik herskede et modsætningsforhold herimellem:

The products of mass media were equated with the products of industry, insofar as they were produced in series, and the "serial" production was considered alien to the artistic invention.<sup>42</sup>

### Den postmoderne æstetik eller repetitionens tidsalder

Dette skisma hører dog fortiden til, siger Eco, for alt dette har ændret sig i vores samtid, hvor den postmoderne æstetik er herskende. Eco lægger sig her i forlængelse af Benjamins analyse af det tekniske fremskridts indflydelse og påvirkninger af tidsalderen, idet det netop er den tekniske reproducerbarhed, der har forandret værkbegrebet.

I dag, siger Eco, domineres alle aspekter af kreativt arbejde nemlig af repetition, hvilket medfører, at det er blevet overordentligt svært at kende forskel på medieåren og kunstnerisk repetition:

---

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> Så hvad er denne retning moderne i forhold til, kan man med rette spørge? Eco skriver, at den moderne æstetik definerer sig som en modsætning til den klassiske teori om kunst ("classical theory of art"), der fra antikken til middelalderen *ikke* skelnede så klart mellem kunst og teknik. Eco refererer direkte til, at det græske udtryk *techne* og det latinske *ars* kunne betegne såvel en håndværker som en kunstner! Ibid.

<sup>41</sup> *The Limits of Interpretation*, s. 83.

<sup>42</sup> Ibid. s. 84.

(...) it is difficult to distinguish between the repetition of the media and the repetition of the so-called major arts. In this period one is facing the postmodern aesthetics, which is revisiting the very concept of repetition and iteration with a different profile.<sup>43</sup>

Eco hævder, at den senmoderne tidsalder er gennemsyret af gentagelser i en grad, så han ligefrem kan tale om ”The era of repetition”. Han bruger i teksten de engelske betegnelser *seriality* og *repetition*<sup>44</sup> om det fænomen, han fokuserer på, og han afgrænser det til de tilfælde, hvor man oplever og værdsætter et værk, fordi det fremstår som værende nyt, men ved nærmere eftersyn viser det sig at være, efterligne eller basere sig på en gentagelse af noget kendt.

The repetitiveness and the seriality that interest us here look instead at something that at first glance does not appear as the same (equal) to something else.<sup>45</sup>

Det er en særlig form for gentagelse, som Eco bl.a. finder i tv-serier og amerikanske mainstreamfilm dvs. massemediernes, og det er i den bevidste brug af repetitionen, han ser noget tidstypisk og unikt. For denne brug medfører, at noget som ikke ansås som betydeligt i tidligere tider, opnår en kunstnerisk værdi og kan accepteres som selvstændigt værk.

Man kan naturligvis indvende, at Ecos fokus, massemediernes brug af repetition som fænomen, ikke er det samme som en direkte reproduktion af kunstværket, sådan som Benjamin indkredser det, men er langt mere diffust. Der er dog en vigtig forbindelse, som binder Benjamin og Eco sammen, og som retfærdiggør denne sammenstilling, mener jeg, nemlig spørgsmålet om det originale: Benjamin forudså originaliteten og auraen vige for et moderne værkbegreb; Eco analyserer en periode som er gået skridtet videre, og hvis opfattelse af værket tilsyneladende helt har tilsidesat tanken om det originale og i stedet hylder det repeterende. Dermed fandtes der en kritisk sans hos Benjamin, som ikke længere eksisterer.

Samtidig var det netop den tekniske masseproduktions fremkomst, som foranledigede Benjamins refleksioner over kunstværket, hvorfor det er naturligt at undersøge de teknologiske massemediers og underholdningsindustriens opfattelse af værkbegrebet i dag som en videreudvikling heraf.

Pointen er, at de tekniske reproduktionsmuligheder fra Benjamins tid til i dag har ført mennesket frem til den postmoderne æstetik, som anerkender og værdsætter sammenblandingen af værk og

---

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Bogen er oprindeligt skrevet på engelsk, ikke italiensk.

<sup>45</sup> *The Limits of Interpretation*, s. 85.

reproduktion. Den postmoderne æstetik repræsenterer et nyt paradigme, hvor auraen tilsyneladende er forsvundet.<sup>46</sup>

### Form frem for indhold

Så hvad er det for et værkbegreb, Eco belyser, og hvordan defineres det? Den nye æstetik handler ikke så meget om indholdet i gentagelserne, men i højere grad om hvordan gentagelserne udtrykkes. Formen bliver vigtigere end indholdet, og selve måden, der formidles på, bliver dermed kvalitetskriteriet for gentagelserne i massemedierne, hvad Eco beskriver i det følgende:

Let us now consider the universe of mass media and see the case in which (i) something is offered as original and different (according to the requirements of moderne aesthetics), (ii) we are aware that this something is repeating something else that we already know, and (iii) not withstanding this – better, just because of it – we like it (and we buy it).<sup>47</sup>

Det bemærkes, at modtagerne ifølge Eco er bevidste om, at det de ser, ikke nødvendigvis er originalt eller nyt, men alligevel – eller alene af den grund - nyder det. Det er for mig at se her, selve omdrejningspunktet i den postmoderne æstetisk skal findes, for *hvad* er det da, modtagerne sætter pris på? Der må være et stimulerende element tilstede, som udløser nydelsen, og når det ikke er selve indholdet, må det være variationen over det kendte stof.

Eco bruger den amerikanske tv-kriminalserie *Colombo* som eksempel herpå: Den narrative struktur i seriens episoder er altid ens, og helten (Colombo) gætter hurtigt hvem morderen er, hvorfor der ikke er megen spænding tilstede i traditionel forstand. Alle afsnit i serien repeterer således hinanden, men det skaber til gengæld en ny rolle for modtageren ("the spectator"). En rolle Eco beskriver på denne måde:

The spectator is not so much invited to play the naive game of guessing (whodunit?) as much as (i) to enjoy Colombo's detection technique, appreciated as an encore to a well-known piece of bravura, and (ii) to discover in what way the author will succeed in winning his bet, which consists in having Colombo do what he always does, but nevertheless in a way that is not banally repetitive. Every episode of Colombo is directed by a different author. The critical addressee is invited to pronounce a judgement on the best variation.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Jeg bruger i det følgende Ecos begreber *gentagelse* og *repetition*, hvor Benjamin brugte ordet *reproducerbarhed*. Ordene er ikke identiske, men de nye mediers muligheder for gentagelse og repetition beskriver som nævnt en videreudvikling af den tekniske reproducerbarhed.

<sup>47</sup> Ibid. s. 85.

<sup>48</sup> Ibid. s. 92.

Det er altså repetitionen af en velkendt struktur, men i en elegant variation, der medfører oplevelsen. Formidlingen af værket får på denne måde karakter af en leg, hvis succes afhænger af modtagerens vilje og lyst til at ”spille med” samt bedømme dets udførelse.

### Værket som et partitur

Der kan således iagttages en forskydning af betydningen bort fra selve værket, da der i ovenstående ikke er tale om, at værket tilbyder noget nyt (hvad der tidligere var en forudsætning i den moderne æstetik), og frem mod modtageren, der i sin fortolkning aktualiserer værket og har en oplevelse af noget unikt.

Når jeg bruger betegnelsen *at aktualisere* værket, er det for helt bevidst at sætte denne senmoderne værkforståelse i forbindelse med et receptionsæstetisk værkbegreb, som opgaven tidligere har refereret til, idet jeg ser en sammenhæng mellem disse to opfattelser. Den forståelse af det æstetiske og begrebet værk, som Eco redegør for, lader det nemlig i høj grad være op til den enkelte modtager at tillægge værket en mening, for når meningen ikke er iboende i værket, som dybest set er en gentagelse, må den hidrøre det blik, modtageren møder værket med. Et blik som er i stand til selv at skabe og udlede en mening af det æstetiske værk, det perciperer og følgelig fortolker.

Derfor vil jeg drage en parallel fra dette senmoderne værkbegreb til Roland Barthes, som bl.a. i sine litteraturteoretiske analyser af forholdet mellem teksten og værket fremhæver nogle karakteristika, der er relevante for dette begreb.

Barthes skelner i essayene *Fra værk til tekst* og *Tekstteori*<sup>49</sup> (begge fra første halvdel af 1970'erne) mellem begreberne værk og tekst: teksten bryder med forestillingen om det statiske og afsluttede værk, siger han, for i stedet at give plads til sproget og skriftens rolle som et netværk af betydninger. Barthes ser begrebet værk som en kunstig og kulturskabt konstruktion, mens teksten er åben og uafsluttet. Således bliver læseren tekstens samlende optik, da det er hos denne, at tekstens mylder af betydninger samles.

Teksten kan nemlig ses som et partitur, der skal orkestreres, og det fordrer en aktiv læsemåde. Vha. metaforerne hentet fra musikkens verden, blotlægger Barthes læserens rolle som værende en produktiv medspiller af tekstens betydning og dens subjektive karakter. Dette er den

---

<sup>49</sup> Begge i: *Forfatterens død og andre essays* (2004).

sande læsning, hvor det afgørende er, at man kan sætte tekstens betydningsdannelser i spil og dermed skabe teksten, og Barthes skriver derfor i essayet *Fra værk til tekst*<sup>50</sup>:

At kede sig vil sige, at man ikke er i stand til at skabe teksten, at spille den, at opløse den, *sætte den i gang*.

Jeg mener, at man kan anskue værket i det senmoderne på en tilsvarende måde: Det er modtageren, der aktivt skal sætte værket i gang, samtidig med at han er den instans, betydningen realiseres i. Værket ejer ikke længere den autoritet, der fandtes i Benjamins aurabegreb og i Brandts hapax, den skal i stedet findes hos modtageren.

## Vurdering

Hermed har opgaven indkredset et værkbegreb i det senmoderne, og den har vist, at dette værk, som det findes i tv, film og andre teknisk funderede medier, er baseret på repetitionen og variationen af en velkendt struktur. Værker af denne art er imidlertid henvendt til den brede befolkning; det er værker, som produceres (og reproduceres) industrielt og teknisk, og hvis sigte er at underholde som del af en populærkultur, hvorved de udgør en modsætning til et finkulturelt kunstbegreb.

For det skal nævnes, at Eco i *Interpreting serials* overhovedet ikke berører den institutionaliserede kunstverden, der eksisterer side om side med disse seriefremstillede produkter. Til trods for populærkulturens indhold af gentagelse og repetition, dyrkes kunsten jo stadigvæk som enestående og klassiske værker på museer, i institutioner og lign., og spørgsmålet er, hvordan denne etablerede kunstverden påvirkes af den postmoderne æstetik, for at den påvirkes, kan der ikke være megen tvivl om: Som tidligere vist ses det i *Encyklopædien*, at definitionen af kunst og æstetik netop ekspliciterer den manglende afgrænsning mellem de klassiske kunstarter og konkurrencen fra den stigende æstetisering af dagligdagens reklamer og medier.

Hermed demonstreres det, at Brandts fundamentale værkbegreb og æstetiskopfattelse, der er samtidigt med Ecos, står i et markant modsætningsforhold til dennes, og at de udgør hver deres bud på en værkdefinition i det senmoderne. Hvis Brandts opfattelse af kunstværket kan betegnes som klassisk, må Ecos definition af værket derfor være en udfordring af Brandts perspektiv og hermed bidrage til værkbegrebets flertydighed i dag.

---

<sup>50</sup> Ibid. s. 268.

## De nye medier og tabet af aura

Afslutningsvis vil jeg inddrage Jay David Bolter, der er professor i Studiet af Nye Medier ved Georgias Institute of Technology, og som forsker i de digitale mediers udbredelse og deres betydning for kunstværkets aura. De nye medier er fx internettet, virtual reality og grafisk design på computer, og fælles for disse er bl.a., at de alle er digitalt fremstillede værker, som hurtigt og nemt kan reproduceres til fuldkommenhed.

Når det har betydning for denne opgave at undersøge de nye medier, er det dels fordi de repræsenterer nogle teknologiske muligheder, som ikke var til at forudse på Benjamins tid, og dels fordi Bolters forskning beskæftiger sig med, hvorvidt det har medført en omvurdering af æstetik- og værkbegrebet og undervejs reflekterer over Benjamins aurateori.

## The Age of Remediation

Bolter beskriver med sin teori om *remediation*, hvordan de nye mediers opståen ikke, som man kunne fristes til at tro, medfører et radikalt anderledes værkbegreb. De forholder sig derimod bevidst til ældre medier såsom perspektivisk maleri, fotografi, film og tv, idet de videreudvikler, forandrer og hylder disse i en proces, Bolter kalder for remediation. Dermed understreger han med betegnelsen *nye medier*, at der eksisterer et dialektisk forhold mellem de nye og ældre medier:

What is new about new media comes from the particular ways in which they refashion older media and the ways in which older media refashion themselves to answer the challenges of new media.<sup>51</sup>

Bolter opfatter altså den teknologiske udvikling som et forløb, hvis udvikling hele tiden følger nye medier og deres opfattelser af værket til rækken af eksisterende udtryksformer, og dermed adskiller han sig fra den postmoderne æstetik, da denne definerede sit værkbegreb som en *modsatning* til den foregående periodes opfattelse. Ovenstående citat viser derimod, at Bolters begreb om remediation er lig med bevidstheden om et lineært forløb, der rummer det gamle og det nye som dynamiske størrelser i en bestandig forandringsproces, og det er derfor, jeg karakteriserer forholdet herimellem som dialektisk - der må være en fælles kerne tilstede forskellene til trods.

Derfor må jeg konkludere, at kunstværket aldrig forsvinder eller går tabt ifølge Bolters opfattelse, men forandres og til stadighed genopstår i nye former.

Benjamins argument var netop, at den teknologiske reproducerbarhed ødelagde kunstværkets aura og medførte en afgørende forandring af kunstens natur, men dette synspunkt tilbagevises af

---

<sup>51</sup> *Remediation*, s. 15.

Bolter, da værket, som han ser det, i stedet har tilpasset sig en ny tidsalder og dens aktuelle udtryksformer, deraf betegnelsen *The age of remediation*.

Og Benjamin opfordrede til en omformulering af spørgsmålet om fotografiet var kunst til en undersøgelse af, om ikke kunstens karakter i stedet havde forandret sig, hvad jeg tidligere konkluderede som værende en aktuell problemstilling i vore dage. Bolter spørger da også i stedet på denne måde:

What are we entitled to ask from a work of art in an "age of remediation"?<sup>52</sup>

I sit svar til dette fremhæver Bolter således, at målet ikke er at sætte sig fri af remedieringsprocessen, men at anerkende den og dens konsekvenser og tilpasse kulturens æstetiske idealer hertil. Mennesket må acceptere, at kunstværkets virkelighed i dag til dels er en del af det medie, hvorigennem det udtrykkes.

Dermed, konkluderer Bolter, ødelægges kunstværkets aura ikke, det lever videre i en ny form:

The work of art today seems to offer "an aspect of reality which cannot be freed from mediation or remediation, " at the same time that new media seek to present us precisely with "an aspect of reality which is free from all mediation." Thus remediation does not destroy the aura of a work of art; instead it always refashions that aura in another media form.<sup>53</sup>

## Morgendagens værk

Bolters insisteren på auraens bestandige karakter er signifikant; det er derfor vigtigt at hæfte sig ved, hvad det egentlig er for et nyt felt, Bolter repræsenterer.

I beskrivelsen af de elektroniske og digitale medier berører Bolter nemlig også diskussionen om værkets endelige opløsning, idet disse medier medfører, at nogle af det gængse værks præmisser helt forsvinder. Den elektroniske tekst på internettet indeholder eksempelvis *hyperlinks*, der inddrager læseren som en aktiv medskabere af teksten: ved at klikke på de forskellige links flyttes man videre til andre tekststrukturer med nye hyperlinks. *Hyperteksten* er derfor et aldrig afsluttet værk idet 1) teksten til stadighed redigeres af sin læser, der via selve læsningen sætter teksten sammen på en ny og helt personlig måde ved at bevæge sig fra link til link, og 2) fordi teksten ikke har nogen formel begyndelse eller slutning, da den i stedet er et fragment af et uoverskueligt netværk.

---

<sup>52</sup> Ibid. s. 75.

<sup>53</sup> Ibid. s. 75.



Dette netværk kan ikke beskrives i en traditionel aristotelisk forstand, for dets princip er ikke lineært, men må i stedet forstås om en ikke-lineær og uoverskuelig mængde af mulige læsninger.

Hvad Bolters *nye medier* sætter fokus på, er således de interaktive medier, hvis struktur erstatter den traditionelle fortælling med et uendeligt netværk af simultane brudstykker. Dette netværks natur medfører en ny problemstilling, som bør tages op, for hvem skaber egentlig historien, når man anvender nettet og flytter sig fra tekstlink til tekstlink – er det brugeren eller linkene?

Netværket er altså, som det ses, fundamentalt anderledes end Brandts enestående værk: hvordan skal man her kunne tale om værkets fasthed, når værket skifter karakter (eller måske først konstrueres) i selv samme øjeblik, det aktiveres af en bruger?

Tilmed beskriver begrebet *remediation* ganske vist, at der findes en sammenhæng mellem de forgangne og de nye mediers natur, og at værkets aura altid er i stand til at tilpasse sig de nye medier. Men denne indsigt synes samtidig at indeholde et paradoks, for hvor kommer auraen fra, hvis værket først bliver til, når brugeren aktiverer hypertexten og udstikker *sin* personlige kurs gennem netværket? Ligger den latent i nettets vrimmel af delelementer, hidrører den alene brugeren og dennes evne til at aktivere netværket eller opstår auraen i mødet herimellem?

## Opsummering og konklusion

Med disse afsluttende spørgsmål har denne opgave nu bevæget sig fra Benjamins 1930'ere frem til et samtidigt værkbegreb. Dermed har opgaven redegjort for Benjamins værk- og aurabegreb samt anskuet disse og deres reproducerbarhed i forhold til både samtiden og det senmoderne og har undervejs konkluderet følgende:

Walter Benjamins essay definerer først og fremmest et kunstbegreb, som er sammensat af ægthed og aura. Ægtheden var kendetegnet ved sin faste kerne og originalitet, og var sårbar overfor enhver form for reproduktion, men forlænte til gengæld værket med en eksistens her og nu. Det samme gjaldt for aurabegrebet, hvis karakteristika netop var autoritet og ægthed, som forbandt det med både kultur og tradition, og ledte frem til auraens helt særlige og nostalgiske træk, nemlig dets fjernhed og nærhed i et.

Det er datidens teknologiske reproducerbarhed, der fører Benjamin frem til denne bevidsthed om kunstværkets egenskaber, og som samtidig udfordrer selve begrebet værk. Auraen kan således ikke overleve de betingelser og muligheder, siger Benjamin, som de nye medier, filmen og fotografiet, fører med sig, og som indebærer en forandring af kunstværket. Dette ligger til grund for Benjamins konklusion om, at det moderne kunstværk ikke længere skal vurderes ud fra dets

originalitet, da dette begreb går tabt sammen med auraen. Mennesket bør i stedet forholde sig til, hvorvidt selve kunstens karakter har forandret sig takket være teknologien, siger han. Det er især denne erkendelse, der foregriber et senmoderne værkbegreb, og som gennem resten af århundredet bliver vigtig for forståelsen af værkets flertydige natur.

P.A. Brandt definerer på linie med Benjamin kunstværkets helt unikke egenskaber og redegør for dets metafysiske særpræg, idet værket ikke endeligt kan henføres til hverken kulturen eller naturen. Jeg så her en parallel til Benjamins aurabegreb, men med den afgørende forskel, at Benjamin revurderede kunstens væsen i lyset af det moderne og de teknologiske forudsætninger.

For Brandt er værkerne derimod selve den fasthed, som definerer menneskets virkelighed, og dermed fastslår Brandt, at værket er enestående og urørligt, det kan ikke reproduceres og fremstår som lukket og endeligt. Det er på baggrund af denne opfattelse, at jeg karakteriserer Brandts værkbegreb som *førmoderne*.

Med Umberto Eco viste opgaven, hvorledes Benjamins værkbegreb og dets reproducerbarhed videreudvikles og kommer til udtryk i et senmoderne værkbegreb. Dette begreb indeholder nemlig ikke længere det originale som ideal men rummer til gengæld gentagelsen og repetitionen, og derved ses en omvurdering af det æstetiske. Eco indkredser en repetitiv populærkultur, som har variationen som kvalitetsparameter, og som gør plads til en modtager, der aktivt deltager i konstruktionen af værkets mening. Dette værkbegreb er således åbent og uafsluttet.

I forlængelse af dette demonstrerer J.D. Bolters undersøgelser af de nye teknologiske medier og deres betydning, at værkbegrebet i den digitale tidsalder forandres radikalt. Til trods for dette er det Bolters pointe, at værket altid vil tilpasse sig de nye medier, og at disse medier står i et dialektisk forhold til de udtryksformer, som kom før dem. Derfor vil også auraen overleve kunstens og værkets dynamiske udvikling gennem tiderne, siger Bolter. Med udtrykket remediation, betegner Bolter derfor, at både værket og medierne befinder sig i en bestandig udviklingsproces.

Jeg spurgte i opgavens problemformulering til en definition af Benjamins *kunstværk*- og *aurabegreb*, samt hvordan disse begreber påvirkes af reproduktioner i en senmoderne kontekst. Jeg kan således sige at have gjort rede for begge begreber hos Benjamin. Samtidig står det dog klart, at begreberne undslipper enhver endelig definition, hvad opgavens leksikale og etymologiske definitioner ligeledes har understreget, ved at vise at der stadig findes en uafklarethed heromkring.

Derudover rejser opgaven nogle spørgsmål, som jeg ligeledes finder, er af stor betydning. Således har flere af teoretikerne vha. nogle markante angivelser, signaleret hvad der efter deres mening dominerer den aktuelle periode: Benjamin beskrev sin samtid som *Den*

*reproducerbare tidsalder*, Eco brugte betegnelsen *The era of repetition* mens Bolter anvendte *The age of remediation*. Når jeg fremhæver disse overbegreber, er der fordi, de gør opmærksom på nogle vigtige sider af den problemstilling opgaven undersøger, for hvad er forskellen på disse begreber, og hvor fletter de sig ind i hinanden?

Benjamin peger med sin betegnelse på det forhold, at teknologien begynder at blande sig i værkets formsprog og udtryk: værket mister sin aura, originalitetsbegrebet bliver meningsløst og desuden kiler kameraets linse sig ind mellem kunstneren og hans objekt. Til gengæld kan værket reproducere og distribueres til folket.

50 år senere er der sket en forskydning fra ideen om det reproducerbare til repetitionen, som Ecos tekst afdækker. Udtrykkene dækker umiddelbart over det samme, men der er tale om en forskel i opfattelserne: Der er sket en udvikling hos modtageren/beskueren i Ecos tidsalder, der fører til en anderledes reception af værket end hos Benjamin. Hos Eco er modtagerne blevet bevidste om brugen af gentagelserne, og det medfører, som det sås i eksemplet med *Colombo*, at det er selve udførelsen, der er i centrum for bedømmelsen af værkets kvalitet. Der er altså tale om et nyt refleksivt niveau hos modtagerne i den postmoderne æstetik, og herved adskiller *The era of repetition* sig fra *Den reproducerbare tidsalder*.

Med *The age of remediation* kommer Bolter derimod til at fokusere på de materielle forudsætninger for værket – computerskærmen, internettet og selve den digitale information for eksempel. Bolter hævder, at auraen og værket består og lever videre i nye udformninger, og brugen af forstavelsen *re-* i remediation indikerer, at værket fortsat er tilstede de materielle forandringer til trods.

Min tilskyndelse til denne opgave var en undren over værkbegrebets flertydighed og en søgen efter en større forståelse af begrebet og dets forhold til den teknologiske udvikling. Frustrationen over denne flertydighed eksisterer fortsat her ved opgavens slutning, for arbejdet har vist, at begreber som *værk* og *aura* er uklare og vanskelige at afgrænse. Det er de bl.a. fordi flere opfattelser trives side om side i det senmoderne samfund.

Arbejdet med denne opgave har dog langt fra været forgæves, for det har klarlagt nogle strømninger og betragtninger i det 20. århundrede, og de er vigtige for at forstå perspektivet hos henholdsvis Benjamin, Brandt, Eco og Bolter. Den receptionsæstetiske perspektivering som løbende er blevet beskrevet i opgaven har derudover understreget, at en betegnelse som begrebet værk også påvirkes af øjnene, der ser. Der kunne gives flere eksempler på dette, men overstående har været denne opgaves fokus og dermed også dens afgrænsning.

Tilbage står nogle problemfelter, som med rette kan undersøges: Hvis værket først skabes i brugerens møde med *hyperteksten*, hvor kommer så værket og dets aura fra? Hvilken betydning for værket har det, at et netværk som internettet er uden afgrænsninger, begyndelse eller ende? Adskiller sådanne netværks forgreninger sig fra de intertekstuelle referencer, som kendes fra trykte tekster? Disse og lignende spørgsmål må afklares andetsteds.

## Litteraturliste

- Aristoteles (2004): *Poetikken*, København: DET lille FORLAG
- Barthes, Roland (2004): *Forfatterens død og andre essays*, København: Gyldendals bogklubber
- Benjamin, Walter (1988): *Illuminations. Essays and Reflections*, Edited and with an introduction by Hanna Arandt, New York: Schocken Books
- Benjamin, Walter (1998): *Kulturkritiske essays*, serien ”Moderne Tænkere”, København: Gyldendal
- Bolter, Jay David and Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media* (2000), Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology
- Brandt, Per Aage (1991): *Guds æstetik – Om værker og virkelighed*, Forelæsning ved Det Kongelige danske Kunstakademis åbning den 1. oktober 1991, udgivet af Det kgl. Danske Kunstakademis Billedkunstskoler: København
- Dehs, Jørgen (red.)(1984): *Æstetiske teorier. En antologi*, Odense: Odense Universitetsforlag
- Den Store Danske Encyklopædi* (1995), København: Gyldendal
- Eco, Umberto (1994): *The Limits of Interpretation*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
- Eco, Umberto (2001): *Fortolkning og overfortolkning*, Århus: Systime’s Studieris
- Hansen, Ib Fischer o.a. (red.)(1996, 5. udgave): *Litteraturhåndbogen. Litteraturhistorisk oversigt*, bind 1, København: Gyldendal
- Iser, Wolfgang (1978): *The Act of Reading, A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press
- Jørgensen, Aage (red.)(1996): *Dansk til eksamen*, København: Dansklærerforeningen
- Olsen, Michel og Gunver Kelstrup (red.)(1981): *Værk og læser. En antologi om receptionsforskning*, København: Borgen Basis
- Ordbog over det Danske Sprog* (1970), København: Det danske sprog- og litteraturselskab
- Politikens Etymologisk Ordbog* (2000), København: Politikens forlag
- Politikens Store Fremmedordbog* (2003), København, Politikens forlag
- Tompkins, Jane P. (red.)(1980): *Reader-Response Criticism. From formalism to post-structuralism*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press