

# Høye hæler og anonyme menn

*Individ og stereotypi i den multimediale  
portrettserien Exactitudes av Ari Verluis og Ellie  
Uyttenbroek*

Ellen Koszykowski



Masteroppgave i medievitenskap  
Institutt for medier og kommunikasjon  
Høst 2016

UNIVERSITETET I OSLO





# Høye hæler og anonyme menn

*Individ og stereotypi i den multimediale  
portrettserien Exactitudes av Ari Verluis og Ellie  
Uytenbroek*



Ellen Koszykowski

2016

Høye hæler og anonyme menn: Individ og stereotypi i den multimediale portrettserien  
*Exactitudes* av Ari Versluis og Ellie Uyttenbroek

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo







# Forord

Takk til min familie! Begrepet "nær familie" har fått en ny betydning.

Takk til alle som har bidratt til denne prosessen.

En spesiell takk til min veileder Liv Hausken for nyttige møter og oppfølging underveis.

Takk til Kristian Viken og Jo Helge Ansnes Schei, og ikke minst Erika Ryssdal Sandvik, for lesing og tilbakemelding.

Jeg vil dedikere denne oppgaven til to personer, min pappa, Edward Koszykowski. Til deg pappa, alt du prøvde og alt du ville. Det satte spor. Og til deg Janis Joplin. Uten din tolkning av Sommertime Janis ville ikke sommerfugler vært det samme.

Oslo 28.11.2016



# **Innholdsfortegnelse**

<b>Innledning</b>	<b>s.1</b>
<b>Portrett av en anonym mann?</b>	<b>s.12</b>
<b>Portrett av en type?</b>	<b>s.32</b>
<b>Multivinduportrettet – rutenett som kunstarkiv</b>	<b>s.60</b>
<b>Oppsummering: På jakt etter sjel</b>	<b>s.80</b>
<b>Litteraturliste</b>	<b>s.83</b>

# Innledning

Under et besøk til utstillingen, *Faceless* (2014), ble jeg stående og studere bildet med tittelen, ”The Invisible Men Evry- 2009”. Det var noe der som virket kjent– Det var en gjenkjennelse av ”Ah, der er han dokumentert – fyren i hettegenser. Jeg hadde sett han før, på gaten, i klasserommet og på tv. På samme tid ble jeg fasinert av selve fremstillingen. Oppsettet og fremstillingen av tolv menn i hettegenser noe jeg ikke hadde sett før oppstilt på rekker og rad på denne måten.

Arbeidene på utstillingen med tittelen *Faceless*, fremstilte portretter der ansiktet var endret, skjult eller maskert. Med sine litt over hundre arbeider av ulike kunstnere var tematikken *Faceless* ifølge kunstner og kurator Bogomir Doringen en trend som har blitt mer synlig innen kunst og mote de siste ti årene. (Bogomir Doringen 2014). Utstillingen *Faceless* ble utgangspunktet for hva jeg ville skrive masteroppgave om. I denne oppgaven undersøker jeg verket *Exactitudes*, generelt, sin helhet, og spesielt gjennom et utvalg deler (bildeserier) av verket. Tematikken jeg undersøker er det fotografiske portrettet, som arena for identitet i kultur, historie og som et objekt med ulike funksjoner og stilistiske kriterier.

Bildet av de tolv mennene, inngår som en ”serie”. De to ansvarlige kunstnerne bak prosjektet omtaler hvert av de 154 bildene, bestående av 12 enkeltfotografier, som en serie. For å forstå begrepet serie som en del av analyseobjektets mulige betydnings og tolkningspotensial, vil jeg konsekvent omtale bildene som serier, da de opptrer i teksten som en serie. Serien her, ”The Invisible Men” er en av verket *Exactitudes* tilsammen 154 serier. Serien tilhører altså et større multimedialt prosjekt ved navn *Exactitudes*. De 154 seriene (bildene), er også publisert i bokform og verket *Exactitudes* har en webside. De to ansvarlige bak prosjektet, fotografen Ari Versluis og Stylisten Ellie Uyttenbroek, startet produksjonen av sin første serie i Rotterdam 1996.

Det å kategorisere, gjør vi stadig vekk og ’skanner’ noen idet de passerer eller en snakker med et nytt bekjentskap. Er det slik at vi automatisk plasserer fotografier og portretter av ulike mennesker i et sosialt eller moralsk (bevisst eller ubevisst) univers? Hvordan blandes det ytre vi fremstiller oss med i våre daglige valg av klær og livsstil – med en indre opplevelse av oss selv og andre? Finnes det en slags motor som holder dette i gang? Blikket



som ser – ser seg selv og andre. Det er skrevet mye om blikket i fotografiet som fenomen. En nysgjerrighet på hvordan blikket kan ledes, oppsto i møtet med et bilde som fremstilte tolv menn med lignende klesstil, alder og posering over hverandre og ved siden av hverandre i fire rekker. Denne representasjonen ledet etterhvert til noen klarere spørsmål, som utgangspunkt for min undersøkelse i denne oppgaven

Exactitudes er produsert i tidsrommet 1996 opptil i dag. Verket er fortsatt et pågående prosjekt. De ansvarlige produsentene, fotografen Ari Versluis og Ellie Uyttenbroek, har også produsert 6 opplag av bøker hvor 'seriene' er representert. Hvert nye opplag, inkluderer de seneste nyere 'seriene' produsert. Fem av disse 'seriene' er også gjengitt i en bok. I den toneangivende boken *European Portrait Photography since 1990* (2015), er verket med tittelen *Exactitudes*, omtalt som en del av nyere Europeisk portrettfotografi – produsert i tidsrommet 1990 til 2015. Christophe De Jaeger redegjør for ”metoden” til de to kunstnerne, fotografen Ari Versluis og stylisten Ellie Uyttenbroek, på følgende måte ”Inspired by the striking dress codes of various social groups, Photographer Ari Versluis and stylist Ellie Uyttenbroek have systematically portrayed countless of identities” (De Jeger, 2016, s. 205). Denne omtalen, tvinger frem en undersøkelse av den etablerte ideen om portrettet som en fremstilling av et unikt individ.

Et utgangspunkt for problemstillingen er: Hvor befinner selvet eller det individuelle seg visuelt mellom og *den sosiale og visuelle identiteten i "Exactitudes"* satt opp mot det tradisjonelle portrettet – som en representasjon av et unikt individ? Hvordan kan *seriene* i verket *Exactitudes* oppleves som en fremstilling som berører flere felt innen fremstilling av mennesker gjennom mediet fotografi. betrakter og de involverte subjektene fremstilt i verket? Formatet *portrett* er aktuelt som arena for representasjon av identitet som aldri før, med selfies, online eller sosiale medier og nye former for blogg, online karakterdannelse og former eller opplevelse av det *autentiske* innen en dokumentar sjanger – eller noe som ligner det eller noe som det dokumentariske? Er det slik at denne iscenesettelsen har ledd av å være en *gjenskapning* eller tilpasning til det tidligere *borgerportrettet* og *kriminal* og *arkeologiske* fremstillinger av mennesker? Hvor ligger den 'autentiske' ”personligheten” i møte med iscenesettelsen av de ”reelle” og urbane gatestilene i *Exactitudes*? Eller er det slik at verket dekonstruerer ideen om individet i portrettet som noe unikt?

Hvor befinner disse fotografiene fra *Exactitudes* seg når det gjelder: Forhandlinger rundt formatet (her studiofotografi), en skal presenteres visuelt i?

Spørsmål jeg stilte, og fortsetter å stille til verket *Exactitudes*, og de tre utvalgte seriene er: Hvilke sosiale, kulturelle, historiske og politiske og identitetsformative funksjoner har fotografiene i verket, seriene og de enkelte fotografiene i *Exactitudes*? Ved å selv isolere ett fotografi ut i fra serien ”The Invisible Men” og ett fotografiet av en av de tolv mennene, stiller jeg spørsmålet generelt til dette ene fotografiet og hele verket - ? Hvordan oppfører fotografiene seg som portretter?

Det finnes tidligere omtaler av verket, hvor *Exactitudes*, blir omtalt som portretter. Andre gjennomgående og gjentakende omtaler er hvordan verket danner en motsetning, eller paradoks, mellom det å være eksakt som en, eller ett unikt individ, og samtidig ligne andre som i attitudes. Årsaken til uttalelsene er hvordan likheten mellom de fotograferte individene er et av hovedpremiss for produksjonen av hver serie. Med bakgrunn i de tidligere omtalene og den toneangivende omtalen av verket *Exactitudes* som portretter - er verkets fremstilling, fylt av en spenning og også motsetninger – mellom type og individ. Min undersøkelse går ut på og se hvordan disse ikke nødvendigvis er motsetninger, men en spenning – som gjør tolknings og betydningspotensiale interessant å undersøke med utgangspunkt i denne spenningen mellom individ og type.

Prosjektet *Exactitudes* startet som et samarbeid mellom stylisten Ellie Uyttenbroek og fotografen Ari Verluis i 1994. I det fortsatt pågående prosjektet *Exactitudes*, representeres og dokumenteres individers visuelle identitet som del av en type. Fotografen Ari Verluis og stylisten Ellie Uyttenbroek produserer hva de selv betegner som nevnt ”serier”. Hver serie består av tolv fotografier av individer med lik kleskode. Hver serie har og en egen tittel som ”The Invisible Men”, ”Gabbers” og ”Vagabonds”. Strukturen til *Exactitudes* er både enkel og kompleks. Verket blir omtalt som en dokumentasjon av ”sosiale og visuelle typer” (Wound,, 2009, s.303). I den toneangivende boken *European Photography since 1990* blir verket omtalt som ”systematisk portrettering av talløse identiteter”(De Jaeger, 2016, s. 205). Jeg vil i denne oppgaven ta for meg hvordan seriene i ”Exactitudes” befinner seg i et spenningsfelt mellom portrettering av unike individer og kategorisering av typer.

Verket er produsert i tidsrommet 1996 opptil i dag. Verluis og Uyttenbroek, har også produsert 6 opplag av bøker hvor seriene er representert. Hvert nye opplag, inkluderer de seneste nyere seriene produsert. Fem av disse seriene er også gjengitt i en bok. I boken *European Portrait Photography since 1990* (2015), er verket med tittelen *Exactitudes*, omtalt

som en del av nyere Europeisk portrettfotografi – produsert i tidsrommet 1990 til 2015. Christophe De Jaeger redegjør for metoden til de to kunstnerne, Versluis og Ellie Uyttenbroek, på følgende måte ”Inspired by the striking dress codes of various social groups, Photographer Ari Versluis and stylist Ellie Uyttenbroek have systematically portrayed countless of identities” (De Jeger, s. 205).

Denne masteroppgavens tema er hvilke sosiale, kulturelle og identitetsformative funksjoner som opptrer i verket *Exactitudes*©. Verket *Exactitudes*©, som og er objektet for analyse, har strukturen som et fotografisk arkiv.

Det å kategorisere, gjør vi stadig vekk og ’skanner’ noen idet de passerer eller en snakker med et nytt bekjentskap. Er det slik at vi automatisk plasserer fotografier og portretter av ulike mennesker i et sosialt eller moralsk (bevisst eller ubevisst) univers? Hvordan blandes det ytre vi fremstiller oss med i våre daglige valg av klær og livsstil – med en indre opplevelse av oss selv og andre? Finnes det en slags motor som holder dette i gang? Blikket som ser – ser seg selv og andre. Det er skrevet mye om blikket i fotografiet som fenomen. En nysgjerrighet på hvordan blikket kan ledes, oppsto i møtet med et bilde som fremstilte tolv menn med lignende klesstil, alder og posering over hverandre og ved siden av hverandre i fire rekker. Denne representasjonen vekket en nysgjerrighet, og etter hvert dannet noen spørsmål seg: Hvordan kan fotografiske portretter opptre som en *dokumentasjon* og beskrivelse av den individuelle identiteten? I møtet med et bildet med tittelen ”The Invisible Men – 2009 Evry” på utstillingen *Faceless* i Amsterdam, ble nysgjerrigheten for disse spørsmålene satt i et nytt lys.

Arbeidene fremstilte portretter der ansiktet var endret, skjult eller maskert. Med sine litt over hundre arbeider av ulike kunstnere var tematikken *Faceless* ifølge kunstner og kurator Bogomir Doringer en trend som har blitt mer synlig innen kunst og mote de siste ti årene. (Doringer, 2014). Utstillingen *Faceless* ble utgangspunktet for hva jeg ville skrive masteroppgave om. I denne oppgaven undersøker jeg verket *Exactitudes*, generelt, sin helhet, og spesielt gjennom et utvalg deler (bildeserier) av verket. Tematikken jeg undersøker er det fotografiske portrettet, som arena for identitet i kultur, historie og som et objekt med ulike funksjoner og stilistiske kriterier.

Et utgangspunkt for problemstillingen er: Hvor befinner selvet eller det individuelle seg visuelt mellom og *den sosiale og visuelle identiteten i "Exactitudes"* satt opp mot det tradisjonelle portrettet – som en representasjon av et unikt individ? Hvordan kan *seriene* i verket *Exactitudes* oppleves som en fremstilling som berører flere felt innen fremstilling av mennesker gjennom mediet fotografi. betrakter og de involverte subjektene fremstilt i verket?

Sjangeren *portrett* er aktuelt som arena for representasjon av identitet som aldri før, med selfies, online eller sosiale medier og nye former for blogg, online karakterdannelse og former eller opplevelse av det *autentiske* innen en dokumentar sjanger – eller noe som ligner det eller noe som det dokumentariske? Er det slik at denne iscenesettelsen har ledd av å være en *gjenskapning* eller tilpasning til det tidligere *borgerportrettet* og *kriminal* og *arkeologiske* fremstillinger av mennesker? Hvor ligger den 'autentiske' personligheten "i møte med iscenesettelsen av de "reelle" og urbane gatestilene i *Exactitudes*? Eller er det slik at verket dekonstruerer ideen om individet i portrettet som noe unikt?

## **METODE OG TEORI**

I analysen av objektene fra *Exactitudes* har jeg tatt i bruk hermeneutisk tekstanalyse. Objektene for analyse er et komplekst verk. Verket har tydelige strukturalistiske elementer. På bakgrunn av dette har jeg vært observant på objektets strukturelle egenskaper. Paul Ricoeur (1913-2005) har en *fenomenologisk* tilnærming til hermeneutikken. Begrepet fenomenologisk forstår jeg som en relasjonell og erfaringsbasert og aktiv tolkning i møte med objektets alle mulige opplevelsespotensialer. Med aktiv innebærer det en åpenhet i forhold til objektet. I en hermeneutisk sirkel kan deler settes sammen til en helhet, for så brytes igjen og danne nye forståelser. I en pågående undersøkelse har teorier vært en viktig del av å kunne finne et språk og sette tankene i system.

Hvordan oppfører verket *Exactitudes* seg som et arkiv i en kunstpraksis kontekst?

Verkets webside er formet med lineære elementer. Seriene er plassert i et numerisk system, der de er plassert. Når en åpner websiden, kommer de de nyeste produserte seriene opp først. Alle de 154 seriene med nummerering kronologisk fra 01 til 154, er lagt i en baklengs kronologisk rekkefølge.

Hva jeg vil undersøke er hvordan arkivet er formet som den samme modellen som arkivet. Hva som utgjør en forskjell, som jeg tidligere har undersøkt, er portrettet som sjanger, som en del av arkivets objekter, kilder.

En bakgrunn for undersøke hvordan verket kan ses i en Nederlandsk kunst og design kontekst er hvordan verket er strukturert som et rutenett.

Nederlandsk design og samtidskunst fungerte på 1990 tallet som en arena for filosofering og ytring rundt formatet. På denne måten er *Exactitudes*, barn av sin tid, med sin rigide bruk av rutenettet og kvadratet som geometrisk format. I min undersøkelse, ser jeg på hvordan ideen, både i form og funksjon, om det singulære, er et element i objektet.

Verket er organisert som et arkiv av hva jeg hevder er en hybrid av enkeltportrett og gruppeportrett. Arkivet er teoretisk forankret i flere retninger. Verkets mulige betydningspotensial kan veksle og inkludere sosiologiske teorier om strukturer og samtidig diskuteres med forankring i filosofiske spørsmål om selvet og individet i portrettet som objekt for erfaring og tekstanalyse.

Det er vanskelig å finne forskning på *Exactitudes* som fenomen. På grunn av dette har jeg brukt hatt som hovedkilder hva som finnes av omtaler og intervjuer. Disse kildene er fra magasiner som opererer i kunst og design feltet fra hovedsakelig England, Frankrike, Tyskland og Nederland. Verket er og representert i boken *European Portrait Photography since 1990* (2015). De fleste kildene jeg har tatt i bruk, ligger tilgjengelig på internett. Artikler fra ulike design og kunstmagasiner, kulturbilag m mer, ligger på verkets nettside i en egen kategori. En hovedkilde, BBC Culture Show, fant jeg ved å søke på nettet om *Exactitudes*.

For å kunne diskutere hvordan møtet mellom portretter og personer danner ulike relasjoner, har jeg tatt i bruk filosofen Cynthia Freeland's bidrag til undersøkelsen rundt møtet mellom mennesker og portretter (2010). For å kunne avgrense større tematikker og holde et fokus rundt det fotografiske portrettet som utgangspunkt for diskusjon av spenningen mellom individ og type, har teorier rundt de tidlige fotografiske portrettene vært nyttige for å kunne skissere opp en historie jeg betegner som typologiens historie i det fotografiske portrettet. John Tagg og Allen og Susanne Regener har alle tre skrevet artikler jeg har kunnet benyttet meg av i undersøkelsen av objektet for analyse. En mulig retning kunne vært gå i dybden av det moralske aspektet i det fotografiske portrettets historie. Dette har jeg bevisst forsøkt å unngå i større grad, da denne diskusjonen er en mer kompleks filosofisk retning som ville ledet meg et annet sted. På tross av dette tar jeg opp sensitive sider ved det fotografiske

portrettets også innunder det fotografiske id bildet historie. Dette ser jeg som nødvendig for å kunne tolke et mulig betydningspotensial i objektet. utvalgte seriene fra verket *Exactitudes*, befinner seg i et spenningsfelt mellom individ og type, er posering og poseringskonvensjoner et nøkkelord.

*Exactitudes* egen struktur som et vertikalt arkiv, Kvadratet er gjentakende i rutenettet verket *Exactitudes* er formet ut ifra. Her har jeg sett på geometriske former i mønster og mulige fortolkning og betydningspotensial. Med utgangspunkt i serier er tiden et element og da også muligheten for rom og organisering av struktur og opplevelse innenfor det temporale – her er koblinger mellom ulike teorier endt med at den geometriske formen i seg selv (&) ikke trenger å problematiseres, da den er en egen note, eller grunnsten i verket?

For å avgrense oppgaven er det teoretiske hovedfokus på det fotografiske portrettet.

I analysen av hvilke sosiale, kulturelle og identitetsformative funksjoner, verket *Exactitudes* i sin helhet har, og de 5 utvalgte seriene, stilles jeg ovenfor spørsmål som krever et språk og en forståelse fra flere fagfelt. Det tekniske språket innenfor portrettet som sjanger er omtalt overlappende i filosofien, sosiologien og fototeorien.

Fototeorien har en sterk forankring i semiotikken.

## **AVKLARINGER OG EMPIRISK UTVALG**

Ulike begreper inne portrettet er om den portretterte. For å diskutere teorien, i riktig historisk kontekst vil begrepet *sitter* være det samme som hva jeg bruker mest konsekvent, *det portretterte individet*. Årsaken til dette er å kunne skille mellom objekter og subjekter. Jeg har forsøkt å være konsekvent i alle valg. Stilen jeg bruker er APA 6th.

Verket er komplekst. Jeg vil derfor komme med en kort redegjørelse for bakgrunnen for verket og i hvilken kontekst det opererer.

Verket *Exactitudes* tar utgangspunkt i den urbane kulturen som arena for identitetsproduksjon. Gjennom 154 *serier* fremstilles urbane stiler og typer i prosjektet *Exactitudes*. Hvert av de 154 bildene danner hva Ari Versluis (1961) og Ellie Uyttenbroek (1965) kaller en *serie*.

Fotografen Ari Verluis og stylisten Ellie Uyttenbroek startet å fotografere subkulturen ”Gabbers” i Rotterdams undergrunnscene i 1996. Den første serien fremstiller Gabbers

miljøet. Denne første serien fra *Exactitudes* prosjektet er representert med 36 fotografier i passfotoformat. Senere er alle seriene i halvtotalt utsnitt, i et kvadratisk format. Det kvadratiske formatet har flere funksjoner. Ett av disse er hvordan kroppens posering kan plasseres i midten av kvadratet og samtidig få mer luft på sidene, enn i det konvensjonelle vertikale studioportrettformatet. Fokuset fra ansiktet i Gabbers til halvtotal, gjør at seriene fremstår med ansikt og kropp. Dette gir en større likhet til tidligere fotografier av antropologisk karakter og dagens motefotografi.

Seriene består av et bilde med tolv fotografier av individer. Disse individene er fotografert med lik nøytral bakgrunn i en studiosetting. Hver serie har en tittel som for eksempel ;'The Invisible Men', 'City Girls', og 'Vagabonds'. Verket *Exactitudes*, med sine totalt 154 serier, er et pågående prosjekt. De avfotograferte i serien "The Invisible Men – Evry 2009" er unge menn med ulik etnisk bakgrunn, ikledt hettejakke og joggebukser - med hetten trukket opp til pannen. Dette var det første bildet fra *Exactitudes* jeg fikk se på utstillingen med overskriften *Faceless* i Amsterdam (våren 2014).

I kapittel 2 er skolefotografier en del av analyseobjektet. Elevene fremstilt, både i et klassebilde og individuelle fotografier har fiktive navn. Alle elevene har godkjent at deres ansikt er med i denne oppgaven. Det er likevel riktig å beskytte deres eget navn da denne oppgaven vil bli lagt ut på internett med åpen tilgang for interesserte.

## **FELT OG AVGRENSNING**

For å kunne se hvordan de enkelte seriene i verket er en del en større struktur, har jeg valgt noen eksempler av ulike årsaker, basert på min undersøkelse. Først og fremst med utgangspunkt i utstillingen *Faceless*, (2014), hvor jeg så bildet "The invisible Men – Evry 2009", for første gang.

I en undersøkelse av hele produksjonsprosessen hver 'serie' i *Exactitudes* i hovedtrekk går igjennom, bruker jeg eksempelet i form av et fotografi med tittelen, "City Girls – London 2008", som eksempel i kapittel 2 og 3. Årsaken til dette er hvilket materiale om produksjonsprosessen som var tilgjengelig.

Hovedinteressen ligger i hvordan en kan oppleve verket. Hva er det som er satt i gang, eller hvordan *opererer* verket i sin mediering? Hvilke kollektive erfaringer gjennom det

fotografiske portrettet eller fremstillingen av mennesker som artseksemplarer operer i verket *Exactitudes*? Hoved spørsmålet i oppgaven er hvordan disse seriene kan gå innunder portrettsjangeren og samtidig oppleves som en spenning mellom beskrivelser av et individ og en type. For å finne ut mer om dette har jeg sett på hvordan fotografiet som medium, har fremstilt portretter og arts eksemplarer gjennom tidlige studioportretter og vitenskapelige og antropologiske fotografier. Det jeg hevder opererer er et komplekst og ikke utelukkende for hverandre, betrakterperspektiv som opptrer samtidig med det historiske. I tillegg foregår det en stadig forhandling om hvordan en skal representere identitet visuelt.

## OPPGAVENS GANG

I det første kapittelet har jeg trukket ut et fotografi fra de tolv fotografiene av menn med hettejakke og hetten trukket over hodet. Her vil jeg starte med filosofen Cynthia Freeland's kriterier for hvordan et idealportrett oppleves. Gjennom en analyse av dette fotografi ekstraktet forholder jeg meg til det som om det var et portrett. Tanken er å kunne utføre en hermeneutisk og fenomenologisk analyse metode av hele verket. Ved å dekonstruere verket selv, er det lettere å se hvordan det er konstruert. Som en fenomenologisk og hermeneutisk tekstanalyse egner seg til. Ved bruk av kunsthistoriker Shearer West's bok *Portraiture* (2010), ser jeg på hennes faktorer i forhold til hvordan portrettet ifølge West alltid vil veksle mellom grader av type og individ beskrivelser. I det første kapittelet undersøker jeg et enkelt fotografi fra verket *Exactitudes*. Hensikten med dette er å følge en hermeneutisk modell og samtidig ta del i hva det vil si bli representert som et individ i en fotografisk representasjon av et individ.

I kapittel to trekker jeg inn bildet "The Invisible Men – 2009 Evry", fra mitt første møte med det på utstillingen *Faceless Bildet fremstiller* tolv menn fotografert i fire rekker. Jeg fortsetter undersøkelsen av West's faktorer for "å plukke fra hverandre noe av kompleksiteten i portrettet" (West, 2010, s. 21). West opererer med tre faktorer.

Det ene er vekslingen mellom type individ, det andre er hvordan et portrett viser gjennom det ytre tegn på indre egenskaper og det tredje en må se på er hvordan kunstneren (her fotografen og stylisten), har en samhandling eller samhandler med sitteren (de fotograferte individene i seriene). Den første delen av kapittelet er en analyse av serien "The Invisible Men". I del to av kapittelet ser jeg på hvordan Verluis og Uyttenbroek (de to kunstnerne bak *Exactitudes*), arbeider seg frem til seriene i verket. Metoden de arbeider med, vises gjennom en case, serien 'City Girls', fra London 2008. Et hovedspørsmål er: Hvordan går fotografen Ari Versluis og



Stylisten Ellie Uyttenbroek frem da de skaper en serie som ”The Invisible Men”? Ved hjelp av tidligere intervjuer og innslag i magasiner vil jeg forsøke å redegjøre for hvordan arbeidsprosessen foregår. Gjennom undersøkelse av verket ”The Invisible Men – Evry 2009” viser det seg at bildet er en del av et større verk ved navnet *Exactitudes*. Kunstnerne har til sammen 154 lignende bilder de betegner som serier – med tolv individer i hva de kaller *serier*. En serie er et ferdig produsert bilde med tolv individer i nøyaktig samme rutenett oppsett som ”The Invisible Men Evry – 2009”. I siste del av kapittel 2, undersøker jeg gruppeportrettet i form av skolefotografiet og ID portrettene elevene også får i samme magasin fra fotofirmaet som spesialiserer seg på skolefotografi. Disse enkeltfotografiene av elevene, satt opp i rekker ved siden av hverandre. Har formmessige likheter til oppsettet av enkeltfotografier, satt sammen til en serie, i *Exactitudes*. I en oppsummerende analyse av *Exactitudes* karakteristiske serier, analyserer jeg hvordan serien ”City Girls” oppfører seg som et gruppeportrett. Spenningen mellom individet som en del av en hva De Jaeger omtaler som en undergruppe (subgruop), kan ses i forbindelse med artsrepresentasjon som formmessig fremstillinger og kategoriseringssystem. Her åpner jeg opp for hvordan spenningen mellom enkeltindividet og felleskapet kan ses som en formativ identitetsprosessen, de portretterte går igjennom, i møte med de to kunstnernes metode. Med dette ser jeg på poseringen som en del av en subjektiv og objektiv prosess. Som et element i dette kapitlet, fortsetter jeg å undersøke hvordan navnet, eller mangelen på det i de to seriene ”Invisible Men” og ”City Girls” og tallet danner et paradoks, som en vedvarende veksling av fremmedrepresentasjon og selvrepresentasjon i verket - mellom de ulike funksjonene og etablerte konvensjonene for fremstilling i det fotografiske enkelt portrettet og det fotografiske gruppeportrettet.

I det siste kapitlet ser jeg på tre ’serier’ verkets egen webside. For undersøke hvordan verket oppfører seg som et portrett, ser jeg på hele websiden som hovedobjektet som representerer verkets struktur som et arkiv. For å undersøke hvordan dette arkivet og er en del av den formative identitetsprosessen, representerer de tre utvalgt ’seriene’ ulike poseringer for hver serie. De ulike poseringene, er og en del av en større identitetsprosess, dannet med strukturelle elementer i verket *Exactitudes*, som fungerer som metaforer på stereotyper og etablerte sosiale konvensjoner. Strukturen i verket er formet som et rutenett. Dette er og ’rommet’, i form av kvadratet, de poserende individene poserer i og fremstilles i.

Et underliggende spørsmål i oppgaven er: *Hvordan er poseringen en del av en større iscenesettelse, som kan tolkes ut ifra kroppen som symbol på 'disiplinering' i det tidligere fotografiske arkivet, sammenlignet med i dag.*

## 1 Portrett av en anonym mann?

Stedet er Mediamatics, et senter for utforskning av kunst, teknologi og design, i Amsterdam. Utstillingen har tittelen *Faceless*. I et hvitt, langstrakt lokale henger bilder av kropper uten tydelig ansikt. Flere av de utstilte arbeidene, *Exactitudes* blant dem, fremstår som subversive versjoner i sin relasjon til etablerte konvensjoner i portrettsjangeren. Utstillingens kurator, Bogomir Doring, formulerer bakgrunnen for utstillingen med utgangspunkt i ansiktets synlighet:

This exhibition shows the trend to hide, alter or mask the face, a trend visible in art, fashion and the media, since the turn of the century. The works on show ranges from avant-garde masks to pieces that force open a dialogue with facial recognition software, surveillance cameras and drones (2012).

Inntrykket er at utstillingen tar opp ansiktet i portrettet som noe problematisk. Ansiktet, som regnes som den viktigste markøren for gjenkjenning av emosjoner, karaktertrekk og identitet, er fordreid, tildekket, endret på eller maskert, og fremstilt i ulike medier. Et portrett viser en mann med dyremaske. En film viser et malt portrett som renner over i våt maling og oppløser motivet til det ugjenkjennelige og en maske, som forestiller hjernen i 3d materiale, dekker hele ansiktet til bæreren av masken.

Blant de over hundre arbeidene som er utstilt, er Marina Abramovičs selvportrett (figur 1.1) et tydelig eksempel på motstand mot ansiktet som hovedbærer av identitet.



Figur 1.1. Hånden med den svarte hansken dekker selv til halve ansiktet.

Med den ene hånden dekker Abramović til halve delen av sitt eget ansikt. På denne måten bryter hun en konvensjon, forventningen om et synlig ansikt i portrettet. David Bate, professor i fotografi og forfatter av *Photography: key concepts* (2016), poengterer hvordan ansiktet i det fotografiske portrettet er en nøkkelfaktor for å forstå den skildredes karakter:

In portraiture, codes of recognition are very important because the expression on the sitter's face is a key factor in understanding the character of the person depicted. The face is one of the most complex units of signification of "body language" (Bate, 2016, s. 22).

Ved selv å involvere hånden som en del av halve ansiktet, bryter Abramović med dette. Ansiktet som bilde på den portrettertes indre forstyrres av den sorte hansken som deler ansiktet i to – og ansiktet som noe statisk blir forhandlet med av hånden med sort hanske. Med denne gesten bringes det portrettede objektet nærmere et handlende subjekt. Abramovićs selvportrett får en subversiv karakter. Hender, som er en del av kroppens register for det gestikulerte, kombineres i portrettet som sjanger. Verket med masken som dekker ansiktet av hjernens form, er også et eksempel på en handling mot portrettets etablerte konvensjoner, hjernen viser til "det indre" – og ikke ansiktet som organet for tegnet på det "indre".

Flere av arbeidene på utstillingen *Faceless* bryter dermed den etablerte konvensjonen om ansiktets synlighet i portrettet, og ansiktet som hovedkode for gjenkjennelse blir problematisert. I noen av verkene er til og med ansiktet ekskludert, portrettene er ansiktsløse, *faceless*. Doringer beskriver *faceless* som et fenomen og en trend. Doringer begrunner hvorfor trenden har økt med:

Following the events of 9/11, images of masked faces and terrorists became dominant in the media: repeated as a ghostly unknown presence that reminds us of the unsafe time we live in. The fear of terrorists attacks led to a change in security concepts and the installation of surveillance systems in public places – presented to us as it is for our own safety. As a result, we feel our faces are becoming "compressed" and exposed. The only way for us to regain this lost privacy is through subversive media strategies or by reinventing privacy. Doringer, 2016, 29.11, 08.03).

På denne måten fungerer de utstilte arbeidene som en metarefleksjon over ansiktets rolle i portrettet, og i ulike medier, vist på utstillingen – og i det offentlige rom.



Figur 1.2. Et isolert fotografi fra serien ”The Invisible Men – Evry 2009”

Although the meaning of the term “portraiture” may appear to be self-evident, there is often only a fine distinction between objects that could be considered portraits and those that are best classified differently. Usually a portrait is a work of art that represents a unique individual, but this simple definition, belies the complexity and contradictions of portraiture (West, 2004, s. 21).

Med denne betingelsen for en definisjon av portrettet, vil jeg begi meg ut på en analyse av et isolert fotografi av serien ”The Invisible Men – Evry 2009”. Hensikten med dette er å kunne undersøke hvordan ett enkelt fotografi av et større verk, omtalt som portretter, danner en del av et større univers i verket *Exactitudes*. Denne oppgaven, vil belyse hvordan de opprinnelige fotografiene (som jeg nå har dekomponert til ett, som en del av en hermeneutisk analyse), danner et rutenett bestående av tolv menn iført hettejakke og joggebukser, alle i noenlunde samme alder. De tolv fotografiene, (Vil bli analysert i kapittel 2), er satt sammen til *et bilde*, og danner hva fotografen Versluis og stylisten Uyttenbroek, betegner som en ”serie”. Serien med de tolv, fremstiller en gjeng med røffe typer. Tittelen, ”The Invisible Men”, og den pregløse klesdrakten spiller derimot både på det anonyme og det typiske. Med hetten over hodet konnoteres en assosiasjon til medierte bilder knyttet til anonymisering. Stereotypien, skildret i (figur 1.2), forbindes ofte med en mediert type som jeg velger å betegne som ”fyren i hettegenser”.

Noe stemmer likevel ikke overens med en mer typisk representasjon av typen i portrettsjangeren, nemlig ansiktsuttrykket til mannen, som ikke helt passer til den røffe typen. Mannen i figur 1.2 *poserer* ikke i henhold til myten om ”fyren i hettegenser” skulle tilsi. Hetten skjuler ikke ansiktet, som har et mykt, tillitsfullt uttrykk – og øynene ser rett i kameralinsen og møter betrakterens blikk direkte, og fortrolig. Dette elementet er en så fremtredende kontrast til reproduksjonen av en myte, som går direkte inn i forhandlingen om hva et portrett er og kan være. Elementene i samspill danner en spenning mellom ideen om et unikt individ og en stereotypisk figur i den fotografiske fremstillingen av den unge mannen.

I dette kapittelet vil jeg undersøke *hvordan fotografiet av mannen i hettegenser oppfører seg som et portrett*. Jeg vil ta utgangspunkt i Shearer Wests sjangerkriterier: tre faktorer ”som kan hjelpe oss å dekode noe av portrettets kompleksitet” (West, 2004, s. 21). Videre vil jeg drøfte om fotografiet oppfyller Cynthia Freelands kriterier for et skildrende portrett.

Ideen om det unike, autonome individet utfordres både filosofisk og som et sosialt fenomen i verket *Exactitudes*. West beskriver dette som et kontinuerlig og gradvis skifte mellom to motpoler, det generelle og typiske, og det spesifikke, individuelle. På bakgrunn av dette vil jeg derfor se på *hvordan spenningen mellom individ og type kommer til uttrykk i fotografiet* (figur, 1.2).

Til sist vil jeg drøfte *hvilket handlingsrom subjektet har for posering – sett opp mot typologiens historie i det fotografiske portrettet*. Her vil jeg anvende Cynthia Freelands tredje kriterium for det skildrende portrettet (Freeland, 2010, s. 74) og Shearer Wests tredje faktor: ”For å undersøke noe av portrettets kompleksitet”(West, 2004, s. 21).

*Hvordan oppfører fotografiet (figur 1.2) seg som et fotografisk portrett?*

Konnotasjonen i fotografiet av mannen i hettegenser med et tall og ikke navn under fotografiet vil jeg undersøke i en historisk kontekst. Allen Sekulas artikkel ”The body and the archive” (October, 1986) undersøker vitenskapelig bruk av fotografi i identifisering av individer på 1800- og begynnelsen av 1900-tallet. Sekulas prosjekt er en redegjørelse og kritisk analyse av utviklingen av individet som objekt i tidlige grener av antropologisk kriminologi og en studie av hvordan fotografiet i vitenskapens og kriminologiens tjeneste bidro til å utvikle retninger av pseudovitenskap og modeller som fremdeles er gjeldende konvensjoner i id-portrettet, passfotografiet og kriminalportrettet i dag John Tagg, professor i kunsthistorie og kritisk teori ved Universitetet i Binghamton, og forfatter av *The burden of*

*representation* (1988) –tar for seg det fotografiske portrettets oppblomstring og utvikling til ulike sjangere.

Aud Sissel Hoel, professor i medievitenskap og visuell kultur ved NTNU, og forfatter av *Maktens bilder* (2007), omtaler som *fangeportretter*. Fremstillingene av disse fangeportrettene i *Maktens bilder*, viser en frontal poseringen og et nummer på fotografiet (figur 1.3). Fotografiet av mannen i hettegenser, har likheter til fangeportrettet, med sin frontale posering og et nummer under fotografiet. Med sin konnotasjon til en etablert stereotype som lett kan mistenkeliggjøres, vil jeg undersøke hvordan fotografiet av mannen i hettegenser ligner på de historiske fangeportrettene.

Shearer West er professor i kunsthistorie ved universitetet i Sheffield. I boken *Portraiture* (2004) stiller West flere utfordrende spørsmål om hva et portrett kan være. Terminologien *portrett* betegner ifølge West vanligvis et arbeid som representerer *ett unikt individ*.

West viser til tre faktorer ”som kan hjelpe oss å dekode noe av portrettets kompleksitet” Hun ser på spenningen mellom individ og type som et ”continuum” som må tas i betraktning for å kunne dekode noe av kompleksiteten i portrettet. Et ”continuum” forstår jeg her som ” a continuous sequence in which adjacent elements are not perceptibly different from each other, but the extremes are quite distinct (OED) (West, 2004, s. 21).

West betegner tre faktorer som må tas i betraktning i møtet med ”portrettet”. I sin begrunnelse for dette, er det bilder som heller bør kategoriseres annerledes enn et portrett.

Disse er nyttige i min undersøkelse av hvordan fotografiet av mannen i hettegenser (figur 1.2) er en representasjon med trekk som danner en kontinuerlig *spenning mellom individ og type*. I tillegg vil jeg se denne spenningen i et historisk perspektiv av tidlige konvensjoner i kriminalportrettet. I en undersøkelse av hvordan dette enkeltfotografiet oppfører seg som et portrett, vil jeg anvende Allen Sekulas artikkel ”The Body and the Archive” (1986), som har blitt stående som et bidrag innen undersøkelsen av id-fotografiet og dets opprinnelige historie. Sekulas artikkel, først utgitt i 1986 i det toneangivende amerikanske tidsskriftet *October*, har vært skoledannende

I boken *European Portrait since 1990* definerer forfatter og fotografkurator Christophe De Jaeger bildene av enkeltpersoner i *Exactitudes* som portretter. Fremstillingen av fotografiet, sett sammen med tittelen til den opprinnelige serien den er en del, av har tittelen ”The

Invisible Men – Evry 2009”. Spenningen mellom ideen om et portrett som en skildring av en person – kombinert med betegnelsene ”systematiske portretter” og ”talløse identiteter” og tittelen som antyder noe om anonymitet – gjør det interessant å se nærmere på det ene adskilte fotografiet (figur 1.2) med spørsmålet om hvordan det oppfører seg som et portrett, og hvordan fotografiet plasserer seg i spenningsfeltet mellom individ og type?

### **Portrett av en sosial type?**

A portrait is a representation or depiction of a living being as a unique individual possessing (1) a recognizable physical body along with (2) an inner life (i.e. some sort of character and/or psychological or mental states), and (3) the ability to pose or to present oneself to be depicted in a representation (Freeland, 2010, s. 5 & 74).

Filosofen og forfatter av *Portraits & Persons (2010)* Cynthia Freeland, tar utgangspunkt i undersøkelsen av en større tematikk: ”My book looks at the large issues that arise concerning relationships between portraits and persons” (Freeland, 2010, s. 5). I møtet mellom personer og portretter er spørsmålet om hva det vil si å være en person, ifølge Freeland gjenstand for pågående, komplekse debatter innen filosofien (Freeland, 2010, s. 5).

Ifølge Freeland er altså portrettet er en visuell beskrivelse (*depiction*) av et levende vesen som *et unikt individ*. Hvordan kan den visuelle fremstillingen i fotografiet (figur 1.2) sies å oppfylle disse tre kriteriene?

Freeland setter opp *et unikt individ* som krav – foran tre visuelt skildrende kriterier. Hvordan oppfyller mannen i hettegenser (figur 1.2) Freelands tre kriterier for et skildrende portrett?



Jeg vil hevde at fotografiet av mannen i hettegenser fremstiller *et unikt individ*. Han har for det første en gjenkjennelig fysisk kropp. Mannen i fotografiet (figur 1.2) er lys til lysbrun i huden. Han har mørke øyne og mørke øyebryn med tett hårvekst. Han ser ut til å ha litt skjegg som er barbert bort. Slik han fremstår, kan alderen være fra begynnelsen til midten av tjuårene. Kanten på hetta dekker over noe av det ene øyebrynet og pannen, resten av ansiktet er synlig. Hetta på jakken er trukket over hodet og ender i pannen, slik at vi ser omrisset av hetta og ansiktet under. Mannen er sentralt plassert i bildeflaten. Luften på sidene gir inntrykk av rom rundt det poserende subjektet. Poseringen er frontal. Øynene ser inn i ”kamerallinsen” og treffer også betrakterens blikk. Utsnittet viser den unge mannen med joggebukser.

Joggedressen er stor og ser litt posete ut på kroppen. Bakgrunnen viser et grått lerret, og brytes av figuren i midten. Oppsettet ligner et studio oppsett. Vi ser ingen rekvisitter. Figuren i midten er hva som trer sentralt frem. Lyset er jevnt fordelt over bildeflaten. Utsnittet er kvadratisk. Linjene i bildet er vertikale. Armene, som henger ned, snøre til hetta og glidelåsen danner alle vertikale linjer.

I Freelands definisjon skal dette *unike individet* inneha en gjenkjennelig fysisk kropp. Dette kriteriet handler om likhet til den avbildede. Kunsthistoriker Shearer West har skrevet om portrettets komposisjon og historie i boken *Portraiture* (2004). Her beskriver hun hvordan likhet i portrettet som sjanger ikke er et stabilt konsept:

The etymology of the term “portraiture” indicates the genre’s association with likeness and mimesis. Portraiture expresses the likeness of a particular individual, but that likeness is conceived to be a copy or duplication of his or her external features [...] However, likeness is not a stable concept (West, 2004, s. 21–22).

I det fotografiske portrettet generelt er muligheten for redigering i digitalfotografiet noe som kan endre likhet til den avbildede. Fotografiet viser hodet og kroppen i et halvnært utsnitt, slik at vi ser ansiktet, hodet med hetta trukket over hodet. Kroppen ned til knehøyde er og synlig. På den annen side er utsnittet kvadratisk. Luften på sidene har mer rom enn det konvensjonelle studioportrettets vertikale format. Freeland presiserer ikke at kroppen som helhet skal være gjenkjennelig. Vi kan derfor si at ifølge Freelands kriterium har mannen med hettegenser *en gjenkjennelig kropp*.

Men hvordan kan vi egentlig vite om dette er hans egen kropp, og for hvem er den gjenkjennelig, og på hvilken måte? Vi kan kun anta det siden det ikke er synlige tegn på

digital manipulasjon i fotografiet. Den jevne lyssettingen og skarpheten i bildet gjør at vi tydelig kan se en menneskelig kropp, en mann med en kropp og et hode.

Fotografiske fremstillinger av individer har tidlige etablerte konvensjoner for gjenkjennelse. Om likhet i portrettet påpeker West: ”Portrettet er en sentral sjanger og har en lang historie hvor begrepet og ideen om likhet har endret seg med teknikk og tid” (West, 2004, s. 23). For Freeland blir kontaktfunksjonen portrettet innehar, relasjonen mellom den avbildede og betrakteren portrettet, spesielt viktig. Hun skiller mellom kontakt til de nære eller en kontakt til en person en har sett flere ganger, for eksempel i mediene, hvor det allerede kan være etablert et grunnlag for gjenkjennelse. Mannen i hettegenser er ikke gjenkjennelig som en kjent mediefigur eller en nær relasjon. Likevel er det noe gjenkjennelig ved hans fysiske fremtoning i fotografiet.

Dette bringer meg til Freelands andre kriterium, ”an inner life (i.e. some sort of character and/or psychological or mental states)”. Mannens ansikt viser tegn på indre liv. Vi får øyekontakt, og dette setter i gang en tolkning av mannens karakter og hans mentale liv og psykologiske tilstand. På samme tid er måten resten av mannen er fremstilt på – sammensetningen av klær, posering, bakgrunn, lyssetting og utsnitt – utført med et “dokumentarisk” preg. De stilistiske elementene utover ansiktets likefremme og tillitsfulle holdning konnoterer også tidlige historiske fremstillinger, i antropologiske fotografier av mennesket som artseksemplarer og i kriminalportretter, noe jeg skal komme tilbake til. I kapittel to. Samtidig som mannen i hettegenseren fremstiller et unikt individ med en 1) *antagelig* gjenkjennelig kropp og et åpent ansikt som bærer tegn på 2) et indre liv, oppleves fotografiet som en fremstilling preget av en systematisk rutine. Jeg vil nå forsøke å studere denne kontrasten nærmere.

Jeg studerer mannens ansikt. Blikket trenger igjennom, han ser rett på betrakteren. Den unge mannen i hettejakke med hetta trukket over hodet vekker flere assosiasjoner - en scene fra en krimserie – den hetteklede skurken sett igjennom et overvåkningskamera – med bøyd hode, i ferd med å trekke hetta lenger opp for å skjule ansiktet. Mannen med hettegenser er ofte anonym. Han kan også være representant for et gjengmedlem fra forstedene. Det direkte blikket krever noe av betrakteren – det oppstår et møte hvor betrakteren konfronteres med sitt eget blikk.

Det fotografiske portrettet har historisk hatt ulike stilistiske etablerte konvensjoner hvor gjenkjennelighet og likhet har hatt flere ulike formål. En frontal posering, som i fotografiet av

”fyren i hettegenser”, konnoterer ved første øyekast en objektiv stil som kan minne om id-portrettet utforming og passfotografiet samt politifotografiet, fangeportrettet og forbryterportrettet.

Etter fotografiets ankomst i 1939, ble først fotografiet anvendt som en måte å identifisere gjengangsforbrytere og papirløse individer, Den daværende franske politisjefen i Paris, Alphonse Bertillon, utviklet et vitenskapelig oppmålingssystem av enkeltindivider. Gjennom et målingssystem av kroppen Bertillon som fikk navnet ”Bertinollage”. introduserte, det i da ti års brukte systemet ”Bertinollage” i 1893. Begrunnelsen gikk utpå gjenkjenning av hele individets kropp, med fotografiet som dokumentasjon.”Bertillon sought not to relate individual to species, but to extract the individual from the species” (Sekula, 1988, s. 27).

Bertillon kom frem til elleve *antropometriske*, kroppslige målinger av avstander mellom ulike delene av kroppen som han begrunnet vitenskapelig med at disse delene av kroppen kunne brukes som identifikasjons bevis, da disse spesifikke delene ble en konstant størrelse i enhver voksen kropp (Sekula, 1986, s. 28). Sekula referer til Alphonse Bertillons eget skriv om metoden bak ’Bertinollage’

In prison practice the signaleitic notice accompanies every reception and every delivery of human individuality; this register guards the trace of the real, actual presence of the person sought by the administrative or judicial document [...] [The] task is always the same: to preserve a sufficient record of a personality to be able to *identify* the present description with one that might be presented at some future time. From this point of view signalment is the best instrument for the proof of *recidivation*, which necessarily implies the *proof of identity* (Sekula, Bertillon, 1986, s. 25).

Ifølge Sekula var Bertillon i større grad en sosialingeniør enn en kriminolog. Systemet som målte unikheten av de ulike avstanden mellom de ulike delene i av kroppen, gjorde Bertillons metode til en effektiv metode for å gjenkjenne enkeltindivider. Med antropometriske målinger av avstandene mellom de ulike delene av kroppen, fantes det ikke to identiske individer med nøyaktig samme antropometriske forhold.

Allen Sekulas artikkel ”The Body and the Archive” (1986) kan plasseres i den franske poststrukturalismen. Sekula diskuterer det fotografiske portrettet og id fotografiet som et ”dobbelt representasjonssystem”. Kampen om en antatt denotativ verdi i fotografiet og økningen av antatte kriminelle resulterer ifølge Sekula i definereringen av et nytt objekt, ”den kriminelle kroppen”, og som en forlengelse av dette og fotografisk portrettpraksis tilslutt– ”den sosiale kroppen”. Dette kan ses tydeligst i det fotografiske portrettet ifølge Sekula..

Portrettets tidlige funksjon som representasjon av det borgerlige *selvet* fikk en ny, subversiv funksjon. Ifølge Sekula fikk fotografiet en viktig rolle i et nytt hierarki av smak. Muligheten til hedre og ære individet i en fotografisk representasjon, ga nå også muligheten til å degradere individet (Sekula, 1986, s. 6). Fremveksten av den fotografiske representasjonen av individet ble til hva også beskriver som ett *skyggearkiv*, ”We can then speak of a generalized, inclusive *archive*, a *shadow archive* that encompasses an entire social terrain”(Sekula, 1986, s. 10). Hvordan kan fotografiet av mannen i hettegenser, fotografert i 2009, plasseres i en historisk kontekst av det fotografiske id portrettet til Bertillon? Freelands kriterier, som er en filosofisk undersøkelse og setter opp noen ønskede kriterier for hva et portrett kan være, fungerer her som et eget parameter i å undersøke noen betingelser bak portrettets produksjonsprosess.

Det antropologiske og etnografiske i verket *Exactitudes* trekkes ofte frem som en metode i presentasjoner og artikler i magasiner om verket. På tross av at Uyttenbroek og Versluis ikke er antropologer eller etnografer, har de en metode som minner om etnografiske fremstillinger av kulturelle identiteter. Det dokumentariske preget har tidligere hatt som funksjon å registrere individet, som i eksempelet fra fangeportretter.

”Evnen til å posere og fremstille seg selv i en avbildning i form av en representasjon” er Cynthia Freelands siste kriterie i hennes tre skildrende kriterier for et portrett. (Freeland, 2010, s. 74), Ved å undersøke dette kriteriet, er det mulig å kunne stadfeste hvorvidt det poserende individet, er styrt av noen ytre maktstrukturer, som innvirker på fremstillingen av seg selv. Et eksempel på dette er hvordan teknologien, kan være en viktig faktor for hvordan noe foregår foran kamera. I fotografiet av mannen i hettegenser er studiooppsettet fremtredende. Vi kan derfor anta at det finnes en fotograf i dette studioet. Spørsmålet i denne forbindelse er hvilken konvensjon fotografen følger, bevisst eller ubevisst. Fotografiet, er som tidligere nevnt en fremstilling av en stereotypi.

### **Myten om fyren i hettegenser slår sprekker**

I likhet med Freeland setter Shearer West opp tre faktorer for hva ”som kan hjelpe oss i å plukke fra hverandre noe av portrettets kompleksitet” (West, 2004, s. 21). Til forskjell fra Freeland omhandler Wests første faktor ikke et *unik* individ. Det første kriteriet til West inkluderer det typiske som en del av portrettets fremstilling:

First of all, portraits can be placed on a continuum between the specificity of likeness and the generality of type, showing specific and distinctive aspects of the sitter as well as the more generic qualities valued in the sitter's social milieu (West, 2004, s. 21).

I Oxford English Dictionary defineres continuum som “[a] continuous sequence in which adjacent elements are not perceptibly different from each other, but the extremes are quite distinct (OED)

I *Mytens strukturer* (1963) skriver antropologen Levi Strauss (1908–2009):

På den ene siden refererer en myte alltid til begivenheter som hevdes å ha funnet sted for lenge siden. Men det som gir myten en operasjonell verdi, er at det spesifikke mønster som beskrives, er tidløst: Det forklarer nåtiden like godt som fremtiden (s. 257).

Strauss begrunner dette i politikken: ”Når historikeren referer til den franske revolusjonen, så er det alltid en sekvens med fortidige hendelser, en ikke-reversibel rekke med begivenheter hvis fjerne konsekvenser fremdeles kan føles i nåtiden” (1968, s. 257).

Det er figuren, myten, som skaper det typiske. Det unike er ansiktet og poseringen som bryter med den etablerte myten. Kroppsholdningen til mannen i hettegenser fremstilles som tillitsfull, avvæpnet, åpen, og med et blikk i kamera som utstråler tillit.

En annen likhet til en *karakter, som en type* i fotografiet, er *mannen med hettegenser* fra krimsjangeren. Gjenkjent fra scenen hvor den mulige mistenkte forlater åstedet og vender seg vekk fra overvåkningskamera idet eller før han trekker hetten over hodet. Identiteten er blir anonymisert. Å trekke hetten over hodet skaper anonymitet. En tredje typisk mediert fremstilling av mannen i hettegenser er et gjengmedlem fra forstedene – en som ser på deg idet du kjører gjennom (kameravinkel), menn i små grupper som bruker hendene til å la objekter skifte eier. Ofte med store jakker og hetten over hodet, hvor hendene er en form for figur hvor den lille gruppen ikke snakker, men gestikulerer, på avstand. Fotografiet av mannen i hettegenser med hetten trukket over hodet er med andre ord en fremstilling av en typisk, eller stereotypisk, klisjeaktig type – *en etablert ikonisk karakter*.

Hendene er i lommene, uttrykket er åpent og bryter med det skumle inntrykket. Disse motsetningene i den visuelle representasjonen skaper en spenning i fotografiet av mannen med hettegenser. Mannen har et unikt uttrykk og er representert som et unikt individ –

samtidig er de typiske trekkene noe som allerede er etablert i forkant. Denne kontrasten bidrar til en tolkning av både det unike individuelle og det typiske og generelle.

Dagens ”Mug shot”-fotografiet har sine røtter i det fotografiske portrettet fra siste halvdel av 1800-tallet. Det typiske i portrettet har en egen stilhistorie. Likhet til den avbildede hadde i de tidlige kriminalportrettene. De formelle konvensjonene med samme stilistiske kriterier, som fotografiet (figur 1.2) har. Disse er nøytral bakgrunn, nummer og ikke navn, hettegenser som et typisk symbol for noen bestemte betydninger og frontal posering, slik at ansiktet synes.

Det er ingen rekvisitter i portrettet, slik de tidlige hva Tagg betegner som *carte-de-visite*, hvor rekvisittene og bakgrunnen kunne plassere det fremstilte individet sosialt og gi han eller henne en symbolsk status gjennom for eksempel en oppslått bok eller en globus for å vise en verdi som verdensvant eller utdannet. På denne måten kan estetikken og de stilistiske elementene i fotografiet (figur 1.2) sies å ha typiske trekk som i tidligere fotografier – fra sent på 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet – betydde en lavere status og at den fremstilte var en som trengtes å identifiseres på grunn av sin mistenkelige status. West påpeker et hovedtrekk i portrettets historie, som også er anvendelig på det fotografiske portrettet:

All portraits represent something about the body and face, on the one hand, and the soul, character or virtues of the sitter, on the other.

Ansiktet er et etablert hovedsymbol for ”det indre” i portrettet som sjanger. Ansiktet formidler følelser og har vært noe som har blitt tolket som tegn på indre kvaliteter og egenskaper – hvordan er så karakteren og noe som har blitt lest inn i ansiktet? Konvensjoner for portrettet og lesning av portrettets koder er en etablert historie i typologiens historie.

Ansiktet som bærer for informasjon er også noe historisk – ansiktet er hva som viser oss personens ”indre”. Ansiktet har også en egen historie i identifiseringsfotografier som kriminalportrettet. Innen vitenskapen har ansiktet og hodeformen vært gjenstand for utvikling av teorier om særskilte trekk og typer.

Portrettet, slik vi er vant til å se det, består av ett individ og konvensjonelt med ansiktet som hoved symbol på de indre egenskapene. For å kunne diskutere hvordan figur 1.2 oppfører seg som et portrett, vil jeg først finne ut mest mulig om dette ene fotografiet. Jeg vil senere (kapittel to) diskutere hele bildet slik det fremsto i sin helhet.

I spørsmålet om det tredje kriteriet, ”evnen til å fremstille seg selv/posere i en visuell skildring i form av en representasjon”, ser Freeland på portretter av dyr. Gjennom en diskusjonen om hvordan portretter av dyr oppfyller disse tre kriteriene, viser Freeland til pågående debatter i filosofien om spørsmål rundt hva som ligger i det å være en person. Freeland ser at dyr kan opptre som unike individer med en gjenkjennelig kropp (kriterium 1). De har også et indre og opplever mentale, psykologiske tilstander – til en viss grad (kriterium 2) (Freeland, 2010, s. 41).

I spørsmålet om dyr oppfyller det tredje kriteriet, ”the ability to pose or to present oneself to be depicted in a representation” (Freeland, 2010, s. 5), konkluderer Freeland med at dyr ikke kan sies å oppfylle dette kriteriet. Årsaken til dette at dyr, på tross av at de kan ses på som individer, ikke innehar de samme egenskapene som gjør dem til ansvarlige og handlende individer i en visuell skildring av seg selv – og at kun et voksent menneske kan oppfylle de tre kriteriene fullt ut i portrettets prosess: “Even though in many pictures the animal appears to look back at the artist and subsequently at us, the viewers, I have argued that it is implausible to say that they are full participants in the process of portraiture” (Freeland, 2010, s. 41).

Slik jeg forstår det ligger det en etisk begrunnelse i Freelands tredje kriterium. Denne begrunnelsen, eller kravet som kun et voksent individ kan oppnå, er en ansvarliggjøring og samtidig en måte å peke på hvor viktig ”evnen til å posere eller å fremstille seg selv for en visuell skildring” i portrettet er. Hva kan vi si om mannens (figur 1.2), evne til å presentere seg selv for å bli visuelt skildret i en representasjon? Og hva ligger i Freelands kriterium som er nyttig i denne sammenhengen?

For å se nærmere på hvordan portrettets produksjon påvirker modellens ”evne til å posere og fremstille seg selv”, vil jeg se på en ny faktor West poengterer for å undersøke portrettets kompleksitet. “All portraits involve a series of negotiations – often between the artist and the sitter [...] The impact of these negotiations on the practice of portraiture must also be addressed” (2004, s. 21). Hvordan kan vi se eller anta hvilke forhandlinger som har funnet sted under produksjonen av den mannen i hettegenser? Vi ser en frontal posering. Mannens ansiktuttrykk kan tolkes som velvillig og tillitsfullt. På tross av konnotasjonene til hettegenser og medierte fremstillinger av ”typer med hettegensere – som skjuler seg for overvåkningskamera”, forsøker ikke mannen å skjule seg for fotoapparatet og fotograf. Vi antar at fotografen, Versluis, har vært fotografen bak fotoapparatet i hendelsen, selve

fotoseansen. Bakgrunnen i fotografiet minner om et fotostudiooppsett, med nøytrale lyssetting og en lerretlignende bakgrunn kan vi gå ut ifra at fotoseansen fant sted i et fotostudio. Mannens posering i fotografiet viser ikke en tilgjort posering eller en typisk gest, den virker likefrem og rolig. Dette er kun antagelser så langt i min undersøkelse. Hva det viser oss er den visuelle skildringen, som effekten av hva som har foregått i de antatte forhandlingene mellom mannen på fotografiet og fotografen Versluis. Stylisten Uyttenbroek er en av de to produsentene bak verket. Vi kan og tenke oss muligheten for at Uyttenbroek har vært en del av forhandlingene som har funnet sted under *poseringssituasjonen*. Frelands tredje kriterium, tar opp dette som sitt siste, tredje, for et skildrende portrett:

”Evnen til å posere og fremstille seg selv i en avbildning form av en representasjon” handler også med forhandlingen mellom kunstner, fotograf og subjekt.

I et studioportrett vil den fotograferte være klar over at han eller hun er i en samhandling, forhandling med fotografen og fremstillingen av seg selv i hva som skal bli et produkt – portrettet av en selv. Kan vi ut ifra fotografiet av mannen i hettegenser vite noe om hvordan denne samhandlingen har foregått? Først og fremst kan vi anta at den fotograferte er bevisst på fotograferingen. Blikket i kamera forteller oss at han er bevisst sin egen posering. Vi kan anta at foran fotoapparatet i en studiosetting og en fotograf vil selvbevisstheten kunne handle om hvordan han fremstår uti fra slik han selv ønsker å fremstå. Mannen med hettegenserens posering fremstår som er en likefrem posering, han virker rolig og tillitsfull. På samme tid er hetten trukket over hodet, som jeg tidligere har nevnt, konnotativt med en *mediert gest* – den symbolske handlingen å trekke hetten over hodet. Ikke kun som en gestikulering uten betydning, men en kulturell og sosial handling – hvor anonymitet er en ønsket funksjon fra individet selv. Denne bevisste handlingen kan ses som en del av *en ny form for poseringskonvensjon* – i konteksten her fra utstillingen *Faceless* – en handling mot synlighet i det offentlige og i det fotografiske portrettet; som et kulturelt uttrykk for motstand mot å bli gjenkjent og identifisert i fotografier og overvåkningskameraer?

Ansiktets åpne, likefremme uttrykk står i kontrast til dette. Motsetningen mellom myten om den mistenkelige fyren og mannen i fotografiet med det ikke-stereotypiske blikket i kamera, tvinger frem en diskusjon om hetten over hodet som noe ikke-stigmatiserende, og belyser fordommer om anonymisering av ansiktet og identiteten.

Den estetiske utformingen og konnotasjonen til den kriminelle typen hører ikke kun til den tidlige historien. Kelley Wilder skriver om funksjonen av å posere frontalt og isolere



individet i fotografiet. I *Photography and Science* (2009) påpeker Wilder hvordan mennesker ble fremstilt som artseksemplarer for ulike vitenskapelige formål:

When it comes to depicting humans as specimens, photographers in the nineteenth century developed rigorous protocols that remain to the present day and have often been used in art and fashion portraiture. The person is placed before a blank background and photographed in neutral lighting [...] The artistic three-quarter view and raking light beloved of studio photographers is rarely considered scientific enough (Wilder, 2009, s.88)

Wilder trekker en linje fra de tidlige fotografiene ”depicting humans as specimens” fra 1800-tallet opp til dagens kunst- og motefotografi.

Fotografiet (figur 1.2) er nummerert og ikke gitt en egen tittel. Modellen er ikke navngitt. Nummereringen har likhetstrekk med vitenskapsportrettes oppmålinger og rutenett. I *Maktens bilder* skriver professor i medievitenskap og visuell kultur ved NTNU, Aud Sissel Hoel, om Kristianias tidlige fangeportretter. Figur 1.3 er et eksempel på et fangeportrett fra Norsk rettsmuseums samling av hele 13 ”Forbyder-Album”. Inne i de store og lærbeslattede albumene, finnes over 9000 fangeportretter, som dekker en periode fra 1860 til 1910 tallet (Hoel, 2007, s. 7.) Fangeportrettet (figur 1.3), har et nummer skrevet i selve fotografiet. Den sirlige håndskriften skiller seg fra fotografiet av mannen i hettegenserens undertittel, ”05”, med det digitale null fem. Fotografiet av mannen i hettegenser skiller seg fra fangeportrettet på flere måter. Den jevne bakgrunnen viser til et enkelt studiooppsett, på samme måte som mannen i hettegenseren sin bakgrunn. Våres mann i hettegenser poserer stående, med hendene i lommen, og mannen i fangeportrettet poserer sittende, noe som var mer vanlig på grunn av lukkertiden på fotografiapparatet. Mannen med hettegenser ser inn i kameralinse, hvor mannen i fangeportrettet har hva Bate betegner som ”blank expression” som ”does not reveal a sitter’s thoughts or feelings, the face is ’neutral” (Bate, 2016, s 104). På tross av at ansiktet og øynene sies å være sjelens speil, er det også en mulighet å velge en ”blank expression”. Dette viser til en annen form for strategi for å unngå synlighet og eksponering av sjelen i fremstillingen av seg selv – en tidlig strategi på linje med *Faceless?*



Figur 1.3. Fangeportrett fra Kristianias tukthus 1870-tallet

### **Representasjonens byrde**

I artikkelen "The burden of representation" (1988), diskuterer John Tagg, professor i kunsthistorie ved Binghamton University, hvordan det fotografiske portrettet, gjennomgikk en "demokratisering". I dette begrepet ligger en teknologiske utviklingen fra daquerrotypen til fotografiet. Med sin lange fremkallingstid og dyrebar fremkallingsteknikk var daquerrotypen forbeholdt de øvre klasser i samfunnet. Introduksjonen av den enklere og rimeligere utgaven av det fotografiske portrettet "carte-de-visite", patentert av Disderi i Frankrike i 1854, ga den økende middelklassen en mulighet til å få sitt eget portrett. Det mest anerkjente fotostudioet på denne tiden var På samme tid som det fotografiske økte i popularitet, ble fotografiet instrument for vitenskapsfotografi, fangeportretter og antropologiske studier.

Demokratiseringen og spredningen gjorde alle til objekter for fotografiet. Tagg oppsummerer en av de sosialpolitiske konsekvensene av dette også som en byrde for de som ikke kom så heldig ut av det, som i Nadars (1820-1910) anerkjente som mer kunstneriske portretter: "The portrait is therefore a sign whose purpose is both the description of an individual and the inscription of social identity"

I *Synets medier: "Atelierfotografi: Demokratisering og Standardisering af ansigtet"* (1991) beskriver Susanne Regener hvordan de første *forbryterportrettene* (dette gjelder også for fangeportrettene), ble tatt i de samme fotostudioene som borgerportrettene. En direkte konsekvens av dette var at de stilistiske konvensjonene til forbryterportrettet først gjorde seg gjeldende senere – i begynnelsen tok forbryterportrettet opp i seg konvensjoner fra borgerportrettet. Et eksempel er et album fra Christiania med fotografier av byens prostituerte. Da den samme studiofotografen fikk oppdrag av politiet og myndighetene å fotografere mistenkelige individer, var protokollen ennå ikke satt stilistisk og formmessig. En interessant illustrasjon av dette er hvordan de prostituerte fikk posere med en viss grad av glamour og individualitet. Tre fjerde gradsvinkelen ble praktisert, og fotograferingsseansen har spor av en viss høytidelighet sammenlignet med hvordan de senere kriminalfotografiene ble produsert (Regener, 1991, s. 60).



Figur 1.4. Et ungt par og to kvinner. Carte-de-visite, Tyler studio, Easton, Pennsylvania, 1864–66

Carte-de-visite, hadde etablerte konvensjoner for bruk av draperier i bakgrunnen, symbolske rekvisitter som globus eller en verdifull gjenstand ble tatt vekk i forbryterportrettet. Hovedfunksjonen skulle være å gjenkjenne detaljer og typiske trekk, eller kjennetegn hos det mistenkelige individet. Den opphøyde og flatterende fremstillingen ble erstattet av en type objektivitet og registreringsfunksjon. Relevansen her til figur 1.2 er hvordan det eksisterer en form for registrering av de detaljene som er til stede. I stedet for å skape en illusjon om status eller verdighet utover subjektet/individet selv, er individet hovedfokus og avkledd fra draperier, mimikk som eventuelt referer til en form for situasjon utover ens egen fremtoning i det daglige.

Den parallelle utviklingen av fangeportretter, forbryterportretter og portretter av den nye middelklassen, også omtalt som "the bourgeoisie", beskriver Allen Sekula hvordan et nytt oppfattelsesparadigme oppsto:

Every portrait implicitly took its place within a social and moral hierarchy. The *private* moment of sentimental individuation, the look at the frozen gaze-of-the-loved-one, was shadowed by two other more *public* looks: a look up at one's "betters", and a look down, at one's "inferiors" (Sekula, 1986, s. 10).

Hvordan betoner dette paradigme betrakterens opplevelse av fremstillingen av den unge mannen i figur 1.2? Dette spørsmålet kan synes å kun bli besvart av den enkelte betrakter og deres erfaring og egen identifisering med fotografiet (figur 1.2). På tross av dette vil jeg anta at denne formen for distinksjon er en etablert form å tenke på. Innenfor retorikken og reklame spilles det på ønsket om inkludering og frykten for ekskludering. I dagens medier eksisterer dette paradigme fortsatt i reklamen som et konkret eksempel. Reklamen binder individer sammen med et sett med objekter, tilknyttet noen attributter som det er nødvendig å skaffe seg for å være en del av et større hele.

Fotografiet av mannen i hettegenser har jevn lyssetting, er plassert foran en blank bakgrunn og frontalt fotografert. Slik passer fotografiet av den unge mannen inn i hva Wilder beskriver som en oppskrift på mennesket fremstilt som artseksemplar, slik det har blitt gjort i utstrakt grad i senere tid i mote- og kunstfotografi. Jeg vil ikke komme nærmere inn på en diskusjon om stilhistorie her, men poengtere at disse konvensjonene og "strenge protokollene" er til stede i fotografiet (figur 1.2), og se på hva dette gjør for spenningen mellom individ og type. Det er her en sammenheng mellom form og funksjon. På tross at de historiske konvensjonene er tatt i bruk i mote- og kunstfotografi, slik Wilder påpeker, er det og en historisk forankring i fotografiet (figur 1.2). Denne forankringen har også med betrakterens erfaring å gjøre. Betrakterens erfaring med fremstillinger av mennesker som artseksemplar. Den mest kjente konnotasjonen for dette i vår tid vil jeg hevde er fremstillingen av "de andre" i historiebøker og kulturelle og historiske utstillinger.

Synet strukturerer oppmerksomhet og uoppmerksomhet, en bevegelse, som har organiserende kraft [...] Idet en ser en annen, blir man selv sett og fornemmer seg selv som seende. Sansningen er mer enn en enkel avbildning. Det inngår fantasier og forestillinger og allerede reproduerte bilder i den. Som et øye, som har blitt til teknikk, blir fotografiapparatet symbolet på synssansens dominans i det 19. århundre og på den rene betraktningens ideologi (Regener, 1991, s. 45).

Regener betegner fotografiapparatet som symbolet på betraktningens ideologi. I dette ligger en hentydning til hvordan mennesker ble fremstilt fotografisk i det tidlige *studioportrettet*. Betraktningen gjennom fotografiapparatet fikk også en instrumentell og disiplinerende funksjon gjennom *kriminalfotografiet*, utviklet fra forbryterportrettets ankomst i de større byene rundt 1860. Allen Sekula viser til hvordan ankomsten av det fotografiske portrettet ga

myndighetene en mulighet til å definere den kriminelle kroppen, et behov begrunnet med økningen av kriminalitet og papirløse identiteter i de større byene i Europa og USA. I forlengelsen av dette ble også den ”sosiale kroppen oppfunnet” (Sekula, 1988, s. 6). Det fotografiske portrettet oppfylte en rolle som maleriet ikke hadde kunnet.

De estetiske konvensjonene og tradisjonen med draperier i bakgrunnen, klær og eventuelle rekvisitter som symbol på moralsk status er nå sentrert rundt stilen til individet (figur 1.2) og det helhetlige estetiske, stilistiske inntrykket av fremstillingsstilen. Det stilistiske minner også om det dokumentariske med mangelen på iscenesettelse av en opphøyet eller forskjønnende, flatterende estetikk.

### **Oppsummering**

I undersøkelsen av fotografiet av mannen i hettegenser (figur 1.2) stilte jeg hovedspørsmålet: På hvilken måte oppfører dette fotografiet seg som et portrett?

I analysen undersøkte jeg hvordan fotografiet (figur 1.2) først og fremst er et fotografisk objekt. I undersøkelsen om fotografiet (figur 1.2) oppfylles Freelands tre kriterier for et portrett. Bakgrunnen til Freelands egen definisjon er hennes hovedtema; Hvordan portrettet kan oppfylle de tre kriteriene i et ”møte mellom portretter og personer” (Freeland 2010).

Med bakgrunn i dette temaet fant jeg ut at fotografiet (figur 1.2) oppfyller kriteriet om en fremstilling/skildring av et unikt individ, som innehar 1) en gjenkjennelig kropp og 2) viser tegn til indre mentale og/eller psykologiske tilstander, Da antagelsen er at den fremstilte (figur 1.2) har sin egen kropp og ansikt, oppfyller fotografiet det andre kriteriet om tegn på indre mentale og/eller psykologiske tilstander.

Denne fremstillingen går mot en type fremstilling. Hetten er og en del av en myte i det kollektive og medierte om en type.

Det tredje kriteriet hos Freeland er 3) ”Evnen til å posere og fremstille seg selv for en avbildning i form av en representasjon” (Freeland, s. 74). Dette kriteriet ser Freeland i lys av en undersøkelse i portretter av dyr. Freeland konkluderer med at kun voksne mennesker kan inneha denne evnen til fulle. I undersøkelsen av Freelands tredje kriterium fant jeg ut at mannen i hettegenser regnes som et ”voksent” menneske og derfor innehar potensiale for ”evnen til å fremstille seg selv for en avbildning i form av en representasjon. På samme tid er det ut i fra (fotografiet av) mannen i hettegenser vanskelig å konkludere med hvordan evnen

er en del av hva som er Wests tredje faktor, forhandlingen mellom kunstner (fotograf) og modellen er påvirket av relasjonen, som hva Freeland beskriver som et møte mellom portretter og personer.

Det tredje kriteriet kan ikke sies å være oppfylt i en konvensjonell tolkning av portrettet som en fremstilling av et unikt individ, da de typiske og anonymiserende trekkene ved fotografiet (figur 1.2), som et tall der et navn kunne indikere representasjonen av et unikt individ. Samtidig er fotografiet en del av et opprinnelig bilde med tittelen ”The Invisible Men – Evry 2009”. Vi kan derfor kun anta at fotografiet representerer et individ med tilhørighet i den franske byen utenfor Paris, Evry – og at fotografiet (figur 1.2), er produsert i 2009. Dette kan fortelle oss noe om ett unikt individ fra Evry 2009, den fremstilte mannen (figur 1.2) – og samtidig noe generelt og typisk om menn med hetten trukket over hodet fra Evry 2009. I spørsmålet vi står ovenfor et fotografisk portrett – er konklusjonen at vi står ovenfor et unikt ansikt, med en egen kropp og at individet sannsynligvis er en mann som kommer fra Evry, og at bildet er produsert i 2009.

I boken *Kampen om ansiktet* (2012) lanserer den danske forskeren Mette Mortensen konseptet om ”fremmedrepresentasjon” og ”selvrepresentasjon” (Mortensen, s. 17). I mitt hovedspørsmål om hvordan dette fotografiet oppfører seg som et portrett, ser jeg på Mortensens skille mellom fremmed- og selvrepresentasjon og linjene Mortensen her trekker opp til Sekulas tekst. Dette er et viktig spørsmål i en diskusjon og analyse av verket *Exactitudes* nettopp fordi individene representert kan oppfattes som objekter og ikke subjekter. Denne oppdelingen av objekt og subjekt i portrettet er også hva Freeland ser på som portrettets paradoks, fordi portrettet i seg selv er et objekt (Freeland, 2010, s. 292).

I fotografiske fremstillinger av mennesker som typer av en art – artsfremstillinger (specimens) – påpeker Kelley Wilder (Wilder, 2009, s. 88) at etablerte stilistiske trekk i vitenskaps fotografiet med mennesker som objekt, isolerte individet og hadde en nøytral bakgrunn – i den hensikt for å oppfordre seeren til å se direkte på objektet (egen oversettelse, Wilder, 2009, s. 88).

Mitt funn er at fotografiet (figur 1.2) fremtrer som en skildring av en karakter med typiske trekk, som er anonym, bortsett fra at hans ansikt er unikt. Dette begrunner jeg med at ethvert ansikt er unikt.

## 2 Portrett av en type?



124 The Invisible Men – Evry 2009

Figur 2.1. ”The Invisible Men – Evry 2009”

Tittelen på verket *Exactitudes* spiller på de to ordene *exact* og *attitude*. Når vi nå står overfor tolv menn i hvert sitt fotografi, står vi overfor tolv *eksakte holdninger*? Hvordan har disse tolv poseringene utviklet seg til å ligne hverandre? De like poseringene forsterker stereotypien og gir samtidig et inntrykk av systematisering.

Serien ”The Invisible Men – Evry 2009” (figur 2.1) både bekrefter og avkrefter stereotypien om den mistenkelige fyren i hettegenser som vi stiftet nærmere bekjentskap med i forrige kapittel (figur 1.2). Det oppstår nye spenningsforhold når vi ser ham i relasjon til de andre mennene i serien. De tolv mennene, som alle ser direkte inn i kameraet, kan sies å kommunisere en større grad av motvilje og fremmedgjøring, noe som gir en opplevelse av en større konfrontasjon enn møtet med den ene mannen i hettegenser. De tolv ansiktsuttrykkene gir tolv ulike konnotasjoner av ”fyren i hettegenser”. Det åpne og tilbaketente, karakteristisk for nummer ”05” (figur 1.2), får nye valører. På tross av at de har samme kleskode og poserer tilnærmet likt, alle med hendene i lommene og i frontal posering, kommer små særegenheter til syne – små variasjoner som blir store sett i forhold til den monotone repetisjonen av stereotyper i det rigide, systematiske rutenettoppsettet. Flere av fotografiene, som ”01” og

”09”, gir assosiasjoner til motvilje og aggressivitet. Samtidig er det også et spill med betrakterens egne fordommer. Hvis vi ser nærmere, er det aggressivitet eller er det slik han ser ut når han er engasjert eller tenker? Vi kan ikke vite sikkert. Og hvem er vi som ser? Hvilke ”briller” ser vi med, og om vi møter vi i våre egne fordommer i betraktning av stereotypien?

Objektene for analyse i dette kapittelet er seriene ”The Invisible Men – Evry 2009” og ”City Girls – London 2008”. I kapittelets første del undersøker jeg hvordan ”The Invisible Men” oppfører seg sammenlignet med typiske trekk i kriminalfotografiet. Her undersøker jeg hvordan bildet ”The Invisible Men” kan ses i en historisk kontekst. I møte med de tidligere fangeportrettene fra Kristiania ser jeg også på sir Francis Galtons metode for å stadfeste felles trekk ved en type gjennom sin spesifikke fotografiske teknikk av ”composittes”. Galton utviklet en egen metode som er omtalt som kompositter. Hans metode vil bli en del av analysen i dette kapittelet.

I undersøkelsen av hvordan ”The Invisible Men” har fellestrekk med disse to metodene, ser jeg på Allen Sekulas artikkel ”The Body and the Archive”. Sekulas tekst har blitt stående som skoledannende ifølge professor i medier og kognisjon Mette Mortensen (Mortensen, 2012, s. 17).

I den andre delen av kapittelet undersøker jeg hvordan forhandlingen mellom individene og de to kunstnerne foregår i produksjonen av serien ”City Girls” .

Med utgangspunkt i hva West betegner som ”a series of negotiations” (West, 2004, s. 21) undersøker jeg hvordan forhandlingene kan ha foregått. Da det ikke finnes tilgjengelig forskningsmateriale på dette, redegjør jeg for en BBC-reportasje og magasinkilder, hvordan individene representert i ”City Girls” går igjennom en flerleddet prosess, fra de blir spurt på gaten om å være en del av prosjektet *Exactitudes*, til den ferdige fremstillingen i form av hva kunstnerne betegner som en *serie*.

I siste del av kapittelet ser jeg på hvordan seriene oppfører seg som gruppeportrett. Jeg sammenligner det her med det tradisjonelle skolefotoet, klassebildet i dagligtalen. Skolefotofirmaer gjennomfører både klassebildet og enkeltportretter. I siste del av kapittelet undersøker jeg begrepet serie og gruppe fra et sosiologisk perspektiv.



Bildeserien ”The invisible Men” kan ses som en typisk og fremmedgjørende representasjon av personene. Serien er systematisk utformet og inngår i et nummerert system som bærer likhetstrekk med presentasjon av individer i en artsrepresentasjon.

I dette kapitlet vil jeg undersøke hvordan bildeserien ”The Invisible Men – Evry 2009” (figur 2.1) oppfører seg både som ett portrett av en type, en ren typebeskrivelse og/eller et gruppeportrett. Når det nå er tolv fotografier i ett bilde, hvordan oppfører ”The Invisible Men” seg som et portrett? Ideen om et unikt individ (introdusert i kapittel en i forbindelse med det fotografiske enkeltportrettet), endres nå da vi står ovenfor 12 individer på samme billedflate, i de to seriene ”invisible Men” og ”City Girls”? Er da da slik at vi står ovenfor et gruppeportrett?

Mitt første møte med de tolv hetteklede mennene i portrettserien ”The Invisible Men” (figur 2.1) er på utstillingen *Faceless* i Amsterdam i 2014. Verket *Exactitudes* er også representert på en egen nettside ([www.exactitudes.com](http://www.exactitudes.com)). Bildet ovenfor er hentet fra nettsiden. Med utgangspunkt i utstillingen *Faceless* og presentasjonen av bildet som objekt, vil jeg kort beskrive hvordan bildet opplevdes som en del av en utstilling.

Det innrammede bildet ”The Invisible Men – Evry 2009” henger nedenfor øyehøyde og betrakterens blikk ledes til å se mennene i en liten antydning av fugleperspektiv. Det slår meg at bildet henger litt ”for lavt”, før jeg tenker at det er med en bevisst intensjon fra kuratorens side. Erfaringsmessig henger malte eller fotografiske portretter i museer slik at jeg ser på øynene i egen øynehøyde eller ser litt opp på ansiktet til den fremstilte. Allerede her er det en lek og på samme tid et brudd med etablerte konvensjoner. Disse grepene jeg vil undersøke nærmere i dette kapitlet.

Rammen rundt bildet er hvit, og veggen i utstillingslokalet er hvit. Utformingen fremstår som et gjentakende mønster formet som et rutenett, hvor de ulike individene er plassert i hver sin kvadratiske firkant. Om en står litt unna og myser, blir bildet et omriss av figurer som går fra hvitt til svart – i kombinasjon med rutenettet dannes et mønster av gjentakende former.

Grå og hvite bakgrunner går annenhver, og fargene på joggebukser og hettejakker veksler i samme farger. Hudtonene er fra lyse til mørke i ulike graderinger. De ser ut til å være i alderen 25–35 år. De er alle presentert i samme utsnitt – fra litt over hodet til slutten av lårkanten. Hetta er trukket opp og slutter i øvre kant av pannen, så ansiktet synes nesten i sin

helhet. De tolv har alle hendene i lommene. De synes ikke å være fotografert i en handling eller på gaten et bestemt sted.

Denne informasjonen i kombinasjon med en nøytral bakgrunn og jevn lyssetting gir inntrykk av et iscenesatt studioportrett. Ved første øyekast kan det se ut som blikkene til de portretterte, som er rettet direkte i kamera, er uten mimikk. Når en går nærmere og studerer hvert enkelt utsnitt av de tolv, kommer subtile forskjeller til syne; hvert av de fotograferte subjektene har unike ansikter og ulike nyanser i uttrykk. Et annet aspekt en legger merke til, er hvordan de tolv poserer i tilnærmet *nøyaktig samme positur*. Det overfladiske helhetsinntrykket figur 2.1 gir, er dermed at de står i *nøyaktig samme posisjon*. Den gjentakende formen og møtet med de tolv samtidig gir meg som betrakter raskt inntrykk av at dette er en dokumentasjon av *typer med hettegensere*. Jo mer detaljert en studerer fotografiet, desto mer fremstår bildet imidlertid som en portrettering av unike og helt ulike individer. Det oppstår en spenning mellom det *individuelle* og det *uniformerte*.

En ny valør til typebeskrivelsen møter betrakteren på verkets egen nettside. Ved et museklikk på en serie dukker automatisk en mannsstemme opp. Stemmen resiterer en tekst som også er representert bakerst i boken *Exactitudes*. I tråd med den systematiske kategoriseringen av typer gjelder teksten for alle individene i hver enkelt serie. Stemmen til ”The Invisible Men” henvender seg direkte til betrakteren og kommenterer stereotypien den også representerer:

From Ghetto Cool to pyjama tracksuit,  
you think he’s up to no good in his  
anonymous hood.

Her vises det til medierte referanser om at hettegenseren trukket over hodet tilsier noe kriminelt. Stemmen repeterer den veletablerte myten om mannen i hettegenser, og konfronterer samtidig betrakteren med hans eller hennes egne fordommer: “You think he’s up to no good in his anonymous hood.” Dette grepet involverer betrakteren og åpner for involvering av betrakterens eget blikk i konfrontasjon med tekstens direkte henvending til betrakteren,

## **Artsrepresentasjon**

I 1882 etablerte den franske politisjefen i Paris, Alphonse Bertillon (1853–1914), et standardisert kriminalfotografi. Bertillon argumenterte for behovet for et mer ”effektivt” system som var analogt med artsrepresentasjoner innen botanikk og zoologi. Årsaken til dette

var et økende antall volum av fotografier på mulige mistenkte. Et reduktivt og presist system for å fastslå individets unike målinger av kropp ble tatt i bruk.

Jeg vil nå se på hvordan personene i serien ”The Invisible Men – Evry 2009” fremstilles som typer med noen generelle trekk og oppfører seg i tråd med hva Kelley Wilder beskriver som ”rigide protokoller” innenfor vitenskapsfotografiet og fremstillingen av mennesker som *artseksemplarer* (Wilder, 2009, s. 88).

De generelle (*generiske*) trekkene er ifølge West er trekk som er verdsatt i subjektene miljø. En kan anta ut ifra en generell analyse og fordom, samt de kollektive medierte bildene en selv har konsumert i nåtiden, at hettejakka trukket over hodet, kan være noe *typisk* (typer med samme generelle trekk). Om en går videre i å analysere enkelte deler ved fremstillingen som typiske og generelle for et miljø, kan en del av hettejakke med hetta over hodet og joggebukse være generelle/generiske trekk. Min assosiasjon som betrakter går til dokumentarfoto og redaksjonell motefotografi, castingfoto, og kriminalfoto i form av ”lineups” som illustrert på forsiden av filmen *De mistenkte* (originaltittel: *The Usual Suspects*), regissert av Bryan Singer (1995).

En kan også betegne disse assosiasjonene betrakteren får til nærliggende symbolikk, som *typiske trekk ved fremstillingen og skildringen*. Samtidig har fotografiene trekk som at hvert individ er isolert, og betrakteren blir oppmuntret til å se direkte på objektet (Wilder, 2009, s. 88.). Dette er trekk fra etablerte konvensjoner innenfor vitenskapsfotografiet av mennesker som artsrepresentasjon i kriminalantropologien hvor Cesar Lombroso (1835–1909), ifølge professor i idehistorie ved universitetet i Oslo, Espen Schaanning, var Lombroso den kriminalantropologen som klarte å samle fire vitenstrategier. Disse fire omtaler Schaanning i *Kampen om den forbryterske sjel* (2013) som: 1) Fysiognomi, 2) frenologi, 3) analyse av biologisk arvelighet og et hva Schaanning kaller 4) ”det sosial hygieniske prosjektet om å renske vekk alle fordervede elementer i samfunnet” knyttet opp mot ulike varianter av sosialdarwinisme (Schaanning, 2013, s. 40–47).

Når en studerer fellestrekkene til de tolv fotograferte mennene ser en flere *generelle trekk som plasserer dem i samme kategori*. De generelle trekkene er navnet de deler, tittelen på hele bildet, ”The Invisible Men – Evry 2009”. Tittelen, viser til et geografisk sted, Evry, en by utenfor paris. Den viser og til en bestemt periode for de hele ”seriens” produksjon, 2009. Hettejakke med hetten over hodet og joggebukser er noe de har felles og er typiske trekk de alle har i fremtoningen.

På hvilke måter oppfører serien som helhet seg som tolv portretter av unike *individer* og på samme tid som en fremstilling som fungerer som *typekategorisering*? Bildet er tolv portretter konstruert til et bilde. På samme måte som en kan skille mellom subjekt og objekt i en fremstilling, kan en og skille mellom presentasjonen av en *type* eller et *individ*.

Den andre faktoren hos West, som tidligere nevnt, er at alle portretter beveger seg i et spenningsforhold mellom *det spesifikke i likhet* og *det generelle i type*. (West, 2009, s. 21). Myten om den kriminelle har røtter tilbake til det fotografiske portrettets tidlige utvikling på midten av 1800-tallet og opp til begynnelsen av 1900-tallet. Som tidligere skisserer setter Schaanning opp fire vitensprosjekter. Disse tilhørte den tidlige kriminalantropologien. Av hensyn til denne oppgavens omfang, vil jeg trekke frem to hovedfigurer som på hver sin måte etablerte en retning som igjen var påvirket og inspirerte deres samtidige, Cesare Lombroso og hans tidlige vitensprosjekt innen hva som går innunder en brutal og deterministisk retning innen kriminalantropologien, fysiognomien. Han utga boken *Forbrytermennesket* i 1876. Senere utviklet Alphonse Bertillon en metode for å kunne identifisere foregangsforbrytere. og Francis Galton. Disse tre arbeidet med ulike metoder for å kategorisere den "kriminelle kroppen", alle med fotografi som en viktig del av deres spesifikke *metode*. Med utgangspunkt i Wests undersøkelse av portrettet, hvor "[a]ll portraits represent something about the body and face, on the one hand, and the soul, character or virtues of the sitter, on the other", vil jeg undersøke hvordan "The Invisible Men", kan sies å ha kropp og sjeler i bildet "The Invisible Men".

Hvordan klassifiseres og typifiseres de i portretter, og spesifikt i seriene "The Invisible Men – Evry 2009" Stylisten Uyttenbroek refererer til verket som sin "butterfly collection" (Wound, 2009, s. 303). West påpeker et av portrettets kompleks, som en nødvendighet for å kunne klassifisere noe som et portrett (som jeg har beskrevet i kapittel 1 ),gjennom:

All portraits involve a series of negotiations – often between the artist and the sitter, but sometimes there is also a patron who is not included in the portrait itself. The impact of these negotiations on the practice of portraiture must also be addressed (West, 2004, s. 21).

Det er et slags alvor over ansiktene i fotografiene – en mangel på mimikk som smil eller andre grunnleggende uttrykksfulle emosjoner. Detaljer fra bildet drar oppmerksomheten mot det fysiske nærværet av *kropp*, for eksempel at utsnittet er større en ved tradisjonelle portretter. Man ser mer av kroppen, og den er aktiv, i posering.

Vi ser tolv ulike mennesker. De har hver sin kropp og hvert sitt ansikt. Ansiktet har en egen utforming og egenart. Avstanden og plasseringen av de ulike ansiktstrekkene er unikt for hvert individ i bildet. Blikket er rettet mot betrakteren og forteller oss at individene har sett i kameralinsen da de ble avfotografert. Øynene og ansiktsuttrykkene viser grunnleggende unike uttrykk og emosjoner for hvert individ i serien.

Er det tolv ulike indre mentale og psykologiske tilstander? Om en ser på ansiktet, uttrykket, øyne og kropp samlet, ser en likheter i poseringen. De står alle med ansiktet vendt mot kamera og har blikk kontakt. Alle har hendene i lommen, de er kuttet over kneet og har samme avstand til kanten av det individuelle fotografiet. Vi ser ikke på et individ, vi ser tolv samtidig. Det er da ikke et unikt individ, det er heller ikke tolv ulike unike individer i den da de er plassert i et rutenett, med et nummer, ikke navn, og poserer likt?

Ingenting tyder på at individene har posert *samtidig*. Likevel opptrer de *samtidig* på bildet som for eksempel i et gruppebilde eller gruppeportrett.

I *Kampen om ansiktet* (2012) skiller Mette Mortensen mellom fremmedrepresentasjon og selvrepresentasjon.

Skønt jeg finder opdelingen af portrætkulturen som frugtbar som et overordnet greb, mener jeg, at den kommer til kort i tilgangen til det konkrete materiale. Modellen fra Sekula er for uodynamisk og ideologisk fastlåst. Med portrætkulturens kompliserte magtstrukturer in mente er det forenklet og reduktivt å gå ud fra, at id-fotografiet per definition er undertrykkende. I mitt arbejde har jeg fundet eksempler på, at kriminalfotografiet bekræfter det afbildede subjekt og omvendt, at det borgerlige fotografi kan virke tvangspreget. Denne indsigt har været udslagsgivende for, at jeg snarere end at begribe billederne i politiets forbryderalbum og borgerskabets fotoalbum som modpoler vil se hvert enkelt fotografi som en repræsentation af det moderne individ (Mortensen, 2012, s. 19).

Mortensen studerer id-fotografier i sin bok. Hun går her ut i fra at hvert enkelt objekt, skal ses på som en representasjon av et moderne individ, uavhengig av synet hun mener Sekula representerer – hvor ”modellen fra Sekula er for uodynamisk og ideologisk fastlåst” og at derfor id-fotografiet per definisjon er undertrykkende i Sekulas modell (Mortensen, 2012, s. 19). Mortensens resonnement peker på hvordan ”portrætkulturens kompliserte magtstrukturer” også kan inneholde bekreftelser på det avbildede subjektet i kriminal fotografiet. Å se hvert enkelt fotografi som en representasjon av det moderne individet – gir

betrakteren av verket *Exactitudes*, et blikk på både det enkelt individet i portrettet og enkeltportrettet og individet som en del av et større hele – verket *Exactitudes*.

Flere av Freelands kriterier, *som evnen til å posere som et unikt individ* (Freeland, s.74), oppfylles ikke lenger om vi ser på hvordan portrettene *imiterer hverandre* i serien. På den andre siden er Shearer West av den oppfatning at vekslingen mellom type og individ alltid er til stede i portrettet (West, 2004, s. 21). Mangelen på et eget navn på individene tilsier at dette ikke er et konvensjonelt portrett. Freelands kriterium for idealportrettet, ”evnen til å posere og fremstille seg som et unikt individ”, er her utfordret. Personen i hvert enkelt fotografi, er først og fremst skildret som et *specimen*. Wilder beskriver fellestrekk ved denne sjangere:

Specimen photographs can stem from both observation and experiments and they have some visual traits in common. The most common form of creating a specimen photograph is to isolate the object of the photograph (Wilder, 2009, s. 88).

*Stilen* står i sentrum for oppmerksomheten. De fotograferte blir modeller for hverandre og for en bestemt type. Kelley Wilder beskriver hva vi ser er den samme ”protokollen” for å representere menneske som eksemplarer brukt mye i mote og kunst. Utstillingen *Faceless* viser eksempler fra en trend innen mote og kunst hvor *Faceless*-fenomenet er brukt. Til forskjell fra det tradisjonelle portrettet blir ansiktet med øynene – ”sjelens speil” – ikke satt i fokus.

Hvordan blir fremstillingen av mennene i ”The Invisible Men” isolert i den fotografiske representasjonen, for å få betrakterens blikk til å fokusere på objektet? Oppmuntringen til å se direkte på objektet (individene i ”The Invisible Men”), oppstår gjennom en direkte isolering av hvert enkelt fotografi. Hvert fotografi har luft på sidene, slik at rommet rundt objektet får avstand til det neste objektet i neste fotografi i rekken. Med en nøytral bakgrunn og det kvadratiske formatet i et rutenett mønster hvor det firkantede utsnittet blir gjentatt, er opplevelsen av systematisk representasjon noe som ligner på det tidlige artsrepresentasjonssystemet for sommerfugler

På tross av at helheten i hvert bilde forsøker å fremstille *en* type identitet – hadde det ikke vært mulig uten deltagelse fra de resterende elleve i gruppen.

Ut ifra intervjuet i BBC om de to kunstnernes arbeidsmetode, ser vi at i eksempelet vist, som ”City Girls” – er den samme kvinnen representert som lik seg selv på BBC, i den ferdige serien.

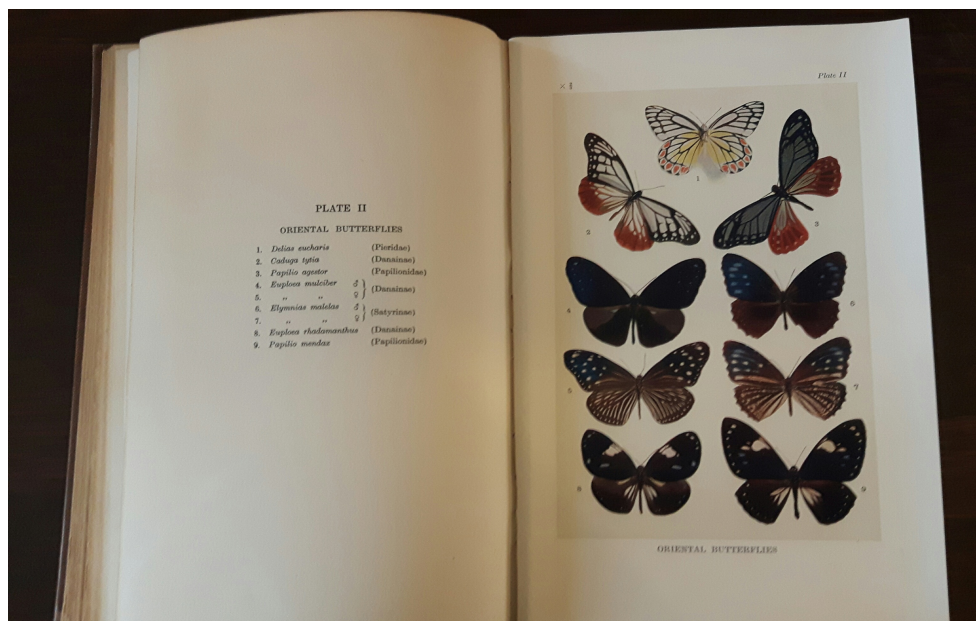
I 1891 observerte den daværende politisjefen i Paris, Alphonse Bertillon, følgende:

The collection of criminal portraits has already attained a size so considerable that it has become physically impossible to discover among them the likeness of an individual who has assumed a false name (Sekula 1986, s. 26).

I artikkelen ”The filing Cabinet” viser John Tagg hvordan Bertillon etablerte et mer ”effektivt” system for å klassifisere mistenkte individer ut fra antropometriske målinger og standardisering av avfotograferingsprotokoller av de mistenkte. For å kunne identifisere og klassifisere hvert enkelt individ, argumenterte Bertillon for ”a method of elimination analogous to that in use in botany and zoology”. Dette systemet var basert på hva Tagg referer til som ”the integration of precisely standardized photographs with systematized anthropometric measurements and a refined physiognomic vocabulary” (1988, s. 28–29).

Figur 2.2 viser en vitenskapelige illustrasjon av ulike sommerfuglarter, kategorisert under navnet ”orientalske sommerfugler” (oriental butterflies). Boken er et eksempel på zoologisk artsrepresentasjon fra 1870-tallet.

I artikkelen *Multiple personalities*, refereres det til Uyttenbroeks omtale av verket som ”my butterfly collection” (Wound, 2009, s. 307). Med oppsettet i rutenett kobles denne metaforen om hvordan de er en samling sommerfugler til vitenskapsfotografi.



Figur 2.2 Orientalske sommerfugler

En type karakteriseres som en med generelle og felles trekk. Eksempler på dette er en type zoologisk art som sommerfugl. Illustrasjonen ovenfor fremstiller typen ”orientalske sommerfugler” (*oriental butterflies*) (figur 2.2). Den visuelle fremstillingen til høyre i bildet har fellestrekk med portrettseriene ”The Invisible Men” og ”City Girls”. Alle sommerfuglene er kategorisert som ”orientalske sommerfugler”. Artsrepresentasjonen har til hensikt å kategorisere og samtidig skille hver enkelt type innunder samme hovedkategori. Dette gjelder derimot ikke for ”The Invisible Men” og ”City Girls”. Den visuelle skildringen er de tolv fotografiene. På nettsiden kan en klikke seg inn på et enkelt fotografi og dermed få opp et nummer. Hvert individ er nummerert med hvor de er plassert i rutenettet av de tolv.

Typene i serien ”The Invisible Men – Evry 2009” har noen fellestrekk. De er av samme kjønn, i noenlunde samme alder, og de har felles kleskode. Tittelen forteller oss at de alle er fotografert i perioden 2009 og kommer fra byen Evry. Mennene i serien er, i motsetning til sommerfuglene, mennesker, og derfor er forhandlingen mellom dem som fotografiske objekter, fotografen Versluis og stylisten Uyttenbroek et punkt som skiller dem fra sommerfuglene.

Typekategoriseringen forsterkes fordi oppsettet av de tolv har likhetstrekk med tidligere type- og artsrepresentasjoner fra botanikk, og zoologi.

Noen er del av en subkultur og andre har trekk fra tidligere subkulturer som ”Ecopunks” og ”Dreads”. De beskriver også det å tilhøre en ”tribe” – eller stamme – og referer dermed til et

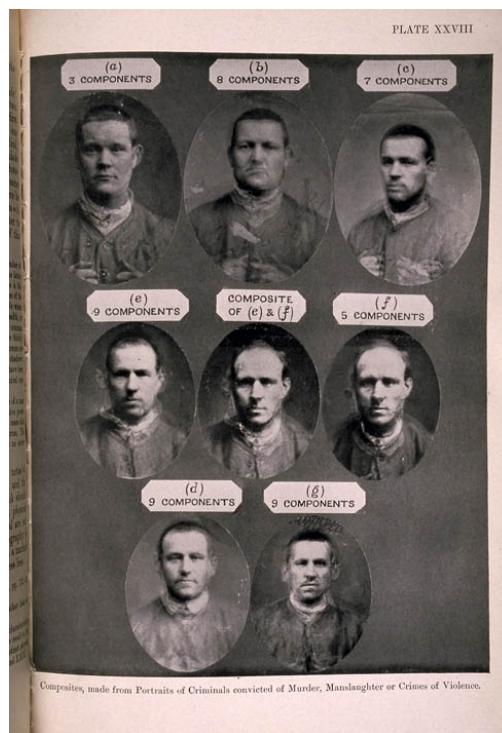


antropologisk begrep. Assosiasjonene til fremstilling av eksemplariske stammer eller typiske trekk for stammen i en antropologisk og vitenskapelig? Fremstilling er knyttet til begrepet ”tribe”.

En spenning mellom type og individ i verket *Exactitudes* oppstår fordi individene i hvert bilde noenlunde lik posering. Dette utvisker et inntrykk av det individuelle kroppsspråket i poseringen. Spenningen oppstår også siden de alle har hver sin kropp, hver sine egne klær og hvert sitt unike ansiktsuttrykk. Inndelingen av fotografiene i bildeflaten fungerer som en isolering av hvert individ, hvor bildene får et tilnærmet enkeltportrettformat og de portretterte fremstilles som adskilte individ. Bildene oppfører seg samtidig som skildringer av en bestemt type.

Et annet historisk eksempel på typefremstilling av flere individer i samme bildeflate er Francis Galton. I ”The body and the archive” skriver Sekula: ”Where Bertillon was a compulsive systematizer, Galton was a compulsive quantifier” (Sekula, 1986, s. 40). Bertillons metode hadde til hensikt å skape sosial orden og Galton var opptatt av triumfen over ”social leveling and decline”. Galton kan knyttes til den italienske skolen av kriminalantropologi. Hans første ”composittes”, først introdusert i 1877, ble tatt i utstrakt bruk de neste tiårene (Sekula, 1986, s. 40). I sine composittes kommer ut fra forsøket på en sammenstilling av optiske og statistiske prosedyrer i en enslig ”organisk” operasjon (Sekula, 1986, s. 44).

Galton plasserte ansiktene oppå hverandre for å finne likhetstrekk i ansikts- og hodeform. Med denne metoden var hans intensjon å finne noen typiske trekk ved en etnisk opprinnelse eller den kriminelle eller syke i samfunnets eller maktapparatets definisjon av avvikere fra normen i samfunnet. Ved å plassere negativer oppå hverandre ble individuelle trekk visket ut for de generelle trekkene i ansikt og hodeform som Galton var opptatt av som identitetsbevis. Disse representasjonene skulle fungere som illustrasjoner hvor en type fikk utvisket de individuelle trekkene i ansikt og hode, slik at en lettere kunne finne felles særtrekk som var dyrket frem i Galtons ’composittes’



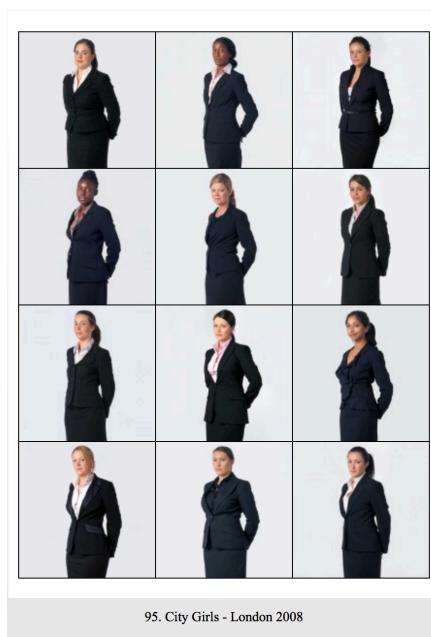
Figur 2.3 Et eksempel på Galtons ”composites”

Seriene i *Exactitudes* består av tolv individer med felles kjennetegn. De er ikke plassert direkte oppå hverandre som Galtons ”composites”, men plassert ved siden av hverandre. I seriene er posering, kjønn og klesstil fellestrekk som typen kategoriseres uti fra i hver enkelt serie – gjennom prosessen er ”poseringen” fanget opp og rendyrket. Galtons ansikter er en type ansikt med felles trekk, hvor metoden gjorde de minst dominante trekkene utvisket. I seriene i *Exactitudes* fremstilles personer med felles særtrekk, som sommerfuglen. Ansiktene i seriene er imidlertid unike, og utgjør ikke summen av unike ansiktstrekk generalisert i en type, slik som hos Galton. Fremstillingen av sosiale typer i *Exactitudes* kan gi assosiasjoner til Galtons fremstillinger i *reversert* form: Man kan forestille seg en slags omvendt prosess hvor alle lagene av ansikter som utgjør typen, har blitt dratt fra hverandre, og individene bak – de som var utgangspunktet for konstruksjonen av typen – kommer til syne. I lys av dette fremstår *Exactitudes* som en dekonstruksjon av sosiale stereotypier – altså det motsatte av hva en av mange kritikere som hevder – en befestning av individets uomtvistelige autonomi.

I et slikt møte med *Exactitudes* engasjeres betrakteren til å plassere verket i en sosial og historisk kontekst – i skyggen fra Galtons eksperimenter og fremstillinger av *den andre*. Likhetene til denne formen for artsrepresentasjon og typologi er til stede i den systematiske fremstillingen i verket *Exactitudes*. Det finnes dermed en spenning mellom representasjonen av et mennesket som *objekt* for vitenskap eller typologisering, altså konstruksjonen av *den*

*andre*, og representasjonen av et *autonomt individ* som motsetter seg kategorisering. På tross av at de portretterte i *Exactitudes* ”katalogiseres” under et felles navn som en type, vil jeg derfor hevde at de fremstår som autonome individer heller enn objekter. Individenes ansiktsuttrykk er ufravikelig unike på hver sin måte, og demonstrerer at de, til tross for at de presenteres som et nummer i en rekke, ikke kan viskes ut og miste sin egenart.

## Are You a City Girl?



Figur 2.4 ”City Girls – London 2008”

Serien ”City Girls London 2008”, fremstiller kvinner i London med dressjakke, skjørt og høye heler. I en undersøkelse av hvordan de tilnærmet like poseringene blir til, ser jeg på en videoreportasje fra BBC Culture Show (2008). I denne reportasjen følger reporteren fotografen Versluis og stylisten Uyttenbroek i Londons gater, på jakt etter modeller til serien ”City Girls”. De to vet hva de er ute etter. Det skal være skreddersydde dresser med en viss skjørtelengde.

We all like to think we’re individuals, unique specimens. Could it be that each one of us conforms to a different fashion tribe? (BBC Culture Show, 2008).

I reportasjen fra BBC Culture Show,, beklager fotografen Ari Versluis og stylisten Ellie Uyttenbroek at de ikke lenger kan finne stedene hvor de engelske tar sin kopp te. På et spørsmål fra BBCs reporter om hva de synes om London, svarer Uyttenbroek:

”One thing that we found quite heavy, was the fact that the whole London was Eat, Nero, Starbucks, Boots and it felt like the people was the same as all these stores of the same brands.”

”Yes, that was quite shocking”, Versluis bryter inn, ”we were very depressed in the beginning. So we were like, where do the English have their traditional teas, and it’s all you know, so Americanized at the moment.”

”That made all, these shops made that the people look very grey”, tilføyer Uyttenbroek.

Reporteren forsetter: ”We all recognise ‘goths’, or ‘bouncers’ or ‘skins’ as a part of a tribe, but in their photographic series *Exactitudes* Ellie and Ari have categorized almost everyone.”

”It’s a never ending collection of style”, sier Uyttenbroek, og Versluis bryter inn: ”We try to find people in the streets who have a similar kind of fashion.” Uyttenbroek fortsetter: ”In some series it’s just the look, in other series it’s really a lifestyle.”

”You meet people were you think they are great for the series”, sier Versluis. “Listen to their stories, write down where they’re going to, which clubs, which bars, well the places where they hang out. And since some of the groups are quite subcultural, you get the right information by them. It’s like peeling an apple, you know when you come to the core of it.”

Uyttenbroek fortsetter: ”The thing is that it becomes *tribal*, because they want , like for example with the forties girls, they say ‘Oh, you should really photograph that girl that works for Vivian Westwood’. Off course – *because they want to be with her – in the series*” (BBC Culture Show, 2008).

Versluis og Uyttenbroek er altså rett ut deprimerte av å se at alt er blitt så amerikanisert. Til slutt lykkes de likevel med å finne noen grupper som skiller seg ut, og de ferdig produserte seriene kan utstilles, til begeistring og forargelse, i varehuset Selfridges’ Ultralounge.

Med denne innledende redegjørelsen for de to kunstnernes arbeidsprosess, vil jeg undersøke Wests faktor som tar opp forhandlingene som foregår med den portretterte og i dette tilfellet, fotografen og stylisten:

All portraits involve a series of negotiations – often between the artist and the sitter, but sometimes there is also a patron who is not included in the portrait itself. The impact of these negotiations on the practice of portraiture must also be addressed (West, 2004, s. 21).

I ett intervjusegmentet fra BBC (BBC Culture Show 2008) får vi være med reporteren og de to, Versluis og Uyttenbroek i en typisk ”jakt” på modeller til serien ”City Girls”. Vi ser hvordan de tar kontakt med aktuelle kandidater på gaten i City of London. I reportasjen The BBC Culture Show – 2008 er verket *Exactitudes* tema. ”No one escapes their evil categorizing,” sier reporteren – hun er med på en prosess og stiller spørsmål underveis. Er alle en del av *Exactitudes*, spør hun – ”Nei ” svarer Versluis og Uyttenbroek unisont, og begrunner det med at 80% av oss har ikke den samme *selvbevisstheten* og gjennomførtheten i hvordan vi kler oss eller står ut i en folkemengde (BBC Culture show 2008). Fra intervjuet vises et klipp hvor Versluis og Uyttenbroek leter etter modeller for ”City Girls”-serien. De finner en mulig kandidat og presenterer seg som at de jobber med et stort prosjekt og stil. De spør: ”Are you a city girl”? Av de tre eksemplene svarer to ja, og den siste smiler og ser smigret ut. De er ute etter en som er gjennomført og i livsstil som passer til en ”city girl” denne gangen. I reportasjen, vises hvordan fotografen og stylisten er ute etter noe spesifikt. De diskuterer seg imellom og etter å ha snakket med et par av de, diskuterer de om de var en ”city girl”. Den rette de finner har flere trekk som passer med kategorien. I bildet av ”City Girls” er nummer ”05” i rekken kvinnen de fant som de uttrykte at passet perfekt.

I spørsmålet til kvinnen: ”Are you a city girl”, ser det ut til at pausen, smilet og kommunikasjonen mellom de tre er en innforstått kommunikasjon hvor de tre antar å vite, kvinnen inkludert hva en ”city Girl” er. Dette eksempelet viser subjektet med en egen selvbevissthet rundt hva det vil si å være en ”city girl”. På samme tid, er dette første møtet også starten på hva som ender i en fremstilling av en type som kategoriseres med noen bestemte egenskaper. Der og da, kan bilde av hva en ”city girl” er, og hvordan hun poserer, starte forhandlingen mellom fotograf og sitter (West, 2004, s. 21). Av kategoriene i seriene betegnes noen som deler av en subkultur og andre som personlig stil – Intervjuet er gjort under London seriene i 2008 ”Pin-ups – 2008 London” med flere.

Versluis forteller om prosessen. De snakker med folk, og når de finner en stil de vil lage en serie av, leter de etter rette kandidater. For å finne ut mer om en type spør de hvor de handler klær, hva slags klubber de går til.

Fotografen Versluis og stylisten Uyttenbroek introduserer seg raskt som to kunstnere som jobber med en større prosjekt hvor de dokumenterer eller jobber med ulike stiler. De spør vedkommende om de er interessert i å komme til studioet for å bli fotografert. I de fleste seriene ender de til slutt opp med rundt 200 fotograferte eksempler av hver stilkategori og velger deretter ut tolv av disse til den ferdig produserte serien og publikasjon av denne.

Samtidig som fotografen og stylisten snakker og opptrer behagelig og høflig, viser de noen fotografier av serier de har laget med mindre eksempler enn hvordan de blir utstilt flere steder som større monumentale serier i formatet menneske høyde i hver serie. Modellene ser de ”små” seriene, fotografen og stylisten holder i hånden som eksempel.

Oppsettet av de tolv sammen, mangelen på eget navn og lik posering. Hva som minner om portrett er unike ansikter og en fremstilling med en fysisk gjenkjennelig kropp – slik vi har sett fra reportasjen fra BBC, var de den samme på gaten som i fotografiet. Ut ifra hva Versluis og Uyttenbroek sier, kan en anta at dette er en måte de går frem på, og at de er ute etter å fremstille den personenes stil, slik de observerte og opplevde det på gaten. Eventuelt ikke nøyaktig slik det var da, men denne personen med sin stil i et eget fotografi. De blir ikke bedt om å kle seg om, de blir ikke skjult i sin fysiske gjenkjennelige kropp. Ved å se ansiktet og øyne får vi mulighet til å studere hver enkeltes uttrykk og eget ansikt, slik som et portrett. Ifølge Freelands ”evne til å fremstilles som et unikt gjenkjennelig individ (Freeland, 2010, s. 74).

Formatet på bildeserien er vertikalt som et mer konvensjonelt fotografisk studioportrettformat. Eksemplarer av ”city girls” gjentas, representert som tolv fotografier av typen, stilen og karakteren ”city girl”. Tittelen peker på London City. Et historisk business distrikt i indre London. De er kategorisert som en type ”city girls” i London året 2008.

Kvinnene i de tolv fotografiene poserer også lik hverandres posering. Kroppen er i en tredjegradsprofil og ansiktet i det samme, med en liten tilt mot kameranlinen. De skreddersydde dressene og det formelle dressjakke og skjørt blir her et symbol på kvinnenens kleskode i City of Londons buinessverden. Den kvalitative (felles beskrivelsen) av *typen* ”city girl” lyder:

From Citibank to Slug & Lettuce.

From Taylor made to TM Lewin.

From old boys network to  
corporate girls

The heel is the female tie

(*Exactitudes*, 010).

Helen, referer til som det mannlige slipset. Helen, er et maktmiddel, som lager lyder og ekko, et feminint maktagrep, som en stereotypi på linje med skulderputer. Helen fungerer som et maktsymbol og som en karakteristikk, i form av lyd og gange. Kvinnen ankommer, det annonseres gjennom helen. Det systematiske og tydelige vises og i at kvinnene har alle håret stramt festet bak, noe vi ser at stylisten Uyttenbroek, ordner og fikser på i segmentet fra BBC-reportasjen (BBC Culture Show 2008). Alle har brystet noe blottlagt. Vinkelen de står i og med en konvensjonell lesning fra høyre i øverste billedkant, skaper et sårbart punkt. Deres feminitet er en del av overgangen fra "old boys network". Konnotasjonen går til dådyr eller en annen type sommerfugler. Da en ser nærmere på hver enkelt, er det en vaktfull og det ser ut som det koster dem noe å på å opprettholde en strenghet og kontroll. Nummer "08", ser sårbar ut, noe som kontrasterer den tradisjonelt mannlige maktdress poseringen. Med hendene foldet bak ryggen og brystet hevet frem, er de låst og ubeskyttet for brå bevegelser eller angrep.

Det er ikke tvil om at dette er en type og slik ser den ut. Eksotisk, dokumentert og tydelig i sin drakt, nesten som en fugleart med typiske kjennetegn. Disse kjennetegnene vises visuelt og karakteristika beskrives nærmere under hver kategori. I "City Girls" er teksten utformet av Versluis og Uyttenbroek.

I enhver portrett situasjon slik West poengterer "foregår det en forhandling mellom fotograf og objekt/subjekt" (West, 2004, s. 21). Forhandling i eksempelet fra BBC, viser at modellene (objektene) er smigret og kommer til studioet etter de har sett hvordan oppsettet er – de vet og at dette er et større prosjekt om stil og at de er spottet på gaten som en representasjon av dette. Hvordan de iscenesetter sin egen visuelle identitet i det urbane er valg og prosesser gjort tidligere, uavhengig av avfotograferingen.

Representantene for "Invisible Men" og "City Girls", blir bedt om å møte opp i de samme klærne de hadde på seg da de ble spurt om å være med i prosjektet. De har dermed sine egne individuelle klær. De er ikke iscenesatt som karakterer eller modeller for *ett* individ de skal etterligne. I reportasjen om hvordan "City Girls" ble til, ser vi at fotografen og stylisten spør potensielle modeller direkte: "Are you a City Girl?" I denne invitasjonen ble også lignende *Exactitudes*-bilder vist til de forespurte. Om en studerer hvert enkelt fotografi nærmere, viser hvert fotografi egne og dermed autentiske ansiktsuttrykk. Det finnes ikke på forhånd *den ene* riktige modellen eller en bestemt riktig representant for gruppen.

BBC-reportasjen viser også hvordan Versluis og Uyttenbroek er ute etter noe allerede spesifikt. Hva som fremstilles er i stor grad en del av deres selvbevisste identitet de selv har valgt å fremstille seg som visuelt. De id-markørene de bærer er valgt ut til å representere eller si noe om deres rolle og egen image og fremtoning i det urbane landskapet. Deres rolle og iscenesettelsen i studio er en representasjon av hvordan de ses utenifra.

Kategoriseringen fortsetter og setter spørsmålstegn ved våre egne bilder og mediernes representasjon av typene. Spørsmålet om hvordan de får individene til å posere går igjen i de fleste intervjuer av de to. Den vanlige omtalen er at de representerte på en eller måte blir ”avslørt” i sin mangel på originalitet. Hvordan kan de frivillig gå med på dette?

I magasinet *Smith Journal* (2012) beskriver fotografen Ari Versluis hvordan han og hans samarbeidspartner Ellie Uyttenbroek kontakter folk på gaten, og hvordan de fotograferte responderer på resultatet og dette å være med i prosjektet. Han sier at stort sett alle blir overaskende glad for resultatet og stolte. Samtidig under gjentatte formuleringer på samme spørsmål om fra journalisten, påpeker Versluis at i serien ”Bimbos – Rotterdam 1996”: ”The first question we asked the bimbos was, Are you a Bimbo? Sometimes they reacted with a slap in the face and sometimes they’d say ‘of course I’m a bimbo’ Ari says” (Baker & Olijnyk, 2012, s. 87).

### **Gruppeportrett i rutenett?**

I sin omtale av *Exactitudes* i den toneangivende boken *European Portrait Photography since 1990* hevder Christophe De Jaeger at individene som er representert, tilhører ”various social groups” – og at ”each individual is placed in a particular subgroup” (De Jaeger, 2015, s. 205). Ifølge De Jaeger er det slående hvordan individene mangler originalitet:

Bringing together people with the same dress codes makes clear how lacking they are in originality and how strongly certain tendencies or trends in society as a whole influence people in the expression of their individuality (De Jaeger, *European Photography since 1990*, 2015, s. 205).

Det kan virke som De Jaeger først og fremst tar utgangspunkt i enkeltportrettet, men kan en også betrakte verket fra en annen synsvinkel?

De Jaeger trekker vår oppmerksomhet mot individualiteten som et sosialt konstruert *uttrykk* (”the expression of their individuality”). Denne omtalen er tendensen i kortere presentasjoner



av verket. De representerte ligner hverandre og er ifølge De Jaeger en demonstrasjon av hvordan individene mangler originalitet. Dette tvinger frem spørsmålet om mangelen på originalitet også utgjør et tap av individualitet. På den annen side har hver representant et eget ansiktsuttrykk som skiller dem fra de øvrige i serien de er representert i. Jeg vil derfor hevde at det er unike individer som er representert i *Exactitudes*. Hvert fotografi viser et unikt individ, med sin egen kropp og sitt eget ansikt. Samtidig er de presentert sammen i en serie. Slik det opptrer i verket, er det en form for gjennomgående skiftning mellom det satte og eksakte uttrykket for en identitet og referansene til fremtoningen, og samtidig en myte som endres i karakter i nåtid, for betrakteren. Fra et økologisk standpunkt, med botanikken som en opererende metafor i verket, kan et ”continuum” defineres som: ”The idea that vegetation is continuously variable and cannot be classified into discrete entities, since it shows gradual change in response to environmental change. Such change may be analyzed using ordination methods.”(Dictionary of plant science, 2016).

Vekslingen mellom individ, serie, enkeltportrett og gruppeportrett kan og ses som individualitetens endrede ansikt. Hvor står betrakteren, hvilket blick tilpasser seg omstendighetene, og hvordan endres en tolkning ut i fra gitte og endrede omstendigheter og referanser i fremstillingen av individet i ”The Invisible Men” og ”City Girls”? ”Continuum, er en bevegelse fra det spesifikke til det generelle, som vekselvis viser den ene ekstremiteten ovenfor den andre med et tydeligere ansikt. På denne måten er den og en bevegelig myte som en sekvens (Strauss), løsrevet fra det lineære, slik som portrettet hos Wests ’continuum’ (West, 2009, s. 21).

Med denne bevegelsen i tankene, hvilke fellesskap vi står ovenfor i møtet med seriene ”The Invisible men” (figur 2.1) og ”City Girls” (figur 2.4), er vi, betrakterne, også en del av bevegelsen? Våre kollektive og subjektive forestillinger om oss selv og ”de andre”, vår egen prosess i å kategorisere og klassifisere, aktiveres av continuum bevegelsen. På grunn av sin ustabile og bevegelige karakter, som mytedannelse, kan vi ikke sette et punktum på hva vi opplever. For det finnes ingen eksakt opplevelse, så lenge en ser. Om en velger å kategorisere, kan en lettere gå videre, med en opplevelse av at en har forstått. Slik er det altså ikke om vi skal to på plantenes gradvise endring som respons på miljøets forandringer.

Portrettseriene ”Invisible men” og ”City Girls” representerer to undergrupper, eller hva De Jaeger omtaler som ”**subgroups**” (De Jaeger, 2016, s. 201). Slik jeg tolker De Jaegers begrep, skal det ikke forstås som at hvert bilde representerer en subkultur. ”**subgroup**” kan

oversettes til norsk som ”undergruppe”. Betydningen i denne konteksten kan likevel være nærliggende subkultur fordi bildene representerer kleskoder og holdninger innen hva De Jaeger omtaler som ”ulike sosiale grupper”. En kan si at de også er undergrupper i verket som helhet. På den annen side kan ”undergruppe” være et ladet uttrykk som ikke helt representerer hva jeg tror De Jaeger beskriver som ”subgroups”. Jeg velger likevel å bruke begrepet undergrupper. De to seriene eller undergruppene skal ses i sammenheng med verket som helhet. Verket er organisert i serier, som jeg vil undersøke som en bestemt type ”gruppefellesskap”.

### **Exactitudes’ undergrupper**

Samfunnet i *Exactitudes* representerer ulike typer som tituleres på ulike måter innenfor et del- og helhetsperspektiv. En undergruppe spiller på navnemetaforen som ”Mr. Wang”. En annen omtaler en kvalitet og ordlyd som ”Mystique” eller ”Dejeuner del Herbes”. Andre blir omtalt som representanter for en elite, som ”Intellectuals”. Noen undergrupper omtales som en del av en familiestruktur som ”Auntie Never Ever” og ”Dutch Family”. To undergrupper kategoriseres ut ifra yrke, som ”Butchers” og ”Violet Virus”. Noen blir navngitt med religionstilhørighet, slik som ”Muslimas” og ”Musulman”. Noen representerer en Evry-identitet, som ”The Invisible Men”, ”Meuf” og ”Bou Bou Logo”. Noen er sin hobby, ”Gameboys”, noen er sin seksualitet, ”Babes” og ”French Touch”, noen er allerede etablerte subkulturer som har blitt mainstream, som ”Hipster” og ”Emos”. Andre er ”Ecopunks”, ”Farmcore”, ”Naturals”, ”Yummy Mummies”, ”Indorockers” og ”Rebells”. Det de alle har felles, er at de ikke er representert med sitt eget individuelle navn. De blir omtalt som del av en undergruppe med en bestemt gruppeidentitet.

Seriene fremstiller tolv individer som tilhører den samme ”undergruppen”. Som i et konvensjonelt gruppeportrett poserer individene sammen i et format. Noe som skiller seriene fra et konvensjonelt gruppeportrett, er at individene ikke poserer samtidig med resten av gruppen. De utgjør heller ikke en formell gruppe som en klasse eller et team på en arbeidsplass.

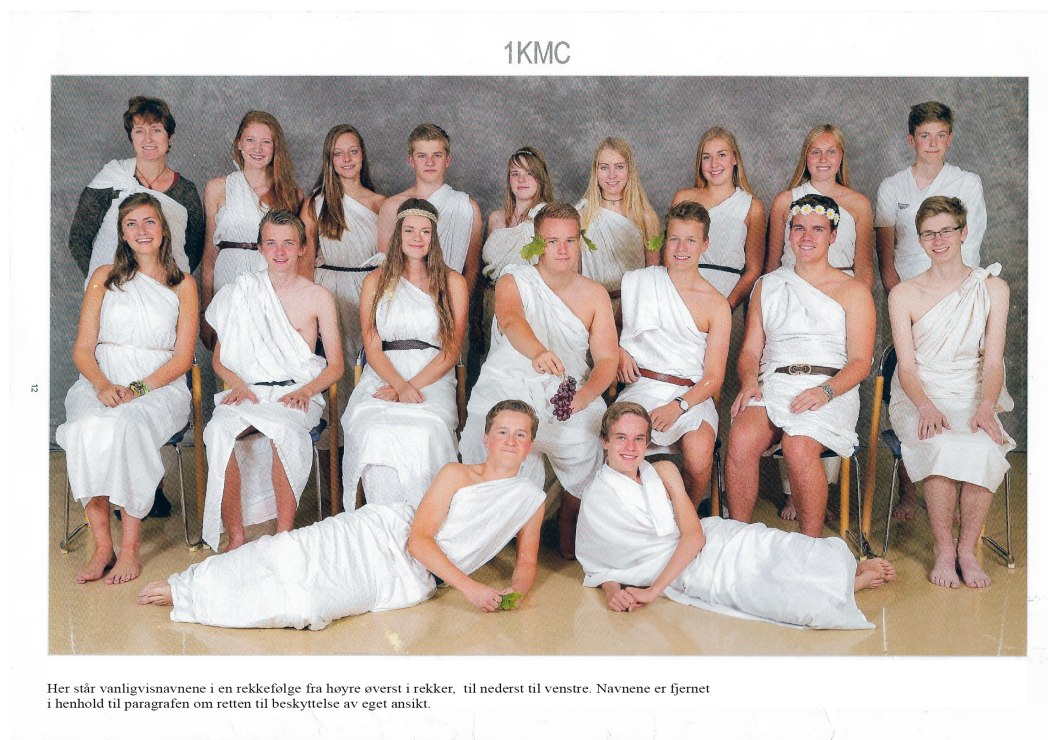
Kan en snu på det og også se på hvilket potensial som ligger i disse talløse (uendelig) representerte individene? Hvordan kan bildene og de tilnærmede like og felles poseringskonvensjonene som oppstår underveis, tolkes som en gruppeprosess? West poengterer hvordan gruppeportrettet som sjanger har utfordringer i overføringen fra enkeltportrettets konvensjoner:

First of all, the stylistic and technical issues facing artists in producing group portraiture are more complex than those of portraits depicting single sitters. As soon as there is more than one sitter, the conventions of posed formality so common in individual portraits are challenged and the possibilities of how to represent the figures are multiplied. Although sitters can be grouped as if they were a collection of relationships formal, individual portraits, group portraiture can also involve a greater experimentation with composition and the physical relationships between the figures. In this respect, group portraiture has often had an affinity with theatrical performance, as figures can be shown interacting with each other as well as posing for the portraitist (West, s. 105).

West beskriver i tillegg en lek med konvensjoner og en teatraliskhet som kan finne sted i det eksperimentelle gruppeportrettet (West, s. 105–106). Individene i bildene i *Exactitudes* poserer heller ikke ut i fra karakterer i et rollespill som kan ses på som en teaterforestilling.

Although sitters can be grouped as if they were a collection of relationships formal, individual portraits, group portraiture can also *involve a greater experimentation with composition and the physical relationships between the figures*. In this respect, group portraiture has often had an affinity *with theatrical performance, as figures can be shown interacting with each other as well as posing for the portraitist*.

Dette bringer meg videre til klassebildet.



Figur 2.5

Klassebildet (figur 2.5), er et eksempel på et konvensjonelt gruppeportrett. Elevene skal forholde seg til en ny fysisk oppstilling enn hvordan de vant til å forholde seg fysisk i rommet til hverandre som en klasse. Gruppeportrettet er en mulighet til å vise deres felles referanser og identitet som klasse utad. Den enkelte skoleklassen stilles opp i rekker slik at de står ved siden av hverandre. Fotografen regisserer som regel oppstillingen underveis. Elevene skal representere seg selv og samtidig være en del av en gruppe. Gester og ansiktsuttrykk kan vise til relasjoner innad i klassen. Dette er fremstillingen av gruppen som en bestemt klasse. Klassebildet ovenfor (figur 2.5), leker med roller og identitet gjennom referanser til gresk toga party. Det fremstår som en bevisst teatralisk posering. West nevner dette og som tidligere nevnt som en vanlig form for eksperimentering med roller i gruppeportrettet. Symbolene opptrer som signifikater for antikken og er samtidig en tydelig ”teatralisk” oppsetning, hvor klassebildet blir diskutert som konvensjon. På denne måten er også dette klassebildet et meta-gruppeportrett som bildene fra *Exactitudes*.

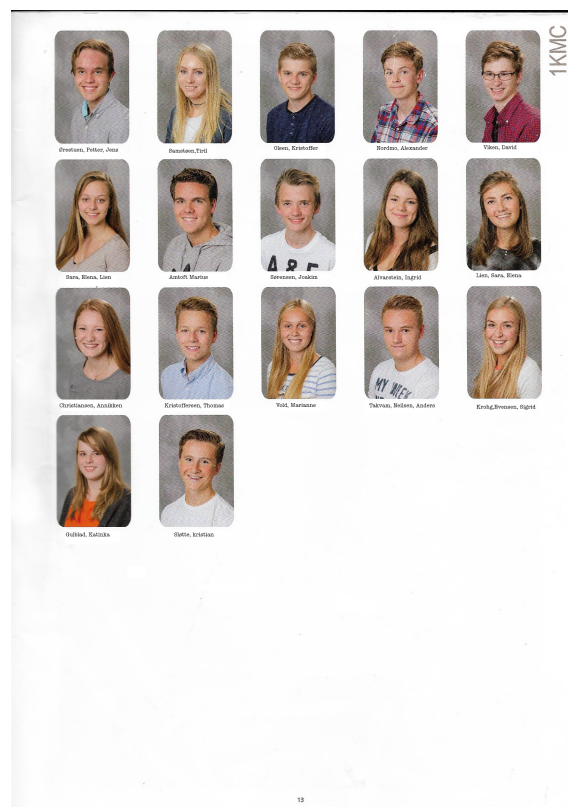
Klassebildet ovenfor er en lek eller kommentar til det konvensjonelle klassebildet, samtidig som det repeterer flere konvensjoner og tradisjoner innen gruppefoto. Det greske, toga,

rekvisitter med blader og druer og poseringskonvensjoner er som klassebildet og samtidig tilpasset rollespillet og de ulike karakterenes posering foran fotografen og plassering som klasse eller gruppe (West). Hvordan skiller denne teatraliskheten seg fra iscenesettelsen i bildene i verket *Exactitudes*?

Det formelle med klassebildet er hvordan det brukes som id-portrett i institusjonell sammenheng. Klassebildet har og sosiale funksjoner, som å tjene til å fremstille et felleskap – det har også flere identitets funksjoner. For klassen er fotoseansen en måte å vise seg frem som gruppe, for skolen, venner og familie. Klassebildet blir også brukt av skolen for å gjenkjenne og identifisere elevene i de ulike klassene. Om en ser på klassebildet, er navnet noe som og plasserer den enkelte eleven i et etablert og konvensjonelt system for en bestemt fremstilling. I klassefotografiet, er navnet en viktig funksjon. Elevene er sortert alfabetisk. Elevens identitet knyttes til navnet. I ”City Girls” og ”Game Boys” knyttes det til den visuelle fremstillingen av kroppen som poserer. Betrakteren, blir klar over at de alle er i en fotografisk studiosetting. Årsaken til dette er hvordan oppsettet gjentar poseringen i enkeltformatet, i serien, slik at det formelle, kommer klarere frem.

I skolefotografering kan fotografen bestemme til sist noen som skal plasseres annerledes på grunn av høyde eller hvordan gruppen ser riktig ut i et gruppebilde. De fysiske relasjonene er viktig. Her kan det oppstå kroppsspråk som forteller noe om hvordan elevene opplever å posere på klassebildet eller å være plassert i forhold til hverandre.

## Skolefoto og id-portrett



Figur 2.6 Oppsett av elevene i den enkelte klasse.

Dette bildet (figur 2.6) fyller en side i magasinet med alle klassebildene, som gis til skolen. I dette eksemplet til en videregående skole i Bærum. Oppsettet (figur 2.6), står på andre siden av gruppefotografiet av klassen. Her er elevenes navn skrevet under hvert fotografi. Oppsettet av de individuelle id-fotografiene har form som et rutenett hvor bildene er plassert på rekke og rad. Informasjonen om hvilken klasse de tilhører er oppgitt øverst til høyre for fotografiene. Disse fotografiene er også lagt inn på lærerens nettbaserte oversikt ”skolearena” som en mulig oversikt med bilde med navn, over elevene i hver enkelt klasse. De samme fotografiene brukes på hver enkelt elevs skolebevis, som også fungerer som elevenes egen ID og legitimasjon som skoleelev.

Her skiller id-skolefotografiet seg fra bildene i *Exactitudes*. Oppsettet i *Exactitudes* kan imidlertid sies å følge sitt eget paradigme innenfor verket. Individene er også stilt opp etter og over hverandre slik som i skolefotoeksempelet. I *Exactitudes* seriene er navnet byttet ut med et nummer som følger rekken fra øverst til høyre. Det første individet har teksten 01, og dette går videre under hvert individ til den siste som er 12. Bildene av hver enkelt elev er et eksempel på hvordan klassefoto får en bestemt sosial *funksjon* som portrett. Lærere og elever

selv har et oppsett med et ansikt til navnet – dette tjener til å sortere navn og ansikt innenfor skoleinstitusjonen.

Seriene fra *Exactitudes* følger flere av de samme konvensjonene for et gruppeoppsett. De ligner skolefotografier med sin oppstilling og med avsatt plass til navn. Navnet er imidlertid byttet ut med et nummer i alle de 154 bildene i verket *Exactitudes*. De tolv personene i hver serie har dessuten ikke individuelle navn, men deler felles betegnelser for undergruppene de er representanter av, som ”The Invisible Men”, ”Gameboys” og ”City Girls”.

Shearer West beskriver hvordan et gruppeportrett kan eksperimentere med komposisjonen. I denne sammenhengen nevner hun hvordan gruppeportrettet kan være gjenstand for en bredere eksperimentering, hvor de fysiske relasjonene mellom figurene opptrer på en annen måte enn det tradisjonelle gruppeportrettet hvor relasjonene og plasseringene av figurene følger normale konvensjoner for gruppeportrett (West, s. 105–106). Wests prosjekt slik jeg forstår det, går ut på å beskrive hvordan gruppeportrettets komposisjon har noen bestemte konvensjoner, og at disse og kan eksperimenteres med.

Er seriene fra *Exactitudes* et eksempel på et slikt eksperimentelt gruppeportrett? Det eksperimenteres med de fysiske oppstillingene av gruppen slik West beskriver. Inndelingen av tolv individuelle fotografier i en bildeflate skiller bildet seg fra det konvensjonelle gruppeportrettet. På den annen side kan en si at det er tolv individuelle portretter montert i en grupperepresentasjon. Figurene og de fysiske relasjonene har ikke foregått som en gruppe foran fotografen samtidig. Det er derfor heller ikke et eksperimentelt gruppeportrett i den forstand som West beskriver. I bildene er individene isolerte i hver sin bildeflate og har hvert sitt individuelle rom og avgrenset kvadrat innenfor bildet.

Seriene vi har sett til nå – ”Invisible Men” og ”City Girls” – viser ikke til *relasjoner mellom* individene i den visuelle skildringen, slik det er vanlig i et normalt gruppeportrett.

Relasjonene mellom individene som er representert, er i stor grad formet *før* de poserer for fotografen og *etter* at de er montert på samme bildeflate. Individene i hver enkelt undergruppe har tatt formative valg om hvordan de skal representere seg selv gjennom sin klesstil *før* de blir invitert av kunstnerne til å være representanter for en undergruppe. West skiller her mellom enkeltportrett og gruppeportrett. Hun ser etter en ny variabel i komposisjonen gruppeportrett som ikke er en del av enkelt portrettet:

While an individual portrait projects an idea of identity based on likeness, personality, or social status, group portraits include the *additional variable* of human interaction. In more formal group portraits such relationships may be shown spatially rather than psychologically (West, 2004, s. 105).

Relasjonene i de tre analyserte objektene, viser ulike former for menneskelig samhandling. I id fotografiene fra elevene, ser vi et oppsett, som skal brukes som et virkemiddel for lærer og andre elever til å huske navnet på den enkelte eleven. Dette systematiseres gjennom et hierarkisk system, hvor ansiktet er en del av etternavnet, som kommer alfabetisk fra høyre i oppsettet. I serien (bildet) City Girls og ”Invisible Men”, brytes konvensjonene for enkelt portrettet. Allikevel kan de to seriene ikke sies å følge West’s faktorer for et gruppeportrett, slik som klassebildet gjør (på tross av sin eksperimentering med formatet). De to seriene fra *Exactitudes* - kan i større grad sies å eksperimentere med gruppeportrettet som sjanger, ut i fra West’s kriterier – om det da skal klassifiseres som et gruppeportrett. Individene i de to seriene er sammen i bildeflaten – de har et fellesskap og de poserer som om de har noe felles, som kan ligne på en gruppe. De har samme klær, samme alder og samme klesstil – likevel er de adskilt av rutenettet. De isoleres og fremheves på samme tid. De fremstår som individer som ligner andre individer på grunn av adskillelsen i formatet. Etter at vi nå har sett hvordan prosessen fra å bli spurt på gaten av fotografen og stylisten – til å være representert i en skildring som beskriver et unikt individ, som har likhet til, har tegn i sin skildring på en indre mental karakter og samtidig har evnen til å representere seg selv og posere for en avbildning – er det da et enkeltportrett eller hvordan blir de to seriene inn i gruppeportrettet som format? Konklusjonen er at de fortsatt er individer i ett fellesskap.

Et argument for denne tolkningen ligger i at individene som deltar som representanter for en undergruppe, *i utgangspunktet skal betraktes som autonome individer, før de deltar i prosjektet*. På tross av omtaler om at de fremstår som lite originale, er det ikke dermed gitt at individene selv opplever at de er blitt objekter som tjener et formål, hvor de blir objekter og fremstilles som noe annet enn deres egen identitet. Alle valg om hvordan de kler seg er gjort i forkant av fotograferingen. De blir bedt om å ta på seg de samme klærne de hadde valgt å ha på seg før de ble spurt på gaten. De får se lignende bilder av serier før de svarer ja til å være med i prosjektet. Hva som kan diskuteres fra en objekt/subjekt-innfallsvinkel, er hvordan de ender opp med en tilnærmet eksakt lik kroppsholdning og posering i de tolv fotografiene som representerer en serie.



## Spenningen mellom serie og gruppe

I *sosiologiens nøkkelbegreper* (2016) viser sosiologen Dag Østerberg til den franske filosofen Jean-Paul Sartre (1905–1980). Sartre forklaringsmodell av de to begrepene ”serie” og ”gruppe”. Med bakgrunn i drøftelser hos Marx og Hegel deler Sartre serie og gruppe i tråd med individets objektivasjon (gruppehandlinger) på den ene siden og alienasjon (fremmedgjøring i serielle handlinger) av egne handlinger, på den andre siden.

Et eksempel er kødannelsen som en seriell tilstand [...] Enhver er i samme situasjon som de andre, men ikke i en felles situasjon [...] *Gruppen* er seriens kontrære motsetning: Mens den serielle tilstand gjør enhver til en annen enn de andre, er gruppen en tilstand hvor enhver er den samme som de andre, gruppens virksomhet er et felles foretagende (Østerberg, s. 64–65).

På hvilke måter er felleskapet presentert som typer i en serie, en seriell handling og samtidig en gruppehandling? Verket *Exactitudes* har tilsynelatende serielle handlinger ved å la individene posere likt. De har et nummer, som et nummer i rekken, eller i køen. De gjentar en annens positur, uten og fysisk møte de andre de er representert med i en ansikt til ansikt situasjon. For å stille spørsmålet direkte til Sartres definisjon: Individene i serien ”The Invisible Men” befinner seg i samme situasjon, men oppleves det som en fremmedgjøring hos individene? Kan de på samme tid være en del av serielle handlinger som danner et ”sekundært” symbolsk gruppefellesskap?

I omtalene av *Exactitudes* blir ikke de portretterte fremhevet som individer, de blir snarere definert ut ifra en mangel på individualitet. Individene poserer noenlunde likt – men er det dermed slik at utformingen og poseringsprosessen gjør dem mindre individuelle? Kan dette si noe om en utbredt oppfatning om ”det unike” individet som en som skiller seg ut fra mengden, eller som er original og spesiell, som ikke kan kategoriseres som en type? Betyr dette idealet om individualisme at vi tror vi ser et unikt individ i et portrett, men da fellestrekk og posering settes sammen, blir konvensjonene i ”portrettet” blåst opp og vises transparent direkte til oss – ispedd en lek med betrakterens posisjon?

Bildene betegnes som portretter. De blir også ofte, blant annet av De Jaeger, omtalt som en fremstilling av *tap av individualisme* siden modellene kler seg og opptrer likt (De Jaeger, 2016, s. 205). Dette tapet av individualitet vil jeg gjennom en sosiologisk innfallsvinkel hevde at gjenvinnes i form av en individuell synlighet i en ny gruppekonstellasjon og fremstilling.

## Oppsummering

Et hovedspørsmål er i dette kapitlet er hvordan prosessen kan ses på som en form for sosial integrasjon av identitet, formet gjennom tidligere myter, som knuses og bygges opp igjen i den spesifikke utformingen av serier og ideen om portrettet som en fremstilling og skildring av et unikt individ. Jeg hevder at verket *Exactitudes* stiller spørsmålstegn og tar opp det singulære og *enestående* i det fotografiske portrettet. På samme tid som det bryter konvensjoner fra enkeltportrettet, dannes nye konstellasjoner i ideen om individualitet og fellesskap. Med sin imitasjon av artsrepresentasjon innen botanikken og zoologien, reises spørsmål om representasjon i seg selv som et fenomen. Hva er likheter og ulikheter til mennesker, dyr og planter? Gjennom sin representasjon er *Exactitudes*, et bidrag for refleksjon rundt kategoriserings mekanismer i og utenfor *Exactitudes* to serier ”The Invisible Men” og ”City Girls” sitt univers. Freeland, setter et klart skille mellom voksne mennesker og dyr sitt 3. Kriterie ”evnen til å posere og fremstille seg selv for avbildning i form av en representasjon”(Freeland, s. 74). Seriene jeg har undersøkt i dette kapitlet, utfordrer skillet mellom mennesker og dyr, først og fremst, og med sin analogi til artsrepresentasjon, setter det kategorisering som fenomen i et nytt lys, gjennom en ren demonstrasjon av begrepet ”sommerfuglsamling”.

### 3 Multivinduportrettet – rutenettet som kunstarkiv

Exactitudes er omtalt som et ”multivindufotografi” av Uyttenbroek (Wound, 2012, s. 307).

På verkets nettside kan man se alle seriene i et vindu, eller klikke seg inn på hver enkelt serie og da også inn på hver enkelt person i serien. Multivindufotografiet har også et eget filsystem. Betrakteren kan velge å se deler av verket, eller flere samtidig, som flere serier ved siden av hverandre, hvor en kan studere ulike kleskoder og poseringer satt i ”system”. I den andre referansen fra Uyttenbroek ligger metaforen til ”my butterfly collection”. Metaforen viser til hva jeg tidligere har beskrevet som ”artsrepresentasjon” (kapittel to).

Tidligere kriminalarkiver var organisert vertikalt. I artikkelen *The Archiving machine: or the camera and the filing cabinet* redegjør Tagg for det vertikale filsystemet som en mal for hvordan man kunne lagre fotografisk materiale (Tagg, 2012). Denne malen har overlevd og danner også en organisering i *Exactitudes*' arkiv. På tross av at formatet er basert på det kvadratiske rutenettet, er hver serie vertikal. De fire rekkene overgår de tre horisontale i lengde.

Systematiseringen av kildene i *Exactitudes* kan ligne et arkivsystem som inndeler mapper med nummererte serier fra 1 til 154 og nummererte individer i hver serie fra 01 til 12. I kapittel to har jeg sett på hvordan den systematiske inndelingen av disse seriene og enkeltfotografiene, eller kildene, resulterer i en spenning mellom individ og type. I kapittel to viste jeg også hvordan nummereringen av individer gir assosiasjoner til klasseinndeling og artsbestemmelser. Fotografiene i *Exactitudes* har flere stilistiske likhetstrekk med portrettet og id-fotografiet. Organiseringen av fotografiene i serier har også likhetstrekk med passfotoremsere. Der fotografiene av individer er arkivert, fungerer fotografiet også som et identifikasjonsfotografi.

I en analyse av *Exactitudes*' nettside vil jeg i dette kapittelet undersøke *hvordan nettsiden kan ses som et arkiv*. I min undersøkelse vil jeg først se på hvordan portrettet fungerer i et arkiv, og hvordan ideen om det singulære utfordres, både i form og funksjon. I lys av dette: *Hvordan oppfører serieformatet, med de tolv personene, og de individuelle kvadratene, seg som en ny hybrid til portrettet som sjanger?*

I kapittelets andre del vil jeg vurdere hvilke funksjoner verket kan inneha som et sosialt arkiv. Som utgangspunkt for min analyse vil jeg bruke Allen Sekulas artikkel ”The Body and the Archive” (1988), som blant annet tar for seg det byråkratiske arkivet som tok form fra

slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet. Jeg vil også se på Sven Spieker, professor på avdelingen for slaviske studier ved universitetet i California, og forfatter av boken *The Big Archive: Art From Bureacracy* (2008).

I kapittelets tredje del vil jeg se på en ny serie fra *Exactitudes* med tittelen ”Vagabonds – Rotterdam 1998”, og drøfte hvordan ”Vagabonds”, kan ses som et brudd på *Exactitudes*’ eget arkivsystem.

I kapittelets siste del vil jeg hevde at *Exactitudes* kan ses på som et bidrag til refleksjon rundt ideen om det unike i portrettet som sjanger. Verket tar opp i seg hva Stuart Hall beskriver som en typisk dannelse av gruppeidentitet (1993, s. 10). Noen av seriene springer ut fra en mer helhetlig form for subkultur – for å bruke Uyttenbroeks egne ord: ”It’s a lifestyle” (BBC Culture Show, 2008) – og sier noe om hva subkultur kan bety i dag. Med sin 22 år lange prosess har verket, slik reporteren fra BBC poengterer ”,Could it be that each one of us conforms to a different fashion tribe?”(BBC Culture Show, 2008) kan *Exactitudes* bidra til en refleksjon rundt hvordan markedet tar opp i seg nye subkulturer. Forhandlingen om det unike kan ses gjennom verkets ulike representasjoner av både subkulturer og ”kopier” som ligner ”autentiske” subkulturer. I et historisk perspektiv kan dannelsen av en subkultur, til markedets imitasjon og typifisering av tegn på motstand, ses som en prosess som har økt i tempo siden Hall skrev sin anerkjente bok *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*:

Subcultures, therefore, take shape around the distinctive activities and “focal concerns” of groups [...] Especially in relation to the dominant culture, their subculture remains like other elements in their class culture – subordinate and subordinated (Hall, 1993, s. 10).

De til nå 154 seriene i verket er presentert i boken *Exactitudes* og på en egen nettside for verket ([www.exactitudes.com](http://www.exactitudes.com)). Boken og nettsiden har begge de samme grunnprinsippene for systematisering av personene som er representert. De har begge en lineær utforming, og bildene er organisert i et numerisk system. Hver serie har en felles tittel, som vi har sett eksempler på med ”The Invisible Men – Evry 2009” og ”City Girls – London 2008”. Under hvert bilde er individene nummerert med tall fra 01 til 12 i den enkelte serie. Videre er alle de 154 seriene nummert kronologisk fra 01 til 154. På nettsiden er de plassert i en omvendt kronologisk rekkefølge. Når en åpner nettsiden og klikker seg inn på ”series” via menyen, kommer de nyligst produserte seriene opp først.

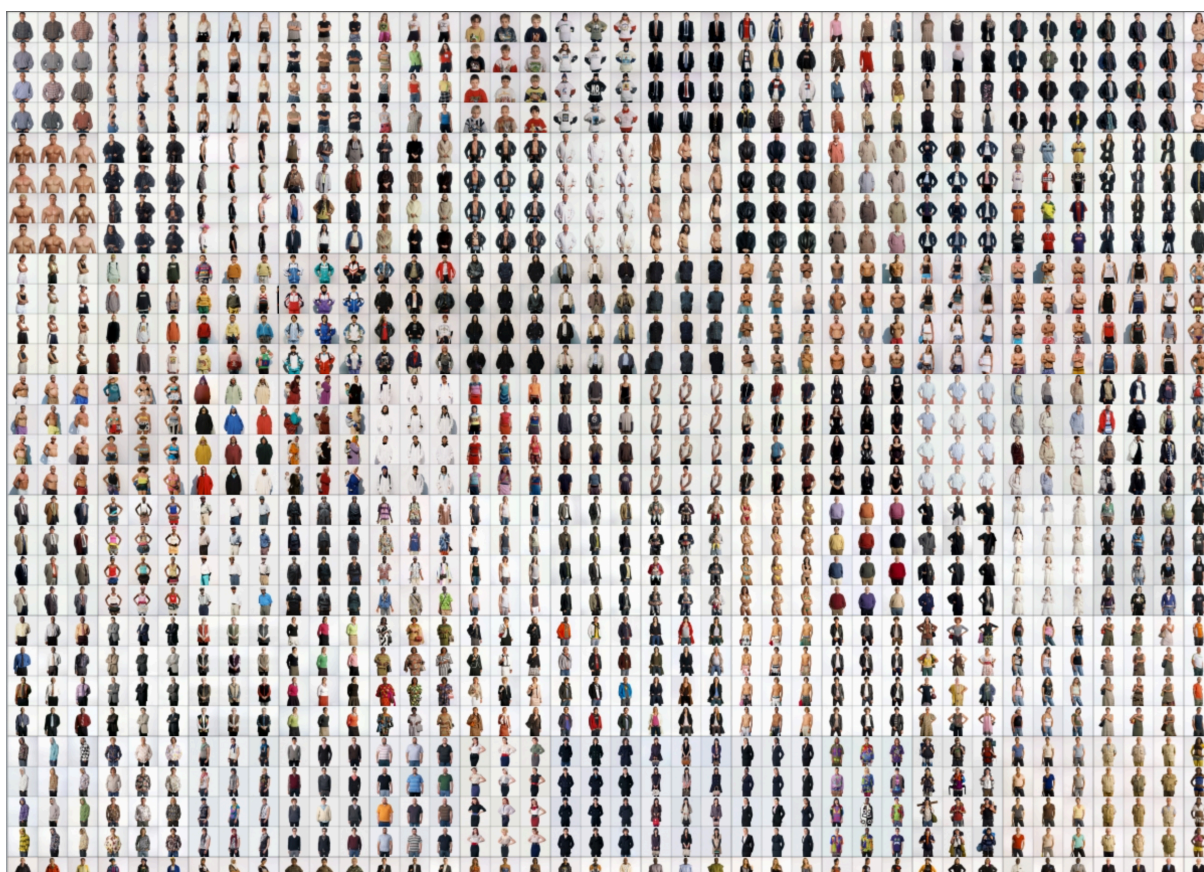
Nettsidens visuelle, interaktive startside (figur 3.1) viser alle seriene på en flate, og har et eget navigeringssystem som gjør at betrakteren kan klikke seg inn på hver enkelt serie og zoome inn på hvert enkelt individ uten å følge rekkefølgen kronologisk. Lysegrå streker mellom hver serie og hvert fotografi på startside, og siden svarte streker mellom hvert fotografi når en klikker seg inn på den enkelte serie, utgjør til sammen et rutenett. Disse linjene er alltid synlige slik at ingen enkeltfotografier kan isoleres helt for seg selv.

Nettsiden er organisert som et arkiv. To begreper som er sentrale i et arkivsystem er *provenance*: "The beginning of something's existence: something's origin" (Oxford English dictionary, 2016, 14.03) og organiseringen av kilder, og *repository*: "A place where or receptacle in which things are or may be stored" (Oxford English dictionary, 2016, 14.10).

The term archive is derived from the Greek *arche* (beginning or origin) and *arkheion* (a house or domicile, the home of the guardians of official documents), implying a reference both to a beginning or origin and to the specific place or location where archival documents are kept (Spieker, 2008, s. 195).

Avslutningsvis vil undersøker jeg hvordan *Exactitudes* som arkiv kan utgjøre et organisk samfunn. Her vil jeg ta i bruk sosiologen Emile Durkheims teori om organisk solidaritet.

## Multivinduportrettet – rutenettet som kunstarkiv



Figur 3.1. Utsnitt fra *Exactitudes*' nettside

Frits Gierstberg skriver i *European Photography* at portrettet har nådd en ny renessanse, verket er en del av boken og utstilling om hva Gierstberg betegner som europeiske portretter siden 1990 i boken *European Portrait Photography since 1990s* (Gierstberg, 2016) Hva Gierstberg setter på dagsorden i sin innledning er hvordan portrettet har forlatt de stilistiske og estetiske kriteriene og i større grad handler om historie, kultur, setting og involvering fra kunstnerens side (Gierstberg, 2016, s. 11,13,14). Denne involveringen fra stylisten og fotografen er også en kulturell og sosialpolitisk involvering der de jobber med sine serier.

Sven Spiekers definisjon på kunstarkiv:

Traditionally the records stored in archives fulfilled a legal function. However, over time archives changed from being legal depositories to being institutions of historical research. By the end of the nineteenth century, finally, the archive had morphed into hybrid institution based on public administration and historical research alike (Spieker, 2008, s. xii ).

Modernism promotes the idea of an archive that does not so much collect facts as reveal the conditions for their discovery, an archive whose peripheral objects become visible or audible to the extent that they conform to the archive's own protocols (Spieker, 2008, s. 173).

Det lukkede systemet *Exactitudes* er med sitt rutenett, typebeskrivelser, gjentakende prosess, nummerering, fotograferingskonvensjoner og protokoller, et eget tekstsysteem fylt av paradokser. Ett av disse paradoksene er å bli definert som en også markedsstyrt type, som typebeskrivelsen i serien 126. Dejenur sur l'Herbe": "Felliniesque muses searching for HEMA harmony in a material world" bli beskrevet som et produkt av kultur og markedskrefter (HEMA, er et varehus i Nederland), og samtidig blir bekreftet. Det singulære beskyttes, byrden av representasjon i verket deles av flere med samme likheter (de tolv i hver serie).

Individene er iscenesatt som typer i et studio, og det autentiske viskes ut i presentasjonene av dem. De er løsrevet fra gatebildet eller fra *habitatet* sitt (miljøet lansert som habitat av den franske sosiologen Bourdieu (1930–2002)). Personene er i tillegg instruert til å posere i samme positur, slik at en kan si det autentiske fjernes i ytterligere grad. Samtidig oppstår det noe nytt. Jeg har tidligere diskutert hvordan de representative i hver serie har på seg de samme klærne som de hadde den dagen de ble spurt om å være med på prosjektet (kapittel to).

Hvordan fungerer poseringsprosessen i *Exactitudes*' som en poseringskonvensjon på linje med andre konvensjoner for posering i studioportrettet, slik vi har sett i kapittel en og to? Jeg vil hevde at det kvadratiske formatet – særlig som en del av et rutenett – skiller seg i den grad ut fra det rektangulære etablerte studioportrettformatet, at det i seg selv er et metaforisk brudd som gjør at verket inngår i en større diskusjon om det unike. *Exactitudes*-arkivets pågående paradoksale konstruksjon gjør at en ikke kan snu seg vekk, eller la vær å bli engasjert og nærmest irritert av den systematiske gjentakende fremstillingsmetoden vi står ovenfor på websiden i sin fulle prakt.

Kroppene i den kvadratiske og rektangulære rutenettstrukturen kan sies å utgjøre kildene, separert i et eget rom, og, kan man anta, med en viss mulighet til bevegelse innen den instruerte poseringen. Dette vil si at kroppen, løsrevet fra den konvensjonelle fremstillingen i arkivets opprinnelige struktur, er i en metarolle – som skiller seg fra for eksempel Bertillons kriminalarkiv med individuelle kjennetegn satt i et system som ligner botaniske og zoologiske artsrepresentasjonsarkiver. Der de individuelle ulikhetene ble klassifisert og

typologisert i det katalogiske systemet til det opprinnelige kriminalarkivet, er dette nå skiftet ut med fellesskapsidentiteter som formes innad i arkivets struktur og i seg selv er en metatekst om arkivet.

Verket er organisert som et arkiv. Det er organisert som et lukket system. Dette bringer med til strukturalismen og Paul Ricoeurs tekst *The model of the text: Meaningful action considered as a text* (Ricoeur, 1980 om hermeneutikken. Han peker på hvordan det strukturelle og semantiske kan tolkes gjennom erfaring. At metaforer og myter får sin betydning gjennom tekstanalytisk tilnærming. På nettsiden kan en velge å se alle seriene samtidig, eller studere hver enkelt serie eller de enkelte bildene innad i serien. Boken ligner mer på et tradisjonelt oppslagsverk, og er samtidig en kunstbok med fullfargebilder der det er viet stor plass til den visuelle fremstillingen og rutenettet. Rutenettet er laget som en egen kvadratisk form, ikke som et organisk sneglehus, men som en mer organisk firkant som er like stor på alle kanter. Kvadratet er en av de grunnleggende geometriske formene. Kvadratene danner et mønster eller som som Uyttenbroek sier: ”a multi-window-large-scale photograph” (Wound, 2009, s. 303). Kan denne konstruksjonen av enkeltfotografier av individer, satt sammen også tolkes som et meta- multivinduportrett, i så tilfelle, er dette da et portrett av det urbane mennesket? Er det en flersidig personlighet? Er alt sammen ett portrett?

Kan et system av rutenett utgjøre ett portrett – hvordan kan rutenettet fungere i en kontekst av et arkiv med røtter i kunstartivet? Sett i en kunsthistorisk kontekst er ikke rutenettet noe *Exactitudes* kan ta opphavsrett på. I *The Originality of the Avant-Garde and Other modernist myths* (1986) reflekterer professor og kunstkritiker Rosalind Krauss over rutenettets funksjon:

”Singularity, authenticity, uniqueness, originality, original-depend on the originary moment of which this surface is both the empirical and the semiological instance...Its guiddity, is only a fiction; that every signifier is itself the transparent signified of an already-given decision to carve it out as the vehicle of the sign- from *this* perspective there is no opacity, but only a transparency that opens onto a dizzying fall into a bottomless system of reduplication. This is the perspective from which the grid that signifies the pictorial surface, by representing it, only succeeds in locating the signifier of another, prior system of grids, which have beyond them, yet another, even earlier system. (Krauss, 1986, s. 10).

Krauss diskuterer modernismen og Avant-Garde kunsten. Det er dermed ikke slik at *Exactitudes* ikke kan settes i en slik sammenligning. Med sine billedlige og metaforiske og ’humoristiske’ uttalelser, kan den kvadratiske firkanten, som utgjør et rutenett



plasseres i et nytt lag av metaforer, slik Krauss påpeker. Det blir som en lek med dekodning, referanser og dekonstruksjon. På den annen side, *Exactitudes*, hevder jeg, gjør noe nytt med firkanten i sitt verk. Den stiller seg i en annen diskusjon. Hva er et fotografisk portrett?

Den kvadratiske gjentatte firkanten kan i ses som et kikkhull inn i et mikro- og makrounivers av fremstilte individer med nummer og typebeskrivelser. De er ikke organisert alfabetisk eller ut ifra antropologisk kunnskap eller originale kilder i den forstand at de er i sitt naturlige habitat – de er tatt ut av habitatet og puttet inn i et iscenesatt arkivsystem.

*Exactitudes* som arkiv, dets tilblivelse og struktur, er fylt av motsetninger som legger grunnlaget for flere paradokser: Portrett eller ikke portrett, individ og samfunn, serie og gruppe, subkultur og markedsstyrt kultur. Enkeltenheter eller multipliserte enheter, menneske eller maskin. Uyttenbroek omtalte verket som sin ”butterfly collection” og et ”large scale multi window photograph” (Wound, 2009, s. 307). Jeg har tidligere sett på hvordan portrettet i *Exactitudes* kan oppleves som et paradoks og som en dobbel fremstilling av både enkeltindividet og en individet kategorisert inn i en undergruppe omtalt med en kvalitativ typebeskrivelse. *Exactitudes* sett som et arkiv bestående av Uyttenbroeks sommerfugler forsterker motsetningen mellom det autonome mennesket og mennesket som artseksemplar underlagt katalogisering. Rutenettets struktur sammen med portrettets ide om et unikt individ skaper et paradoks. legger grunnlaget for flere paradokser i verket. Rutenettet som metafor på et system, nærmest tvinger individene inn i ”formatet” selv. Dette er igjen et paradoks i verket *Exactitudes*.

### ***Exactitudes* som sosialt arkiv**

Rutenettet er den overordnede strukturen i verkets utforming av enkeltfotografier, satt sammen til tolv i en ”serie”, og deretter alle de 154 sammen på nettsiden. Verkets fellesskap i seriene er omtalt på ulike måter: ”tribes”, ”social teams”, ”various social groups” og ”subgroups” (undergrupper). Jeg har til nå undersøkt hvordan det enkelte fotografiet (i kapittel en) kan defineres som et portrett ut i fra Freelands og Wests definisjoner på både enkeltportrett og gruppeportrett.

På samme tid som kvadratet skaper rommet, er det også med på å definere *Exactitudes* som en større strukturert organisme. Organismen er de organiske delene (kroppen) som er differensiert i ulike undergrupper. Kildene er individene som subjekter, deres private

forestillinger og poseringer transformert i en samhandling med fotografen og stylisten i studioet. Kildenes opphav er på denne måten den levde erfaringen. I *Exactitudes* fremtrer disse elementene sammen - summen av disse erfaringene, tilslutt som en kollektiv posering, representativt for typen som skildres.

Jeg vil undersøke hvordan *Exactitudes* er formet etter den samme modellen som det byråkratiske, ”all-inclusive” arkivet Sekula og Spieker identifiserer, som tok form fra slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet. En viktig forskjell er at *Exactitudes*’ arkivobjekter, eller kilder, består av portretter.

We can then speak of a generalized, inclusive *archive*, a *shadow archive* that encompasses an entire social terrain while positioning individuals within that terrain. This archive contains subordinate, territorialized archives: archives whose semantic interdependence is normally obscured by the “coherence” and “mutual exclusivity” of the social groups registered within each. The general, all-inclusive archive necessarily contains both the traces of visible bodies of heroes, leaders, moral exemplars, celebrities, and those of the poor, the diseased, the insane, the criminal, the nonwhite, the female, and all other embodiments of the unworthy (Sekula, s.10).

hvilke funksjoner verket kan inneha som et sosialt arkiv.

Verket kan ses i en historisk og kulturell kontekst i Europa og etter hvert økt globalisering. Med betegnelser som ”tribes”, ”various social groups”, ”subgroups” Verluis egen definisjonen ”social teams” peker seriene på hva Ricoeur betegner som ”social phenomena” (Ricoeur, s. 213). Som et potensial tar verket opp den iboende kraften gruppen og flere mennesker sammen har i møte med markedskrefter og satte konvensjoner. Måten kunstnerne gjør dette på, er nettopp ved observasjon, involvering i kulturen, markedsstrømninger, historie, menneskene, som representanter for grupper, og i samhandling med dem. Om vi skal tro på Versluis forklaring om prosessen i BBC Culture Show (2008). Denne metoden gir Versluis og Uyttenbroek muligheten til å få vite mer og komme dypere ned i nettverk av etablerte undergrupper med sine egne steder, butikker, klubber og så videre, hvor de har et etablert sosialt nettverk. På denne måten vil jeg hevde at de to kommer under overflaten og jobber hermeneutisk i sin egen prosess med verket og prosjektet *Exactitudes*. Et eksempel på dette er hvordan formatet har endret seg fra passfotoformatet, i den første serien ”Gabbers – Rotterdam 1994”, til det kvadratiske formatet som kjennetegner de senere seriene.

Kvadratet er et sjangerbrudd med det rektangulære studioportrettets format. *Exactitudes*, hevder jeg, kobler seg opp mot en diskurs om studioportrettet med det kvadratiske, som opprinnelig er en geometrisk form og del av rutenettets oppbygning. *Exactitudes* som arkiv med et eget system for utforming og metode for poseringslikhet, bryter selv sin egen konvensjon i en siste serie jeg vil undersøke ”Vagabonds - Rotterdam 1998.

### Arkivets vagabonder



Figur 3.2. ”Vagabonds – Rotterdam 1998”

En av seriene, ”Vagabonds – Rotterdam 1998”, skiller seg ut fra de øvrige i verket av tre årsaker. For det første kan vi se at individene poserer ulikt. For det andre er de er kledd i ulike klær, og for det tredje ser vi at teksten til denne serien tar i bruk luktesansen som element i beskrivelsen av serien.

Verket kan ses som et sosialt arkiv over subkultur og markedsliberalismens kopiering av subkultur. Er det slik at Vagabonden gjennomgår en metaforisk frigjøring i sin ’friere’ posering? Eller kan dette også tolkes som et typeportrett av et individ som ikke faller innunder de samme normer og regler som skapes i en portrettposering i studioet?

Vagabondene tar plass i kvadratet. Kroppene deres, med ulike klær og poseringer, bryter, på linje med de andre seriene i *Exactitudes* (med unntak av ’Gabbers’ og ’Gameboys’), fremstillingen av ansiktet som hovedsymbol for en mulig lesning.

The clearest indication of the essential unity of this archive of images of the body lies in the fact that by the mid-nineteenth century a single hermeneutic paradigm had gained widespread prestige. This paradigm had two tightly entwined branches, physiognomy and phrenology. Both shared the belief that the surface of the body, and especially the face and the head, bore the outward signs of inner character (Sekula, 1986, s. 10,11).

Individene fremstilt i "Vagabonds", er i motsetning til hva Sekula referer til som fysiognomiens og frenologiens tro på "the face and the head, bore the outward signs of inner character" (Sekula, s. 11), er kroppene til Vagabonds et synlig tegn på hva vi kan tro er deres karakter og 'indre'. Noen av vagabondene i figure 1.3 ser trassige ut, de er ikke tvunget, kan vi anta, likevel ser de ikke ut til å trives i noen stor grad med poseringssituasjonen. De inntar ikke en positur, som i f.eks serien "Pin-ups – London 2008", hvor de unge jentene ser ut til å trives med sin posering og situasjonen foran kamera. Bruddet i *Exactitudes* eget system, er her flere. De representerte er ikke i noenlunde same alder, de har ikke lignende klær i same grad som de øvrige seriene, de er heller ikke av samme kjønn, og de poserer ikke på same måte.

Som et tegn på de øvrige poseringstilene i *Exactitudes*, kollektive, serielle posering, er vagabondene friere i uttrykket, og mer uorganisert sammenlignet med de øvrige 153 seriene. Med sine annerledes bevegelser gestikuleringer og ulike klær. Det kan synes som karakterene ikke har et fast manus, eller en rutine som blir til en lignende posering for alle tolv. På denne måten – tilhører de ikke de samme kollektive og urbane felles kodene som de andre typene blir satt inn i. Et siste brudd er typebeskrivelsen, "smelly street wanderers", denne beskrivelsen kan fungere som "et dobbelt representasjonssystem" (Sekula 1986). Vagabondene får 'lov' i teksten å la kroppene deres lukte og den sanselige erfaringene av de som deler av lukten i byen tar form som en kroppslig organisme og som en del av en uønsket lukt eller sette spørsmålsteget ved dette som et eventuelt stigma.

Teksten under hver undergruppe er utformet som taleskrift. Skriften kan ses som en mer levende beskrivelse enn typebeskrivelsene i tradisjonell artsrepresentasjon. Teksten og fremstillingen av "Vagabonds" lyder slik:

Smelly street-wanderers.  
Breenish grownish camouflaged  
coloured urban outfits in  
Fashionable layers!

Med lukten som identitetsmarkør tar arkivet i bruk kroppslige og sanselige funksjoner. Dette står i et spenningsfelt til verkets øvrige systematisering av individene som er representert i seriene. ”Vagabonds” er et eksempel på hvordan verket kan ses som en spenning mellom den sorterte sosiale kroppen og det mulige rommet for bevegelse innenfor *Exactitudes*-arkivets ”fire vegger”. Disse fire veggene er i konkret forstand kvadratet som rutenettet i arkivets struktur er formet rundt.

Denne leken med betrakters fordommer har også en sosial definisjonsfunksjon. Individene fratras definisjonsmakt over hvordan de beskrives som en type i en serie. Den kvalitative stemmen generaliserer individet, stadfester at det tilhøre en serie. På samme tid er poseringen i den enkelte serie, satt sammen med de øvrige 153 seriene, en studie i sosiale typer og våre egne fordommer.

Fremstillingens bruk av merkevarer og større kjeder, som kulturelle referanser som ”Jenny from the beach celebrity look”, ”trashy old scholl outsider” og ”with fake Fendi” (*Exactitudes*, 2014) i de ulike beskrivende tekstene til hver serie, fungerer også som referanser til sosial status, konsumeringsmønstre og subkulturelle tendenser i individenes egen bystruktur. Teksten peker på en blandingskonsumering av merker og kulturelle referanser for hva som kan tolkes som åndelighet og ”indre” verdier. Gjennom en beskrivelse av typen blir klærne et instrument for beskrivelse av hvilke ideologiske standpunkt gruppen er ment å representere. Individene fremstilles som livsstilskonsumenter. Teksten viser også til metamorfosens kraft som ”a change of the form or nature of a thing or person into a completely different one” (Oxford English Dictionary, 2016, 13.14), i markedets målgruppetenkning og dannelsen av identitet gjennom klesstil og livsstilmønstre (om vi skal tro på typebeskrivelsene). Typebeskrivelsene imiterer målgruppetenkning, som er en kjent markedsstrategi for å identifisere målgrupper.

I kapittelets fjerde del vil jeg hevde at *Exactitudes* kan ses på som et bidrag til refleksjon rundt ideen om det unike i portrettet som sjanger, og jeg vil utforske hvordan verket som arkiv bidrar til å bryte ned eller støtte opp om denne ideen.

Avslutningsvis vil jeg undersøke hvordan *Exactitudes* som arkiv kan utgjøre et organisk samfunn. Her vil jeg ta i bruk sosiologen Emile Durkheims teori om organisk solidaritet.

John Tagg beskrev utbredelsen av det fotografiske portrettet som ”the burden of representation” hvor ”The portrait is therefore a sign whose purpose is both the description of

an individual and the inscription of social identity”(Tagg, 1988, s. 37). Dette sitatet peker på hvordan en representasjon for noen kan oppleves som en byrde eller en fremmedgjøring.

Om det opptrer fremmedgjøring i *Exactitudes*, kan en argumentere at byrden bæres ikke alene. 11 andre individer deler antageligvis den samme byrden. Om en snur på det, kan dette felleskapet i representasjonen som seriene utgjør, ha en solidarisk kraft?

Høydeformatet i hver serie er det samme formatet som et studioportrett. De tolv representantene i hver serie former sammen ett portrett av en type. Sammen i en kollektiv og organisk/mekanisk solidaritet har de gått med på å fremstilles på denne måten frivillig, og derfor kan dette ses på som en samhandling eller en aktiv deltagende deltager som gir en bit av seg selv for å fremstille et annerledes eller mer mangefasettert portrett – et, som *Wound* har i sin overskrift, *multippelt personlighetsportrett*. En type har mange ansikter, mange mennesker er delt opp i mange typer, vi er alle del av et større hele. Vi er alle sammen i vår firkant etc.

Et kvadrat har fire like sider, og det kan ha dybde og rom. Det er ikke det konvensjonelle studioformatet. Da dette er rektangulært. Kroppen kan være eller vises rektangulært, som høydeformatet i seriene. Serien gjentas, som en episode spilles om igjen. De andre karakterene utfyller og firkantene er små og store samtidig – ut fra hvor en ser. Kan en si at det er låst og en objektivisering? Ja – det er også det. De velger å navngi i etterkant? Teksten oppleves også av publikum som dømmende, og det moralske dukker opp som en bekymring og gode argumenter fra salen – Dette kommer an på hvor en står og ser – betrakter blikket endres da statusen på subjekt objekt, gruppe, individ endres? Kan undergrupper ses på som en antropologisk objektivisering av individet? Metoden er tilsynelatende transparent – den er objektiv? Ordene og stemmen er ikke det – den etterligner eller mimer en streng stemme. I diskursen rundt arkivet skisserer John Tagg i sin artikkel ”The Archiving Machine; or, The Camera and the Filing Cabinet” (Grey Room 47, Spring 2012, s. 24–37) to motpoler i nyere tids arkivpraksis. Den ene er kunstinstitusjonens kuratoriske språk om den kunstneriske praksisen der diskursen dreier seg rundt minner, tap og savn som merkevarer, og den andre handler om at arkiver de senere årene har fått en ny politisk aktualitet i gjenskapningen av identiteter og samfunn. Tagg viser til reelle arkiver som er funnet og gjenopprettet, og hvordan de da fungerer politisk i sin avdekning av hva som tidligere har blitt holdt skjult for offentligheten.

Finnes det et paradigme for klasseskille i verket *Exactitudes* – slik som Sekula beskriver i ”The Body and the Archive”? Kan det være at *Exactitudes*’ arkivregi er en metabehandling av arkivet som institusjon? En kommentar til arkivet og fotografiet som identitetsskaper, basert på matematisk logikk som ikke går opp? Verkets består av motsetninger som settes opp mot hverandre i flere spenninger som ikke lar seg løse, på samme måte som Taggs poengtering av at: ”The archive may be ruled by an internal logic that governs its production of its events of meaning, but it is still a logic whose play allow for variation, transformation, and even a skeptical reflexivity” (Tagg, s. 31). *Exactitudes* er fullt av tilsynelatende motsetninger i diskursen om individet som objekt eller individet som duplisert arkivobjekt eller autonomt subjekt. På den ene siden er verket konstruert etter det fungerende arkivets problematiske prinsipper, men på samme tid kan verket sette søkelys på hvordan arkivet danner identitet.

### **Oppløsning av individet**

Denne potensielle frigjøringen fra portrettformatet er også en diskusjon med historien og tidligere utøvet makt over den kriminelle kroppen. Serien ”Vagabonds” peker på loven om foregangsforbrytere i Paris 1885 Fattigdom og politiske kriser gikk ut over bøndene som ble bostedsløse. De bostedsløse ble så vagabonder – og loven om ”Vagabondage” som kriminelle ble dannet. Mennesker ble forsøkt identifisert gjennom ”Bertillonage”, med sitt eksakte system for hvordan mennesket skulle posere foran kamera (6, s 33). Serien ”Vagabonds” er en bearbeidelse av dette historiske traumet, det *unheimliche*.

Archives do not record experience so much as its absence; they mark the point where an experience is missing from its proper place, and what is returned to us in an archive may well be something we never possessed in the first place. Is there a part of the archive that escapes from the archivist’s control, a ”beyond the archive” that remains inaccessible to its finding tools? Such a beyond might be described as *unheimlich*, a term whose etymology (from German *Heim* (home) and *heimlich* (secret, hidden) links to the archive in more ways than one. In Freud’s reading, the uncanny marks the unexpected return of a record we recognize as familiar despite its being missing from our file registers. Not surprisingly, such a return of the purloined file is indexed by a sense of fright and unease. When files return to take their place in the archive we think of as being complete – with every record in its appointed place, fully indexed and accounted for – the modernist project of reality-founded rationality and order collapses: the archive becomes literally a haunted place (Spieker, 2008, s. 3–4).

Vagabondene er en del av det undertrykte i det kollektive. Som ett eneste unntak av de 154 seriene i *Exactitudes*-universet er personene i ”Vagabonds” verken av samme kjønn eller alder, og de poserer ulikt og har ulik klesstil. Dette kan på den ene siden være en kommentar og en frigjøringsprosess fra den kriminelle kroppen. Det å være en vagabond kan også i denne sammenhengen å ikke være en del av en gruppekultur – å være ”off the grid”. Dette kan være både sårt og befriende.

Tagg trekker frem hvordan arkivet i dag, kan bidra til å danne nye hybrider av kollektive identiteter:

In the space of the archive, therefore, the politics of truth inevitably folds into a politics of identity through the regulations both to time, truth, and memory, and to the practices and technologies of record and recollection. As a result, while the archive may once have seem destined for invisibility in the anonymity of its functioning, the forces of self-determination, decolonization, and their countermovements have made it a highly political space, as communities have come to be seen as being made and remade through the sharing of the ethical obligation of remembrance and through the claim to ”collective memory” of which the archive is now seen as the repository (Tagg, 2012, s. 33).

Kan de enkelte seriene også ses som som er dannet og gjenskapt i *Exactitudes*, som et arkiv over det kollektive fellesskapet i hver enkelt serie? Seriene i *Exactitudes* bekrefter en kollektiv konsensus om kategorisering av typer – når vi nikker bekræftende idet vi «gjenkjenner» typene. På denne måten blir verket en historisk og kulturell referanse og en dokumentasjon av ulike typer stiler.

Verket setter spørsmålstegn ved portrettet og tar opp i seg sosiale og formative aspekter ved portrettet som ide, dets historie og tekniske utforming. I dette ligger representasjon av individet som et spørsmål jeg hevder verket setter fingeren på ved å imitere og lage nye hybrider gjennom en sosial integrasjon av portrettet som format. Det singulære, enkeltportrettet, blir et element i hva kunstnerne betegner som en ”serie”, og portrettet som sjanger utfordres.

En annen metafor Uyttenbroek har uttalt, er verket som ett stort multivinduportrett. Her er referansene mange. Hvem ser ut av vinduene, hvordan er relasjonene mellom individene i hver serie og de ulike seriene, og hvem kikker inn i vinduene? Det at det er et vindu og ikke virkelighet, peker igjen på fotografiet som objekt, som objekt for reproduksjon og



multiplikasjon som individene i seriene dupliseres gjennom reproduksjon av konvensjoner og klesstil.

Ett annet eksempel som verket tar opp i seg er Uyttenbroeks uttalelse om sin sommerfuglkolleksjon. Denne uttalen gir flere assosiasjoner. Et er den direkte forbindelsen til Bertillons egne uttalelser og systematisering av identiteter som foregangsforbrytere. Et annet er sommerfuglen som metafor på metamorfose. Verket har digitale referanser til online identiteter med sine nuller og enere på nettsiden. Det har samtidig i sin paradoksale konstruksjon, også botaniske og zoologiske referanser, til sommerfuglen og artsrepresentasjon.

Metaforen om ”my butterfly collection” viser til muligheten for forandring. Metaforen til sommerfuglen er metamorfose. En gradvis endring. Øyeblikket fra å være en fri sommerfugl, til å bli en nålestukket sommerfugl i noens ”samling”, til å være en, er det øyeblikket *Exactitudes* på ett påståelig vis klarer å fange i noen av sine serier. Sårbarheten, fremstilt og skildret i de tre seriene ”122. Invisible Men - Evry 2009”, ”95. City Girls - London 2008” og ”19. Vagabonds – Rotterdam 1998”, fungerer som et eget nålestikk. Punkteringen av myten om det unike og individuelle vises i praksis – i *Exactitudes*’ univers er det ikke mulig å være unik. Med vår menneskelige nysgjerrighet og vårt kikkerbegjær prøver vi å finne ut hva det er som foregår. I dette møtet med verket skjer det noe med oss som betraktere. For vi vil kanskje ikke vedkjenne oss at vi også *kategoriserer*. Sommerfuglen kan også være en metafor på et synsbedrag og illusjonens makt. I utstillingen Innovation Inspired by Nature ved Naturhistorisk museum) kommer Michel Wolfstirn med følgende beskrivelse av morfofosommerfuglen:

Blåfargen på morfosommerfuglens vinger er ikke skapt av fysiske pigmenter. Vingene er egentlig fargeløse. De er dekket av et mikroskopisk skjell som bryter lyset som tusenvis av ørsmå prismer, og reflekterer bare de blå bølgelengdene tilbake til oss. Det er vinkelen på skjellene som avgjør hvilken farge som reflekteres. Mange insekter med metallisk glans reflekterer grønt og blått lys. Mikrostrukturene i vingeskjellene til morfosommerfuglen har inspirert til design på kredittkort og pengesedler for å gjøre forfalskning vanskeligere (2016).

Sommerfugl metaforen viser det positive og det negative, baksiden med etablerte poseringskonvensjoner, som og kan snus til og være et fellesskap. For å kunne dra nytte av fellesskapet er dette en måte og bevisstgjøre oss om portrettets historie og dets muligheter.

I møtet med de multipliserte fotografiene på websiden blir betrakteren gjort oppmerksom på prosessen i et fotostudio. Det grå lerretet blir stående som en egen luftig fantasi boks – assosiasjonene går til specimen fotografiet (kap 1 og 2,) og studio fotografiet. Mangelen av rekvisitter kan konnoteres som 1) En frigjøring av objektet. 2) En oppfordring til betrakter å fantasere at subjektet og på samme tid objektet, skal bevege seg innenfor de luftige sidene, eller 3) betrakteren får et refleksjonsrom hvor de kan ha en subjektiv opplevelse, og fylle inn det tomme rommet selv, ut i fra sin egen fortolkning. Referansefunksjonen i verket *Exactitudes*, er så sterk at begrepet meta må sies to ganger etter hverandre. På denne måten fungerer *Exactitudes* som en høylydt kommentar til sjangeren *det fotografiske studioportrettet*. Muligheten ligger i det kvadratiske formatet. Luften på sidene, som foreslår en mulig bevegelse, ut av det vertikale etablerte studioformatet. Den historiske konteksten beholdes som myte og knuses på samme tid.

### **Solidaritetsens arkiv**

De psykologiske relasjonene mellom individene er hva Østerberg referer til i sosiologien som primære og sekundære grupperelasjoner. Østerberg viser til den nordamerikanske professoren Charles H. Cooley (1864–1929) innføring av begrepet *primærgruppe* i sosiologien. Samkvemmet i primærgruppen, bygger på et felles ”vi” Cooley bruker begrepet ”organisk” om samfunnet. Samfunnet utgjør en organisk helhet. ”Primærgruppen tenkes hos Cooley som den tydeligste form for enhet mellom det individuelle og det sosiale” (Østerberg, s. 44–45).

Vanligvis tenkes primærgruppen som en fysisk nærhet og ansikt til ansikt-situasjon (Østerberg, s. 46). Etter hvert har andre utfylt Cooleys primærgruppe til de relasjoner som ikke er i primærgruppen, men kan ha primærgruppen som ideal *sekundærgruppe*. ”Sekundærrelasjoner er slike relasjoner hvor et eller annet medium – annet enn talen og gestene – sørger for kommunikasjon mellom samfunnsdeltakerne”(Østerberg, s. 46). Undergruppene slik vi ha sett til nå, kan ikke defineres som primærrelasjoner, deres fellesskap er preget av sekundærrelasjoner. Disse undergruppenes sekundærrelasjon blir i verket *Exactitudes* fremstilt som ulike sosiale fellesskap, som viser til ulike relasjoner i samfunnet som helhet. Hvordan fungerer undergruppene i *Exactitudes* som *sekundærrelasjoner*?

West beskriver i tillegg en lek med konvensjoner og en teatralitet som kan finne sted i det eksperimentelle gruppeportrettet (West, 2004, s. 105–106). Individene i bildene i *Exactitudes* poserer heller ikke ut i fra karakterer i et rollespill som kan ses på som en teaterforestilling.

Although sitters can be grouped as if they were a collection of relationships formal, individual portraits, group portraiture can also *involve a greater experimentation with composition and the physical relationships between the figures*. In this respect, group portraiture has often had an affinity with *theatrical performance, as figures can be shown interacting with each other as well as posing for the portraitist*.

I omtalene av *Exactitudes* blir ikke de portretterte fremhevet som individer, de blir snarere definert ut ifra en mangel på individualitet. Individene poserer noenlunde likt – men er det dermed slik at utformingen og poseringsprosessen gjør dem mindre individuelle? Kan dette si noe om en utbredt oppfatning om ”det unike” individet som en som skiller seg ut fra mengden, eller som er original og spesiell, som ikke kan kategoriseres som en type? Betyr dette idealet om individualisme at vi tror vi ser et unikt individ i et portrett, men da fellestrekk og posering settes sammen, blir konvensjonene i ”portrettet” blåst opp og vises transparent direkte til oss – ispedd en lek med betrakterens posisjon?

Bildene betegnes som portretter. De blir også omtalt som en fremstilling av *tap av individualisme* der en kler seg likt slik jeg tolker Christophe De Jaegers omtale (2016, s. 205). Dette tapet av individualitet vil jeg gjennom en sosiologisk innfallsvinkel hevde er en gjenvinning av en individuell synlighet i en ny gruppekonstellasjon og fremstilling.

I boken *Emile Durkheims samfunnslære* (2012) skriver sosiologen Dag Østerberg om sosiologen Emile Durkheims hovedtanker og teorier. Durkheim hevder at individualisme og deltagelse i samfunnet kan ses som organisk solidaritet:

Organisk solidaritet knytter individet til samfunnet via samfunnets særskilte deler, organisk solidaritet er en formidlet solidaritet. [...] Mens det er umiddelbar motsetning mellom mekanisk solidaritet og individualisme, er det samsvar mellom organisk solidaritet og individualisme. Fellesskapet mellom individene i et organisk solidarisk samfunn tenker Durkheim seg analogt med forholdet mellom de forskjellige organene som utgjør en organisme: Jo mer spesialisert hvert organ er, jo mer avhengig er det av de andre organene. De er altså på ingen måte uavhengige, men solidariske. Herav uttrykket organisk solidaritet (Østerberg, 2012, s. 41–42).

I den siste boken *Om den sosiale arbeidsfordeling* (2012) presenterer Durkheim sin tese om den sosiale arbeidsdeling. Han stiller et hovedspørsmål: ”Hvorfor blir individet, samtidig som det blir mer selvstendig, også mer avhengig av samfunnet? Hvordan kan det på samme tid være mer individuelt og mer solidarisk?” (Østerberg, 2012, s. 37).

Det eksisterer en tilsynelatende mekanisk solidaritet i verket *Exactitudes*. Likheterne og rutenettets presise nøyaktighet, og den imiterte poseringen, tilsier at dette kan være en mekanisk solidaritet om vi overfører modellen fra Durkheim.

Den organiske betegner ulikhet og spesialisering og individualisme som hovedtrekk. Så hvordan kan det eksistere en organisk solidaritet i bildene vi nå har sett på ”The Invisible Men”, ”City Girls” og ”Vagabonds”? Den organiske solidariteten er bånd som Durkheim hevder ligger utenfor det offentlige rettssystemet. Den restitutive retten utøves gjennom felleskap og en kollektiv uavhengighet av hverandre på tross av ulikheter. Hva vi har sett i ”The Invisible Men” og ”City Girls” er likhet i kleskode. Vi kan ikke vite om de innehar samme yrker eller er like i den sosiale arbeidsdelingen. Er det da slik at de uttrykker sin solidaritet ved å ha de samme kleskodene innad i det kollektive? Individualismen gir de rett og behov for å uttrykke tilhørighet med deler av samfunnet de er sympatiske med?

Om en ser på hele verket som representerer ulike sosiale grupper, kan en si at det utgjør en helhet ligner en form for organisk solidaritet (jf. Durkheims teori). Disse organiske prosessene – som resulterer i bilder av ulike sosiale grupper med ulike poseringer for hver gruppe – er en større prosess satt inn i en systematisk form hvor likhet gjennomføres i store deler av verket. På tross av den gjentakende og systematiske utformingen av rutenettet og de like kvadratene i verket, er det ulike sosiale grupper som settes sammen i et større hele, et mangfold.

## **Oppsummering**

Der sommerfugler blir kategorisert ut i fra farger og mønster, blir personene i *Exactitudes* kategorisert etter type og katalogisert i tilhørende serie med en egen tittel og en kort beskrivelse. På nettsiden leses denne beskrivelsen opp av en mannlig stemme. Denne stemmen gir en kvalitativ beskrivelse av de tolv representerte individene i gruppen. De får alle tildelt noen fellestrekk, som fungerer som en beskrivelse av deres egen type eller ideologi og hva som kan gå for ”indre” karaktertrekk.

Formatet gir poseringen og det kroppslige nærværet en større plass enn for eksempel i id-fotografiet. Om kroppen får ta sin plass, som den gjør, og om de felles poseringene er et uttrykk for en bestemt fremstilling av en type på et bestemt tidspunkt – fungerer verket som en dokumentasjon og en egen fremstilling av typer, som ikke blir dokumentert på samme måte i andre fotografiske sammenhenger. Modellene som er fremstilt er sannsynligvis også

avbildet i et familiealbum, flere skolefotografier, på facebookprofiler og i passfotografier. Alle disse representasjonene fungerer også som en del av den sosiale dokumenterte historien om det enkelte individet. I *Exactitudes* er de imidlertid ikke representert i et vanlig gruppebilde som en del av en gruppekonstellasjon, men de representeres som en del av en serie av individer med definerte fellestrekk.

Alle individene representeres som en del av en serie, på websidens metaforiske flate som en del av et større system av serier, med hver sin rendyrkede egenart. Alle individene er underlagt det kvadratiske rutenettets form. En kan på denne måten hevde at slik blir alle individene blir *behandlet likt i kategoriseringen*. Det er vel snarere slik at individene blir kategorisert inn i undergrupper, i et større filsystem ved navn *Exactitudes*.

Der er menneskearten representert etter ulike byer, land og typer, og hver av dem har sin egen karakteristikk hvor de blir undergrupper i et system som oppfører seg lignende med botanikk og zoologi. Bertillon søkte å identifisere enkelt individet. *Exactitudes* former enkeltindividet, til å passe inn i en firkant i en undergruppe med en egen tittel for hva disse kan kategoriseres som i den visuelle og sosiale jungelen i det urbane. Det er lagret i et mikro- og makrounivers med flere nivåer. Det er et nettarkiv i endring, og rundt hver tiende gang det kommer nye serier, gis det ut en ny bok. Det utgjør til sammen en digital og analog samling med informasjon, symboler og tekst med meningsinnhold som kan leses på flere nivåer.

I prosessen og fremstillingen hevder jeg det ligger en potensiell autonomi. ”Byrden av representasjon” begrepet Tagg introduserer i sin artikkel med samme navn, blir vist oss som en myte, og det skapes et rom for bevisstgjøring rundt portrettets singularitet. Samtidig blir det transparente ved studiofotograferingen synlig, og renset vekk for staffasje, rekvisitter og illusjoner, vist oss som prosess. Portrettet er et maskineri, og kamera er også en kulturell, politisk og sosial maskin.

Dette er muligens en deterministisk konklusjon. Hva *Exactitudes* viser frem i det transparente, er hvordan prosessen med objekter også innebærer subjekter, og dermed berører noen komplekse større diskusjoner om hvor grensene går i å sortere og kategorisere. Den underliggende ironien i verket er et særpreg. Det er nesten som om kunstnerne ikke forstår at de beveger seg i noen sensitive soner. Dette er en del av leken, og en del av en kunstnerisk praksis, som ikke er bundet av de vanlige reglene i det sosiale spillet. *Exactitudes*, setter opp en forestilling, og det berører. Det komiske elementet i typebeskrivelsene, fungerer som en befrielse og samtidig er det på grensen mellom å være utenfor en etablert komfortsone. I den

eksponerte stilen, hvor individer er fremstilt visuelt, med ansiktet – får de fortsatt ikke egne navn oppgitt i verket. Er dette fremmedgjørende eller er det også noe som passer inn i dagens online samfunn, hvor enkeltindivider kan være sårbare for 'angrep' fra markedet, eller andre som kan nyttiggjøre seg et navn, uten at individet (de portretterte i *Exactitudes*) har kontroll på hvordan denne mer offisielle statusen et navn har, blir brukt?

Nettsiden oppgir ikke individuelle navn, og dette kan ses også som en beskyttelse av online identitet, noe som bringer meg tilbake til tematikken i utstillingen *Faceless*, hvor som kurator Bogomir Doringe påpeker, arbeidene tvinger frem en dialog om "recognition software, surveillance cameras and drones".

## På jakt etter sjel

*Exactitudes* åpner opp for diskusjon og refleksjon rundt begrepet ”sjel”. Vekslingen mellom objekter og subjekter er iøynefallende i en undersøkelse av det fotografiske portrettet.

Hvordan representeres sjelen i portrettet?

Mitt hovedfunn i denne undersøkelsen er hvordan ideen om det unike manifesteres i ulike former i både det fotografiske enkeltportrettet og i det fotografiske gruppeportrettet. Disse portrettene kan ses som objekter for analyse av det samfunnsrelaterte ved å være en del av et system, et kulturelt og markedsstyrt system som danner komplekse og ikke så synlige maktstrukturer og hierarkier. Spørsmål som har vært mer og mer motiverende underveis i undersøkelsen er hvor *mye* vi eller vår personlighet er en del av *de andre* – og i hvilken grad vi som subjekter er *unike*.

Er det slik at vi, i en formativ identitetsprosess, blir like de andre, og at det finnes kloninger av oss selv (uten å gå inn på kvantefysikk og parallelle universer), som er produkter av markedskrefter og tilpasning til det normative i større grad enn vi liker å tenke? I jakten på det unike og originale individet står vi som singulære enheter – som i portrettet – løsrevet fra vår sosiale sammenheng og tilhørighet. Iscenesettelsen i borgerportrettet er ikke mer virkelig enn i *Exactitudes* – en iscenesettelse av *autentiske* mennesker og individer, satt sammen med lignende typer. Ifølge sosiologien er vi ikke alene – vi er en del av noe. For er vi autentiske, og er det ikke en god ide å plukke det ideen om det unike i det fotografiske portrettet, fra hverandre, for å kunne diskutere og analysere hva et portrett kan være og er en del av.

I seriene er ikke et individ modell, alle er en del av prosessen, slik vi kan anta at selv det ”autentiske” er en kollektiv sum av prosesser. Som identitetsformative prosesser er valg tatt *før* fotografering underveis i en samhandling med kunstnerne, og ikke minst før og etter fotografering av kunstnerne selv.

Jeg har selv vekslet mellom å tro at *Exactitudes* er en åpenbart positiv prosess, til det motsatte. Noe imellom er fornuftig. Det jeg har kommet frem til, er at *Exactitudes* kan fungere som en kommentar til ideen om det unike i portrettet – og spesielt det fotografiske portrettet.

Idealet og ideen om individualisme og originalitet tas fra hverandre, lag for lag, i en nærlesning av *Exactitudes*. Poseringen, klærne, blikket, det å møte eller konfrontere kamera, ikke som en, men som flere samtidig – viser individet klarere, som en ulik del av det systematiske. Denne konstruksjonen inneholder et format, hvor hva det vil si å ha en stil, en posering, en representasjon, og hvordan en fremstiller seg selv og blir fremstilt, visuelt settes inn i en prosess hvor bevisstgjøring av disse overnevnte i sjangeren studioportrett blir en ny hybrid av portrettet (med den vanlige oppfatningen om at portrettet representerer og skildrer ett unikt individ).

Det menneskelige trer frem på andre måter – små detaljer kommer til syne i det man ser på fotografiene, som enkeltfotografier – eller som serier. En har muligheten å velge om en vil se ett eller flere individer samtidig – helhet, del, verket som hermeneutisk sirkel og metode. Et mulig håp eller potensial er møtet mellom portrettet og personer (Freeland). Håpet om at fellesskapet kan integrere sine idealer i en kollektiv prosess, hvor individet ikke blir omgjort til en mekanisk reproduksjon av de andre.

Møte mellom portrettet og personer – i dette møtet er det en sosial integrasjon og samtidig et terapeutisk samfunn som jobber med det singulære og historiske portrettet vanligvis kjennetegnes som? Hvordan er det unike individet, knyttet opp mot individualismen? Hvordan er seriene en dekonstruksjon av portrettet?

Verket *Exactitudes* egner seg til en tett lesning av prosess, materiale, intensjon, og mulig tolkning og betydningspotensial. Objektet for analyse i denne oppgaven: et enkeltportrett, tre portrettserier og verkets nettsideside, er i form av ideen om portrettet et verk som preges av paradoksets natur i sin egen utforming. Verket som objekt med sin egen systematiske struktur og metode i prosessen av de ulike bildene (seriene) har iboende potensial til å kommentere og uttrykke prosesser i tilblivelsen og resepsjonen av det fotografiske portrettet som sjanger.

*Exactitudes*, hevder jeg, finner sin sterkeste kvalitet gjennom å være en pågående prosess. Versluis og Uyttenbroeks *involvering* kan etter en nærmere undersøkelse, som jeg har vist i denne oppgaven, hevdes å være på flere plan og på flere måter. Hva som er uomtvistelig er at de ser på sine modeller som kilder – som skal kategoriseres og bli dokumentert (for ettertiden?) – til å undersøke trender, samfunnsmønstre, sosiale forhold, arkitektur og subkultur, gjennom sin pågående prosess.



Det unike og individualismen settes under lupen. Samtidig blir nettopp det Freeland selv undersøker, portrettets paradoks, noe som vises mer transparent enn i et enkeltportrett. Ved å duplisere og vise til en poseringsprosess og en formativ identifisering i hver serie, vises kulturen og det tillærte i hvordan en skal posere eller hvordan portrettet blir til.

Ved bruk av metasosiologiske nøkkelbegreper, som serie og gruppe, sosial integrasjon, sekundær og primærrelasjon, mekanisk og organisk solidaritet hos Durkheim, kan tolkningen åpne opp for relasjoner mellom portrettet og personer. Jeg har i kapittel 1 vist til Freelands bok *Portraits & Persons* (2010), med en egen motivasjon i Freelands egen undersøkelse av relasjoner som oppstår mellom portrettet og personer. Med dette som utgangspunkt har jeg vært åpen for at seriene i *Exactitudes*, ikke kan defineres som portretter i Freelands tre kriterier for hva som kan oppnå hennes definisjon av et portrett. Med dette vil jeg hevde at det allikevel oppstår de samme type relasjoner, som er av interesse for en videre refleksjon og undersøkelse av et portrett. Her fant jeg ut at den toneangivende utstillingsboken *European Portraits since 1990*, (red. Gierstberg, 2016), nettopp omtaler seriene og verket *Exactitudes*, som en del av en nyere portrettpraksis i Europa siden 1990 tallet.

Verket åpner for en sosiologisk lesning av portrettets utforming og etablerte konvensjoner – hvor de kommer fra, hvordan de endrer betydning, i hvilken sammenheng tegn kan endre betydning hos betrakteren, avhengig av ens egen lesning. Verket åpner for refleksjon rundt det hva det innebærer å være et objekt i det fotografiske portrettet, og samtidig et subjekt. I dette paradokset stiller *Exactitudes* også et kritisk spørsmål til ideen om den individuelle sjel

Jeg vil hevde at verket styrkes ved en nærlesning. Betrakteren blir oppfordret til å se, til å fornemme seg selv som seende. I møte med sine egne forestillinger og fantasier vil betrakteren nettopp oppleve seg selv som seende, og også kunne se på de etablerte elementene et vanlig portrett består av. Det blir maktpåliggende å stille noen grunnleggende spørsmål om hva det vil si å være en person.

## Litteraturliste

Bate, D, (2016) *Photography: Key concepts*. London & New York: Bloomsbury

Bourdieu, P, (1984, 2010) *Distinction. A Social critique of the judgement of taste*. London & New York: Routledge classics

Freeland, C. (2010) *Portrait and Persons*. Oxford: Oxford University press

Mortensen, M. (2012) *Kampen om ansigtet: Fotografi og identifikation*. København: Museum Tusulanums forlag

Regener, S. (1991) "Atelierfotografi": Demokratiseringen og standardisering af ansigtet", (red) Finnemann & Regener, *Synets medier* (s 45-71). Århus: Århus Universitetsforlag.

Schaanning, E. (2002, 2012) *Kampen om den forbryterske sjel: kriminal-filosofiske vitenstrekk*. Oslo: Akademika forlag

Spieker, S. (2008) *The Big Archive: art from bureaucracy*. Massachusetts: MIT press

Tagg, J. (1988) *The Burden of representation*. Minnesota: University of Minnesota press

West, S. (2004) *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press

Wilder, K. (2009) *Photography and Science*. London: Reaktion Books Ltd

Østerberg, D. (2016) *Sosiologiens nøkkelbegreper*. Oslo: Cappelen Damm

## Utstillingspublikasjoner

Hoel, A. (2007) *Maktens bilder*. Trondheim: Norsk rettsmuseum ved trykkpartner Lade

Gierstberg, F. (Red.). (2016). *European Portraiture since 1990*. Munich, London, New York: Prestel, Bozar books

Versluis & Uyttenbroek, A,E (2014) *Exactitudes®: Ari Versluis & Ellie Uyttenbroek*. Rotterdam: naioio publisher

## Utstillinger

Mediamatics (2014) *Faceless*: Amsterdam

Naturhistorisk museum (2016) *Innovation inspired by nature*: Oslo

## Artikler

Wound Magazine. (2009) Multiple personalities. *New Anthropology*, 2009 (No 6), s. 303-305

John Tagg .(2012). The Archiving machine: or, The Camera and the filing cabinet. *Grey Room*, 2012 (spring), s. 24-37.

Baker, T & Olijnyk, M. (2003). Exactitudes. A project that challenges the idea of the individual. *Smiths Journal*, (vol. 03), s. 87.

6, A. (1988). The Body and the archive. *October*, (vol. 39), s. 3-64.

## Nettsider

Exactitudes. (2016, 15.6). Hentet fra <http://www.exactitudes.com/exactitudes>

BBC Culture Show 2008. (2015, 2.3).

Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=aimZ6SFnEKc>