

Guro Elisabeth Langness

Billedlig Ambivalens

Den Spiseforstyrrede Kropp i Samtidskunsten

Masteroppgave i Kunsthistorie

Veileder: Ulla Angkjær Jørgensen

Mai 2022

Guro Elisabeth Langness

Billedlig Ambivalens

Den Spiseforstyrrede Kropp i Samtidskunsten

Masteroppgave i Kunsthistorie
Veileder: Ulla Angkjær Jørgensen
Mai 2022

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap

Kunsthistorie // Institutt for kunst- og medievitenskap (IKM) // NTNU.

Navn: Guro Elisabeth Langness

Dato: 19.05.2022

Antall sider: 89 (96 inkl. sammendrag, forord og kildehenvisning)

Antall ord: 25 050 (28 228 inkl. sammendrag, forord og kildehenvisning)

Sammendrag

Denne masteroppgaven tar for seg tre fotoprosjekter fra samtidskunstscenen som alle tar utgangspunkt i spiseforstyrrelser som tematisk bakteppe. Disse prosjektene består av "Nil by mouth" (2001) av Felicia Webb, "Zweiunddreissig Kilo" (2008) av Ivonne Thein, og langtidsprosjektet *On Eating Disorders* av Laia Abril, hvor denne oppgaven vil fokusere på underkapittel nummer to og tre [av fire] — "Thinspiration" (2012) og "The Epilogue" (2014). Oppgaven vil blant annet anvende idéer fra affektteori, og mediespesifikke perspektiver av Roland Barthes og Susan Sontag, for å se nærmere på hvilken rolle disse verkene spiller i møtet med publikum. I tillegg gjøres det rede for kunstverkernes potensial til å påvirke betrakteren, hvordan bildene reflekterer tendenser i samfunnet, og følgelig hvordan de kan si noe om samtidens forståelse av spiseforstyrrelser. *Affekt*, det *tidstypiske*, og representasjon gjennom *fravær* er særlige fokusområder i analysen.

Abstract

This master's thesis focuses on three photo projects from the contemporary art scene, all of which address eating disorders thematically. These projects consist of "Nil by mouth" (2001) by Felicia Webb, "Zweiunddreissig Kilo" (2008) by Ivonne Thein, and the long-term project On Eating Disorders by Laia Abril, where this thesis will concentrate on the second subchapter and the third [out of four] — "Thinspiration" (2012) and "The Epilogue" (2014). The thesis will [among other things] apply ideas from affect theory, as well as media-specific perspectives by Roland Barthes and Susan Sontag, to take a closer look at the role these artworks play in an encounter with an audience. In addition, the art's potential to influence the viewer will be addressed, along with how the images can be seen as reflections of cultural trends, and consequently how they can say something about the contemporary understanding of eating disorders. Affect, the time-typical, and representation through absence are especially areas which the thesis undertakes in its analysis.

Forord

Å skrive denne masteroppgaven har vært utrolig lærerikt og givende, men det har også vært utrolig krevende. Det har særlig vært interessant å jobbe med dette under en pandemi, noe som gjør at det er fristende å takke *zoom*, internett, og øvrige plattformer som har gjort dette mulig.

Viktigst er imidlertid de fantastiske støttespillerne i livet mitt— takk til alle medstudenter som har interessert seg for prosjektet mitt, og som har heiet på meg gjennom løpet. Også takk for alt det morsomme vi har funnet på, både i regi av *Det Gyldne Snitt* og utenfor. Jeg er veldig takknemlig for alle supre mennesker jeg har møtt de siste fem årene på Dragvoll.

Også til alle venner utenfor studiet som har heiet på meg— dere er fantastiske.

Til mamma, pappa, Haavard, Ole Marius, og Christoffer— jeg føler meg heldig som har en så støttende familie. Dere har vært der for meg hele veien, og for det er jeg utrolig takknemlig.

Også selvsagt min lille familie på Ila— Sebb og pusen vår Luna. Takk kjære, for støtte og tålmodighet (og for all *pepsi max*). Du og Luna betyr verden for meg.

Videre vil jeg naturligvis takke min veileder Ulla Angkjær Jørgensen for alle innspill og råd. Jeg har hatt stort utbytte av dine litteraturforslag, av spørsmålene du stiller, og øvrige konstruktive tilbakemeldinger.

Til slutt vil jeg takke alle de som aktivt jobber med bevisstgjøring av spiseforstyrrelser og psykisk helse som sådan, alle offentlige personer og støtteorganisasjoner (se *ressurser*), og ikke minst helsevesenet. Som jeg kommer innpå innledningsvis så har jeg egenerfaring med denne sykdommen, og vil følgelig takke alle som har hjulpet meg personlig. Det har for øvrig vært interessant å jobbe med et tema som står meg såpass nært i dette masterløpet— et valg jeg er glad jeg tok. Det har vært en veldig lærerik prosess.

Guro Elisabeth Langness, mai 2022.

Ressurser

ROS— Rådgivning Om Spiseforstyrrelser

<https://nettros.no/> | Tlf. 948 17 818 | veiledning@nettros.no

SPISFO— Spiseforstyrrelsesforeningen

<https://www.spisfo.no/om-oss> | Tlf. 22 94 00 10 | post@spisfo.no

Innholdsfortegnelse

<i>Sammendrag</i>	1
<i>Forord</i>	2
Introduksjon	4
<i>Tematikk og problemstilling</i>	4
<i>Relevans og motivasjon</i>	6
<i>Metode</i>	8
<i>Forskningshistorikk</i>	11
<i>Oppgavens gang</i>	14
2. Teoretisk rammeverk	14
<i>“Straight Photography” mot det iscenesatte?</i>	15
<i>Tid, død og punctum</i>	17
<i>Beskjærte fotografi, moral og konsekvens</i>	22
<i>Den affiserte betrakter</i>	27
<i>Kunst og psykiatri— den spiseforstyrrede kropp som tidstypisk bilde</i>	32
3. Den spiseforstyrrede kropp	34
<i>Felicia Webb: “Nil by Mouth”</i>	35
<i>Den affektive kroppen</i>	46
<i>Ivonne Thein: «Zweiunddreissig Kilo»</i>	54
<i>Den tidstypiske kroppen</i>	61
<i>Hvis jeg skjuler ansiktet, ser du meg da?</i>	63
<i>Dehumanisering gjennom digitale verktøy</i>	66
<i>Laia Abril: “Thinspiration” og “The Epilogue”</i>	69
<i>Den fraværende kroppen</i>	78
<i>Affisert på avstand</i>	78
<i>Å berøre et minne</i>	81
4. Intensjon og kunstens rolle	84
5. Konklusjon	88
Bibliografi	92

“Art as a social construct helps construct the social.”

— Bruno Latour & Peter Weibel¹

Introduksjon

♦ Tematikk og problemstilling ♦

Menneskekroppen har vært et sentralt motiv og fungerende virkemiddel anvendt gjennom kunsthistorien. Kropp er representasjon, kropp er subjektet, kropp blir gjort til objekt for det beskuende publikum. Kroppen er personlig, gjort tabu, samtidig er den allmenn. Fra den 35 000 år gamle “Venus fra Hohle Fels” til barokkens teatraliske uttrykk med “De ontvoering van de dochters van Leucippus”² (1618) av Peter Paul Rubens (1577-1640), til 1970-tallets bølge med feministisk *performance*-kunst. Kroppen brukes aktivt for å vekke sympati og gjenkjennelse hos den som ser, den kan være et politisk verktøy, en idealisering av den menneskelige fysikk, eller den kan tolkes som en ytre manifestasjon av det indre sjeleliv. Jeg ønsker å ta for meg spiseforstyrrelser som motiv og tematikk i billedkunsten, især i det kontemporære fotografi, som en slik aktuell kroppslig tilstand. Jeg vil gjøre rede for samtidskunstnerne Laia Abril, Felicia Webb³ og Ivonne Thein som alle har jobbet med fotoserier relatert til diagnosene *Anorexia Nervosa*⁴ og *Bulimia Nervosa*⁵, dog med ulik tilnærming til tematikken, både med tanke på format, estetisk uttrykk og

¹ Latour og Weibel, “Experimenting with Representation,,” s. 107

² Overs. “Bortførelsen av Levkippos’ Døtre”

³ Webb er per i dag ikke lenger aktiv som kunstner. Aktive år spenner seg imidlertid fra slutten av 1990-tallet til ca. 2011.

⁴ Definisjon på Anorexia Nervosa (F50.0) fra diagnosemanual ICD-10: «Lidelse kjennetegnet av bevisst vekttap som fremkalles og vedlikeholdes av pasienten. Lidelsen forekommer hyppigst hos tenåringsjenter og unge kvinner, men tenåringsgutter og unge menn kan også rammes, likeledes prepubertetsbarn og kvinner frem til menopause. Lidelsen er forbundet med en spesifikk psykopatologi, der frykt for fedme og lubben figur er påtrengende og overdimensjonert. Pasientene fastsetter en lav idealvekt på seg selv. Det foreligger vanligvis underernæring av varierende alvorlighetsgrad, med sekundære endokrine og metabolske forandringer og forstyrrelser av kroppsfunksjoner. Symptomene omfatter innskrenket valg av matsorter, overdreven trening, selvfremkalte brekninger og defekasjoner og bruk av appetittdempende midler og diuretika.» <https://finnkode.ehelse.no/#icd10/0/0/0/2613532>

⁵ Definisjon på Bulimia Nervosa (F50.2) fra diagnosemanual ICD-10: «Syndrom kjennetegnet av gjentatte anfall med overspising og overdreven opptatthet av kontroll over kroppsvekten. Dette leder til et mønster med overspising som etterfølges av oppkast eller bruk av avføringsmidler. Lidelsen har mange felles symptomer med anorexia nervosa, bl a overdreven opptatthet av figur og vekt. Gjentatte brekninger gir lett elektrolyttforstyrrelser og fysiske komplikasjoner. I sykehistorien er det en episode med anorexia nervosa måneder eller år tidligere.» <https://finnkode.ehelse.no/#icd10/0/0/0/2613532>

relasjon til tema. På bakgrunn av disse ulike innfallsvinklene har jeg valgt å formulere tre undertemaer jeg vil utforske nærmere: kroppens *affektive* potensial, den *tidstypiske* kroppen, og representasjon gjennom *fravær* av den fysiske kropp. Spiseforstyrrelser har fått mer oppmerksomhet i samtidens psykososiale klima, og parallelt har sykdommen vært gjenstand for motiv og tema i kunstfeltet. Tross dette er det likevel ikke skrevet særlig om spiseforstyrrelsestematikken i en kunsthistorisk kontekst, sett bort ifra den amerikanske kunsthistorikeren Emily L. Newman sine bidrag. I norsk sammenheng har også psykiater Finn Skårderud skrevet om relasjonen mellom kunst, samfunn, og denne lidelsen. Skårderud er ikke selv kunsthistoriker, men hans bakgrunn som filmkritiker og kulturskribent, kombinert med sin karriere i psykiatri og akademia, gjør hans tverrfaglige perspektiver svært relevante. Utover dette finnes det svært begrenset litteratur som diskuterer temaet. Av den grunn vil jeg gjøre en analyse av Laia Abrils to prosjekter fra serien *On Eating Disorders*— «Thinspiration» (2012) og «The Epilogue» (2014),⁶ Felicia Webbs «Nil by Mouth»⁷ (2001) og Ivonne Theins «Zweiunddressig Kilo»⁸ (2008), med et mål om å supplere til dette kompetansefeltet. Jeg vil undersøke hvordan kroppen og estetiske virkemidler anvendes for å formidle et budskap, samt hvilken *rolle* kunst har i denne offentlige debatten. Ved å anvende forfatter og kritiker Susan Sontag (1933-2004) sine essayer, især «Regarding the Pain of Others» (2003) og «On photography» (1977), litteraturteoretiker Roland Barthes' (1915-1980) «Det Lyse Rommet»⁹ (1980¹⁰), samt affektteoretiske¹¹ perspektiver— vil jeg kartlegge hvordan kunstnerens behandling av spiseforstyrrelsestematikken gjenspeiler kunnskap om diagnosen, og hvorfor dens sosiokulturelle kontekst er medvirkende i dens form og karakteristikk. I tillegg vil det være relevant å diskutere kunstens *rolle* og kunstnerens

⁶ Titlene kan oversettes til *Angående Spiseforstyrrelser*— «Tynnspirasjon» og «Epilogen» (evt. «etterordet»)

⁷ Overs. «Null Gjennom Munnen», evt. «Ingenting Gjennom Munnen»

⁸ Overs. «Trettito Kilo»

⁹ Originaltittel: «La chambre claire»

¹⁰ Norsk oversettelse utgitt i 2001.

¹¹ *Affekt* defineres som synonymt med *innflytelse*, og dreier seg om å påvirke eller å skape endring hos noen eller i noe. Et verks affekt kan for eksempel en emosjonell respons eller endring i atferd (Merriam-Webster, s.v. «affect», lest 14.06.2021 <https://www.merriam-webster.com/dictionary/affect>). Jeg vil komme tilbake til ulik bruk av begrepet.

intensjon i denne analysen. Jeg vil gjennom dette rammeverket bygge videre på Newmans arbeider når det gjelder tematikken. Spørsmål som interesserer meg er:

Er verkene opplysende for betrakter mtp. hvordan spiseforstyrrelser manifesterer seg og erfares? Berører de betrakteren? På hvilken måte viser de spiseforstyrrelsens posisjon i samtiden, og samtidens holdninger til spiseforstyrrelser? Og ikke minst— hvilken rolle påtar kunsten seg (evt. hvilken rolle gis den)?

♦ *Relevans og motivasjon* ♦

Mennesket og dets kropp har spilt en sentral rolle gjennom kunsthistoriens løp. Denne tradisjonen for kroppslige motiver kombinert med samtidens fokus på åpenhet rundt psykiske lidelser og mental helse danner en sterk relevans for mitt prosjekt. Psykisk helse har fått økt oppmerksomhet gjennom årlige markeringer av *Verdensdagen for Psykisk Helse*¹², etableringen av *Rådet for Psykisk Helse*¹³, og utdelingen av *Tabuprisen*¹⁴, for å nevne noen eksempler. I tillegg er dette et tema i populærkulturen, med kjendiser og offentlige personer som deler sine erfaringer i media, og ikke minst gjennom selvbiografiske bøker. «Anorektisk» (2017) av Ingeborg Senneset og «Evig Søndag» (2012) av Linnéa Myhre er to eksempler på litteratur hvor åpenhet om egenerfaring med spiseforstyrrelser står i sentrum. Myhre mottok *Tabuprisen* i 2012 etter å ha publisert denne romanen,¹⁵ en pris som bekrefter dagens holdninger til det som tidligere [i betydelig større grad] har vært tabu- og skambelagt— slikt som psykisk helseproblematikk. Denne søken etter å utfordre tabuer og spre kunnskap om menneskets psyke har altså etablert seg i litteraturen, men parallelt ser vi også en økt forekomst innen samtidens kunstsfære.

Kunstneren har for øvrig *ofte* blitt kategorisert som et “lidende geni” gjennom historien, for eksempel store navn som Vincent van Gogh (1853-1890)¹⁶ og Frida

¹² *Verdensdagen for Psykisk Helse* markeres 10. oktober, etter initiativ fra *World Federation for Mental Health* i 1992. (Verdensdagen, “Om Verdensdagen”)

¹³ Rådet for Psykisk Helse er en paraplyorganisasjon opprettet i 1985, som jobber for «Et inkluderende arbeidsliv, forebygging av psykiske helseplager, psykisk helse i skole og barnehage, frivillighet før tvang». (Rådet for Psykisk Helse, «Om Rådet for Psykisk Helse»)

¹⁴ Tabuprisen utdeles av Rådet for Psykisk Helse til enkeltpersoner eller virksomheter som har arbeidet for å utfordre tabuer og fordømmer rundt mental helse. (Rådet for Psykisk Helse, «Tabuprisen»)

¹⁵ Riise, «Linnéa får Tabuprisen 2012»

¹⁶ Van Gogh Museum Amsterdam, “On the Verge of Insanity”

Kahlo (ca. 1907-1954)¹⁷, som begge gjennomgikk tunge skjebner og psykisk turbulens. Kombinasjonen av kunst og psykisk helse er altså ikke noe nytt. Overnevnte var imidlertid mer isolerte fra samfunnet enn hva man ville vært nå, i den forstand at psykiske vansker gjorde en til en «outsider», og man ble møtt med mindre forståelse enn hva majoriteten antagelig vil gjøre per i dag.¹⁸ Et annet skille er at psykiske lidelser i samtidskunsten behandles som en definert tematikk, nærmest en kategori, og den foretar *ofte* et politisk standpunkt. Den innehar en aktivistisk kvalitet. Kunstnere som Vincent van Gogh og Frida Kahlo formidlet derimot personlige historier og tanker gjennom sine malerier. De jobbet altså ikke eksplisitt med psykisk helse som tematisk bakteppe, snarere sine egne erfaringer. Dette skillet fremkommer tydeligere ved kunstnere som Ivonne Thein som, så vidt jeg vet, arbeider med spiseforstyrrelsestematikk uten å bære med seg egenerfaring. Mental helse løftes snarere frem i samtiden som en kollektiv bekymring.

Finn Skårderud kommenterer på sammenhengen mellom anoreksi og den kulturelle konteksten i sine publikasjoner— en koherens som gjenspeiles i kunstprosjektene jeg har valgt ut som mitt empiriske materiale. I tillegg til masse- og internettkultur, så kombinerer også samtidskunsten det billedlige med human- og naturvitenskapelige interesser.¹⁹ Samtidskunsten beveger seg altså inn i en tverrfaglig sfære, noe som igjen peker på aktualiteten av psykisk helseproblematikk innen kunstfagfeltet.

I tillegg til tematisk relevans, så er fotografiet som medium også høyst aktuelt i dagens digitale tidsalder, hvor internett, massekultur og retusjeringsverktøy anvendes hyppig. Bildetaking er gjort tilgjengelig for amatørerne med smarttelefonenes stadige teknologiske utvikling, så vel som digitale kamera, *gopro*, webkameraer osv. Subjektets grenser utfordres, noe som i tillegg til sosiale medier, har bidratt til selve internettkulturen *pro-ana*— som kunstnerne Abril og Thein ønsker å kritisere

¹⁷ Courtney, O’Heran og Franck, “Frida Kahlo: Portrait of Chronic Pain”, s. 95

¹⁸ Her er det trolig kultur- og generasjonsforskjeller, men totalt sett er det mer åpenhet i både offentlige kanaler og innenfor personlige relasjoner sammenlignet med tidligere.

¹⁹ I norsk sammenheng kan man her nevne Ane Graff som primært arbeider med installasjoner og skulpturer med forbindelse til mikrobiologi og kjemi. # Graff anvender også kropp og helse som utgangspunkt for flere av sine arbeider, men med primært et somatisk perspektiv. (NTNU, «Ane Graff») Jeg vil nevne at ens fysiske helse er nært tilknyttet ens mentale helse, noe som også kommer frem i Graffs arbeider, for eks. med *The Body* (2020), en skulptur av stål og eik utformet som en stor fotlenke. Likevel peker hovedtyngden av Graffs kunstnerskap mot biologiske interesser fremfor psykiske.

gjennom sine prosjekter. Pro-ana er en forkortelse for *pro-anorexia*, og omfatter en subkultur på internett som anser diagnosen som en *livsstil* fremfor en sykdom. Innenfor disse gruppene spres diett-tips og ekstreme råd til hvordan man kan oppnå drastiske vekttap, til inspirasjon for allerede underernærte mennesker. I tillegg publiseres bilder av hva gruppedeltakerne anser som “ideelle” kropper.²⁰ Fotografi som medium er interessant i forhold til dets såkalte “ekthet” og dokumentariske funksjon, og videre hvordan ideen om en virkelighet utfordres i *Photoshop* og andre redigeringsprogram.

I tillegg til disse samtidsaktuelle rammene, så er en sentral motivasjon for dette arbeidet min egenerfaring med diagnosen *anorexia nervosa*. Jeg mener dette kan gi meg en fordel i å forstå det kontekstuelle grunnlaget bak billedkunsten jeg skal ta for meg, samt en utdypet forståelse for konsekvensene vedrørende visse kunstneriske strategier. Jeg kommer ikke til å referere til min egen historikk aktivt, annet enn hvor jeg mener dette kan være relevant.

♦ Metode ♦

I denne oppgaven vil jeg gjøre en analyse av tre utvalgte kunstprosjekter gjennom teoretiske perspektiver fra et utvalg litteratur. Jeg vil altså benytte meg av en hermeneutisk metode, dvs. fortolkning av empirisk materiale.

Jeg kommer primært til å fokusere på fotokunstnerne Felicia Webb, med prosjektet «Nil by Mouth», Ivonne Thein, med «Zweiunddressig Kilo», og Laia Abril med *On Eating Disorders*— «Thinspiration» og «The Epilogue». Jeg avgrensner dermed det empiriske materialet til fotografier som tematiserer de kroppslige tilstandene anoreksi og bulimi i samtidskunsten, dvs. tidlig 2000-tallet frem til i dag (2022). Laia Abrils *On Eating Disorders* består i tillegg av et første kapittel – kortfilmen «A Bad Day»²¹ (2010), og et fjerde kapittel med tittelen “On Diet Culture”²² [som per 2022 er i produksjon], men jeg velger altså å fokusere på overnevnte kapittel nr. to og tre av hensyn til avgrensning av medium og tidsramme. Grunnen til at jeg har valgt akkurat

²⁰ Marcin, “Are Pro-Ana Groups a Safe Way to Find Support for Anorexia?” *Healthline*. Lest 30.03.2021. <https://www.healthline.com/health/eating-disorders/pro-ana>

²¹ Overs. “En Dårlig Dag”

²² Overs. “Angående Dietskultur”

disse tre prosjektene kommer av at de problematiserer lidelsen med bruk av ulike virkemidler og estetiske uttrykk, likevel har de alle en *intensjon* om å formidle farene med en spiseforstyrrelse, og hvor hyppig dette forekommer i vår samtid. I tillegg gjøres det et forsøk på å utvide en stereotypisk forestilling om at denne lidelsen kun er en overfladisk tilstand som rammer “hvite, unge jenter”, ved å for eks. inkludere subjekter av det mannlige kjønn (se Webb, side 43), ved å kritisere bakomliggende faktorer som kan fremprovosere en slik lidelse, visualisere kontekstuelle forhold, og ved å inkludere pårørendes perspektiver og erfaringer (se Abril, side 74-75). I tillegg vil det være interessant å sammenligne de ulike estetiske uttrykkene, da disse tre kunstnerne behandler tematikken og mediet med ulik innfallsvinkel. Som etablert innledningsvis har jeg dermed valgt å formulere tre undertemaer: kroppens *affektive* potensial, den *tidstypiske* kroppen, og representasjon gjennom *fravær* av kropp. Andre verk som problematiserer eller refererer til spiseforstyrrelser inkluderer blant annet “Trick or Drink”²³ (1984) av Vanalyne Green, “Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic”²⁴ (1987) av Jana Sterbak, “Thinner Than You”²⁵ (1990) av Maureen Connor, og tvillingene L. A. Raeven sine *performance*-verk. I norsk sammenheng finner vi Lene Marie Fossen (1986-2019) sine selvportretter, og Hanne Dahl Geving sin lydinstallasjon «I stemmenes rom finnes jeg ikke» (2021). Jeg vil som konstatert forholde meg til Webb, Thein og Abril av hensyn til medium, intensjon og tidsramme, dog vil jeg kunne referere til andre verk der hvor jeg ser det relevant for diskusjonen.

Før vi går videre vil jeg kommentere definisjonen av spiseforstyrrelser med tanke på diagnosemanualen ICD-10. Det er nemlig viktig å være klar over at diagnosen(e) speiler en *vestlig* definisjon. Sykdommer, og hvordan symptomer tolkes, avhenger av sosiokulturelle rammer og standarder, og dermed vil forståelsen av symptomtrykket variere ut ifra ens forståelseshorisont. Kunstnerisk formidling av tematikken har altså ikke den samme gjennomslagskraften der hvor symptomene ikke tolkes som sykdom, det hvor slike symptomer ikke oppstår i det hele tatt, eller om de ikke er av lokal helsepolitisk interesse. I hvilken grad lidelsen(e) rammer på et internasjonalt

²³ Overs. “Drikk eller Knep”. Består av SD video// 20 minutters videoessay.

²⁴ Overs. “Vanitas: En Kjøttkjole for en Albinistisk Anorektiker”. Installasjon med salt, kjøtt, mannekeng, fotografi. 155 cm høy. To versjoner: En ved Centre Pompidou, Paris, og en ved Walker Art Center, Minneapolis.

²⁵ Overs. “Tynnere Enn Deg”. Dette er en installasjon av kjole og stål med svært smal silhuett.

nivå kan være utfordrende å kartlegge, siden vi opererer med ulike standarder og idealer.²⁶ I tillegg til å være sosiokulturelt betinget er disse diagnosene vi opererer med også moderne— *anorexia nervosa* ble etablert som diagnose på 1870-tallet²⁷, og *bulimia nervosa* så sent som i 1980²⁸. Det kan altså være problematisk å lete etter spiseforstyrrelsestematikk i historiske verker før diagnosene ble stadfestet. Å foreskrive en slik kroppslig tilstand på en historisk person eller subjekt i et maleri vil være å drive fjerndiagnostikk, altså definere elementer fra fortiden ut fra samtidens rammer— uten å ta hensyn til endrede kontekstuelle forhold. I tillegg vil det være problematisk å diagnostisere kunst som sådan, da kunstverker innehar en autonomitet som ikke kan begrenses av legevitenskapen. Verker er representasjoner, de er fortolkninger, de er estetiske uttrykk, og diagnostikk av subjekter blir en svært instrumentaliserende måte å forholde seg til kunst— likevel kan diagnoser være gjenstand for inspirasjon og de kan gjenspeile kvaliteter som samsvarer med deler av symptom bildet. Kort sagt så vil det på bakgrunn av tidsramme og sosiokulturell kontekst være mest produktivt at jeg forholder meg til vestlige samtidskunstnere (alle tre er europeiske), som arbeider med tematikken ut fra dagens forståelsesrammer.

I henhold til valg av teori, så vil jeg primært ta for meg Roland Barthes' «Det Lyse Rommet», hvor han drøfter fotografiets kvaliteter i sin søken etter dets essens, samt de ulike rollene (fotograf, betrakter, subjekt) i møtet med mediet. Utover dette er relasjonen mellom fotografi og død aktualisert hos Barthes, noe som også vil bli relevant i min oppgave. Videre vil jeg anvende Susan Sontags idéer presentert i essayene «On Photography», «Regarding the Pain of Others», og «Illness as Metaphor», hvor hun formidler en kritisk holdning til krigsfotografi, og bilder av tuberkulose- og kreftpasienter. I diskusjonen av prosjektenes sosiokulturelle effekt, vil det samtidig være aktuelt å se til affektteori, hvor jeg blant annet vil presentere Silvan Tomkins (1911-1991), Gilles Deleuze (1925-1995) og Félix Guattari (1930-1992), og Eve Sedgwick (1950-2009). Videre vil jeg aktivt anvende litteratur av blant annet

²⁶ Medieeksponering, internettkultur og turisme åpner for møter med andre kulturelle standarder og idealer, men likevel er det altså i vesten diagnosen(e) er mest utbredt, og også der de først ble etablerte begreper. Det har imidlertid foregått en økning i antall forekomster i asiatiske land, særlig i Japan de siste tiårene, noe som sees i sammenheng med kulturelle endringer. (Kale, "Why Eating Disorders Are on the Rise in Japan")

²⁷ Skårderud, *Sultekunstnerne*, s. 96

²⁸ Skårderud, *Sultekunstnerne*, s. 72

skribent Charlotte Cotton, kunsthistoriker Emily L. Newman og Finn Skårderud i det jeg redegjør for fotografimediet og mitt tematiske fokus. Grunnen til denne sammensetningen er at de øvrige teoretiske perspektivene berører fotografiets mediespesifikke egenskaper, de problematiserer tematisering av intimitet, sykdom og død, og de tar stilling til betrakterens/ publikums rolle i møtet med et verk. Flere av de overnevnte teoretikerne refererer også til hverandre, noe som er med på å bygge opp en faglig diskurs verkene kan fortolkes i.

♦ *Forskningshistorikk* ♦

Det er ikke gjort utbredt forskning i tråd med min tematiske avgrensning, men én amerikansk kunsthistoriker som har interessert seg for problemstillingen er Emily L. Newman. Hun har skrevet flere publikasjoner som ser på forholdet mellom kunst og kultur, og spiseforstyrrelser, etter hun fullførte sin PhD ved *The Graduate Center* under City University of New York i 2012, med avhandlingen «Weighing the Body: Female Body in Contemporary Art». Newman fokuserer særlig på fremstillingen av kroppen gjennom et feministisk perspektiv, og kombinerer dette med visuell- og digital kultur, i tillegg til samtidens moteindustri.²⁹ Hun fokuserer altså ikke eksklusivt på spiseforstyrrelser, men snarere sosiokulturelle utfordringer som manifesterer seg i kvinnekroppen, især i samtiden. I 2018 publiserte hun boken «Female Body Image in Contemporary Art: Dieting, Eating Disorders, Self Harm, and Fatness», som tar for seg fire tendenser i samtidskunsten, tendenser som altså angår kvinnekropp. I denne boken deler Newman inn i *diettkultur*, *spiseforstyrrelser*, *selvskading*, og *overvekt*, eller *fethet* direkte oversatt. Under kapittelet “Eating Disorders” diskuterer hun Laia Abrils og Ivonne Theins prosjekter, som jeg skal se videre på i denne oppgaven. Utover dette har hun blant annet skrevet bokkapittelet «Dieting for the Sake of Art» i «American Shame: Stigma and the Body Politic» (2016) og artikkelen «It’s Not Okay: FX’s *Starved* and Eating Disorders as Entertainment» (2014), innenfor dette tematiske fokuset. Under feltet for *visuell kultur* finner vi også andre bidragsytere som især har diskutert pro-ana-fenomenet, deriblant den danske medieviteneren Louise Yung Nielsen med «Krop, køn og identitet» (2020), feminist- og kulturteoretiker Debra

²⁹ Emily L. Newman, “Who I Am,” *Emily L. Newman*. lest 05.05.2021
<https://emily-newman-1zs5.squarespace.com/bio#bio2>

Ferreday med “Unspeakable bodies” (2003) og “Anorexia and Abjection” (2012), og «’Written in these scars are the stories I can’t explain’: A content analysis of pro-ana and thinspiration image sharing on Instagram» (2018) av film- og medievitner Debbie Ging.

I norsk sammenheng så har Finn Skårderud vist en særlig interesse for relasjonen mellom spiseforstyrrelser, kunst og kulturell kontekst, dog med et psykiatrisk utgangspunkt. I boken «Sultekunstnerne» (1998/2000) kartlegger han anoreksiens utvikling i tråd med utviklingen av samfunnets oppfatning av tilstanden. Han tar for seg flere kanoniserte personer i den vestlige kulturen, og argumenterer for hvordan deres respektive arbeider uttrykker et komplisert forhold til mat, deriblant Lord Byron (1788-1824), Franz Kafka (1883-1924) og keiserinne Elisabeth (“Sisi”) av Østerrike-Ungarn (1837-1898). Kunstens og spiseforstyrrelsens relasjon meddeles også som et fokusområde i Skårderuds behandlingstilbud *Villa SULT*³⁰.

I henhold til fotografiet som anvendt medium så vil Susan Sontags kritiske blikk være særlig relevant i denne diskusjonen. Sontag har jobbet med ulike temaer vedrørende fotografimediet som er til dels overførbare til spiseforstyrrelsestematikken— slikt som lidelse i krigsfotografi, og portrettering av kreftpasienter. Hun tar opp idéer som omhandler disse temaene i litteraturen referert til innledningsvis. Sontag er interessert i bilders avgrensning, og spørsmål om “ekthet”, samt fotografenes hensikter. Kurator og skribent Charlotte Cotton har også jobbet med fotografi som medium, da mer spesifikt med et kontemporært fokus. Cotton har jobbet ved *Wallis Annenberg Photography Department* ved *Los Angeles County Museum of Art*, samt avdeling for fotografi ved *Victoria and Albert Museum (V&A)*.³¹ Utover dette har hun blant annet skrevet “The Photograph as Contemporary Art” (2004/ 2020), et oversiktsverk som tar for seg sentrale fotografiske konsepter og kunstnerskap av aktualitet i det 21. århundre. Over 350 fotografer presenteres for leseren, fordelt over

³⁰ Institutt for spiseforstyrrelser i Oslo *Villa SULT* er et privat behandlingstilbud som åpnet dørene i 2014. De anvender en eldre byvilla på Frogner bygd i 1899 som lokasjon for instituttet. Kunst og estetikk trer frem i form av jugendstilarkitekturer, billedkunst og skulpturer, og er for Skårderud sentrale komponenter i skapelsen av trygge, gode samtalerom. Skårderud poengterer et slektskap mellom kunst og terapi, via den mellommenneskelige relasjonen som finner sted. (Strand, «Kunsten å gi følelser en form,» *KUNST*. Lest 25.11.2020

<https://magasinetkunst.no/2020/06/11/kunsten-a-gi-folelser-en-form-en-presentasjon-av-sult-kunst-i-villa-sult/>

³¹ Cotton, *The Photograph as Contemporary Art* (Thames & Hudson, 4. utgave, 2020), s. 1 (forord)

bokens ni kapitler, hvor hvert kapittel er dedikert til en estetikk eller interesse innen det samtidsfotografiske feltet. I tillegg kommenterer hun på fotografiets posisjon i kunstverdenen parallelt med hverdagens medieinntrykk. Dette vil være relevant for senere diskusjon når det gjelder kunstens rolle i samtiden. Utover dette vil semiotiker og kritiker Roland Barthes' refleksjoner i "Det Lyse Rommet" også utgjøre et grunnlag, især med sine idéer vedrørende betrakteren og fotografiets essens.³²

Med henblikk på affektteori er det også blitt gjort en betydelig mengde forskning, især etter tusenårsskiftet (2000). Noen inspirasjonskilder bak dette teoretiske landskapet inkluderer Gilles Deleuze, Félix Guattari, Silvan Tomkins, Brian Massumi og Baruch de Spinoza (1632-1677). Dette er navn som går igjen i nyere affektteoretiske arbeider, eksempelvis gjennomgår Eve Sedgwick's "Touching Feeling" (2003), «Skin, Flesh, and the Affective Wrinkles of Civil Rights Photography» (2012) av Elizabeth Abel, og "The Cultural Politics of Emotion" (2014) av Sara Ahmed. Brian L. Ott kartlegger de ulike tradisjonelle standpunktene innenfor det affektteoretiske feltet i «Affect» (2017), og tilsvarende gjør kunsthistoriker Kristine Myklestad i norsk kontekst, gjennom arbeidet med relasjonen mellom kropp, bilder og affekt i masteroppgaven «Et Spørsmål om Affekt» (2018).

Det er altså gjort undersøkelser som behandler fotografi som medium, og portrettering av lidelse og sosiokulturelle utfordringer (ref. Sontag), men spesifikt spiseforstyrrelser som tematisk fokus er det gjort svært begrenset forskning på i den kunsthistoriske fagdisiplinen. Jeg har derfor valgt teori jeg mener vil konstruere en ramme for diskusjonen, til tross for begrenset forskningshistorikk. Følgelig vil denne oppgaven kunne bidra til å "tette" dette kunnskapshullet. Før jeg går videre til teorikapitlet vil jeg gi en kort innføring i oppgavens disposisjon.

³² Øvrig fototeoretisk forskning inkluderer kunsthistoriker Aaron Scharf (1922-1993), som især fokuserer på forholdet mellom maleri og fotografi i sine arbeider (Scharf, *Art and Photography* (1968)), og fotojournalist John G. Morris (1916-2017) sitt kritiske blikk på krigsfotografi og egen praksis. Morris tar for øvrig del i den humanitære tradisjonen som også Sontag berører (For videre lesning: Morris, *Get the Picture* (1998)). I tillegg har vi skribent og direktør for fotografiavdelingen ved MoMa (i perioden 1962-1991) John Szarkowski (1925-2007) (For videre lesning: Szarkowski, *The Photographer's Eye* (1966)), og den tyske filosofen og kunstkritikeren Walter Benjamin (1892-1940), som står bak det mye omtalte essayet "Kunstverket i Reproduksjonsalderen" (1936). I henhold til *motefotografi* så har blant annet det akademiske tidsskriftet *Fashion Theory* (1997-) vært en sentral deltaker og fungerende arena for diskusjon rundt denne tradisjonen.

♦ Oppgavens gang ♦

Jeg har nå introdusert utgangspunktet for min oppgave, dvs. tematikk, problemstilling, empirisk avgrensning og forskningshistorikk. I kapittel 2 vil jeg gjøre rede for mitt teoretiske rammeverk og litteratur jeg videre vil anvende i min diskusjon av «Nil by Mouth», «Zweiunddressig Kilo», og *On Eating Disorders* — med «Thinspiration» og «The Epilogue». Først vil jeg gjøre rede for mediespesifikk teori før jeg tar for meg de aktuelle affektteoretiske perspektivene. I kapittel 3 vil jeg presentere de respektive kunstnerne, samt gi en utfyllende beskrivelse av de aktuelle verkene. Jeg vil starte med Felicia Webb og hennes verkserie, deretter Ivonne Thein, og til slutt Laia Abril, hvor jeg først ser på “Thinspiration”, deretter “The Epilogue”. Videre vil jeg utføre en analyse av disse verkene på bakgrunn av det teoretiske rammeverket presentert i kapittel 2. I kapittel 4 vil jeg drøfte de respektive verkenes sosiopolitiske rolle og mottakelse, samt problematisere prosjektenes bakomliggende intensjon. I kapittel 5 vil jeg forsøke å besvare de innledende forskningsspørsmålene på bakgrunn av funn gjort i min analyse, før jeg deretter konkluderer mitt prosjekt.

2. Teoretisk rammeverk

Dette kapittelet vil ta for seg det teoretiske grunnlaget for mitt arbeid. I analysen av Felicia Webbs «Nil by Mouth», Ivonne Theins «Zweiunddressig Kilo», og Laia Abrils *On Eating Disorders* — med «Thinspiration» og «The Epilogue», vil jeg anvende mediespesifikk teori med blant annet Roland Barthes' begreper *studium* og *punctum*, samt idéer fra Susan Sontags essayer om fotografi. Jeg velger å vise til både Barthes' og Sontags teoretiske rammeverk da deres perspektiver kan bidra til å belyse de komplekse og emosjonelle kvalitetene mitt empiriske materiale er bærere av. Deres perspektiver vil være relevante for å problematisere det tematiske innholdet i verkene. Utover dette vil jeg som nevnt i introduksjonskapittelet drøfte prosjektene i lys av affektteori, hvor blant annet Tomkins, Deleuze og Guattari, og Sedgwick anses som pionéer. Dette teoretiske grunnlaget gjenspeiler de etablerte undertemaene i mitt prosjekt— kroppens *affektive* potensial, den *tidstypiske* kroppen, og representasjon gjennom *fravær* av kropp.

♦ “Straight Photography” mot det iscenesatte? ♦

Før jeg presenterer Barthes’ og Sontags respektive tilnærminger, vil det være relevant å forklare de fototeoretiske begrepene de tar utgangspunkt i. Tidlig i fotografiets historie utviklet det seg nemlig et skille mellom såkalt *piktorialisme* og en stiltype omtalt som “Straight Photography”. I henhold til sistnevnte var fotografer som Alfred Stieglitz (1864-1946), Edward Steichen (1879-1973) og Paul Strand (1890-1976) aktive tilhengere av denne estetiske retningen. Piktorialismen åpnet for manipulasjon, og stiltypen bar preg av maleriske forbilder, mens målet iblant “Straight Photography”-fotografene var et *objektivt* bildespråk. “Straight Photography”-tilhengere ønsket å la “fotografier se ut som fotografier”.³³ En av de mest grunnleggende forskjellene mellom de fotoestetiske stilartene er holdningen til bildets *skarphet*: Pikturale foto skulle være ufokuserte og mer abstrakte, og dermed også tilsynelatende mer åpne for ulike tolkninger, mens “Straight Photography” søkte den skarpe, objektive fremstilling.³⁴ “Straight Photography” kan forstås som et forsøk på å fotografere virkeligheten *rett på sak*. Stiltypen fremhever mediets dokumentariske kvaliteter.

I tillegg til piktorialismen, er det også en polaritet mellom det *iscenesatte* fotografi og “Straight Photography”. I et iscenesatt fotografi plasserer fotografen elementer og subjekt slik at disse formidler den ønskede historien, eller former et ønskelig estetisk uttrykk. Fotografen setter altså opp en scene for kameralinsen— det er teatralisk. Denne formen for foto finner vi for eksempel i reklame og motefotografi— og er av den grunn et aktuelt begrep i lys av mitt empiriske materiale. Iscenesettelse som fotoestetisk innfallsvinkel vokste frem utover 1970- og 80-tallet som en reaksjon mot søken etter autenticitet i bilder, altså selve målet til “Straight Photography”-fotografene. I tillegg var uttrykket en reaksjon mot det voksende mediasamfunnet i dette tidsrommet.³⁵ Kritiker Alan D. Coleman har omtalt metoden som en praksis med ny “directorial mode”³⁶, det vil si fotografen trer inn i en rolle som “regissør” i iscenesettelsen av fotografiet. Målet for det iscenesatte fotografiet har

³³ Baatz, *Fotografi*, Overs. Biseth (Oslo: J. W. Cappelens Forlag, 1997), s. 84-85

³⁴ Baatz, *Fotografi*, Overs. Biseth, s. 69-70

³⁵ Baatz, *Fotografi*, Overs. Biseth, s. 167

³⁶ Baatz, *Fotografi*, Overs. Biseth, s. 167

gjærne vært [og er fremdeles i stor grad] konseptutvikling og visuell konstruksjon, hvor referanser til skuespill, installasjoner og motiver fra populærkultur ikke er uvanlig. Cindy Sherman og Jeff Koons er for eksempel to kunstnere som bruker rollespill og iscenesettelse som et aktivt virkemiddel i sine visuelle komposisjoner.³⁷

Det iscenesatte fotografi har historisk sett vært tilstedeværende i motefotografi-sjangeren, noe som er interessant for min oppgave med henblikk på Ivonne Theins «Zweiunddressig Kilo», hvor Thein gjennom positurer, setting, og antrekk refererer til den motefotografiske sjangeren. Før fotografiets inntog ble mote og skjønnhet visualisert med illustrasjoner i diverse motemagasin, men med nye teknologier overtok altså fotografiet. Magasiner var lenge den primære plattformen for slike bilder, med *Vogue*³⁸ som ledende aktør.³⁹ Etter digitaliseringen og utviklingen av sosiale medier er bildene nå å finne i et bredt spekter av formater på ulike plattformer. “Straight Photography”-fotografen Edward Steichen tilskrives også ofte rollen som den første motefotografen, etter sin publikasjon i *Art et Décoration*— hvor han poserte modellene som mannekenger.⁴⁰ Dette kan tolkes som en form for *objektgjøring*, hvor modellen blir et redskap for å selge tøy og tilbehør. Tilsvarende holdninger gjenspeiler seg fremdeles i dagens moteindustri, hvor kroppen er blitt kommersiell. En annen anerkjent fotograf er Horst Paul Albert Bohrmann, bedre kjent som Horst P. Horst (1906-1999). Han utmerket seg innenfor denne sjangeren med sine såkalte “nøytrale”⁴¹ bakgrunner, hvor modellen og tekstilene var i fokus. Han var opptatt av de taktile og sensuelle egenskapene ved tekstilet, i tillegg til å bruke menneskekroppens skulpturelle kvaliteter til å oppnå et ønsket uttrykk. Motefotograf Irving Penn (1917-2009) anses også som en pionér innenfor dette fotografiske fagfeltet, med en særegen estetikk bestående av skarpe sort-hvitt-kontraster, hvite bakgrunner (bruk av gardin som bakteppe), og vektlegging av klærnes skulpturelle

³⁷ Baatz, *Fotografi*, Overs. Biseth, s. 167

³⁸ Grunnlagt 1892

³⁹ Holt, “Motefotografi” fra *Kunstpodden*, Cecilie Tyri Holt, publisert 04.08.2021

https://open.spotify.com/episode/4RaYKbCmiv5NYPV1BAdqnd?si=sMI_B6aiRU2jpkFVcNMN0g&utm_source=copy-link

⁴⁰ Geczy og Karaminas, *Fashion's Double* (New York: Bloomsbury Academic, 2015), s. 23

⁴¹ Hvite og grå bakgrunner fri for dekor/ folkeliv. Jeg skriver “nøytrale” som en referanse til: Brian O’Doherty, *Inside the White Cube* (USA: The Lapis Press, 1976/ 1986).

former.⁴² Jeg nevner disse fotografene da de har hatt stor innflytelse på motefotografi som sjanger, og deres praksis utgjør da et grunnlag for tradisjonen Ivonne Thein både kritiserer og skriver seg inn i.

“Straight photography”, piktorialisme og iscenesettelse er begreper som beskriver tendenser i den fotoestetiske sfæren, dog er det viktig å merke seg at et fotografisk uttrykk beveger seg *mellom* de overnevnte stiltrekkene. Kunst innehar en større kompleksitet enn hva et enkeltstående begrep kan beskrive. Det vil altså være problematisk å definere et verk som *enten* det ene eller det andre siden kunstverker, oftere enn ikke, overskrider disse definerte kategoriene. Likevel vil det være nyttig å være klar over de ulike holdningene og fremgangsmåtene til den fotografiske praksisen for å kunne kontekstualisere et verk, og følgelig forstå nærmere hvilken tradisjon verket kritiserer— eller bygger videre på.

♦ *Tid, død og punctum* ♦

Roland Barthes var en fransk litteraturteoretiker som er blitt særlig kjent for sine arbeider med *semiotikk*— studier av språktegn og symboler. Senere i hans forfatterskap ser vi imidlertid en utvikling mot et mer personlig-eksistensielt perspektiv, og det er i denne fasen han skriver essayet “Det Lyse Rommet”. Han har hatt sterk innflytelse på et mangfold av fagfelt, deriblant sosiologi, estetikk, og lingvistikk, med både sine semiologiske og poststrukturalistiske idéer, såvel som med de senere mer personlige essayene.⁴³ I “Det Lyse Rommet” berører Barthes temaer som død, fotografi og eksistensialistisk filosofi gjennom sine refleksjoner. Teksten er delt opp i to deler, hvor Barthes i den innledende delen diskuterer fotografiet som medium mer generelt, samt presenterer begreper og refleksjoner tilknyttet dette, mens han i andre del av essayet anvender disse idéene i møtet med et fotografi av sin avdøde mor, så vel som å vise til andre eksempler. Hans perspektiver er spesielt interessante i henhold til mine underliggende fokusområder, det vil si *den affektive kropp* og *fravær*, i den forstand at hans refleksjoner over det menneskelige subjekt parallelt med sorg og bortfall, bærer likhetstrekk til temaet Thein, Abril og Webb behandler. Det vil også være av interesse å lese Barthes opp mot affektteori, nettopp

⁴² The Irving Penn Foundation, “Fashion”

⁴³ Gundersen, *Roland Barthes* (Oslo: Universitetsforlaget, 1989), s. 9-11

fordi han vektlegger det relasjonelle og emosjonelle i interaksjonen mellom betrakter og bilde.

Barthes argumenterer for at den fotografiske praksis og fotografiets intensjoner er en tredeling mellom å «gjøre, lide, se».⁴⁴ Disse tre handlingene er tilknyttet hver sine roller: *Operator*, *Spectator* og *Spectrum*. «Operatoren» *gjør*, dvs. den *tar* fotografiet, «spectatoren» ser, og sistnevnte *lider* som «skyteskiven» for fotoapparatet. *Spectrum* blir også omtalt som «referenten», nettopp fordi fotografiet refererer til subjektet avbildet.⁴⁵ Den tredelte rollefordelingen styrer ens personlige erfaring med mediet ettersom rollen er avgjørende for perspektivet man møter fotografiet med. Det skal poengteres at Barthes forholder seg til en mer tradisjonell rollefordeling (i tråd med tidsperioden teksten ble skrevet). Om vi ser til samtidens *selfie*-kultur⁴⁶, så har denne rollefordelingen endret karakter—selfien muliggjør et overlapp mellom de tre øvrige rollene hvor fotografen tar bilde av seg selv, og følgelig gjør seg selv til både fotograf og modell. I tillegg studerer hen bildet i retrospekt, for å se om hen er fornøyd med selfien, og tar følgelig også på seg en rolle som betrakter. Jeg anser denne utviklede rollefordelingen som interessant med henblikk på deltakerne i pro-ana-samfunnet, hvor selfie-praksisen er svært populær. Særlig Abril belyser denne praksisen i “Thinspiration”. De øvrige prosjektene til Abril, Thein og Webb forholder seg nærmere en slik tradisjonell rollefordeling Barthes beskriver.

Barthes utpeker fotografiets objektiverende egenskaper, hvor subjektet— eller referenten— opplever en dissosiasjon, og transcenderer fra subjekt *til* objekt. Referenten blir bevisst på fotoapparatet, hen poserer og opptrer ut ifra blikket til en annen (ved en tradisjonell tredelt rollefordeling). «... jeg skaper meg umiddelbart en annen kropp, jeg forvandler meg på forhånd til et bilde,» skriver Barthes.⁴⁷ Operatoren utfører en handling som objektiverer subjektet— nettopp selve

⁴⁴ Barthes, *Det Lyse Rommet*, overs. Knut Stene-Johansen (Oslo: Pax Forlag, 2001), s. 18

⁴⁵ Barthes, *Det Lyse Rommet*, overs. Knut Stene-Johansen, s. 18

⁴⁶ Selv om selfie-kulturen slik vi kjenner den i dag belager seg på smarttelefonen og sosiale media, så kan vi finne flere eksempler i kunsthistorisk sammenheng som gjenspeiler en tilsvarende tendens, dog med annen teknologi og format. Selvportrettet i malerkunsten kan for eksempel forstås som en “proto-selfie”, med eksempler som Vincent van Goghs og Frida Kahlos selvportretter. Et enda eldre eksempel som kan minne om samtidens speil-selfier er “Autoritratto entro uno specchio convesso” (overs. “Selvportrett i et konvekst speil”) (1523-24) av Il Parmigianino (1503-1540).

⁴⁷ Barthes, *Det Lyse Rommet*, overs. Knut Stene-Johansen, s. 20

handlingen å ta et bilde, og følgelig gjør operatoren noen til et motiv.⁴⁸ Barthes beskriver en parallell mellom denne objektiveringen og døden: Å bli objektivert gjennom bildetaking er en «mikroopplevelse av døden».⁴⁹ «Liv/død-paradigmet reduseres til et enkelt klikk, som skiller den opprinnelige poseringen fra den endelige avbildningen på papiret,» skriver han.⁵⁰ Linjene mellom fotografiet og døden kommer også frem innledningsvis hvor Barthes beskriver referenten som en «skyteskive». Med sine lingvistiske røtter gjør han et ordspill på det engelske begrepet *photographic shot*, og gjenkjenner kameraknappen som utløsende for objektifisering av referenten. I den engelske oversettelsen av “Det Lyse Rommet”, altså “Camera Lucida”— så oversettes for øvrig kameraknappen til “the trigger”, noe som forsterker den beskrevne relasjonen mellom kamera og skytevåpen, og følgelig det å bli fotografert og døden.⁵¹ Barthes’ idéer om subjektets død er relevant for min analyse, i den forstand at spiseforstyrrelser er en livstruende sykdom, men også med henblikk på tap av identitet og selvet til fordel for en instrumentell kropp. Den syke transcenderer fra subjekt *til* spiseforstyrrelsens objekt⁵², parallelt med å bli et objekt for kameraet.

Barthes kommer tilbake til parallellen mellom subjekt-objekt-dikotomien og død i hans analyse av et fotografi av sin avdøde mor. Her stiller han spørsmål ved bildets posisjon i forhold til virkeligheten, dets minnefunksjon, og tidsdimensjon. Han søker fotografiets essens—og presenterer i denne sammenheng fotografiets *noema*: «Dette-har-vært».⁵³ Han bruker dette noemaet til å beskrive fotografiets mediespesifikke kvalitet som et avtrykk av virkeligheten. Fotografimediet har en dokumentarisk egenskap, med en høyere grad av autenticitet enn for eksempel språket, mener Barthes: «Ethvert fotografi er et nærværsbevis.»⁵⁴ Fotografiet *beviser* hva som har skjedd, hvor man har vært og hvem som var der. Virkelighet og fortid

⁴⁸ Barthes, *Det Lyse Rommet*, overs. Knut Stene-Johansen, s. 22, 23

⁴⁹ Barthes, *Det Lyse Rommet*, overs. Knut Stene-Johansen, s. 23-24.

⁵⁰ Barthes, *Det Lyse Rommet*, overs. Knut Stene-Johansen, s. 113

⁵¹ Barthes, *Camera Lucida*, overs. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), s. 15

⁵² Skårderud uttaler følgende om sykdommens objektgjøring av selvet: “Spiseforstyrrelsen kan forstås som en redningsmanøver. En metode for å *objektgjøre* seg selv for å overleve som subjekt: Det er som tynn jeg er noen.” (min kursiv) (Skårderud, *Sterk/Svak* (Oslo: Aschehoug, 2020 (5. opplag), s. 90)

⁵³ Barthes, *Det Lyse Rommet*, overs. Knut Stene-Johansen, s. 95

⁵⁴ Barthes, *Det Lyse Rommet*, overs. Knut Stene-Johansen, s. 106, 95

flettes sammen i det nærværsbeviset for det som har vært befinder seg i nåtiden. Om man i nåtid studerer fotografiene i et familiealbum knytter man et bånd til det som *var*, og også *de* som *var*. Fotografiet gis en minnefunksjon. Dette reflekteres særlig i Laia Abrils “The Epilogue”, som er et dokumentarisk prosjekt som vektlegger minnene etter avdøde Mary “Cammy” Cameron Robinson (1979-2005), noe jeg vil gå nærmere innpå i analysen.

Det som skal sies å være problematisk med å anvende Barthes’ noema i samtiden, er at han skrev “Det Lyse Rommet” i den analoge tidsalder, og følgelig er det manglende redegjørelse for manipulering og bildeforfalskninger, slik vi ser et økende omfang av i den digitale samtiden. Det fantes imidlertid et repertoar av analoge manipuleringer i Barthes’ tid, særlig blant de som var tilhengere av den piktorale fotoestetikken, i tillegg til lysforstyrrelser og lignende som kunne oppstå i praksis—likevel er dette ikke diskutert i “Det Lyse Rommet”. Det kan tenkes at Barthes ikke så dette relevant for sitt søk etter fotografiets essens, men med dagens blikk, og ikke minst massekonsumpsjonen av visuelt materiale, vil dette være aktuelt å ta stilling til. Barthes’ noema bærer på denne måten preg av begrepet “Straight Photography”, siden “Dette-har-vært” uttrykker en idé om fotografiet som bevis. Bildene formidler “rett på sak” at “dette-har-vært”. Med dagens retusjeringsverktøy og øvrige teknologier vil dette være en problematisk holdning, men igjen forholdte Barthes seg til en analog praksis.

I henhold til tidsdimensjon i Barthes’ noema, så er fokuset utelukket fortidsrettet. Fotografiets formidling av fortid, parallelt med mangel på fremtid, kan vekke en melankolsk og sentimental sinnsstemning i møtet med et fotografert individ man vet er borte.⁵⁵ Fortidspremisset forsterker bildets *pathos*— et retorisk virkemiddel som spiller på betrakterens [evt. spectatores] følelser og personlige tilknytning. I følge Barthes kan ikke fotografiets vesen skilles fra *pathos*— han søker fotografiets essens i det følelsesmessige fremfor å anvende en objektiv tilnærming.⁵⁶ Dette medfører også at han søker fotografiets essens gjennom å fokusere på betrakteren.

⁵⁵ Barthes, *Det Lyse Rommet*, overs. Knut Stene-Johansen, s. 110

⁵⁶ Barthes, *Det Lyse Rommet*, overs. Knut Stene-Johansen, s. 32

Barthes' noema og fortidspremiss blir som sagt særlig relevante i analysen av "The Epilogue", men det skal poengteres at betrakterens opplevelse av bildet vil være vesentlig annerledes om subjektet er noen man er kjær eller kjenner historien til, enn om man kommer uvitende utenfra. Barthes' refleksjoner rundt fotografiet dreier seg om hans egen avbildede mor, og det vil være svært problematisk å anse dette som en universell forståelse av ethvert fotografi. Jeg velger å inkludere hans arbeider, nettopp fordi "The Epilogue" også fremmer det personlige, intime familielivet.

Innledningsvis i dette kapittelet presenterte jeg to av Barthes' fototeoretiske begreper jeg ønsker å redegjøre for videre, nemlig *studium* og *punctum*.⁵⁷ Fotografiets *punctum* vil si dets *stikk* eller *punktering*, og er en detalj ved fotografiet som *treffer* betrakteren, og drar hen *inn*.⁵⁸ *Punctum* er nært beslektet fotografiets pathosappell og affektive virkning. *Studium* forklarer imidlertid Barthes som en vag, *lært* interesse med "middels-affekt". Det vil si at betrakteren kan erfare en sinnsbevegelse, men den har en moderat kvalitet sammenlignet med erfaringen *punctum* gir utslag i.⁵⁹ *Studium* har sammenheng med kulturelle normer og idéer, og viser i tillegg til fotografens utgangspunkt og bakgrunn. Moral og etikk vil være eksempler på slik integrert kunnskap. Et fotografi kan vekke moderate følelser av empati som resultat av *studium* og betrakterens innlærte moral, mens en inntrykksfull, gripende karakter og vedvarende virkning vil finne sted gjennom dets *punctum*. Den lærte interessen fremkommer nærmest som en høflighetsfrase, mens den stikkende rørelsen frembringer ens personlige, mer autentiske engasjement. Barthes hevder at fotografiets noema— «Dette-har-vært» kan forstås som et nytt *punctum*, det vil si at bildets tidsdimensjon medfører en slik punkterende rørelse hos betrakteren.⁶⁰ Fotografiets *punctum* slår til i kraft av betrakterens viten om referentens død. Igjen er det viktig å utpeke Barthes' relasjon til den avbildede, da den stikkende rørelsen ikke nødvendigvis er like markant i en situasjon hvor betrakteren ikke har kjennskap til subjektet. Nettopp derfor kan man lese Barthes' refleksjoner som subjektive erfaringer som fokuserer på betrakteren. Vektlegging av betrakterens indre liv, og

⁵⁷ Begrepene kommer fra latin og kan oversettes til "interesse, el. studere" og "punkt".

⁵⁸ Barthes, *Det Lyse Rommet*, overs. Knut Stene-Johansen, s. 38

⁵⁹ Barthes, *Det Lyse Rommet*, overs. Knut Stene-Johansen, s. 37-38

⁶⁰ Barthes, *Det Lyse Rommet*, overs. Knut Stene-Johansen, s. 115

punctum som vekker disse følelsene korrelerer til det affektteoretiske landskapet, noe jeg kommer tilbake til etter å ha diskutert Sontags fototeoretiske tilnærming.

♦ *Beskjærte fotografi, moral og konsekvens* ♦

Susan Sontag var en amerikansk kritiker og forfatter som har mottatt en rekke utmerkelser for sine litterære arbeider, eksempelvis *the 2000 National Book Award* for sine fiksjonelle arbeid, *Jerusalem Prize* (2001) og *Prince of Asturias Prize for Literature* (2003).⁶¹ Hun engasjerte seg i den politiske samtidsscenen i saker som Vietnamkrigen på 1960-tallet, og situasjonen i Øst-Europa på 1980-tallet, og var interessert i temaer som moral og etikk, fortolkning og sykdom. Hun vektla betydningen av å arbeide med et kritisk blikk, et perspektiv som står i opposisjon til forståelsen av fotografiet som “rett på sak”. Nettopp derfor ønsker jeg å inkludere hennes teoretiske perspektiver i min oppgave, siden hennes kritiske bemerkninger fremmer et alternativ til Barthes’ noema. Sontag trekker frem fotografiets iscenesettelse i opposisjon til “straight photography”, hvor hun i essayene “Regarding the Pain of Others” og “Sykdom som Metafor” anvender journalistiske dokumentarfotografi som empirisk materiale. Hun viser samtidig til undertemaer som kropp og moral gjennom dette empiriske utvalget, og videre problematiserer hun også fotografiets “ekthet” og avgrensning av subjekt.

Sontags evne til å stille kritiske spørsmål ved menneskets moral er særlig gjennomgående i begge disse overnevnte essayene, hvor hun i «Regarding the Pain of Others» problematiserer krigsfotografiets anvendelse og funksjon, og i «Sykdom som Metafor», hvor hun skriver om estetisering av kreft og tuberkulose. Hennes empiriske utvalg er interessant for min problemstilling da man kan trekke linjer mellom subjektene som fotograferes: Samtlige er ofre av sykdom og lidelse, og bærer på en smerte fotografen forsøker å fange, fotografen kjenner ikke smerten fysisk— hen har en distanse til subjektet, bildene reflekterer en interesse for mennesket og/ eller menneskeliv— dvs. de er *humanistiske*⁶², og i tillegg har de en

⁶¹ Sontag, Penguin Books’ forord i *On Photography* (Penguin Books Ltd., 2008, essay først utgitt i 1977)

⁶² Tilnærmingen har sine røtter i den franske fotoscenen, og stod i opposisjon til krigs- og katastrofefotografi hvor det enkelte mennesket forsvant, anonymisert av de ‘større’ infrastrukturelle og politiske omveltningene. (Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, s. 200 | Magnum Photos, “Humanism, Magnum, and the Family of Man”) Åpenhet etter krigen medførte altså en økning av *Human Interest*, som Baatz omtaler betegnelsen. (Baatz, *Fotografi*, Overs. Biseth (Cappelen Damm, 1997), s. 128)

dokumentarisk kvalitet. At et fotografi er *humanistisk* vil si at det gjenspeiler en estetikk og tradisjon med røtter i journalistikk, hvor fotografen gjennom monokrome sort/hvitt-bilder formidler sosiopolitiske utfordringer, kulturelle ulikheter, og øvrige arenaer som berører menneskeliv.

Sontag drøfter gjennom essayet “Regarding the Pain of Others” konsekvensene av massekonsumpsjon av det skrekkelige, og søken etter å sjokkere betrakteren. Hun stiller spørsmål ved sjokkets varighet og de moralske konsekvensene dette medfører. For eksempel diskuterer hun hvorvidt et bilde mister effekt når det visuelle er kjent for betrakteren eller om det er slik at hen distanserer seg uavhengig. Hun er interessert i hvilke konsekvenser dette kan ha for subjektet dokumentert i krigsfotografiet. Hun skriver:

Shock can become familiar. Shock can wear off. Even if it doesn't, one can *not* look. People have means to defend themselves against what is upsetting- in this instance, unpleasant information for those wishing to continue to smoke. This seems normal, that is, adaptive. As one can become habituated to horror in real life, one can become habituated to the horror of certain images.⁶³

I følge Sontag så vil betrakteren altså distansere seg selv fra det skrekkelige hen er vitne til i krigsjournalistikk. Hun gjør, i likhet med Barthes, rede for fotografiets *objektiverende* funksjon— bildet *gjør* subjektet til et objekt. “Photographs objectify: they turn an event or a person into something that can be possessed,” skriver hun.⁶⁴ Distansen mellom betrakter og subjekt kombinert med fraværet av sjokk setter begrensninger på relasjonen mellom den seende og den som blir sett. Sontag er åpen for at denne begrensningen ikke er absolutt, da *pathosappell* er hyppig brukt i en rekke narrativ og visuelle representasjoner, dog for å vekke sympati og tristhet fremfor å sjokkere og skremme. Det kan se ut til at Barthes i større grad åpner opp for et bånd mellom betrakter og subjekt (referenten) gjennom *punctum* enn hva Sontag gjør her, men igjen vil hans personlige tilknytning til sin avbildede mor påvirke erfaringen han skildrer. Sontag gjør rede for hvordan død og lidelse kan distansere en betrakter som ikke har noen åpenbar tilknytning til subjektet, noe Barthes vil ha

⁶³ Sontag, *Regarding the Pain of Others* (Penguin Books Ltd., 2004), s. 71

⁶⁴ Sontag, *Regarding the Pain of Others*, s. 70

vansker med å gjøre overfor egen mor. Hans fokus er da også det følelsesmessige og nære i "Det Lyse Rommet", mens Sontag opererer med et annet verdiladet empirisk materiale som også er mer *eksplisitt* politisk.⁶⁵ En aktualisering av Sontags problematisering av krigsfotografiet ser vi i dagens nyhetskanaler, hvor tv-seerens tosidighet mellom sympati for subjekt og avvisning av det skumle realiseres: Vi ser et bilde fra en horribel situasjon på andre siden av verden, vedkjenner dette emosjonelt, så har vi plutselig glemt det igjen ved neste nyhetsinnslag. Betrakteren blokkerer nærmest det uønskede. "[...] the gruesome invites us to be either spectators or cowards, unable to look,"⁶⁶ skriver hun. Jeg ser også her en parallell til hvordan massene behandler fotografi av spiseforstyrrelser: Selv om betrakteren synes synd på den syke, så snur hen nærmest blikket vekk fra de visuelle symptomene. Dette er særlig tydelig i sosiale media-kanaler, hvor slikt innhold [etter nyere restriksjoner] anses som brudd på plattformenes retningslinjer.⁶⁷

Videre i Sontags diskusjon blir distanse igjen et nøkkelbegrep i det hun gjør rede for fotografiets *voyeuristiske* kvaliteter: Hun viser til hvordan fotografen og fotografiets betrakter *observerer*, med både psykisk og fysisk avstand til subjektet.⁶⁸ Fotografen *fanger* øyeblikket uten selv å blande seg inn, og det resulterer i et fotografi som forblir en alternativ realitet tilskueren kun kan observere: "Photographing is essentially an act of non-intervention," skriver hun.⁶⁹ Det er en dualitet mellom fotografiet og den reelle virkelighet, mellom subjektet og voyeuren. Fotografiets alienerende og fremmedgjørende egenskaper blir tydelige i den aktive distansen til subjektets faktiske erfaring, fordi fotograf og betrakter fortolker bildet ut i fra egne assosiasjoner og fordommer fremfor å være deltagende i subjektets realitet. Sontag beskriver også denne situasjonen som en form for *turisme*, hvor betrakteren er turist i en annen verden, en annen dimensjon. Turisten observerer og fotograferer, igjen uten å være

⁶⁵ Dvs. bilder som er en del av det offentlige nyhetsbildet, og som illustrerer konsekvensene av politiske/ internasjonale konflikter.

⁶⁶ Sontag, *Regarding the Pain of Others*, s. 36

⁶⁷ Se f. eks. Ging & Garvey, "'Written in these scars are the stories I can't explain': A content analysis of pro-ana and thinpiration image sharing on Instagram"; Inglis-Arkell, "This Is What Happened When Instagram Banned Certain Pro-Anorexia Words"

⁶⁸ Sontag, *On Photography*, s. 10-11

⁶⁹ Sontag, *On Photography*, s. 11

aktivt deltagende, og skaper et objekt ut av subjektet, nemlig en *suvenir*.⁷⁰ Tross en intensjon om solidaritet, omsorg og personlig tilnærming ved det humanistiske fotografi, har sjangeren altså blitt kritisert for sin naivitet og avstand til subjektet av blant annet Sontag. Relasjonen mellom subjekt og fotograf har imidlertid fått større oppmerksomhet i nyligere år, med samtidskunstnere som trekker linjer til eldre humanistisk tilnærming fra 1930-tallet, parallelt med å løfte frem disse nye problemstillingene.⁷¹ Felicia Webb jobbet for eksempel nært på sine subjekter for å aktivt formidle deres tilstand gjennom "Nil by Mouth". Likevel betyr ikke dette at dagens visuelle medier er fri for voyeuristiske trekk, men jeg vil hevde at fagdisiplinenens utvikling har medført en *mer* aktiv bevissthet blant kunstnere og aktører. Jeg vil komme tilbake til en rekke grep Webb gjør for som bryter med Sontags bemerkninger i analysekapittelet (se *Den affektive kroppen*).

En annen problemstilling Sontag gjør rede for er skillet mellom fotografens intensjon og bildets mottakelse. Hun argumenterer for at hensikten, dvs. det bakomliggende målet med et fotografi, er av mindre betydning. Igjen blir distanse et sentralt begrep. Den originale intensjonen frafaller ettersom fotografiet befinner seg i nye kontekster, iblant nye fellesskap med nye perspektiver, distansert fra den primære idéen: «The photographer's intentions are irrelevant to this larger process.»⁷² Dette utsagnet er særlig interessant i henhold til ettervirkningene av Theins «Zweiunddressig Kilo», da flere pro-ana-tilhengere har anvendt hennes arbeider mot kunstnerens bakomliggende hensikter.⁷³ Bildene ble tatt ut av sin opprinnelse kontekst og vekk fra kunstnerens intensjon, og følgelig presentert blant brukerne som *tynnspirasjon*⁷⁴. Jeg vil komme tilbake til dette [under *Dehumanisering gjennom digitale verktøy*]. Et annet interessant poeng Sontag formidler er valgene og avgrensning fotografen foretar seg i praksis: "It is always the image that someone chose; to photograph is to frame, and

⁷⁰ Sontag, *On Photography*, s. 9

⁷¹ Magnum Photos, "Humanism, Magnum, and the Family of Man"

⁷² Sontag, *Regarding the Pain of Others*, s. 107

⁷³ Hartmann, "Ivonne Thein," *Foundwork*. Lest 30.03.2022 <https://foundwork.art/dialogues/ivonne-thein>

⁷⁴ Fra engelsk *thinspiration*, også kalt *thinspo* og *bonespiration* er bildemateriale ol. publisert i sosiale medier med intensjon å inspirere mottakeren til å ville være tynn. Bildematerialet kombineres ofte med motiverende sitater i pro-ana-miljøet. (Talbot, Gavin, van Steen, Morey, "A content analysis of thinspiration, fitspiration and bonespiration imagery on social media", s. 1)

to frame is to exclude.”⁷⁵ Valgene kan være bevisste, for eksempel ved å avgrense slik at man fremhever det som best gagnar sin sak, men det kan også være snakk om ubevisste avgrensninger som betrakteren likevel burde forholde seg kritisk til for å kunne gjennomskue eventuelle skjulte maktstrukturer og konstruerte sannheter. Ubevisste handlinger kan også si noe om fotografens hensikter og holdninger, uten at dette forekommer eksplisitt. Jeg tenker da særlig på holdninger og verdier som for fotografen oppleves som naturlige, men som på ingen måter er universelle sannheter (f. eks. ideologi, religion, og/ eller lærte verdier). Viktigheten av fotografens hensikter og sosiopolitiske posisjon her kan virke noe motstridende i tråd med Sontags sist beskrevne argument (om at kunstnerens intensjon bortfaller). Jeg tolker dette slik at en fotograf har en agenda i sin avgrensning som tilskueren burde være bevisst, og også forholde seg kritisk til, men at fotografiets primære intensjon kan falle bort i det det plasseres i alternative kontekster utenfor fotografens kontroll og virke. Avgrensningen fotografen foretar seg kan sies å være *viktig*, men ikke *avgjørende* for fotografiets mottakelse og fortolkningsrammer. Ved distanse til den opprinnelige konteksten og ikke minst kunstneren selv, vil hans intensjon viskes ut i verkets ettermæle. Avgrensningen Sontag beskriver bygger på idéen om det iscenesatte fotografi, forklart tidligere i dette kapittelet. Avgrensning blir et verktøy for å konstruere det visuelle uttrykket, sammenlignbart med hvordan en regissør kutter og trimmer et filmklipp. Sontags tanker om fotografens skjulte agendaer og bevisst avgrensning kan leses som et argument mot “Straight Photography”-stilen, da hun forholdte seg kritisk til idéen om *nøytrale* bilder, og foto uten en bakomliggende intensjon. Siden selve avgrensningen utelukker *noe*, vil et foto aldri være “rett på sak”.

Sontags evne til kritisk tenkning rundt moralen er som sagt også tilstedeværende i essayet «Sykdom som Metafor», hvor hun diskuterer mystikken og de kulturelle fortolkningsrammene som har funnet sted rundt tuberkulose og kreft: “Lidelse ble romantisk i de idealiserte beretninger om sykdommens innledende symptomer ... og den faktiske lidelse ble forbigått i stillhet.»⁷⁶ Jeg ser en kobling mellom denne

⁷⁵ Sontag, *Regarding the Pain of Others*, s. 39

⁷⁶ Sontag, *Sykdom som Metafor* (1977), overs. Schøning (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1979), s. 30

formuleringen og den tiltaksløse sympatien i eksempelet med nyhetskanalen, som jeg viste til tidligere. Forskjellen er at her [med tuberkulose- og kreftfotografiene] forsøker betrakteren å gjøre lidelsen til noe *penere* for å gjøre den mer lettfordøyelig: “Sykdom var et middel for å gjøre menneskene ‘interessante’— som er den opprinnelige definisjonen av ‘romantisk’”.⁷⁷ Idéene hun presenterer i “Sykdom som Metafor” er interessante i lys av spiseforstyrrelsestematikken i fotoprojektene jeg skal ta for meg. Sontags perspektiver berører idéen om moral, men jeg kommer ikke til å utdype når det gjelder de ulike moralfilosofiske tradisjoner, da dette overskrider oppgavens omfang. Av hensyn til oppgavens mål og problemstilling er jeg mer interessert i fotografiets affektive egenskaper når det kommer til relasjonen mellom subjekt og betrakter.

♦ *Den affiserte betrakter* ♦

Psykolog Silvan Tomkins og filosof Gilles Deleuze er to pionérer å merke seg innen det affektteoretiske landskapet.⁷⁸ De definerer begrepet *affekt* noe ulikt i tråd med sine faglige disipliner,⁷⁹ men felles er forståelsen av affekt som *separat*, dog *relatert* til følelser.⁸⁰ Tomkins perspektiver er mer elementære, og biologisk betinget, mens Deleuze opererer med et autonomt, og filosofisk affekt-begrep. Jeg skal kort gjøre rede for disse ulike definisjonene av begrepet, men en utdypende debatt når det gjelder distinksjonen vil i dette tilfellet virke overflødig i henhold til oppgavens mål og omfang. Jeg velger å referere til begge tradisjonene, da begge tidligere er blitt anvendt i kunstanalytisk sammenheng.⁸¹

Den førstnevnte forståelsen av affekt tar utgangspunkt i psykologi og nevrovitenskap,⁸² og beskriver affekt som noe elementært ved mennesket, en fornemmelse med biologisk forankring. Tomkins affektteori knyttes til denne tradisjonen, og omtales

⁷⁷ Sontag, *Sykdom som Metafor*, overs. Schønning, s. 30

⁷⁸ I moderne tid ser man også tendenser til en tredje tradisjon- en hybridforståelse av det foregående. (Ott, «Affect», s. 2)

⁷⁹ Affekt-begrepet tilskrives ofte rasjonalisten Baruch de Spinoza, som i sin tid presenterte konseptene *affectio* (kroppslig, biologisk og elementær affekt) og *affectus* (affekt som autonom kraft, filosofisk). Disse to begrepene har trolig vært med på å forme to ulike affektteoretiske tilnærminger. (Ott, “Affect”, s. 2)

⁸⁰ Myklestad, “Et Spørsmål om Affekt”, s. 19-20

⁸¹ Eks. Tomkins’ i Cartwright, “On the Face of the Photograph, and the Moving Image”; Deleuziansk perspektiv i Thobo-Carslen, “The Affects of the Art Work”

⁸² Ott, “Affect”, s. 1, s. 3

følgelig som *biologisk teori om basale affekter*. Navnet kommer av at han argumenterer for affekt som noe fundamentalt ved mennesket. Disse basale affektene deles inn i tre hovedkategorier: positive-, nøytrale-, og negative affekter, hvor de positive inkluderer følelser av *glede* og *interesse*, de nøytrale dreier seg om *overraskelse*, og de negative affektene inkluderer *raseri*, *avsky*, *skrekk* og *fortvilelse*.⁸³ I tillegg er han opptatt av *skam*, og setter denne basale affekten som en motpol til interesse.⁸⁴ Det antas at studier vedrørende skam la selve grunnlaget for hans affektteori, da han arbeidet med å kartlegge spedbarns uttrykk for skam på midten av femtitallet.⁸⁵ Det faktum at skam manifesterte seg i et så tidlig stadium av livet gjorde at han videre ble interessert i andre potensielt grunnleggende affektive responser og tilstander. Tomkins argumenterer for at affekt fremkalles av stimuli, særlig *endring* i stimuli, og virker forsterkende på menneskets drifter.⁸⁶ Et eksempel Tomkins selv bruker er at man får en aktivert interesse i det man ser noen man tror man kjenner, og begynner å smile til vedkommende, men så forsvinner interessen til fordel for skammen i det man innser at personen var en fremmed.⁸⁷ Interessen og gleden avtar, og skammen dominerer: "... any barrier to further exploration which partially reduces interest... will *activate the lowering of the head and eyes in shame* and reduce further exploration or self-exposure," (min kursiv) skriver han.⁸⁸ Tomkins bemerker seg altså et kroppsspråk som er typisk den affektive responsen. Jeg inkluderer denne bemerkningen i mitt teoretiske rammeverk da dette er et kroppsspråk jeg gjenkjenner i Ivonne Theins prosjekt. Affektive tilstander som skrekk og fortvilelse er også gjenkjennbare i Abril og Webbs prosjekter, noe vi kommer tilbake til i analysekapittelet. Utover dette er Tomkins affektteori relevant siden vi kan tenke oss at visualisering av andres lidelse kan gi utslag i endret stimuli, og følgelig affektive responser hos betrakter.

⁸³ *Natur & Kulturs Psykologilexikon*, s.v. "Silvan Tomkins", av H. Egidius. Lest 08.12.2021
<https://www.psykologiguiden.se/psykologilexikon/?Lookup=Silvan%20Tomkins>

⁸⁴ Sedgwick og Frank, "Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins", s. 97

⁸⁵ Sedgwick og Frank, "Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins", s. 98

⁸⁶ Tomkins deler denne aktiverende stimulien inn i tre: "stimulation increase, stimulation level, and stimulation decrease". (Ott, "Affect", s. 4-5)

⁸⁷ Sedgwick, *Touching Feeling* (Duke University Press, 2003), s. 35

⁸⁸ Sedgwick, *Touching Feeling*, s. 39 | Tomkins, "Shame-Humiliation and Contempt-Disgust", s. 135

I tillegg til Tomkins' perspektiver har også Antonio Damasio, professor i nevrovitenskap, arbeidet med sin *teori om grunnleggende emosjoner*. Hans teori kan anses som nært beslektet Tomkins basale affekter, selv om Damasio ikke eksplisitt anvender begrepet "affekt" i sine arbeider. Han skiller imidlertid mellom følelser og emosjoner— og deler disse emosjonene inn tre underkategorier: *bakgrunnsemosjoner*, *primære (grunnleggende)* - og *sekundære (sosiale) emosjoner*. Bakgrunnsemosjoner innebærer et individs generelle orientering, og deres grad av engasjement, mens primære (eller grunnleggende) emosjoner beskrives som universelle tilstander, som er lett gjenkjennelige på tvers av kulturer.⁸⁹ Damasio klassifiserer imidlertid emosjoner som skyld, skam, omsorg og sjalusi som sekundære (eller sosiale). Disse sekundære emosjonene er ikke automatiserte i den grad de primære emosjoner er. Personlige erfaringer vil for eksempel kunne forme de sekundære emosjonene.⁹⁰ Jeg anser sistnevnte kategori som interessant med henblikk på relasjonen mellom betrakter og subjekt i bildekunsten, likevel mener jeg at Tomkins' og Damasio's affektteorier innehar noen problematiske aspekter i kunstanalytisk sammenheng. De deler en forståelse av affekt-begrepet som kroppslig betinget, og dermed er det nettopp subjektet i fotografiet, og ikke fotografiet som sådan som forstås som bærer av dette affektive potensialet.⁹¹ De respektive teoriene åpner dermed ikke opp for diskusjon vedrørende *mediets* og *materialets* rolle. Her kan vi igjen trekke frem Barthes' behandling av fotografiet, da også han lot seg oppta av subjektet (hans mor). Barthes skriver at "Et bestemt fotografi skiller seg egentlig aldri fra sin referent (fra hva det forestiller)".⁹² Jeg vil gå ut ifra at dette fokuset på subjektet kommer av mediets dualitet mellom det dokumentariske og det kunstneriske. Mediets rolle faller bort med en forutinntatthet om at det betrakteren ser representerer virkeligheten— slik Barthes presenterer med sitt noema.

Det som likevel er interessant med Tomkins og Damasio's teorier er idéen om at disse affektene er noe grunnleggende med oss som individer, som vekkes i relasjoner med

⁸⁹ Eksempelvis tristhet, glede, frykt, overraskelse, sinne og avsky.

⁹⁰ Ott, "Affect", s. 6-7

⁹¹ Det er dermed ikke sagt at Tomkins' affektteori ikke kan anvendes innenfor fagfeltet. Som nevnt i fotnote tidligere i kap., så aktualiseres Tomkins' perspektiver i blant annet Lisa Cartwrights "On the Face of the Photograph, and the Moving Image".

⁹² Barthes, *Det Lyse Rommet*, overs. Knut Stene-Johansen, s. 13

omverden. Således er det ikke nødvendigvis affektene de beskrives jeg finner utfordrende, men snarere *overføringen* av affekter, og ikke minst *hvor* de manifesterer seg. Blant annet Eve Sedgwick's arbeider henter inspirasjon fra Tomkins' teoretiske landskap, noe jeg kommer tilbake til etter å ha redegjort for det *filosofisk-betingede* affekt-begrepet.

Motparten til Tomkins og den biologisk betingede affekttradisjonen skildrer affekt som en autonom kraft, og har sine røtter i humaniora og filosofi. Denne tradisjonen åpner opp for en menneske-til-ikke-menneske-relasjon i den affektive utvekslingen, og er altså ikke begrenset til det biologiske, menneskelige individ. Innenfor denne tradisjonen argumenterer man nemlig for affekt som en selvstendig karakter som handler uavhengig av det menneskelige subjekt. Denne grunntanken integreres i blant annet franske Gilles Deleuzes og Félix Guattaris arbeider, i form av at affekt formidles som en ubundet kraft. Kraften stadfester seg i mellommenneskelige relasjoner, men kan også befinne seg i det ikke-menneskelige: "Virtually anything, human or nonhuman, can function as a body so long as it has the capacity to affect and be affected."⁹³ Affekt blir et premiss for hva som kan fungere som en kropp i denne sammenhengen. Deleuze og Guattari anser kunst som slike affektive kropper, hvor estetikk og materialitet skaper en spesiell fornemmelse hos betrakteren. Den affektive energien beveger seg i mellom verk og betrakter, og produserer følgelig en sanselig erfaring.⁹⁴ Denne erfaringen er noe som *blir til*: "Affekten er ikke en overgang fra en oplevet tilstand til en anden, men menneskets ikke-menneskelige tilblivelse."⁹⁵ Det er trolig også denne autonomiteten som genererer en hyppigere forekomst av en *deleuziansk* affektteoretisk tilnærming blant kunsthistorikere- og kritikere i sine respektive analyser.⁹⁶ Man kan tenke seg at perspektivet er mer mottakelig for å diskutere menneske-objekt-relasjoner.

Om vi tar utgangspunkt i at Barthes lot seg affisere av fotografiet som kunstobjekt, og ikke av subjektet fotografert, så vil et deleuziansk affektteoretisk perspektiv nærmere

⁹³ Ott, «Affect», s. 10

⁹⁴ Ott, «Affect», s. 10.

⁹⁵ Deleuze og Guattari, *Hvad er filosofi?*, Overs. Madsen (København: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag AS, 1996), s. 218-219

⁹⁶ Eks.: Abel, "Skin, Flesh, and the Affective Wrinkles of Civil Rights Photography"; Thobo-Carslen, "The Affects of the Art Work"

kunne beskrive hans erfaring i denne interaksjonen: Da Barthes skildrer *punctum* (som i tilfellet fotografiet av moren er selve tidsdimensjonen, og relasjonen dem imellom) som utløsende for den treffende og emosjonelle erfaringen, virker det som det er erfaringen av å bli affisert han beskriver. Han bruker også begrepet *affekt* løpende i teksten, da som et begrep relatert til betrakterens “følelsmessige” erfaring. Han formulerer at sin fenomenologi har latt seg “forlede av en kraft, *affekten*,” noe han “ikke ønsket å redusere” i søken etter fotografiets essens.⁹⁷

Som konstatert vil jeg også inkludere den amerikanske kritikeren Eve Sedgwicks affektteoretiske perspektiver, og særlig hennes begrep *touchy-feely*. *Touchy-feely* beskriver en eksplisitt kroppslig og sanselig erfaring. Sedgewick løfter frem taktile teksturer og intimitet som bakomliggende for dette begrepet. I tillegg viser *touchy-feely* til relasjonen mellom det indre, følelsmessige, og den ytre, sanselige berøringen.⁹⁸ Det er en særlig nærhet i dette begrepet som jeg ser relevant i min analyse, da flere av fotografiene fra de respektive prosjektene jeg tar for meg tematiserer familierelasjoner og det private, personlige. Fotografiets taktile potensial kan kanskje la seg begrense av dets format, likevel ser jeg et tematisk slektskap mellom mitt empiriske materiale og Sedgwicks perspektiver. Sedgewick plasseres i tilsvarende tradisjon som Tomkins, da hun deler hans syn på affekt som en elementær tilstand, dog begrenser hun seg ikke til det menneskelige subjekt. Sedgwicks affekt-begrep speiler hennes *queer*-teoretiske holdninger, hvor *queer* (evt. *skeiv*) forstås som noe grenseoverskridende og ikke-dualistisk.⁹⁹ Tilsvarende er *touchy-feely* en erfaring som ikke lar seg begrense til berørelse og følelse separat, men kombinerer disse i en affektiv tilstand. Erfaringen vender bort fra dikotomien. I forhold til mitt prosjekt ser jeg en rød tråd mellom dette konseptet og Laia Abrils “The Epilogue”, i form av interaksjonen verkets format oppfordrer til. Ved å produsere verket som en fotobok vil betrakteren erfare fotografiene på en annen og mer fysisk sanselig måte, enn om disse kun var utstilt som print i et utstillingsrom. Tilsvarende

⁹⁷ Barthes, *Det Lyse Rommet*, overs. Knut Stene-Johansen, s. 31-32

⁹⁸ Sedgewick, *Touching Feeling*, s. 17

⁹⁹ Abel, «Skin, Flesh, and the Affective Wrinkles of Civil Rights Photography», s. 61-62.

Queerteoretisk tilnærming har fått særlig fotfeste i vår samtid, med globalisering, internett og tverrfaglighet som overskrider de tradisjonelle rammene som tidligere i større grad holdte hvert fagfelt og perspektiv adskilt.

lagde Abril også selvprintede hefter for å vise “Thinspiration”-serien. Å bla i en bok eller et hefte innebærer en aktivering av betrakterens berøringssoner.

Tilsvarende Tomkins er Sedgwick for øvrig også interessert i *skam* som affektiv tilstand. Hun refererer også hyppig tilbake til Tomkins i sin redegjørelse av begrepet.

¹⁰⁰ Felles for dem begge er blant annet bemerkningen av skammens *protoform*— affektens gjenkjennelige kroppsspråk— med skjult ansikt og øynene ned. Mimikken uttrykker et “fallen face”, slik Sedgwick omtaler tilstanden.¹⁰¹ Hun argumenterer også for en tosidighet med denne affekten: Den retter seg innover og individualiserer, samtidig som den en relasjonell. Det er også dette som utgjør grunnlaget for hennes implementering av teatralisk performativitet i skam-begrepet. Sedgwick anser nemlig skam som et bindeledd mellom introvert og ekstrovert, nettopp fordi skam ofte aktiveres i samspill med hvordan man selv eller andre *opptrer* sosialt.¹⁰² Jeg anser denne tosidigheten som interessant i lys av spiseforstyrrelses ambivalente karakter. Dette er et symptomtrekk som blant annet Finn Skårderud har vært inne på i sine arbeider.

♦ *Kunst og psykiatri— den spiseforstyrrede kropp som tidstypisk bilde* ♦

Før jeg går videre til analysen vil jeg nemlig gjøre rede for noen av Skårderuds bemerkninger når det gjelder spiseforstyrrelsestematikken og sosiokulturelle forhold. Skårderud er en anerkjent professor og psykiater som parallelt med sin medisinske karriere interesserer seg for kulturliv, kunst og litteratur. Gjennom bøker som “Sultekunstnerne” (1998), “Uro” (1998) og “I Skjønneste Uorden” (2018) viser han hvor nært disse to fagfeltene egentlig står, da den spiseforstyrrede *kropp* og diagnosen som sådan formes av dens kontekst. Jeg inkluderer disse bemerkningene siden de illustrerer forholdene som særlig Ivonne Thein kritiserer i «Zweiunddreissig Kilos», med tanke på hvordan moteindustrien gjerne står i korrelasjon til kroppsbilder. I tillegg sier Skårderuds poeng noe om hvordan dominerende kroppsidealer kan vise seg i vår hverdag— igjen en bakomliggende kontekst for mitt empiriske materiale.

¹⁰⁰ Sedgwick, *Touching Feeling*, s. 35, s. 37-39, s. 97 m. flr.

¹⁰¹ Sedgwick, *Touching Feeling*, s. 36

¹⁰² “Shame is the affect that mantles the threshold between introversion and extroversion, between absorption and theatricality, between performativity— and performativity,” skriver hun. (Sedgwick, *Touching Feeling*, s. 38)

Særlig i “Sultekunstnerne” skildrer Skårderud en sammenheng mellom spiseforstyrrelsen som kroppslig tilstand og kultur, hvor visuelle inntrykk og fabrikkerte kroppsbilder former hvordan psykiske diagnoser kan manifesterer seg. På en annen side kan kunst være et middel for å uttrykke hvordan sykdommen opererer og erfares. Skårderud anvender begrepet *tidstypisk bilde* for å skildre spiseforstyrrelser, noe som vil si at diagnosens karakteristiske egenskaper formes av dens kontekst, tiden den fremtrer i, og hva som anerkjennes som *verdifullt* i dette tidsrommet.¹⁰³ Eksempelvis så er det gjort funn på tilsvarende tilstander fra så tidlig som 1200-tallet, som i dag omtales som *anorexia mirabilis* (oversettes på norsk til “Hellig anoreksi”). St. Caterina av Siena (1347-1380) er antagelig den mest kjente som knyttes til denne tilstanden— en nonne i dominikanerordenen som drev religiøst motivert spisevegring.¹⁰⁴ Hennes faste og spiseatferden foregikk i kontekst av sosiokulturelle idealer i et tidsrom hvor religion, især katolsk kristendom, hadde en større maktposisjon enn i dagens sekulariserte samfunn. I dagens vestlige samfunn er disse religiøse idealene erstattet av kroppsbilder formidlet gjennom treningsstudio, moteblader og sosiale media, og følgelig har også sykdommen endret sin karakter til hva vi i dag omtaler som *anorexia nervosa*.

En annen relevant bemerkning Skårderud diskuterer er hvordan kroppen har gått fra å være et redskap, en handlende og arbeidende skapning hvor *bruksverdien* har størst betydning— til at vi tillegger kroppen en *symbolverdi*, en slags overfladisk utstillingsverdi, siden kroppen ikke lenger trenger å handle på samme måte som tidligere. Teknologi og industriell utvikling har endret måten vi samhandler med omgivelsene våre på, og hva som anerkjennes som gode egenskaper hos oss som individer. Man bygger ikke nødvendigvis muskler lenger for å bli sterk, men for å se “bedre” ut. Hvem som får en spiseforstyrrelse og hvorfor er mer sammensatt enn at man kan peke på én industri eller ett ideal som syndebukker, men så er heller ikke målet å kartlegge hvem— hverken for Skårderud eller meg. Skårderuds mål her er snarere å se på hvordan ulike sosiokulturelle aspekter kan forføre og forme hvordan vi ser på kropp og idealer, og hvordan dette hos enkelte disponible også kan medføre

¹⁰³ “Det tidstypiske ligger i å søke det ideelle selvet gjennom den ideelle kroppen. Kulturen legger vekt på kontroll og autonomi som kroppslige uttrykk.” (Skårderud, *Sultekunstnerne*, s. 13)

¹⁰⁴ Skårderud, *Sultekunstnerne*, s. 95-96 | Det skal dog poengteres at dette er en form for fjerndiagnostikk.

spiseforstyrrelser. For mitt anliggende inkluderer jeg disse bemerkningene for å supplere til leserens forståelse av debatten og konteksten kunstnerne Webb, Thein og Abril berører i sine prosjekter.

Gjennom et utvalg affektteoretiske perspektiver, og Barthes' og Sontags respektive idéer vedrørende fotografi har jeg her konstruert et rammeverk for hvordan jeg videre skal analysere mitt empiriske materiale. De ulike teoriene og perspektivene jeg har drøftet overlapper på noen områder, men stiller seg motstridende på andre— noe jeg har gjort bevisst for å videre kunne foreta en konstruktiv diskusjon av de respektive verkene. I tillegg har jeg presentert noen av Finn Skårderuds merknader og begreper når det gjelder spiseforstyrrelsestematikkens forhold til kulturen. Det teoretiske rammeverket jeg har konstruert her vil hjelpe meg å besvare de innledende spørsmålene: *Kan verkene virke opplysende for betrakter mtp. hvordan spiseforstyrrelser erfares? Berører verkene betrakteren? Og på hvilken måte viser de spiseforstyrrelsens posisjon i samtiden, kunstens rolle, og samtidens holdninger til spiseforstyrrelser?*

3. Den spiseforstyrrede kropp

I dette kapittelet vil jeg gi en mer utfyllende presentasjon av kunstnerne— Felicia Webb, Ivonne Thein, og Laia Abril— samt gi en verksbeskrivelse av de aktuelle prosjektene deres. Først vil jeg gjøre rede for Webbs «Nil by Mouth» («Ingenting Gjennom Munnen»), hvor jeg først foretar en beskrivelse av et utvalg verker fra bildeserien, før jeg anvender det teoretiske rammeverket presentert i forrige kapittel. Deretter vil jeg ta for meg Ivonne Thein og hennes «Zweiunddressig Kilo» («Trettito Kilo»). Her vil jeg benytte meg av teori tilknyttet motefotografi og autensitet, i tillegg til å se på mottakelsen via samtidens kunstkritikker. Deretter vil jeg se på Laia Abrils verker, dvs. et utvalg fra kapittel to og tre i prosjektet *On Eating Disorders: “Thinspiration” og “The Epilogue”* (overs. *Angående Spiseforstyrrelser— “Tynnspirasjon” og “Epilogen”*). Etter å ha diskutert hvert enkelt prosjekt vil jeg i neste kapittel behandle spørsmål vedrørende kunstverkens rolle, samt kunstnerens intensjon for å kunne besvare mine overordnede forskningsspørsmål.

◆ *Felicia Webb: "Nil by Mouth"* ◆

Felicia Webb ble uteksaminert i 1998 fra London College of Printing som fotojournalist, og har siden jobbet flere år med dokumentarfotografi. Hun har særlig engasjert seg i humanistiske prosjekter hvor hun har benyttet seg av fotografi for å formidle sosiale forskjeller og utfordringer. Disse humanistisk-pregede prosjektene er primært fotografert i sort/hvitt, noe som har vært karakteristisk for denne stilretningen siden utbredelsen på 1930-tallet. Noen av Webbs arbeider inkluderer «Generation XL» (2003) som tematiserer fedme og medfølgende helseproblematikk,¹⁰⁵ og «Mexico: Under the Volcano» (ca. 2004)— et dokumentarprosjekt med fokus på det lokale samfunnet bosatt ved vulkanen Popocatepetl lokalisert i Mexico. Gjennom sin karriere har hun mottatt flere utmerkelser for sine prosjekter, deriblant *NPPA-Nikon Documentary Sabbatical Grant* i 2004, og andreplass i *UNICEF Photo of the Year* samme år. Arbeidene hennes er å se i en rekke publikasjoner, blant annet ble «Nil by Mouth» inkludert i en reportasje om spiseforstyrrelser i *Sunday Times Magazine* desember 2001 under tittelen «Wasting Away» (se neste side).¹⁰⁶ Hun har i tillegg holdt gjesteforelesninger ved London College of Communication på MA-nivå innen fotojournalistikk.¹⁰⁷

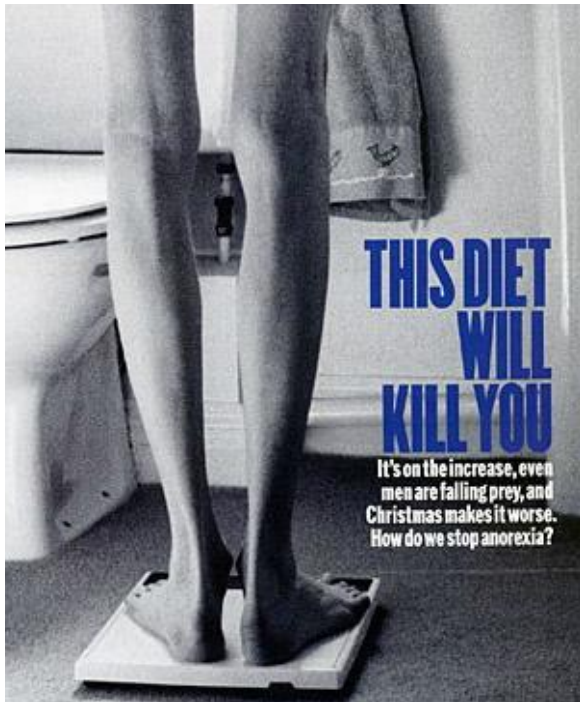
Webbs verkserie «Nil by Mouth» er et treårig dokumentarprosjekt bestående av 35 bilder, hvor hun har fotografert mennesker med spiseforstyrrelseslidelsene *bulimia nervosa* og *anorexia nervosa*, og hvordan sykdommen har infiltrert deres liv. Tittelen på fotoserien reflekterer den overordnede tematikken, da den presiserer mangelen på matinntak (null/ ingenting gjennom munnen). Kunstnerens intensjon med prosjektet har vært å øke publikums bevissthet om denne tilstanden, og skildre hvor altoppslukende slik sykdom kan manifestere seg, i tillegg søker verkene å utfordre

¹⁰⁵ Første del av prosjektet tok for seg fedme som sosial- og medisinsk krise i USA, men Webb utvidet senere fotoserien til å omfatte alvorlig fedme som internasjonalt anliggende, etter å ha mottatt stipend fra *the Winston Churchill Memorial Trust* i 2005. Det utvidede prosjektet inkluderer et fotoessay ("Obesity amidst poverty" (2005/2006)) fra Gambia hvor hun tar for seg relasjonen mellom fattigdom og fedme. (Prentice & Webb, "Obesity amidst poverty")

¹⁰⁶ Webb, «Publications», *Felicia Webb*. www.feliciawebb.co.uk (Hjemmesiden var tilgjengelig frem til januar 2021)| Se: Brewis, "Wasting Away"

¹⁰⁷ Webb, «Biography», *Felicia Webb*. www.feliciawebb.co.uk (Hjemmesiden var tilgjengelig frem til januar 2021)

misforståelser og stereotypier.¹⁰⁸ På sin hjemmeside har hun uttalt at hennes første erfaring med sykdommen var i tenårene, da hun opplevde at tre skolevenninner ble innlagt med spiseforstyrrelsesdiagnoser— og at hun gjennom sitt arbeid ønsker å bidra til en dypere forståelse av de rammedes tilstand.¹⁰⁹ Motivasjonen for prosjektet har altså vært til dels personlig for kunstneren. I tillegg til publikasjonen i *Sunday Times Magazine* har også «Nil by Mouth» blant annet vært utstilt ved Kulturhuset i Stockholm (2003) og Sølvberget Galleri i Stavanger (2004).¹¹⁰



Et av Felicia Webbs verk brukt i journalistisk sammenheng. Webb, *Uten tittel (Nil By Mouth)*. Ca. 2001. *Sunday Times Magazine*, utgave publisert 23.12.2001. Gjengitt fra www.feliciawebb.co.uk (Hjemmesiden var tilgjengelig frem til januar 2021).

Webbs fototekniske tilnærming er tydelig inspirert av øyeblikks- og dokumentarbilder i sort/hvitt med definert lys/mørk-kontrast, en tradisjonell tilnærming til humanistisk dokumentarfoto.¹¹¹ Ved å velge en monokrom fargepalett blir form, motiv og lyssetting mer fremtredende for betrakter, siden fargene

ikke er der for å distrahere blikket. Dette kan altså være både et strategisk, såvel som estetisk grep fra kunstneren side. Sort/hvitt-fotografi har i tillegg en nostalgisk dimensjon i det at fotografier lenge var begrenset til kun sort/hvitt eller *sepia*-valører. Denne nostalgiske kvaliteten korrelerer med de humanistiske fotografenes intensjon om å fremme det personlige ved mennesket. Denne sort/hvitt-estetikken ser man

¹⁰⁸ Hovland, "Felicia Webb. Nil by Mouth", *Sølvberget Galleri*, lest September 2020.

<https://www.xn--slvberget-l8a.no/Hva-skjer/Soelvberget-galleri/Nyhetsarkiv/Felicia-Webb.-Nil-By-Mouth>

¹⁰⁹ Webb, «Anorexia: Nil by Mouth», *Felicia Webb*. www.feliciawebb.co.uk (Hjemmesiden var tilgjengelig frem til januar 2021)

¹¹⁰ Webb, «Biography», *Felicia Webb*. www.feliciawebb.co.uk (Hjemmesiden var tilgjengelig frem til januar 2021).

Ved utstillingen i Stavanger ble det i tillegg holdt foredrag og temakvelder i regi av eksterne bidragsytere, deriblant *Senter for Spiseforstyrrelser* og den lokale skolehelsetjenesten, for å spre informasjon og inspirere til åpen dialog rundt tematikken. (Hovland, "Felicia Webb. Nil by Mouth", *Sølvberget Galleri*, lest September 2020. <https://www.xn--slvberget-l8a.no/Hva-skjer/Soelvberget-galleri/Nyhetsarkiv/Felicia-Webb.-Nil-By-Mouth>)

¹¹¹ Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, s. 200

gjennomgående i Webbs kunstnerskap— for eksempel ser vi denne tilnærmingen i overnevnte «Generation XL» og “Obesity against poverty”.

Prosjektet «Nil by Mouth» stilles ut med sitater fra subjektene (se bildetekst v. verk), altså er serien multimedial og sammensatt i sin presentasjon med bilde og tekst. Subjekt og motiv varierer gjennom serien, da prosjektet balanserer mellom mennesker og deres kontekstuelle forhold, ved for eksempel å avbilde medikamenter, hendelser og subjektene mellommenneskelige interaksjoner. I tillegg inkluderer Webb subjekter som utfordrer stereotypien om den spiseforstyrrede som “ei hvit og blond, tynn tenåringsjente”— ved å inkorporere ulike kjønn, aldre, livssituasjoner og handikap. Serien inkluderer blant annet *Ellie*¹¹²— en kvinne som lider av anoreksi som er fotografert liggende med benprotesen sin stående ved siden av, *Stephen*¹¹³— en ung mann som sørgelig mistet livet til sykdommen, og *Rebecca*¹¹⁴— en ung mor fotografert med sin sønn. Fotoserien utforsker altså sosiale konsekvenser av sykdomsforløpet, så vel som intime og somatiske— i tillegg til å forsøke å signalisere mangfoldet av ulike mennesker som rammes av denne kroppslige tilstanden.

¹¹² Fotografi nr. 26 og nr. 27. (Webb, Felicia. *Uten tittel (26), (27) (Nil by Mouth)*. Ca. 2001. Fotografi. www.feliciawebb.co.uk (Hjemmesiden var tilgjengelig frem til januar 2021))

¹¹³ Webb, Felicia. *Uten tittel (20), (21) (Nil by Mouth)*. Ca. 2001. Fotografi. www.feliciawebb.co.uk (Hjemmesiden var tilgjengelig frem til januar 2021)

¹¹⁴ Fotografi nr. 17 og nr. 18 av henne, nr. 19 inkluderer sønnen. (Webb, Felicia. *Uten tittel (17), (18), og (19) (Nil by Mouth)*. Ca. 2001. Fotografi. www.feliciawebb.co.uk (Hjemmesiden var tilgjengelig frem til januar 2021))



“I’m trying to deal with a partner who’s dying, who turns round and says to me several times a day ‘I want to starve myself.’ Where does that leave me” Heather, Natalie’s partner.

Webb, Felicia. *Uten tittel (12) (Nil by Mouth)*. Ca. 2001. Fotografi. Gjengitt fra www.feliciawebb.co.uk (Hjemmesiden var tilgjengelig frem til januar 2021)

I dette fotografiet ser vi to personer, hvor den ene sitter oppreist (til betrakterens venstre) med blikket vendt vekk, og den andre ligger (til betrakterens høyre) tilkoblet et målingsinstrument.¹¹⁵ De er fotografert i en seng, hvor kvinnen som sitter oppreist er iført lette klær, betydelig mer lettkledd enn kvinnen som ligger med målingsapparatet. Sistnevnte er fullt påkledd i sort, med kun ermene på genseren brettet opp. Kroppspositurene deres kombinert med belysning danner en asymmetri, og derav en mer *aktiv* komposisjon. Likevel er ikke subjektene eksplisitt fysisk aktive, det er snarere snakk om en ladet stemning— som om det ligger en spenning latent i denne asymmetrien. Fotografiet er tatt til dels ovenfra, slik at komposisjonen er preget av et subtilt fugleperspektiv. Det oppleves for betrakteren nærmest som motivet “løftes opp” til bildeflaten, slik at hen får et overblikk over situasjonen som skildres i bildet. I kunsthistorisk kontekst kan dette perspektivet minne om modernistiske malerier som for eksempel Édouard Manets (1832-1883) “Olympia” (1863), hvor sentralperspektivet utfordres i utformingen av sengen Olympia ligger på.

¹¹⁵ Det er ikke helt tydelig hvilket type målingsinstrument dette er, men det kan se ut som et blodtrykksapparat.

Den velte fruktkurven og komposisjonen av personene gjengitt i Manets “Frokost i det Grønne”¹¹⁶ (1863) viser tilsvarende denne bruken av (evt. bruddet med) sentralperspektivet. I Webbs verk vil dette grepet i tillegg til å gi betrakteren oversikt over situasjonen, forsterke den sykes nedbrutthet ved å plassere henne *under* betrakterens blikk. Hennes positur speiler tap av energi, der hun ligger fullt påkledd i sengen. Hun fremstår passiv kontrastert med den andre kvinnens mer aktive posering. Det er en hierarkisk kvalitet over denne subtile bruken av fugleperspektiv— både ved å plassere den andre kvinnen, så vel som betrakteren, med blikket vendt ned. Den friske står opp, den syke ligger nede.

Det er den syke kvinnen tilkoblet instrumentet som er belyst, både tematisk og rent lysteknisk. Dette instrumentet blir en rekvisitt, et attributt for somatiske svekkelser. Instrumentet er for øvrig også plassert i *det gyldne snitt*, som forsterker dets funksjon som blikkfang. Lyssetting og komposisjonsprinsipp leder altså blikket mot de somatiske konsekvensenes attributt, og deretter sklir blikket mot den sykes ansikt sentrert i bildet.¹¹⁷ Webb setter søkelys på kroppens somatiske egenskaper fremfor eksplisitt å fotografere dets utseende/ subjektets vekt i dette tilfellet, et viktig grep for at betrakteren skal kunne forstå spiseforstyrrelsens kompleksitet. Å holde noe skjult kan også være med på å bidra til spenning og ubehag i møtet med bildet— betrakteren får et frampek på den kroppslige tilstanden, men mye holdes også tilbake. Samtidig illustrerer dette dikotomien mellom kropp og psyke, hvor noen elementer ved tilstanden manifesterer seg i det fysiske, det synlige, mens mye foregår i menneskets indre som betrakteren ikke ser.

Videre fungerer sengen de ligger på også i seg selv som en allegori for kraftløsheten den spiseforstyrrede erfarer, siden en seng gjerne gir assosiasjoner til hvile, sykdom og dødsleie i kontekst av den tematiske stemningen. Bruk av sengen som arena for sykdom og håpløshet har vært et mye brukt motiv gjennom kunsthistorien, med installasjonen “My Bed”¹¹⁸ (1998) av Tracey Emin som en av de mest kjente eksemplene. Emin's installasjon inkluderer gjenstander som sigaretter, kondomer,

¹¹⁶ Originaltittel: “Le Déjeuner sur l’herbe”

¹¹⁷ Det kan være variasjoner i hva som gjenkjennes som blikkfang mellom ansikt og instrument. Jeg vil komme tilbake til dette.

¹¹⁸ Overs. “Sengen min”

kosedyr, og andre personlige artefakter. Dette verket reflekterer en sårbarhet gjennom å stille ut det private i det offentlige rom, og setter søkelys på relasjonen mellom menneskets emosjonelle liv og dets atferd. Jeg mener Webbs fotografi gjenspeiler en slik kvalitet ved å produsere en verkserie— publisert, så vel som utstilt— av hva som foregår i den anoreksirammedes [selv-]isolerte hverdag.

Sitatet som medfølger kontekstualiserer fotografiet, dermed vet vi at kvinnene på bildet er *Heather* og hennes syke partner *Natalie*. Heather sitter ved partnerens side som en støtte i en håpløs situasjon. Vi får vite at Natalie daglig gjør uttalelser som indikerer en svært rammet psykisk helse, noe som også rammer Heather som nærmeste pårørende. Fotografiet kombinert med sitatet løfter frem den pårørendes rolle og sykdommens innvirkning på relasjonen dem imellom, så vel som den sykes psykiske og kroppslige tilstand. Mens Natalies ansikt er belyst i fotografiet er imidlertid den pårørende plassert med ansiktet i skyggen— noe som kan gi en indikasjon på at fokuset ligger på den syke også i deres relasjon. En slik kroppslig tilstand sluker typisk oppmerksomhet og tid i et forhold. Lyssettingen i fotografiet gjengir denne skjevfordelingen av oppmerksomhet, og følgelig spiseforstyrrelsens innvirkning på forholdet av de fotograferte imellom. Kanskje skyver den pårørende sine egne behov til side til fordel for å hjelpe sin kjære?



“I used to always eat my dinner at 8.15 pm. It had to be Findus Lasagne with Waitrose mixed salad or I couldn’t eat at all. I would separate the sheets of pasta from the mince and scrape off the cheese topping. I had to eat the green peppers first, then the red, lettuce, onions, cabbage and carrot. It was the highlight of my day.” Rebecca

Webb, Felicia. *Uten tittel (18) (Nil by Mouth)*. Ca. 2001. Fotografi. Gjengitt fra www.feliciawebb.co.uk (Hjemmesiden var tilgjengelig frem til januar 2021).

Dette fotografiet viser en ung kvinne – *Rebecca* – som tilbereder et måltid sittende på gulvet. Hun sitter på huk med det ene kneet lent mot brystet og vender blikket mot maten— slik at det skulderlange håret hennes henger noe fremover. Maten danderer hun på en tallerken på et serveringsbrett. Rommets interiør forteller betrakteren at gulvet kvinnen danderer maten på er kjøkkengulvet— med tanke på at vi ser en stekeovn, kopper og kar i bakgrunnen. Skapdøren står åpen slik at betrakteren kan se stekepannene stablet til høyre i bildet. Kvinnen er kledd i en mørk, stor hettegenser og rutete bukser, som etter antagelse er pysjbukser.

Sitatet speiler spiseforstyrrelsens rigiditet og kontrollbehov, da hun forklarer sitt system i måltidssituasjonen: «I had to eat the green peppers first, then the red, lettuce...». I kombinasjonen av tekst og fotografi viser Webb spiseforstyrrelsens kompleksitet ved å presentere et symptom som utfordrer stereotypen om anoreksi som begrenset til “overdreven slanking”. For en anoreksipasient blir maten noe skjematisk, ofte noe tvangspreget som knyttes til tidspunkt, øvrige tall¹¹⁹ og rigide rutiner. Man kan erfare humørsvingninger og angst om disse rutinene avviker. Webb inkluderer også subjektets avsluttende poeng: “It was the highlight of my day” – noe som speiler en slags *fiktiv trygghet* kvinnen finner i det selvkonstruerte rammeverket.

Hun har et lukket kroppsspråk der hun sitter på huk ovenfor maten, og omfavner benet sitt med brystet, et kroppsspråk som gir assosiasjoner til omfavnelsen av et barn– men i dette tilfellet er det hun selv og maten som omfavnes. I kunsthistorisk sammenheng har lignende kroppspositurer blitt gjengitt i skulpturelle arbeider som har tematisert tristhet, skam og menneskets indre turbulens– noe vi kan se i for eksempel “Ragazzo accovacciato”¹²⁰ (ca. 1530) av renessansens Michelangelo (1475-1564), og i norsk sammenheng leireskulpturen “Sammenkrøpet naken kvinne”¹²¹ (1892) av Gustav Vigeland (1869-1943). Jeg vil argumentere for at dette kroppsspråket også er gjenkjennbart hos Pablo Picasso, i hans malerier “La Miséreuse accroupie”¹²² (1902) og “Madre e hijo”¹²³ (1901-02). Sistnevnte maleri viser en mor som omfavner et barn, tilsvarende hvordan Rebecca omfavner seg selv og måltidet i Webbs fotografi. Rebecca lukker verden ute, og lager et ‘trygt’ sted for seg og maten. Dette sier også noe om viktigheten av måltidet for en som erfarer denne tilstanden– måltidet er i sentrum, dessverre ofte mer enn barn og andre relasjoner. Omverden, og også da relasjonene som der hører til, stenges ute – og måltidet vernes om i den sykes *kokong*. I realiteten er dette dog ikke en kokong, men et bur hen har mistet nøkkelen til. For å sitere Finn Skårderud vedrørende denne

¹¹⁹ Klokkeslett, næringsinnhold, mengde, kalorier, kilo osv.

¹²⁰ Overs. “Hukende gutt”. 54 cm marmorskulptur. Tilhører State Hermitage Museum, St. Petersburg.

¹²¹ Leireskulptur, ca. 15 cm. Tilhører Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design [Billedkunstsamlingene]

¹²² Overs. “Den hukende tiggerkvinnen” Et portrett av en tiggende kvinne, malt i kjølige toner. Bildet reflekterer en melankolsk kvalitet.

¹²³ Overs. “Mor og barn”. Maleriet er fra Picassos blå periode.

tendensen: “Spiseforstyrrelser er ikke kontroll, men liksom-kontroll, etterligning av kontroll og illusjonen av kontroll.”¹²⁴

I tillegg til denne fiktive tryggheten, så gir valget om å dandere maten på kjøkkengulvet assosiasjoner til noe *akutt*, som om hun satte seg rett ned sekundet måltidet var klart. Den åpne skapdøren kan også være et hint om slikt hastverk. Jeg mener presiseringen av klokkeslettet «08.15 pm» i sitatet kan bekrefte denne tolkningen, siden tidspunkt som sagt fungerer som en definert ramme den syke ikke “kan” avvike fra. En annen detalj å merke seg er at hun spiser alene, kanskje også i skjul— nok et karakteristisk tegn på denne tilstanden.¹²⁵ Dette kan igjen være et grep for å konstruere en trygg ramme fra subjektets perspektiv, men parallelt fungerer dette som et virkemiddel for å uttrykke melankoli og ensomhet. Man kan altså se en ambivalens mellom å være alene for å skape “trygghet” og fokusere på måltidet, og å være alene som en ensom tilværelse.

En annen detalj å merke seg er at kroppens utseende ikke er det primære fokuset i fotografiet, men snarere den anoreksirammedes overopptatthet av- og atferd omkring mat. Blikket hennes er som konstatert rettet mot maten, maten som befinner seg på et serveringsfat i *det gyldne snitt*— noe som igjen indikerer dets verdi. De store klærne kvinnen bærer, skjuler kroppen, slik at fokuset for beskueren flyttes over på måltidet. I kunsthistorisk kontekst har det vært en lang tradisjon for å dekke til kvinnekroppen med folder og klær, men dette har vært et uttrykk for samfunnets holdninger til seksuelt begjær, jomfruelighet og kvinnekropp. I dette fotografiet skjules derimot ikke kroppen i tråd med religiøse og ideologiske holdninger, eller *frykten* for å bli begjært. Antagelig dreier det seg snarere om en frykt for å bli vurdert, å bli karakterisert etter kroppsstørrelse, eller annen sårende respons. Å skjule seg med store klær kan i tillegg komme av en sårbarhet for klær som sitter tett på kroppen, noe flere med sykdommen erfarer.¹²⁶ I tillegg til at disse klærne antagelig bærer en funksjon for den rammede medfører dette også et psykologisk- og atferdsrettet fokus på den

¹²⁴ Skårderud, *Sterk/ Svak*, s. 22

¹²⁵ Skårderud, *Sterk/ Svak*, s. 19

¹²⁶ Mange kjøper utelukket klær som er for store for å bevare komfort, siden hen av ulike grunner ikke vil *kjenne* klærne på kroppen. Dette kan komme av vrangforestillinger iht. kroppens utseende (dysmorfofobi), idéer om at klær er for trange, ubehag ved å føle kroppen da man helst vil ignorere kroppens sanser og behov osv.

kroppslige tilstanden for betrakterens vedkommende, fremfor en generalisert fremstilling som begrenser seg til å kun inkludere én kroppstype. Vi ser ikke hele hennes kropp, men det trenger vi heller ikke for å observere uro og sårbarhet tilknyttet måltidet. Matens posisjon i bildet stadfester dens viktighet i hennes liv.

Jeg mener også pysjbuksen kan forstås som et attributt for hennes kraftløshet— for tapet av energi som somatisk konsekvens. Pysjbuksen gir uttrykk for selvisolasjon og skjørhet, siden den indikerer at personen holder seg innendørs— det er et plagg forbeholdt hjemmet. I tillegg kan den leses som nok en allegori for denne trygghetsfølelsen, da slik bekledning for de fleste forbindes med komfort. Igjen er det altså snakk om en *illusjon* av trygghet, da selvisolasjonen kan oppleves som komfortabelt i øyeblikket for noen i denne tilstanden, men reelt sett er ikke dette konstruktivt for hens psyke og livskvalitet. “Spisevegring er livsvegring. Spisevegring er en defensiv strategi. Det er en tilbaketrekning i tid og rom,” skriver Skårderud.¹²⁷



“I have a near insane passion for life, there are so many things I could achieve if only I could get better.” Stephen died a few days before his 30th birthday.

Webb, Felicia. *Uten tittel (20) (Nil by Mouth)*. Ca. 2001. Fotografi. www.feliciawebb.co.uk
(Hjemmesiden var tilgjengelig frem til januar 2021)

¹²⁷ Skårderud, *Sultekunstnerne*, s. 64

Bilde nr. 20 i serien *Nil by Mouth* viser en sengeliggende ung mann med mørkt hår og blek hud, ikledd en mørk t-skjorte. Sengetøyet er rutete. Han ligger på ryggen, fotografert diagonalt— slik at hodet er plassert i det øvre høyre hjørnet, med kroppen liggende nedover det nedre venstre hjørnet. Det ser ut som han tenner en sigarett over brystet, noe som også opptar blikket hans. I fanget har han også (tilsynelatende) et askebeholder. Komposisjonen for fotografiet følger prinsippet om det gyldne snitt, hvor askebeholderen befinner seg i det gyldne snitt på den ene siden, og ansiktet hans om man tegner opp formelen motsatt vei. Langs bildekanten ser vi bruk av *vignettering*, altså en mørk skygge langs kanten.¹²⁸ Dette kan være for å ytterligere rette fokus på subjektet, da skyggen blir en kontrast til hans bleke hud.

Subjektet—*Stephen*— uttaler at han har «a near insane passion for life», mens han ligger sengeliggende og tenner seg en røyk. Dette kan virke paradoksalt, men jeg mener at det Webb gjør her er å reflektere ambivalensen en spiseforstyrrelse medfører. Forholdet mellom psyke og utseende kan oppleves ambivalent, samtidig som man befinner seg i *limbo* mellom sykdom og ønsket om et friskt liv— et sentralt psykisk aspekt ved sykdommen. Stephen mistet livet før han rakk å bli tredve år, tross hans uttalelse om en sterk fremtidstro. Ved å inkludere hans død i bildeteksten kombinert med dette sitatet viser Webb hvordan de psykiske komponentene i dette tilfellet har overstyrt livsgleden og evnen til å endre skadelig atferd. Også i dette fotografiet så er person og psyke mer fremtredende enn subjektets kroppslige utseende, sett bort ifra noen fysiske konsekvenser som som lavt energinivå, mørke toner rundt øynene og den definerte benstrukturen i ansiktet. Personens vekt er imidlertid ikke det primære fokuset, snarere omstendighetene hans og ambivalensen subjektet erfarer. Webbs praksis vektlegger spiseforstyrrelsen som en psykisk lidelse, en tilstand som også rammer menn, tross mørketall og vedvarende tabuer.¹²⁹

Som i tilfellene med både bilde nr. 12 og nr. 18 så er dette fotografiet iscenesatt i hjemmet, i et interiør som assosieres med komfort. Samtidig fungerer sengen,

¹²⁸ Vignett(ering) brukes om skygger langs bildekanten i et fotografisk verk, dog kan dette både være en påført effekt gjort med et redigeringsverktøy, så vel som et resultat av linsen som er brukt. Det kan også være et resultat av hvordan vinkel lyset treffer kameraet. (Adobe, "Vignette in photography— and how to use it.")

¹²⁹ Organisasjonen ROS- Rådgiving Om Spiseforstyrrelser utførte i 2020 kampanjen «Mann nok» i samarbeid med *The Human Aspect* for å belyse denne problemstillingen. For mer info: <https://nettros.no/mann-nok/>

tilsvarende som i de andre beskrevne fotografiene, som en allegori på selvisolasjonen sykdommen innebærer. Sengen blir en [fiktiv] trygghet, mens verden går videre på utsiden. Som nevnt i forbindelse med verk nr. 12 så har sengen fungert som allegorisk setting og et uttrykk for sårbarhet i kunsthistorisk kontekst. Jeg har allerede nevnt “My Bed” av Tracey Emin som et eksempel på dette. Dette forekommer også i billedkunsten, eksempelvis med “Camille Monet sul letto di morte”¹³⁰ (1879) av Claude Monet (1840-1926) og “Det syke barn”¹³¹ (1925) av Edvard Munch (1863-1944), hvor det sårbare og private igjen løftes frem i det offentlige rom. I begge disse verkene knyttes ikke bare sårbarheten, men også sykdom og død til sengen.

♦ *Den affektive kroppen* ♦

Jeg ønsker videre å drøfte Felicia Webbs «Nil by Mouth» i lys av affektteori redegjort for i underkapittelet *Den affiserte betrakter*, i tillegg til å problematisere verkene i tråd med Sontags bemerkninger. Målet med dette underkapittelet er å kartlegge hvilke grep Webb benytter for å sette søkelyset på spiseforstyrrelser, relasjonen mellom subjekt og betrakter, og følgelig hvordan bildeseriens tematisering av denne lidelsen påvirker publikums forståelseshorisont. Dette underkapittelet drøfter Webbs anvendelse av humanistisk fotografisk tilnærming, samt hvordan hun behandler tema som *nærhet* til subjektet for å formidle sykdommens karakter, og menneskene som rammes av den.

Jeg vil argumentere for at et affektteoretisk rammeverk er passende for Webbs humanistiske fotografier— nettopp fordi den humanistiske stilen med sine journalistiske kvaliteter vektlegger mennesket, og arenaer som berører oss som individer. Følgelig berører også stiltypen emosjoner og intime erfaringer. Webb trekker linjer til den franske humanistiske fotografitradisjonen gjennom sin tekniske tilnærming: lys/mørk-kontrast og bruk av sort/hvitt-fotografi, i tillegg til det tematiske innholdet. Sort/hvitt-estetikken kan anses som en kunsthistorisk referanse til

¹³⁰ Dette bildet er et portrett av Claude Monets kone, noe som forsterker denne sårbare kvaliteten. Overs. av tittel: “Camille Monet på dødsleiet”

¹³¹ Jenta i sengen skal forestille Munchs søster Sofie, som døde ung av tuberkulose i en alder av 16 år. Han mistet også sin mor til samme sykdom. (MUNCH, “Det Syke Barn”) Også ved dette bildet ligger det en sårbarhet på bakgrunn av kunstneren erfaringer.

maleteknikken *grisaille*¹³²— et begrep brukt om malerier i gråtoneskala. Den karakteristiske lys/mørk-kontrasten i bildene gjenspeiler i tillegg høyrenessanse- og barokk-teknikken *chiaroscuro*¹³³, og følgelig barokke malerier som “Judith halshugger Holofernes”¹³⁴ (1599) og “Jomfruens død”¹³⁵ (ca. 1604-06) av Caravaggio (1571-1610). Dette er malerier med dramatiske, følelsesladde motiver, og dynamiske komposisjoner i følge av linjebruk kombinert med denne lyssettingen— følgelig ser vi paralleller til det humanistiske samtidsfotografiet. En humanistisk tilnærming anvendes ofte innenfor dokumentariske prosjekter som tematiserer tragedie, sosiokulturelle konflikter, og subjektets smerte, nettopp fordi de potensielt kan «vekke» noe i betrakteren. Det dokumentariske aspektet er riktignok fraværende i barokkmaleriene, men når det gjelder lyssetting og tema vil jeg påstå at man kan finne klare paralleller. Parallellene sier noe om bakgrunnen det humanistisk-fotografiske formspråket, og legitimerer samtidig hvordan disse motivtypene slett ikke er noe nytt i kunsthistorisk sammenheng. Lidelse har til *enhver* tid vært tematisert, men spiseforstyrrelser som sådan er mer utfordrende å kartlegge— særlig fordi spiseforstyrrelser ikke avgrenser seg til *én* problemstilling eller spesifikt utseende, noe også Webb skildrer gjennom et mangfold av modeller i sitt prosjekt. Det vil også være problematisk å forsøke å diagnostisere *gjennom* kunst, da diagnostikk er en skjematisk fortolkning av symptomtrekk, mens kunsten transcenderer disse rammene. Kunsten har imidlertid kunnet, tidligere så vel som nå, gjenspeile kroppslige tilstander assosiert med lidelse.

Med henblikk på samtidskunstneres bruk av det humanistiske fotografi gjør også skribent Charlotte Cotton et poeng: Hun mener at en trend i samtidskunstscenen er *forsøket* på å fremme menneskets erfaringer gjennom et narrativ som ikke objektiverer subjektet.¹³⁶ En gjennomgående debatt i studier av fotografiske praksiser er nettopp subjekt-objekt-dikotomien, og følgelig fotografiets objektiverende egenskaper— som blant annet Sontag og Barthes er inne på i sin forskning. Jeg vil imidlertid argumentere for at Webbs fotografier jobber *mot* denne objektivering

¹³² Fra det franske ordet *gris*, ‘grå’. *Grisaille* kan oversettes til *gråtonemaleri*.

¹³³ Overs. *Lys-dunkel*, evt. *kjellerlys*

¹³⁴ Originaltittel: “Giuditta e Oloferne”

¹³⁵ Originaltittel: “La Morte della vergine”

¹³⁶ Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, s. 200

gjennom virkemidler som supplerende tekst, og vektlegging av mellommenneskelige relasjoner. Ved å navngi subjektene, og ved å gi dem en stemme til å uttrykke seg verbalt — åpner hun for et brudd med fotografiets potensielle objektivisering. Å kjenne noens navn forsterker en relasjon mellom betrakter og subjekt, uansett hvor perifer, nettopp fordi subjektet da er identifiserbart, og mer likestilt med andre individer. I tillegg til det supplerende skriftspråket har den scenografiske settingen også en effekt— Webb fotograferer i subjektene egne hjem, noe som formidler nærvær og personlighet. To av fotografiene er i tillegg tatt i sengen, en setting som vekker assosiasjoner til sykdom og øvrige sårbare situasjoner. Jeg vil i tillegg argumentere for at prosjektets tidsramme speiler denne nærheten mellom kunstner og subjekt— Webb arbeidet med denne verkserien i tre år, altså investerte hun tre år i å bygge relasjoner med sine modeller, og fikk følgelig en dypere forståelse for deres situasjon og mangel på livskvalitet. Hennes fremgangsmåte reflekterer en *sakte journalistikk*, noe som inkluderer nøye undersøkelser, arbeid med ufortalte historier, dybde og kvalitet i arbeidet ol.— en reaksjon på den travle, digitale tidsalder.¹³⁷ Den sakte-journalistiske metoden medfører at fotografiene fremfor å begrense seg til den overfladiske kroppen, forsøker å formidle et helhetlig bilde av sykdommen. Dette var en del av hennes intensjon med serien, slik hun formulerer det i sitt *artist statement*:

... eating disorders are far more complex illnesses rooted in intense psychological and emotional distress, where a zealous control over food becomes a means of trying to cope with seemingly insurmountable issues [...] As a documentary photographer I want to try to offer a deeper understanding of this devastating condition.¹³⁸

Den franske humanismen, som Webbs arbeider har sin stilmessige inspirasjon fra, har blitt kritisert for sin naivitet og distanse til subjektet— men Webb tar her altså grep som forsterker forholdet mellom fotograf og subjekt i tråd med samtidsscenens holdninger. Eksempelvis, som jeg har vært inne på, så går Webb aktivt inn for å utfordre stereotypien når det gjelder den spiseforstyrredes utseende ved å bruke et mangfold av ulike modeller. Dette er et grep som jeg vil påstå at svarer mot Sontags bemerkninger om fotografiers avgrensninger — nettopp fordi Webb viser betrakteren

¹³⁷ Norman, "What is 'Slow Journalism'?"

¹³⁸ Webb, "Anorexia: Nil By Mouth" *Felicia Webb*. www.feliciawebb.co.uk (Hjemmesiden var tilgjengelig frem til januar 2021)

et alternativt og mer helhetlig bilde på hvem som rammes av disse lidelsene. Fotografiene er likevel ikke fri for slik avskjæring, siden betrakteren fremdeles ikke kjenner til den fullstendige konteksten bak bildene. I tillegg kan man anta at de er iscenesatte for å danne et ønsket visuelt uttrykk, og samtidig formidle budskapet ved prosjektet. De allegoriske elementene øker mistanken om slik iscenesettelse, da Webb inkluderer attributter og situasjoner med et potensial til å utvide betrakterens innsikt. Attributtene er altså *satt i scene*, regissert av kunstneren selv— en tilnærming i “directorial mode”¹³⁹, dog dette fremkommer ikke like eksplisitt som for eksempel i Theins «Zweiunddreissig Kilo». Webbs bilder kan minne om øyeblikksbilder i deres “tilfeldige” kvaliteter, som flyktige blikk, mimikk, og forbruk av attributter som snart er borte (matvarer som spises, sigarett som røykes), men etter all sannsynlighet er deler av dette satt å scene for budskapets skyld, så vel som av estetiske hensyn. Jeg velger å kalle dette en slags “skjult” iscenesettelse.

Det er ikke bare de mellommenneskelige relasjonene familier og partnerne imellom, men også relasjonen mellom fotograf og subjekt som legges vekt på i “Nil by Mouth”, såvel som i andre samtidige kunstfotografi. Charlotte Cotton trekker frem hvordan det *intime liv* løftes frem i fotografisk samtidskunst og har følgelig dedikert et eget kapittel til dette i «The Photograph as Contemporary Art».¹⁴⁰ Her viser hun til blant annet amerikanske Nan Goldin, som har jobbet med undertema som seksualitet, vold i hjemmet, psykisk helse, og rusbruk i sin formidling av menneskets intime liv.¹⁴¹ Webbs prosjekt speiler tilsvarende denne kontemporære interessen for det personlige— det nære. I tillegg til relasjoner og setting (subjektenes hjem), så forsterker for eksempel sengen i bilde nr. 12 og i nr. 20 denne intime karakteren, da ens seng forbindes med menneskets private— sårbarhet, sykdom, søvn, og seksualitet. Jeg vil argumentere for at denne intime skildringen potensielt kan virke forsterkende på det relasjonelle båndet mellom subjekt og betrakter, da sengen i dette tilfelle speiler noe allment, sårt, og humannt. Sengen gjør subjektet mer relaterbart for betrakteren gjennom dens gjenkjennbarhet. Måltidet i bildet nr. 18

¹³⁹ Alan D. Colemans uttrykk, se *Teoretisk rammeverk*

¹⁴⁰ Se kap. 5: «Intimate Life»: Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, s. 148-179

¹⁴¹ Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, s. 150 | Noen andre eksempler på fotografer som har jobbet med tilsvarende tematikk inkluderer Nobuyoshi Araki, LaToya Ruby Frazier og Ren Hang (1987-2017).

speiler tilsvarende noe grunnleggende humant som forsterker relasjonen mellom subjekt og betrakteren av bildet— dog oftest inkluderer måltidet flere mennesker. Et måltid som tilberedes på kjøkkenet vekker assosiasjoner til familieliv, men her er hun altså alene. Assosiasjoner til familiemiddagen som noe kollektivt og hyggelig kan vekke en følelse av omsorg for kvinnen som sitter alene på kjøkkengulvet— *stakkars henne som spiser alene*. I kunsthistorisk kontekst er skildringer av nattverden antagelig det mest kjente motivet som illustrerer måltidssituasjonen, en sosial setting som står i kontrast til det ensomme måltidet på kjøkkengulvet. Øvrige eksempler fra kunsthistorien gjengir mat i sammenheng med fest, lykke og fruktbarhet, en distinkt motsetning til Webbs verk. Et eksempel på et slikt sosialt måltid er “Het Bonenfeest”¹⁴² (1668) av den nederlandske billedkunstneren Jan Steen (1626-1679), et historiemaleri som inkluderer voksne, barn, og hund i festivitene.

I henhold til affektteori så kan vi først se på Damasio begrep om *sekundære emosjoner*, som han presenterer i sin teori om grunnleggende emosjoner. I følge Damasio er disse sekundære emosjonene ubevisste, dog sosialt tilknyttede, som for eksempel omsorg, sjalusi og skam. Dette er en interessant kartlegging, da man i møtet med «Nil by Mouth» vil kunne erfare et vekket omsorgsinstinkt. Betrakteren kan oppleve et ønske om å lindre smerten som uttrykkes, nettopp fordi Webb reduserer distansen mellom betrakter og subjekt. Navn, sitat, og gjenkjennbarhet er faktorer som kan øke et omsorgsinstinkt og følgelig redusere distanse. En kan naturligvis også erfare skam eller sjalusi i denne interaksjonen— eksempelvis skam over å ikke kunne hjelpe subjektet, eller skam over å finne kroppene frastøtende. Blant spiseforstyrrede og pro-ana-tilhengere har sjalusien en tendens til å være en mer tilstedeværende sosial emosjon: Sjalusi overfor avmagrede kropp, oppmerksomheten modellene får, eller hvordan de gir etter til sin spiseforstyrrelse. Et karakteristisk symptom på en spiseforstyrrelse er nemlig *sosial sammenlikning*, noe som kan kjennes problematisk for enkelte betraktere i en slik interaksjon.¹⁴³

¹⁴² Overs. “Bønnefesten”, et begrep om festmiddager eller årlige jobbfestiviteter. (Merriam-Webster, s.v. “beanfeast”. Lest 03.05.2022 <https://www.merriam-webster.com/dictionary/beanfeast>)

¹⁴³ D. Ferreday om tynnspirasjon-bilder og sosial sammenlikning: “Such images... hold a double affective power: first, in their ability to engender disgust in the non-anorexic spectator and, second (and more threateningly), in their ability to move vulnerable, female spectators to imitation.” (Ferreday, “Anorexia and Abjection”, s. 143) Ferreday arbeider ut fra et feministisk perspektiv, men jeg vil poengtere at tendensen også rammer menn og ikke-binære.

Skårderud omtaler kroppen som en *mannequin* i boken “Sultekunstnere”— han skriver at den moderne kropp fremtrer som et sosialt, kultivert produkt, og at *vi speiler oss i andre for å forme eller bekrefte oss selv*.¹⁴⁴ Kroppen er en mannequin i det fokuset vårt *tidstypisk* nok fokuserer på kroppens overflate, noe som især gjelder den spiseforstyrrede. Sosial sammenlikning kan være en del av grunnlaget for hvorfor Webb ikke eksplisitt fotograferer kroppen i overnevnte verker, men snarere tilstandens kontekst, dog skal det nevnes at noen av verkene i serien inkluderer *mer* avkledd kropp enn i eksemplene gitt, likevel er det kontekstuelle fokuset ivaretatt.¹⁴⁵ Jeg synes det er verdt å merke seg hvordan disse verkene interagerer i det offentlige rom, og hvordan de påvirker et publikum, et publikum med ulik innsikt i tematikken— især når det tematiske bakteppe forstås som betent og vanskelig. Med henblikk på sosial sammenlikning og øvrige sekundære emosjoner mener jeg at format og mediet utgjør en sentral forskjell her—en malt eller skulpturelt utformet kropp vil antagelig affisere annerledes på betrakteren enn hva et fotografi vil, nettopp fordi fotografiet innehar en *sannhetsdimensjon*. Barthes’ noema “dette-har-vært” blir på den måte relevant her, siden Webbs prosjekt består av fotografier av *ekte* mennesker, og deres livssituasjon. At noe faktisk har vært— eller hvertfall gir uttrykk for å ha vært— vil kanskje medføre slike sosiale emosjoner fordi betrakteren fokuserer på modellen fremfor mediet?

Damasios begreper og Tomkins’ biologiske teori om basale affekter er som etablert i teorikapitlet noe beslektet— dermed vil jeg også peke på Tomkins’ positive- og negative affekter i forbindelse med Webbs verkserie. En følelse av *interesse* i møtet

Felicia Webb inkluderer for øvrig et verk (Uten tittel, nr. 34) i “Nil by Mouth” som kan tolkes som en gjenspeiling av dette— hvor *Marie*, en kvinne rammet av spiseforstyrrelser, står i en garderobe med håndkleet dekket rundt seg, mens blikket sklir rundt på de andre kvinnene i rommet. En kan tenke seg at hun sammenlikner sin kropp med andres basert på diagnosen, men dette er kun en spekulasjon. (Webb, Felicia. *Uten tittel (34) (Nil by Mouth)*. Ca. 2001. Fotografi. www.feliciawebb.co.uk (Hjemmesiden var tilgjengelig frem til januar 2021))

¹⁴⁴ Skårderud, *Sultekunstnerne*, s. 22-23

¹⁴⁵ Eksempelvis bilde nr. 5 i serien viser Natalie i et badekar, hvor hun vender hodet bakover i vannet, mens to hender pleier ved håret hennes. Betrakteren ser hele hennes nakne overkropp, men jeg mener at modellens mimikk og sårbarhet begrenser det idealiserende aspektet ovenfor hennes utseende. Det er et alvor ovenfor bildet, hvor hendene som ser ut til å pleie håret er diffuse av bevegelse, og følgelig parallelt får en åndelig kvalitet. Hendene kan både reflektere Natalies nedbruttet, hvor hun trenger hjelp til hårvask i mangelen på helse og energi, samtidig som det ser ut som hendene skal hente Natalie bort fra denne verden. Det er et alvor i fotografiet. Og selv med eksponeringen av kropp vil jeg argumentere for at det er hennes sårbare tilstand og konsekvenser av denne Webb fokuserer på, ikke kroppens utseende som sådan. Kroppen er én del av helheten, og Webb illustrerer flere sider av tilstanden i sitt prosjekt. (Webb, Felicia. *Uten tittel (5) (Nil by Mouth)*. Ca. 2001. Fotografi. www.feliciawebb.co.uk (Hjemmesiden var tilgjengelig frem til januar 2021))

med prosjektet vil for eksempel gjenkjennes som en positiv basal affekt, mens en reaksjon preget av *skrekk* og *avsky* vil følgelig kategoriseres som negativ affekt— begge reaksjonsmønstrene er imidlertid biologisk betinget ifølge Tomkins. Selv om Tomkins' tradisjon peker på aktuelle følelsesmessige reaksjoner hos betrakteren, kan denne betingelsen virke begrensende i møtet med et kunstverk eller objekt. Om vi snarere tar for oss Webbs prosjekt i lys av Deleuzes (og Guattaris) affekttilnærming— nemlig affekt skildret som en *autonom kraft*, så vil jeg argumentere for at *attributtene* avbildet i Webbs prosjekt spiller en rolle i betrakterens opplevelse av affekt, i kombinasjon med subjektene og estetisk tilnærming. Jeg tenker da på det medisinske apparatet (bilde nr. 12), matfatet (nr. 18) og askebegeret (nr. 20), siden disse attributtene bidrar til å formidle subjektene historier, gjøre de gjenkjennbare som medmennesker, samt flytte fokuset fra kroppens utseende til andre egenskaper vedrørende individene og deres tilstander. Attributtene blir på et vis *det lille ekstra* som knytter subjektene til virkeligheten, og følgelig kan de *potensielt* vekke noe i betrakteren. Om vi eksempelvis ser på bilde nr. 12, så er det ikke apparatet som sådan, men konteksten det finner seg i, og historien dette attributtet formidler som vekker min oppmerksomhet. Jeg mener det medisinske apparatet bærer noe med seg, det er en allegori for den sykes tilstand, som kombinert med den avfotograferte har en slags emosjonsvekkende funksjon. I sitatet referert til i underkap. *Den affiserte betrakter*, påpeker Ott at alt, både humane og *ikke-humane* kropper, kan ha en affektiv iboende egenskap i følge Deleuzes perspektiv.¹⁴⁶ De ikke-humane objektene tar nærmest på seg en *kroppslig* rolle i det de berører betrakteren: De transcenderer begrensninger gitt i Tomkins' biologiske modell. Det medisinske apparatet i bildet nr. 12 representerer nærmest subjektets somatiske tilstand, og fungerer *som* hennes kropp— attributtet bærer denne affiserende egenskapen fremfor å avgrense interaksjonen til betrakter-subjekt. Tilsvarende gjelder matfatet i fotografi nr. 18, som fungerer som en representasjon for hennes indre konflikter og utfordringer, og følgelig representerer modellens tilstand. Dette er gjentagende i fotografi nr. 20, hvor askebegeret *er* sengeliggende og dermed sier noe om subjekts fysiske funksjonsnivå. Både Stephen og

¹⁴⁶ Ott, «Affect», s. 10

askebegeret begrenses til sengen. Forstått gjennom Deleuze så vil affekt manifestere seg i attributtene for så å berøre betrakteren, men også i verket som *kunstobjekt* som sådan. Fotografiet som gjenstand har altså et subversivt, affiserende potensial i sin materialitet.

Affektens forekomst gjennom det ikke-menneskelige, i attributtet, speiler samtidig Roland Barthes' begreper om *punctum* og *studium* forklart i teorikapittelet. Jeg mener det medisinske apparatet i fotografi nr. 12 fremtrer som et slikt fotografiets *punctum*, altså er apparatet en detalj som treffer noe i betrakteren— dog, som gjennomgående i “Det Lyse Rommet”, så knyttes *punctum* til betrakterens fortolkninger og assosiasjoner, og er altså ikke universelt. Som noen som har erfaring med denne sykdommen selv, så kan det hende dette medisinske apparatet bærer andre konnotasjoner for meg som betrakter enn noen som ikke har tilsvarende bakgrunn. For andre kan for eksempel subjektets mimikk, sengetøyet, eller andre detaljer i fotografiet være det rystende element, altså fotografiets *punctum*. For noen erfares ikke *punctum* i det hele tatt, nettopp fordi denne detaljen ikke affiserer universelt. Da kan man heller snakke om Barthes' *studium*, den lærte interessen med “middels-affekt”.¹⁴⁷ En betrakter som studerer apparatet i bilde nr. 12 eller matfatet i bilde nr. 18 kan ha en viten om spiseforstyrrelser gjennom *studium*, gjennom den kulturelle og moralske oppdragelse, og følgelig uttrykke en innlært interesse. Man kan studere bildene og forstå kunstnerens intensjon, men de *treffer* ikke alle. Uavhengig kan man si at disse attributtene reflekterer subjektens erfaringer, og kroppslige og emosjonelle tilstander, noe som potensielt kan vekke en affektiv respons i betrakteren.

Et aspekt som imidlertid stadfester seg som *punctum* i følge Barthes' diskusjon, er tidsdimensjonen i fotografi nr. 20— især fordi betrakteren vet at subjektet, Stephen, er død. Som sagt diskuterer Barthes hovedsakelig et fotografi av sin avdøde mor, ergo utgjør relasjonen også er grunnlag for den affektive responsen i hans tilfelle, likevel omtaler han flere fotografier hvor han identifiserer *punctum* parallelt med

¹⁴⁷ Se *Tid, død og punctum*

subjektets død og bildets fortidspremiss¹⁴⁸: “Skrekkslagen kan jeg observere en fortidig fremtid hvor døden står på spill,” skriver Barthes.¹⁴⁹ Webbs bilde kan gi grobunn for tilsvarende tanker vedrørende Stephen i bilde nr. 20. Det kan nærmest erfares som ubehagelig å vite at han ikke er her lenger, særlig når han gir uttrykk for fremtidstro i sitatet. Man erfarer å vite mer enn subjektet: *Jeg vet at han ikke får sin fremtid, men det vet enda ikke han*. Og det er i denne ubehageligheten man opplever å bli affisert, man blir berørt utover “middels-affekten” man erfarer gjennom fotografiets *studium*.

I dette underkapittelet har jeg gjort rede for verkserien “Nil by Mouth” av Felicia Webb. Jeg har vist hvordan hun gjenspeiler en fransk-humanistisk fotografestetikk, samtidig som hun forsøker å bryte med objektiveringene denne stiltypen har blitt kritisert for. Jeg har gjort rede for hvordan kroppene, attributtene, og medfølgende sitater anvendes for å affisere betrakteren, og også hvordan valg kunstneren tar for å utfordre tidligere etablerte stereotyper vedrørende tematikken. I tillegg har jeg referert til kunsthistoriske verker for å sette Webbs arbeid og bruk av virkemidler inn i en fagdisiplinær kontekst. Videre vil jeg nå ta for meg Ivonne Thein, som tross tilsvarende tematisk fokus, arbeider svært ulikt både metodisk og estetisk.

♦ *Ivonne Thein: «Zweiunddreissig Kilo»* ♦

Ivonne Thein er en tysk, multidisiplinær kunstner utdannet innen fotografi og film ved Dortmund University of Applied Science and Arts, og i tillegg har hun utdanning i billedkunst fra RMIT Melbourne.¹⁵⁰ Gjennom sitt kunstnerskap har hun eksperimentert med installasjoner, bildemanipulasjoner, og fotografi med en intensjon om å tematisere kjønn, posthumanisme, og kroppen i den digitale tidsalder.¹⁵¹ Noen av disse verkene inkluderer «Proforma» (2009)¹⁵², «I feel much better since I stopped

¹⁴⁸ Eksempelvis “Portrett av Lewis Payne” (1865) av Alexander Gardner (1821-1882) (Barthes, *Det Lyse Rommet*, overs. Knut Stene-Johansen, s. 116-117)

¹⁴⁹ Barthes, *Det Lyse Rommet*, overs. Knut Stene-Johansen, s. 117

¹⁵⁰ Hun studerte ved University of Applied Science and Arts i perioden 2003-2009, hvorav hun hadde ett år på *Fine Art*-programmet ved RMIT University (Melbourne, Australia) i 2007. (Thein, “Bio”. *Ivonne Thein*. Lastet ned 13.11.2020 <https://www.ivonnethein.art/short-bio> | Thein, “CV”. *Ivonne Thein*. Lastet ned 30.08.2021 <https://www.ivonnethein.art/cv>)

¹⁵¹ Thein, «Statement», *Ivonne Thein*. Lastet ned 20.05.2021 <https://www.ivonnethein.art/>

¹⁵² Tilsvarende «Zweiunddreissig Kilo» er “Proforma” en verkserie bestående av digitalt manipulerte fotografi. (Thein, «Proforma», *Ivonne Thein*. Lastet ned 05.04.2022 <https://www.ivonnethein.art/proforma>)

eating chocolate» (2019)¹⁵³ og «How not to be seen as a body II» (2020-2021)¹⁵⁴. Hun har blant annet mottatt stipend fra *Stiftung Kunstfonds Bonn* (2020), *Berlin Senate* (2019) og *IFA* (2010) for sine prosjekter. Utover dette har hun deltatt i en rekke kunstnersamtaler og avholdt gjesteforelesninger, blant annet ved State University Utah (2015) og State University New York (2014).¹⁵⁵

Verkserien jeg ønsker å ta for meg av Thein har fått navnet «Zweiunddreissig Kilo», og er et av de tidlige prosjektene i Theins kunstnerskap. «Zweiunddreissig Kilo» omfatter en serie på 14 fotografier, som i utstillingskontekst er fremkalt som *c-print*, dvs. kromogene¹⁵⁶ bilder.¹⁵⁷ Bildene viser tynne, kvinnelige modeller kledd opp i undertøy, parykker og bandasjer— med en fargepalett bestående av bleke fargenyanser, slikt som beige og pudderrosa. Kunstneren produserte denne verkserien som en motreaksjon på *pro-ana-* og *tynnspirasjon*-fenomenene¹⁵⁸ på tidlig 2000-tallet, som fremdeles er en dominant subkultur i sosiale medier og *chatteforum*. Modellenes poseringer i disse fotografiene gjenspeiler moteindustriens modellpositurer, og følgelig denne industriens *makt* over kropp og skjønnhetsideal. Ansiktene i Theins fotografier holdes skjulte slik at tilskuerens blikk blir tvunget til å observere de tynne kroppene, som for øvrig er digitalt manipulert. I “virkeligheten” er disse modellene *normale, sunne* kvinner,¹⁵⁹ men de manipuleres altså til å se

“Proforma” berører mennesket i den digitale mediekulturen, dog med en annen vinkling— disse verkene gir snarere assosiasjoner til *barbie*-dukken som skjønnhetsideal, og utbredelsen av plastisk kirurgi.

¹⁵³ “I feel much better since I stopped eating chocolate” er en multimedial installasjon bestående av blant annet latex, plastikk, print på tekstil, akrylmaling, stål og en yogamatte. (Thein, “I feel much better since I stopped eating chocolate”. *Ivonne Thein*. Lastet ned 05.04.2022 <https://www.ivonnethein.art/stopped-eating-chocolate>) Fargepaletten gjenspeiler menneskets hud og kjødelighet. Thein har uttalt at verket er en kommentar til samtidens “yoga/ hipster/ vegan lifestyles” og manglende mangfold representert i *fitness*-industrien. (Hartmann, “Ivonne Thein” *Foundwork*. Lest 30.03.2022 <https://foundwork.art/dialogues/ivonne-thein>)

¹⁵⁴ Inkluderer vegg-skulpturer konstruert av silikon, kunstig hår og plexiglass. (Thein, «How not to be seen as a body II». *Ivonne Thein*. Lastet ned 06.04.2022 <https://www.ivonnethein.art/how-not-to-be-seen-as-2>)

¹⁵⁵ Thein, “CV”. *Ivonne Thein*. Lastet ned 30.08.2021 <https://www.ivonnethein.art/cv>

¹⁵⁶ *C-print* og *kromogene trykk* er begreper som brukes om hverandre om samtidens fargefremkallingsteknikk/ fargebilder. (Tate, “C-print”)

¹⁵⁷ Thein, «Zweiunddreissig Kilo, 2006-2008» *Ivonne Thein*. Lastet ned 13.11.20

<https://www.ivonnethein.art/zweiunddreissigkilo>

¹⁵⁸ Tynnspirasjon-innhold og pro-ana-miljøer som idealiserte den undervektige kropp var innledningsvis å finne som selvstendige hjemmesider, i tillegg til diverse forum. I samtiden er sosiale media imidlertid en utsatt arena for slike grupper. Flere sosiale media-plattformer praktiserer sensur og varsling med forslag til hjelpende ressurser for å stoppe utviklingen. (Ging & Garvey, “Written in these scars are the stories I can’t explain’: A content analysis of pro-ana and thinspiration image sharing on Instagram”, s. 1182)

¹⁵⁹ *Sunne* mtp. en normalvektig kroppsvekt, men vekt er ikke alltid er en indikasjon på *friskhet*.

Anoreksirammede kan også være normalvektige på en BMI-skala uten at dette setter likhetstegn mellom kropp og psyke. De fleste med diagnosen bulimi er også normalvektige. (Skårderud, *Sterk/ Svak*, s. 69) Jeg gjør et

undervektige ut. Manipulasjonen kan tolkes som et grep som bærer vitne om mote- og reklamebransjens retusjeringspraksiser.¹⁶⁰ Theins «Zweiunddreissig Kilos» plasserer seg dermed i en annen fotografisk tradisjon enn for eksempel Webb, som har røtter i journalistikken. Thein bruker ikke fotoapparatet dokumentarisk, men skaper altså et visuelt uttrykk med en intensjon om å formidle et budskap, gjennom digital billedmanipulasjon. Det faktum at hun manipulerer bildene kan imidlertid også betraktes som dokumentasjon på retusjeringspraksisen som foregår innen motefotografi, men det ferdige produktet er ikke et avtrykk av “virkeligheten” som sådan. Bildene er snarere eksplisitt iscenesatte.



Thein, Ivonne. *Uten tittel (Zweiunddreissig Kilo, 1 av 14)*. 2006-2008. Fotografi, C-print, 80 x 55 cm. Gjengivelse fra <https://i-d.vice.com/de/article/59g5bn/interview-ivonne-thein-zweiunddreissig-kilo>

Dette verket (herav referert til som bilde nr. 1) er et av de fjorten fotografiene i serien “Zweiunddreissig Kilo”. Her ser vi bruken av en fargepalett i lyse pastelltoner, bandasjer og positur som refererer til modellens poseringer i for eksempel

poeng ut av dette siden jeg ikke kjent med hvem de opprinnelige modellene er utover at det er snakk om normalvektige, bekjente av Thein.

¹⁶⁰ Bayas, “Anti-Anorexia Art”, *Trendhunter*. Lest 25.11.2020

<https://www.trendhunter.com/trends/anti-anorexia-art-exhibit-ivonne-theins-thirty-two-kilos>

motemagasin og markedsføring. Samtlige av disse elementene er gjentakende i billedserien. Bakgrunnen er svært enkel, med et brungrått betonggulv og en hvitmalt vegg. Modellen er i sentrum av bildet. Hun poserer på alle fire, lent tilbake på hendene med ryggen vendt nedover mot gulvet. De diagonale linjene kroppen bryter med den horisontale linjen betongen danner i bakgrunnen, slik at posituren fremstår som aktiv. Likevel begrenser retusjeringen, paletten og fravær av mimikk hennes livlighet. Retusjeringen fjerner ethvert tegn til anstrengelse i muskulaturen, og manglende mimikk begrenser kommunikasjonen med betrakteren. Omgivelsene fremstår som kalde og harde med denne betongen, og modellens hud gir, gjennom sin blekhet, glatthet, og kjølige undertone, assosiasjoner til porselen. Hun holder en aktiv positur, men uttrykker likevel en skjørhet. Kroppsstillingen kan minne om et bord—hvor armer og bein er de fungerende bordbeina, men med knekken ved hoftene ser det ut til at bordet kollapser. Hun er for skjør til å holde hoftene oppe.

Modellens hode er bandasjert, og hun vender dette bandasjerte hodet mot sin høyre side (betrakterens venstre), lengst vekk fra publikum. Under denne bandasjen stikker det ut kortklipt, mørkebrunt hår, som gir en kontrast til alt dette nedtonete, det bleke. Det bandasjerte hodet fungerer følgelig som et blikkfang for betrakteren. Beina i forgrunnen peker i samme retning som ansiktet. Hun er ikledd undertøy, som består av et korsett, bh og truse i disse bleke pastelltonene, og på beina har hun høyhælte sko med detaljer av hvitt lær og nagler. De hvite lær-båndene på skoene strekker seg oppover leggen, sko av et materiale som gir assosiasjoner til tvangsredskaper tidligere ble brukt ved psykiatriske institusjoner. Parallelt er designet fabrikkert tilsvarende noe man kunne sett på en *catwalk*. Spillet mellom sykdom og moteindustri er fremtredende— en ambivalens med sterk tilstedeværelse i disse verkene.

Denne kvinnekroppen skiller seg ut fra den normative kvinnerepresentasjonen i kunsthistorisk kontekst. En tendens blant kunstnerne fra renessansen frem til vår samtid har vært å fremstille kvinnekroppen mer formfull, med fruktbarhet som et sunnhetsideal. Kunst og visuelle medieuttrykk har imidlertid gjenspeilet det etablerte skjønnhetsidealet og dets utvikling, og det er først i moderne tid at denne tynne kvinnekroppen virkelig har blitt romantisert. Tendensens opphav knyttes til slutten av

det 19. århundre,¹⁶¹ og kroppstypen har senere vært et tilbakevendende ideal, med for eksempel 1920-tallets *flapper*¹⁶²-jenter som søkte en tynnere fasong.¹⁶³ Den amerikanske illustratøren Russell Patterson (1893-1977) gjorde en rekke arbeider som skildret dette idealet, f. eks. “Where there’s smoke there’s fire”¹⁶⁴ (ca. 1925). Tilsvarende “Zweiunddreissig Kilo” så reflekterer disse illustrasjonene moten i det aktuelle tidsrommet.



Thein, Ivonne. Uten tittel (*Zweiunddreissig Kilo*, 1 av 14). 2006-2008. Fotografi, C-print, 80 x 55 cm. Gjengivelse fra <https://www.ivonnethein.art/zweiunddreissigkilo>

¹⁶¹ “Thinness and fragility became feminine attributes of the middle classes of the late nineteenth century,” (Hepworth, *The Social Construction of Anorexia Nervosa*, s. 51) | 1890-tallet forbindes også med “the Gibson Girl”, en kvinnelig arketype skapt av illustratør Charles Dana Gibson (1867-1944). Disse illustrasjonene bestod i slanke kvinnekropper i mer praktisk og lett bekledding enn sett tidligere. Bekledningen gjenspeiler kvinnens økende deltagelse i samfunnet, især deltagelse i sport og aktive fritidsaktiviteter. (Cole og Deihl, *The History of Modern Fashion from 1850* (London: Laurence King Publishing Ltd., 2015), s. 62-63 og s. 65) “The Gibson Girl” anses ofte som en forgjenger for 1920-tallets *flapper*-jenter, hvor lette kjoler og mer “maskulin” atferd var gjennomgående. Med maskulin atferd menes festing, fri seksualitet og sigarrøyking, i tillegg til at mange klippet håret kort. (Cole og Deihl, *The History of Modern Fashion from 1850*, s. 135-136 og s. 153)

¹⁶² *Flapper* refererer til unge, frie, moderne kvinner, som brøt med tidligere etablerte kjønnsroller. Klesstilen ble også referert til som *garçonne*, et spill på det franske ordet for ‘gutt’. (Cole og Deihl, *The History of Modern Fashion from 1850*)

¹⁶³ Bjerkan, “Smak, omtanke og utpreget selvkritikk”, s. 46-47

¹⁶⁴ Overs. “Ingen røyk uten ild”

I dette fotografiet (herav referert til som bilde nr. 2) ser vi bruk av tilsvarende fargepalett med duse pastelltoner, samt korresponderende materialer i modellens bekledning som i bilde nr. 1. I tillegg er bildet iscenesatt med lik lokasjon, med betong og hvitmalt mur i bakgrunnen. Antrekket og posituren skiller seg imidlertid fra det første bildet omtalt. I verk nr. 2 ser vi en kvinnelig figur iført en overdel konstruert av bandasjer, truse med høyt liv, og lyse, transparente strømper. I tillegg har hun på seg høyhælte sko med hvite lærstropper. Disse skoene gir imidlertid ikke et like *skarpt* uttrykk som de i det første bildet, da disse har en bredere hæl og stroppene avsluttes med en feminin sløyfe, noe som nedtoner lærbåndenes psykiatriske assosiasjoner. Strømpene og bandasje-toppen forsterker imidlertid det kliniske aspektet.

I dette verket sitter modellen på huk med ansiktet skjult av en blond og «bob-stylet» parykk. Hun sitter vendt mot beskuerens høyre side, mot lyskilden som eksponerer toppen av parykken. Beina er samlet og overkroppen støtter seg på dem, med ansiktet rettet ned mot bakken. Den ene armen krysser kroppen diagonalt i forgrunnen, noe som gjør posituren en antydning mer aktiv, men livligheten begrenses av andre komponenter ved kroppsspråket. Denne posituren er særlig interessant fordi den ikke nødvendigvis skaper de sterke assosiasjonene til motefotografiet, men snarer skildrer hvordan en modell kan føle seg under og/ eller rett etter en *shoot*. Kroppsholdningen hennes utstråler nærmest en følelse av utmattelse, og kan følgelig være en referanse til standardmål og restriksjoner modeller i moteindustrien må forholde seg til, og videre hvordan disse kravene kan få alvorlige konsekvenser for helsen deres. Fotografiet kan nærmest tolkes som en refleksjon av et «behind the scenes»-bilde. Modellens iscenesatte positur reflekterer noe teatralisk, som bidrar til å konstruere et slikt narrativ.



Thein, Ivonne. Uten tittel (*Zweiunddreissig Kilo, 1 av 14*). 2006-2008. Fotografi, C-print, 80 x 55 cm. Gjengivelse fra <https://www.ivonnethein.art/zweiunddreissigkilo>

Også fra serien *Zweiunddreissig Kilo* finner vi dette fotografiet (herav bilde nr. 3). Lokasjonen med hvitmalt mur og betong, skjult ansikt hos modellen, og nedtonet fargepalett er også til stede i dette verket. Bildeseriens variasjonen stadfester seg snarere gjennom positurer og bekledding. I dette tilfellet ligger modellen med hodet og nakken på gulvet, og beina plantet i bakken, mens hun med hjelp av armene løfter hoftene opp. Posituren er fotografert i profil, slik at hennes kropp nærmest danner en bro rent visuelt. Armer og ben er posisjonert i diagonale linjer som skaper en spenning— noe aktivt, noe som tilsvarende i bildet nr. 1 bryter med den horisontale linjen i bakgrunnen. Tross spenningen linjene skaper fremstår heller ikke posituren som «sterk» i dette fotografiet. For det første ligger den fotograferte med nakken og overarmene på det kalde betonggulvet, og ut i fra posisjonering av hendene ser hun ut til å streve med å holde hoftene oppe. Retusjeringen fjerner også tegn i hudens overflate til bruk av muskulatur og anstrengelse. Ekvivalent med bilde nr. 1 får betrakteren assosiasjoner til en defekt, bristende struktur. Bordet knekker— bruen faller sammen.

Med henblikk på modellens antrekk, så er hun her iført en stor, krøllete, og mørk blond parykk; et kremfarget korsett; høye, transparente strømper med hvite prikker; hvite hofteholdere, og hvite sko med brun hæl. Bruk av lær og bandasjer er ikke like fremtredende i dette verket, men fargepaletten gjenspeiler likevel de kliniske, sterile tekstilene vi finner ved sykehus og tilsvarende institusjoner. Særlig bruken av hvitt markerer dette kliniske aspektet, både assosiativt (sykehus), og på bakgrunn av tradisjonell fargesymbolikk— hvitt som uttrykk for renhet. I enkelte land anvendes imidlertid hvitt til å uttrykke sorg,¹⁶⁵ noe som i dette tilfellet kan være en tilsvarende aktuell tolkning av Theins fargebruk: Anoreksi er tross alt en svært farlig sykdom som har tatt livet av flere både innenfor moteindustrien, så vel som utenfor. Bruken av hvitt innehar på denne måten en ambivalens mellom behandling og bortfall. I tillegg til disse alvorlige og kliniske kvalitetene mener jeg at bildet parallelt gir assosiasjoner til noe man kan se i en undertøyskampanje. Eksponering av hud, lett bekledning, og mystikken ved de skjulte ansiktene reflekterer noe kjent for betrakteren. Ikke minst forsterker også snitt og materialvalg vedrørende tekstilene disse reklame-assosiasjonene. Sett i historisk kontekst vil jeg videre argumentere for en forbindelse mellom Theins verker og motefotograf Horst P. Horst sitt anerkjente korsett-bilde “Mainbocher Corset, Paris”¹⁶⁶ (1939), som tilsvarende viser en modell med skjult ansikt, iscenesatt med en simpel bakgrunn, og et hvitt/ kremfarget korsett.¹⁶⁷ Som etablert,¹⁶⁸ så arbeidet Horst med kroppens skulpturelle kvaliteter i motefotografiet, noe som gjenspeiles i “Mainbocher Corset, Paris”, såvel som i Theins prosjekt.¹⁶⁹

♦ *Den tidstypiske kroppen* ♦

Thein arbeider ut ifra et konsept, en tendens i samtiden— snarere enn å undersøke spiseforstyrrede pasienter på individnivå. Hun arbeider med anoreksi og pro-ana-nettverkene som et overordnet samfunnsproblem, og skaper en arena for

¹⁶⁵ Eks. sørgeklær i flere asiatiske land har tradisjonelt sett vært hvite.

¹⁶⁶ *Mainbocher* er et fransk-amerikansk klesmerke, navngitt etter grunnleggeren Main Rousseau Bocher (1890-1976).

¹⁶⁷ Horst, Horst P. *Mainbocher Corset, Paris*. 1939. Fotografi. Sølvgelatin 61x 50.8 cm. Hamiltons Gallery. <https://www.artsy.net/artwork/horst-p-horst-mainbocher-corset-paris>

¹⁶⁸ se “*Straight Photography*” mot *det iscenesatte?*

¹⁶⁹ Jeg er ikke kjent med Ivonne Theins kjennskap til Horst P. Horst, men uavhengig har han lagt et grunnlag for den motefotografiske estetikk, en estetikk som Thein inkorporerer i sitt prosjekt.

kritiske bemerkninger og debatt gjennom sitt visuelle uttrykk. Kunstverkene bærer assosiasjoner til hva Skårderud ville kalt et tidstypisk bilde, med sine referanser til samtidens mediekultur, et begrep han anvender i argumentet for sammenhengen mellom kroppsbilder og sosiokulturelle rammer.¹⁷⁰ I følge Skårderud er samtidens idealkropp et sammensatt produkt som må sees som en parallell til teknologisk utvikling og mote— for å nevne noen faktorer. Dette kan leses som en kontekstuell bakgrunn til pro-ana-bølgen og moteindustriens estetikk, som Thein søker å kommentere i sitt prosjekt.

Tittelen «Zweiunddreissig Kilos» sies dog å være en referanse på individnivå—en kommentar til den franske modellen og skuespillerinnen Isabelle Caro (1982-2010), og hennes kroppsvekt (trettito kilo), da hun poserte naken (og svært syk) i fotograf Oliviero Toscanis kampanje «No Anorexia/ Nolita».¹⁷¹ Kampanjen fant sted i et tidsrom hvor diskusjoner vedrørende vektkrav var et hyppig diskutert emne innenfor moteindustrien,¹⁷² ergo kan tittelen snarere indikere en kritikk rettet mot sak fremfor enkeltindivid, på bakgrunn av at Thein ikke belager seg på videre henvisninger til Caro. Referansene til industrien er det derimot flere av i «Zweiunddreissig Kilos» — for eksempel iscenesettelse med skulpturelle positurer, bekledning, setting, og retusjeringspraksisen som sådan.¹⁷³

¹⁷⁰ Skårderud, *Sultekunstnerne*, s. 13

¹⁷¹ Isabelle Caro døde tragisk av lidelsen i 2010. (Newman, *Female Body Image in Contemporary Art*, s. 139, s. 156)

¹⁷² Det er et faktum at mange av de mest anerkjente modellene har strevd med undervekt og spiseforstyrrelser på grunn av forventninger i fagmiljøet. Isabelle Caro er bare en av modellene hvor anoreksien tok overhånd— to andre eksempler er Luisel Ramos (1984-2006) og Ana Carolina Reston (1985-2006), som begge tragisk mistet livet til anorexia nervosa. Det ble dog innført reguleringer i forkant av Theins prosjekt med «Zweiunddreissig Kilos», iht. vekt og somatisk helse, i blant annet Italia, (CBS News, “Italy Bans ‘Too-Thin’ Models”) mens i Frankrike ble tilsvarende retningslinjer først vedtatt i 2017. (BBC News, “France bans extremely thin models”)

¹⁷³ Retusjeringspraksisen har i norsk sammenheng resultert i et ny lov via Medietilsynet, siden særlig retusjert reklame har vært utpekt som en negativ innflytelse på unges selvbilde. (Medietilsynet, “Nye tall fra Medietilsynet: Ungdom utsettes for store mengder reklame som kan bidra til kroppspress” | Innst. 461 L (2020-2021). Endringer i markedsføringsloven mv. (merking av retusjert reklame). Familie- og kulturkomiteen.)

♦ *Hvis jeg skjuler ansiktet, ser du meg da?*¹⁷⁴ ♦

Ved å anvende retusjering og manipulasjon i sin kreative prosess kan man på en måte si at Thein arbeider med en fraværende anorektisk kropp, nettopp fordi hun ikke arbeider nært på den kroppslige tilstanden— men snarere bruker normalvektige modeller/ bekjente for å fange positurene hun senere bearbeider digitalt. Hun får disse kroppene til å se undervektige og berørte ut, men i *realiteten* er ikke den faktiske avmagrede kropp til stede. Gjennom denne manipulasjonen anonymiseres i tillegg disse kroppene ved å gjøre modellene ugjenkjennelige, likeledes holdes ansiktene skjulte. Dette er antagelig til dels er for å skjerme Theins venners identiteter,¹⁷⁵ men jeg ser også dette grepet som en referanse til pro-ana-praksisen som blant annet Louise Yung Nielsen utpeker: “Billedet muliggjør tilblivelsen af utopiske kroppe”.¹⁷⁶ Den anonymiserende praksisen fremstiller kroppen som et utopisk ideal for deltakere i pro-ana-nettverket— et ideal som fungerer som gjenstand for “kollektiv spejling”¹⁷⁷, altså den sosiale sammenligningen jeg tidligere har gjort rede for (se *Den affektive kroppen*). Anonymiteten har nærmest en dehumaniserende kvalitet, hvor den fotograferte kroppen blir et forbilde, en slags modell for “suksess”, fremfor at man differensierer og anerkjenner det enkelte individet.¹⁷⁸ Kunsthistoriker Heide Häusler har omtalt anonymiseringen innen pro-ana-nettverket som en form for *totalitær bildetypologi* (min overs.): «... die Individualität durch eine totalitäre Typologie der Bilder ersetzt wird».¹⁷⁹ Jeg forstår dette begrepet som en beskrivelse av idealiseringspraksisen av enkelte fotografi, hvor idealet blir en arketype som prinsipielt kontrollerer deltakerne i nettverket. Spiseforstyrrelsen blir totalitær, den styrer den sykes handling og psyke i retning mot et bestemt kroppsbilde, som for hen er den ideelle typen. I handlingsforløpet mot idealet forsvinner identiteten, og man *blir*

¹⁷⁴ Referanse til forfatter Kristine Getz’ boktittel “Hvis jeg forsvinner, ser du meg da?”, en dokumentarisk bok hvor hun skildrer sine egne opplevelser med spiseforstyrrelser. (Getz, *Hvis jeg forsvinner, ser du meg da?*, Oslo: Aschehoug, 2012.)

¹⁷⁵ Newman, , *Female Body Image in Contemporary Art*, s. 140

¹⁷⁶ Yung Nielsen, “Krop, køn og identitet”, s. 313

¹⁷⁷ Yung Nielsen, “Krop, køn og identitet”, s. 310

¹⁷⁸ Yung Nielsen, “Krop, køn og identitet”, s. 310

¹⁷⁹ Overs. “Individualitet erstattes gjennom en totalitær bildetypologi.”

Häusler, «Zweiunddreissig Kilo», *C/O Berlin*. Lest 21.10.2021.

<https://co-berlin.org/de/programm/ausstellungen/zweiunddreissig-kilo>

“Ana”¹⁸⁰. Thein tematiserer tendensen og deltar dermed i en dialog som forsøker å hindre sykdommens totalitarisme.

På den andre siden kan man tolke disse skjulte ansiktene som av en *svært human* karakter: *Kanskje skjuler individene seg som en emosjonell respons? Ved å affektteoretisk betrakte disse verkene kan man kanskje forstå de vendte ansiktene som en følelse av skam eller tristhet, på den måte at modellen skjuler blick og mimikk for fotografen/ betrakteren for å ikke bli identifisert. Særlig kvinnen i bildet nr. 2 har et lukket kroppsspråk som speiler disse affektive tilstandene — hun står på huk med hodet mot brystet, som et barn som omfavner seg selv i trøst, eller som gjør seg selv liten for å gjemme seg fra noe truende. Denne posituren minner om bilde nr. 18 i Felicia Webbs “Nil by Mouth”, hvor modellen avviser verden til fordel for måltidet. Theins modell har ikke noe måltid å forholde seg til, men kroppsspråk og positur er beslektet. Modellen trekker seg tilbake inn i seg selv med en slik privat positur, så man kan tenke seg at det er en indre konflikt som opptar hennes oppmerksomhet. Uansett hvor privat sekvensen er, så er det dog hun som betraktes og er i fokus for publikum. Affektteoretikerne Sedgwick og Tomkins har begge beskrevet skammens kroppsspråk som uttrykt med unnvikende blick og ansikt— et “fallen face”, som Sedwick omtaler mimikken. Deres beskrivelser harmonerer altså med Theins iscenesettelse og valg av positur i verk nr. 2. Ambivalensen mellom gjemsel og rollen som blickfang for betrakteren korresponderer i tillegg med Sedgwicks bemerkninger om skammens teatraliske performativitet, i det den både vender innover og utover som en *relasjonell affekt*. Den relasjonelle egenskapen gjør at skammen modellen portretterer kan vekke emosjoner hos betrakter som studerer verket. I dette tilfellet er også skammens kroppsspråk iscenesatt, noe som igjen bærer referanser til det teatraliske. Skammens ambivalens kan også sies å speile spiseforstyrrelsens dobbelthet: Offeret kan vekselvis oppleve en glede over å ha en syk kropp, så vel som skam over den.¹⁸¹ Jeg har tidligere vært inne på den ambivalente karakteren i Theins bruk av hvitt i bildene, men i tillegg vil dette fokuset på kropp kombinert med*

¹⁸⁰ *Ana* er kallenavnet på det anorektiske idealet for pro-ana-deltagende. Tilsvarende omtales den bulimiske arketypen som *Mia*.

¹⁸¹ Dette kan være skammen over å ikke “klare” å bli frisk, for rollen man spiller i sosiale relasjoner, skam over hvordan kroppen ser ut (evt. hvordan den *ikke* ser ut), over å ikke mestre noe “så enkelt” som et måltid, eller at man ikke greier å begrense seg (eks. overspisning-*kick* når kroppen har gått underernært) osv.

skjulte ansikt kunne forstås som en skildring av denne dobbeltheten. Modellen gjenspeiler en indre konflikt gjennom å vise seg frem parallelt med å gjemme seg— “å bli synlig ved å forsøke å gjøre seg usynlig,” som Skårderud formulerer det.¹⁸²

Anonymiseringen de skjulte ansiktene medfører bærer samtidig assosiasjoner til moteindustriens bruk av mannekenger (*mannequin*). Før modeller var en egen yrkesgruppe, og markedsføring nådde dagens standarder, brukte man dukker for å vise klesplagg lokalt i butikkens vinduer.¹⁸³ I fysiske klesbutikker praktiserer man også dette per i dag (dog med mannekenger fremfor andre typer dukker), men kundens erfaring blir parallelt supplert med motemagasiner, *billboards* og sosiale media. Modellen har på flere måter erstattet dukken, men samtidig er hun fremdeles et redskap for å selge klær. Jeg vil argumentere for at hun *tingliggjøres* til en mer *relaterbar* dukke med sitt menneskelige utseende, men hennes ansikt og identitet er likevel ikke hvor det primære fokuset ligger.¹⁸⁴ En rekke motehus praktiserer i moderne tid i tillegg standardmål for modellenes høyde og vekt, slik at forskjellene dem imellom viskes ut.¹⁸⁵ Selv de som har skapt et navn for seg selv forsvinner nærmest på *catwalken*, hvor modellene likestilles som levende, anonyme mannekenger. På starten av 1900-tallet da designere først begynte å ta i bruk modeller fortsatte denne anonymiseringen også *bak* scenen og kameraet: Det var forventet at modellene skulle kle seg uniformt når de *ikke* var kledd i designerplagg.¹⁸⁶ Selv i “fritiden” ble de tingliggjort og kledd opp som homogene dukker. På tilsvarende vis som fokuset ligger på standardiserte kropper og salg av klær fremfor individet i denne industrien, fjerner Thein modellenes identitet ved å skjule ansiktene, og hun leder betrakterens blikk mot de avbildede kroppene i sitt kunstprosjekt.

¹⁸² Skårderud, *Sterk/ Svak*, s. 28

¹⁸³ Se: Geczy, “A Model Subject: The Window Dummy, The Fashion Doll and the Double” i *The Artificial Body in Fashion and Art* (New York: Bloomsbury Academic, 2016)

¹⁸⁴ Det er naturligvis unntak hvor modeller nærmest har fått en kjendisstatus, for eksempel samtidens Cara Delevingne og Gigi Hadid, men selv i deres tilfeller er salg av produkter målet ved et modelloppdrag. Selv med kjente navn og ansikt tingliggjøres altså modellen til et redskap for finansiell profitt.

¹⁸⁵ Disse standardmålene har blitt møtt med økt fokus og debatt det siste tyve årene, og flere merkenavn har inkludert *plus size*-modeller og et økt mangfold kroppstyper i et forsøk på å endre trenden. Noen eksempler er *Dove Real Beauty* (2004), og navn som Emily Bador og Liza Golden-Bhojwani. (Segal, “7 Body Positive Models who are Changing the Game,” *CBC*. Publisert 20.07.2017

<https://www.cbc.ca/life/style/7-body-positive-models-who-are-changing-the-game-1.4214676>)

¹⁸⁶ Geczy, “A Model Subject”, s. 90

Kroppene er for øvrig også gjort anonyme gjennom den digitale manipuleringen. Deres subjektivitet forvitrer, og de blir gjort til objekter— mannekengdukker.



Utstillingsrom med et utvalg verker fra *Zweiunddreissig Kilos*. Thein, Ivonne. *Zweiunddreissig Kilos* (2006-08). Fotografi/ C-Print. Gallery Voss, Düsseldorf, Tyskland, 2010. Gjengitt fra <https://www.ivonnethein.art/zweiunddreissigkilo>

◆ *Dehumanisering gjennom digitale verktøy* ◆

I tillegg til modellenes iscenesettelse, tynne kropper og positurer, kan man også forstå *selve* retusjeringen og bildemanipuleringen som en referanse til moteindustriens praksiser, da især i reklame, magasiner og i sosiale media. Som etablert tidligere, så må retusjert reklame per i dag merkes som konsekvens av en årrekke debatter og kritikk fra allmennheten. Medietilsynet argumenterer for at retusjert reklame og øvrig bildeinnhold kan virke skadelig på ungdoms verdier og holdninger til egen kropp. Man risikerer å danne seg et uoppnåelig skjønnhetsideal i konfrontasjonen med det ikke-autentiske. Et eksempel på en bedrift som har mottatt mye kritikk for sine retusjeringspraksiser er undertøysmerket *Victoria's Secret (VS)*. I 2016 gjorde en tidligere ansatt ved bedriften en rekke avsløringer til *The New Daily* om disse *Photoshop*-praksisene for å informere allmennheten om reklamebildenes

manglende autentisitet.¹⁸⁷ Det er kommet frem at diverse bedrifter retusjerer tynne modeller for å få dem til å se *mykere* ut: “These underweight girls didn’t look glamorous in the flesh. Their skeletal bodies, dull, thinning hair... were magicked away by technology,” har Leah Hardy— tidligere redaktør for *Cosmopolitan UK*, uttalt vedrørende denne praksisen.¹⁸⁸ “No wonder women yearn to be super-thin when they never see how ugly thin can be”.¹⁸⁹ Sontag berører tilsvarende tendenser i “Sykdom som metafor”, når det gjelder menneskets avvisning av det skrekkelige, og romantisering av lidelser— dog i Sontags diskusjon gjelder dette den individuelle og kognitive retusjeringen mennesket foretar seg (se *beskjærte fotografi, moral og konsekvens*), mens i moteindustrien overlates denne retusjeringen til aktørene, og foregår på deres premisser. Jeg vil påstå at Hardys uttalelse reflekteres i Theins digitale behandling av materialet i sin verkserie, med tanke på at kvinnene ikke fremstår som syke og undervektige, men mer *polerte* og tynne. De kan nesten minne om *enda* tynnere versjoner av *Barbie*.¹⁹⁰ Kunstnerens fremstilling inkluderer for eksempel ikke somatiske symptomer som *lanugo*¹⁹¹, tørr, hengende hud, og lav kroppstemperatur. Huden fremstår heller som myk og glatt, og harde bein og kanter som er forventet ved en undervektig tilstand, er i tillegg i stor grad fraværende i uttrykket. De lette klesplaggene av bandasjer og korsett indikerer heller ikke nedsatt kroppstemperatur. Kroppene gir nærmest en plastisk fornemmelse. Tilsvarende poeng gjør også kunsthistoriker Emily Newman (om Thein): “Although her photographed women are impossibly thin, they do not look unwell”.¹⁹² Jeg vil argumentere for at Theins valg av strategi her, med å *glatte over* modellenes

¹⁸⁷ Noen av disse avsløringene inkluderer retusjering av hårvekst i armhuler og bikinilinje, og at modellene bruker *push-up* og *body-shapers* under bikinier for å forme kroppen— plagg som senere redigeres bort i det ferdige fotografiet. (Donohoe, “Victoria’s Photoshop Secrets revealed”)

¹⁸⁸ Newman, *Female Body Image in Contemporary Art*, s. 143 | Lo, “The Ugly Side of Thin” *RACKED*. Lest 15.03.2022

<https://www.racked.com/2010/5/21/7798059/the-ugly-side-of-thin-a-former-cosmo-editor-speaks-out-on-the-dangers>

¹⁸⁹ Lo, “The Ugly Side of Thin” *RACKED*. Lest 15.03.2022

<https://www.racked.com/2010/5/21/7798059/the-ugly-side-of-thin-a-former-cosmo-editor-speaks-out-on-the-dangers>

¹⁹⁰ Tilsvarende moteindustrien så har *Barbie*-dukkens plastiske utseende mottatt sterk kritikk for å gi uttrykk for et skadelig skjønnhetsideal. Fra 2015 så har bedriften imidlertid satsset på mangfold og inkludering i møtet med denne kritikken, noe som har resultert i dukker med varierende kroppsstørrelser, hudfarge, og funksjonsevne. (Beachum, “Barbie just got even more diverse, as Mattel adds dolls with vitiligo and no hair”)

¹⁹¹ Dunete behåring på kroppen— kroppens forsvar mot manglende beskyttelse (muskler og fett).

¹⁹² Newman, *Female Body Image in Contemporary Art*, s. 143

“skavanker”, forsterker assosiasjonene til det ikke-humane, til dukker og plastiske vindus-mannekenger. De visuelle teksturene gjenspeiler Sedgwicks begrep *touchy-feely*, dvs. det plastiske og polerte kan skape en følelse av ubehag hos betrakteren, på bakgrunn av at teksturene (eller mangel på tekstur) bryter med forventningene vedrørende menneskets utseende og hudens taktilitet. Ved å ta utgangspunkt i det menneskelige, for så å dehumanisere det, kan disse plastiske modellene gi en fornemmelse av dystopi. Denne responsen fra betrakteren kommer av at det taktile henger sammen med det indre emosjonelle, ifølge Sedgwick. Det sanselige og det emosjonelle kan ikke adskilles.¹⁹³

Det er følgelig nærmest en satirisk kvalitet over Theins verkserie: Hun anvender retusjering, tynne, hvite, og lett-kledde kvinner for å problematisere at det er nettopp slike bilder som lenge har representert den kroppslige standarden i denne bransjen, og skadeomfanget disse rutinene kan medføre i for eksempel pro-ana-samfunn. Thein *speiler* problemet med denne serien, og gir dermed aktørene mulighet til å granske sin egen praksis fra en annen vinkel. Verkene fungerer følgelig som en metakommentar, de tar for seg en estetikk og et fokus de parallelt er deltagende i. De problematiserer den tynne hvite kvinnen i motefotografiet ved å illustrere nettopp *henne*, og belyser følgelig saken fra et alternativt ståsted.

Likevel er det et aspekt som har vist seg problematisk når det gjelder «Zweiunddreissig Kilo», nemlig at pro-ana-tilhengere paradoksalt nok har idealisert kroppene konstruert i disse verkene. Det har nemlig vært tilfeller hvor bildene har blitt fjernet fra sin opprinnelige kontekst, og spredd som *tynnspirasjon* i disse pro-ana-kanalene — noe som interessant nok har vært det motsatte av kunstnerens hensikt. Thein selv sier i et intervju med kunsthistoriker og kurator Julia Hartmann at hun er blitt kritisert for å glorifisere anoreksi, noe som strider i mot intensjonen om å belyse en samtidstendens. “My initial idea was to speak about the movement, but also about the role of photography as mass medium,” sier hun.¹⁹⁴ Utover dette reflekterer hun over ulike mottakelser av verkserien i Europa kontra USA— hvor hun har opplevd et større fokus på de estetiske kvalitetene i Europa, kontra det

¹⁹³ Sedgwick, *Touching Feeling*, s. 17

¹⁹⁴ Hartmann, “Ivonne Thein,” *Foundwork*. Lest 30.03.2022 <https://foundwork.art/dialogues/ivonne-thein>

kroppslige fokuset i USA. Igjen vil jeg påstå at disse erfaringene speiler et tidstypisk bilde, hvor man i USA har hatt en (u)kultur for opptatthet av dietter, samtidig som overvekt har vært en stor helseutfordring blant befolkningen. I det hele kan man argumentere for at opptattheten av kroppen i Theins bilder speiler publikums holdninger til kroppshysteriet som sådan. Verkserien ble også ferdigstilt før sosiale media var særlig utbredt, altså kan det tenkes at holdningene er mer blandede på tvers av landegrenser i dag på bakgrunn av globaliseringskonteksten vi befinner oss i. Uavhengig kan vi altså se at «Zweiunddreissig Kilos» er en verkserie som har skapt debatt, noe også Thein mener er nødvendig for å belyse problemet:

[...] for me the open discussion is necessary. Even if some people regard these works in a negative way, I think it's more important to have a discussion about these issues than to ignore that anorexia exists.¹⁹⁵

Jeg har gjennom dette underkapittelet gjort rede for Ivonne Theins «Zweiunddreissig Kilo», samt pekt på referanser til moteindustrien Thein gjør i denne verkserien. Disse referansene har sin hensikt å problematisere tynnspirasjon og pro-ana-aktivitet som oppstår parallelt med denne bransjens fokus på vekt og utseende. Der hvor Felicia Webb bruker en affektiv kropp, og en humanistisk fotografiestetikk for å nærme seg betrakteren, bruker heller Thein iscenesettelse og bildemanipulasjon for å fremme sitt budskap. Hun spiller på arketyper betrakteren trolig allerede er kjent med fra magasiner og butikkvinduer, og gjør følgelig problematikken relevant for betrakteren. Anoreksiens skadepotensial formidles gjennom det manipulerede, tidstypiske fotografi.

♦ *Laia Abril: "Thinspiration" og "The Epilogue"* ♦

Den tredje fotografen jeg vil ta for meg er den spanske samtidskunstneren Laia Abril. Hun har en collegegrad i journalistikk,¹⁹⁶ og erfaring fra *Colors Magazine* via et kunstneropphold hos *FABRICA* i 2009, hvor hennes interesse for fotografiet særlig kom til uttrykk.¹⁹⁷ Abrils journalistiske bakgrunn preger hennes tilnærming til fotografiet metodisk, da hun arbeider intimt på subjektene, og konsentrerer seg særlig om såre, personlige historier. Gjennom hennes kunstnerskap har hun blant

¹⁹⁵ Hartmann, "Ivonne Thein," *Foundwork*. Lest 30.03.2022 <https://foundwork.art/dialogues/ivonne-thein>

¹⁹⁶ Hun jobbet primært med tekst før hun gikk over til fotografi, noe som kan ha vært med på å forme hennes multimediale estetikk.

¹⁹⁷ Abril, «Bio», *Laia Abril*. Lastet ned 13.11.2020 <https://www.laiaabril.com/about/bio/>

annet arbeidet med temaer som misogyni, abort, menstruasjon og seksualitet, med verk som for eksempel «Femicides» (2019)¹⁹⁸ og «On Rape» (2019-2020)¹⁹⁹. Gjennomgående i disse arbeidene er intensjonen om å åpne opp en dialog rundt tabuer og kontroverser. Abrils prosjekter kan på denne måten beskrives som kunst i sin egen rett såvel som uttrykk for aktivisme. Dette gjenspeiles også i prosjektet jeg vil gjøre rede for, nemlig *On Eating Disorders*— som består av kortfilmen “A Bad Day”²⁰⁰, «Thinspiration» og «The Epilogue». Som nevnt i introduksjonskapittelet så er det et fjerde kapittel i *On Eating Disorders* som i skrivende stund er under utvikling— «On Diet Culture».²⁰¹ De fire kapitlene har ulike fokusområder, og følger ulike individers erfaring med diagnosen(e). Jeg vil for øvrig avgrense meg til andre og tredje kapittel i verkserien av hensyn til oppgavens omfang. Jeg vil først ta for meg to verk fra “Thinspiration”, deretter “The Epilogue”-prosjektet, før jeg foretar en dypere analyse.

I “Thinspiration” søker Abril å problematisere pro-ana-entusiastenes formidling av *anorexia nervosa* som en selvvalgt «livsstil» fremfor sykkelig tilstand. Hun er interessert i pro-ana-tilhengernes benektende holdning til egen kroppslige og mentale situasjon, hvor alvorlighetsgrad og somatiske konsekvenser undergraves. Hun er i tillegg interessert i interaksjonen mellom deltakerne i denne subkulturen, såvel som forholdet mellom utbredelsen av selfie-kultur og sykdommen. I denne verkserien skildrer Abril aktiviteten som foregår innen pro-ana-kulturen, ved å fotografere internettsamfunn og forum gjennom skjermen på datamaskinen. Hun benytter seg av hva jeg vil kalle en *metafotografisk tilnærming*, dvs. hun tar bilder av

¹⁹⁸ Verket er et samarbeid med journalist Lorraine de Foucher, og omhandler drap av kvinner, især fem drap begått ved Réunion Island, Frankrike. “Femicides” inngår i prosjektet *A History of Misogyny*. (Abril, “Femicides”. *Laia Abril*. Lastet ned 07.04.2022 <https://www.laiaabril.com/project/femicides/>)

¹⁹⁹ Verkserien inngår i *A History of Misogyny*, og har som hensikt å problematisere de juridiske praksisene og lovverket vedrørende voldtekt. Prosjektet består av lyd- og visuelle installasjoner, med sort-hvitt-fotografier av historiske redskaper, arkivmateriale og bekledning relatert til tematikken. Prosjektet har vært utstilt ved bl. a. *FOAM*, Amsterdam (2021) og *Filles du Calvaire*, Paris (2020). (Abril, “On Rape”, *Laia Abril*. Lastet ned 07.04.2022 <https://www.laiaabril.com/project/on-rape/>)

²⁰⁰ I verket “A Bad Day” fokuserer Abril på 21 år gamle Jo, og hennes hverdag med bulimi. Filmen viser klipp av overopptatthet av mat, i form av kjøp av mat, gjemning av mat og overspisingsepisoder. Verket er et intimt portrett av den rammedes ensomhet, psykiske- og somatiske bivirkninger, så vel som lysglimt i hennes hverdag. (Newman, *Female Body Image in Contemporary Art*, s. 131-132)

²⁰¹ Det fjerde kapittelet tar utgangspunkt i bortfallet av en nær venn av Abril, som mistet livet under covid-19-pandemien. Abril var alene i *lockdown* med sorgen. (Abril, “On Diet Culture”. *Laia Abril*. Lastet ned 20.05.2021 <https://www.laiaabril.com/project/on-diet-culture/>)

bilder. Fotografiene viser underernærte kroppar, i all hovudsak bilder av selvportretter av unge jenter. Ansiktene til disse individene holdes skjulte, men kroppene vises frem. Dette gjelder ikke bare Abrils beskjæring, men personene bak selvportrettene som sådan. De fysiske konsekvensene av spiseforstyrret atferd kommer eksplisitt frem— med kald og blek hud, ribbein og knokler som omtrent *skjærer* utover, og pistrete hår. At bildene publiseres i disse forumene er for øvrig også en konsekvens av sykdommen, på bakgrunn av at sosial sammenligning og overopptatthet av kropp også er etablerte symptomer. Ved å fotografere disse selvportrettene gjennom datamaskinens skjerm blir bildene abstraherte i forekomsten av piksler og lysforstyrrelser— uttrykket er preget av en spesiell visuell tekstur og fargepalett. Prosjektet “Thinspiration” ble utgitt som et selvpublisert *fanzine*²⁰² av Abril i 2012, og har også vært brukt i utstillingskontekst i dette formatet.²⁰³ Abril omtaler prosjektet som “... et visuelt essay om å miste sin egen identitet” (min oversettelse).²⁰⁴

²⁰² Fanzine er et hefte/ blad/ selvprodusert magasin, oftest med en smal målgruppe. Omtales også som *zine*. (Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier, s.v. “Fanzine” av Helge Ridderstrøm. Oppdatert 08.12.2020 <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/fanzine.pdf>)

²⁰³ Dette 46-siders heftet ble printet i et opplag på 500 eksemplarer. Heftet har blant annet vært brukt i utstillingen *Body Conscious* (2014), avholdt ved Amelie A. Wallace Gallery, SUNY College. Emily L. Newman, kunsthistoriker og forfatteren bak “Female Body Image in Contemporary Art”, var for øvrig kuratoren bak denne utstillingen, et prosjekt som tok utgangspunkt i Newmans doktoravhandling. (Jacobsen, “Perceptions of Beauty, and Their Cost”)

²⁰⁴ Abril, «Thinspiration», *Laia Abril*. Lastet ned 13.11.20 <https://www.laiaabril.com/project/thinspiration/>



Abril, Laia. Begge: *Uten tittel (Thinspiration, On Eating Disorders)*. 2012. Fotografi. Gjengivelse fra Laia Abril/ INSTITUTE <https://www.laiaabril.com/project/thinspiration/>

Her ser vi to av fotografiene fra prosjektet “Thinspiration”. Begge disse bildene kan betraktes som fortolkninger av funnet materiale, fotografi av fotografi gjennom pc-skjermen. Kvinnene avbildet har sin anonymitet ivaretatt med ansiktene skjult av bildekantens beskjæring, mens kroppen blottlegges og vises frem til betrakteren. På begge disse bildene ser vi en undervektig kropp, gjengitt gjennom det diffuse filteret pc-skjermen konstruerer. Fargepaletten fremstår som kald og teknologisk, med lysbryting i skjermen som vekker assosiasjoner til dystopi og *cyberpunk*.²⁰⁵ Parallelt gir fargene og abstraksjonen i Abrils fotografier assosiasjoner til *psykedelisk kunst*²⁰⁶ — noe som for øvrig reflekterer sykdommens irrasjonalitet, og hvordan undervekten kan erfares som en *rus* blant underernærte. “Ved sult beskriver mange en særegen

²⁰⁵ Begrepet er blitt brukt om en subsjanger innen *sci-fi*, som oftest finner sted i en urban, dystopisk og høyteknologisk setting. (Merriam-Webster, s.v. “Cyberpunk”. Lest 07.04.2022 <https://www.merriam-webster.com/dictionary/cyberpunk>) Et eksempel på en cyberpunk-inspirert kunstner som jobber med fotografi er russiske Vladimir Repin (bedre kjent som Ave Repin).

²⁰⁶ Kunstretning særlig utbredt på 1960-tallet som skildret hallusinasjoner og synsforstyrrelser relatert til narkotikarus. Sterke farger og svaiende, organiske linjer var typisk for denne retningen. (Store Norske Leksikon, s.v. “psykedelisk kunst”. Lest 07.04.2022 https://snl.no/psykedelisk_kunst)

fintfølelse, en blanding av sløvhet og en euforisk skjerpethet,” slik Skårderud skildrer denne erfaringen.²⁰⁷

I det første av disse to bildene ser vi bilde av en selfie, hvor bryst-og kragebein er særlig eksponert for betrakteren. Selfien Abril har fotografert er tatt noe ovenfra, med ansiktet vendt mot (betrakterens) venstre, tilsvarende hvordan vi har sett Felicia Webb *løfte* motivet mot bildeflaten i “Nil by Mouth”. Ansiktet i Abrils fotografi beskjæres slik at man akkurat ser øret og kjeven til selfie-takeren. Hun er kledd i et lett, lyst plagg som kan se ut som en singlet med blondkant, og bakgrunnen er mørklagt. Det er en lys/mørk-kontrast mellom de eksponerte bryst- og kragebeinet, og denne bakgrunnen, noe som indikerer bruk av blits av selfie-takeren. I forgrunnen av bildet danner støvpartiklene og lysbrytningen et interessant mønster med hvite flekker, noe som minner betrakteren på distansen til den «opprinnelige» modellen. Dette mønsteret kommer av hvordan kameraet treffer Abrils skjerm, og stadfester dette teknologiske, dystopiske aspektet beskrevet i forrige avsnitt.

I det andre bildet står kvinnen med noe mer avstand til kameralinsen, noe som kan indikere bruk av selvutløser i det originale materialet. Kvinnen er også noe ut av fokus, slik at kontrastene ved de harde beinene blir noe mykere, men de er likevel relativt fremtredende. Huden er blek, og hun er tydelig underernært. Overkroppen og hoftene eksponeres, mens det lysebrune håret dekker brystene hennes, noe jeg mener viser til en ambivalens mellom å ville bli sett, og et ønske om anonymitet. Hun viser den sårbare kroppen, mens bryster og underlivet skjules. På én måte reflekterer dette sosiale normer som gjennom historien har dekket til kvinnekroppen, og fungerer følgelig som en kunsthistorisk referanse²⁰⁸— på den andre siden bekrefter dette grepet den anorektiske kropps vansker med seksualdrift.²⁰⁹ Abrils pc-skjerm skaper her en diagonal linje fra nedre venstre hjørne til kvinnens albue i lilla- og grønnlige fargenyanser, hvor skjermens tekstur blir særlig fremtredende. Den

²⁰⁷ Skårderud, *Sterk/ Svak*, s. 35

²⁰⁸ Eks. Sandro Botticelli (1445-1510), “La Nascita di Venere” (overs. “Venus’ fødsel”) (1485)

²⁰⁹ I mangelen på hormoner og matinntak opplever mange begrenset seksuell lyst som somatisk bivirkning. I tillegg kan det være en emosjonell utfordring i det å være intim med selvforakt for egen kropp. (Skårderud, *Sterk/ Svak*, s. 44, 242)

Denne påpekningen setter på ingen måte likhetstegn mellom bryster og seksuell lyst, men det er interessant hvordan hele overkroppen eksponeres sett bortifra brystene når synlige kvinnelige bryster har en historie med å skape diskusjoner og kontroverser.

diagonale linjen fører betrakterens blikk langs denne kroppen, samt reflekteres de skarpe kantene i kroppens silhuett— et resultat av undervekten. Tilsvarende det første bildet er det også her tatt i bruk en mørk bakgrunn, som kontrastert med den bleke huden, også er med å fremme denne silhuetten. De diffuse effektene fra pc-skjermen er med på å konstruere en dystopisk sensasjon i bildeflaten.

Tredje kapittel i *On Eating Disorders* har fått navnet “The Epilogue”, og er et research-basert prosjekt som formidler de alvorlige konsekvensene ved en spiseforstyrrelse gjennom blant annet dybdeintervjuer og fotografier av pårørende. Abril følger den avdøde kvinnen Mary “Cammy” Cameron Robinsons familie og venner i dette arbeidet, etter Cammy mistet livet som 26-åring til bulimi. I dette prosjektet arbeider Abril med tematikken fra en annen vinkel og metode, hvor hun dokumenterer familiære forhold og omstendighetene rundt den syke, fremfor den sykes faktiske kropp. Verkserien inviterer beskueren inn i et nytt narrativ, hvor relasjonelle konsekvenser blir belyst. Abril omtaler selv det sakte-journalistiske perspektivet som bakomliggende for hennes metode,²¹⁰ som vi ser tilsvarende hos Webb. Abril fotograferer attributter og analoge fotografier, arkivmateriale og journaldokumenter fra Cammys liv, som sammen med de pårørendes perspektiver formidler Cammys historie. Serien benytter fravær av kropp til å fremme budskapet fremfor somatiske bivirkninger og undervekt, som skiller seg fra kapittel to, “Thinspiration”. “The Epilogue” åpner for de friske pårørendes perspektiver som viker fra den spiseforstyrredes egne sfære [dvs. *sult-euforien*], hvor konsekvensene glemmes som en del av sykdomsbildet.

²¹⁰ LUMIX Festival for Young Visual Journalism. *LIVE Talk Laia Abril #lumixfestivaldigital*. Med Laia Abril og Sophia Greiff. Video, tidsstempel: 00:17:21. Sett 02.05.2022.

https://www.youtube.com/watch?v=6wk39lsWQIQ&list=PLfZ_Ft5mjOcYYwKbSOaBefG8RgVSfUz0&index=4

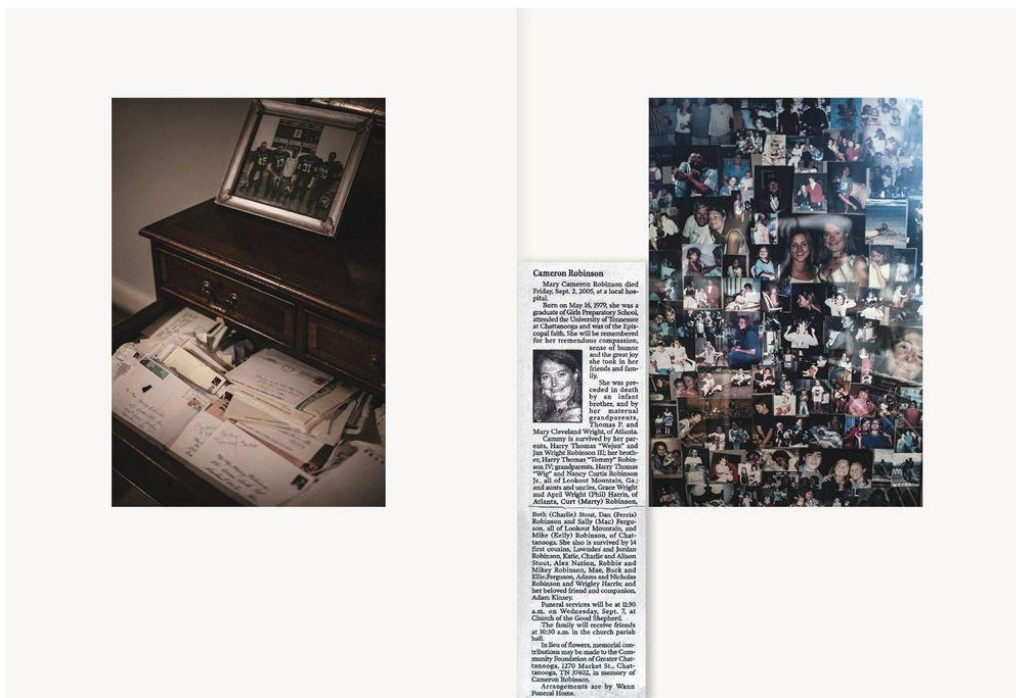


Abril, Laia. *Uten tittel (The Epilogue)*. 2014. Fotografi. <https://www.laiaabril.com/project/the-epilogue/>

Dette fotografiet viser en hvit, analog badevekt på en klinisk hvit bakgrunn. Fargepaletten er altså monokrom. Skyggene og teksturen på vektens overflate gjør at den likevel skiller seg tydelig fra bakgrunnen. Den ser noe slitt og møkkete ut, noe som kan indikere at den har vært hyppig brukt av eieren— altså Cammy i dette tilfellet. Den hvite bakgrunnen gjør at beskerens blikk fokuseres mot vekten og tallene i vinduet. Pilen i vinduet peker på *null*, noe som reflekterer fravær av *masse* på vekten— et fravær som kan betraktes som et uttrykk for fraværet av Cammy. Tallet null signaliserer den spiseforstyrredes opptatthet av vekt[nedgang], og hvordan kroppen gjennom sykdommens løp presses til ytterpunktet. Tallet stadfester den sykes mål om *letthet* parallelt med de alvorlige somatiske konsekvensene dette målet kan forårsake. Fotografiets kliniske kvalitet gir også assosiasjoner til sykdommens alvor. Fargepalett og komposisjon gjør at fotografiet oppleves som statisk, noe som igjen legitimerer alvor— vektendringer er blitt stoppet av bortfallet.

Vekten i kunsthistorisk sammenheng er ofte blitt brukt som allegori for rettferd og balanse, og har spilt en sentral symbolsk rolle i mytologi. Deriblant knyttes vekten til etterlivet i egyptisk mytologi, hvor man hadde tro på at hjertets vekt avgjorde den

avdødes skjebne. Idealet var å ha et hjertet *lett som en fjær*.²¹¹ Jeg synes dette er en interessant parallell til vektløsheten i Abrils fotografi, hvor Cammys sykdom styrte henne til å ha et tilsvarende ideal. Samtidig så kan en mangelfull vekt vise til *manglende* balanse og *manglende* rettferd når man knytter fotografiet til de kontekstuelle rammene. Den avdøde mistet kontrollen til lidelsen— dikotomien mellom ønsket om friskhet og spiseforstyrrelsens krav er ikke lenger i balanse. Lidelsen tynget for mye, og det hele resulterte i en følelse av enorm urettferd for de pårørende.



Abril, Laia. Fra fotoboken *The Epilogue*. 2014, Dewi Lewis Publishing. Laia Abril/ INSTITUTE
<https://www.lensculture.com/articles/laia-abril-the-epilogue#slideshow>

Disse bildene (forrige side) er hentet fra fotobok-formatet av «The Epilogue», og viser to av Abrils fotografier av eksisterende/ funnet materiell relatert til Cammy. I det første fotografiet ser vi et bilde stående innrammet på en kommode i mørkt treverk, hvor den ene skuffen står åpen og presenterer en rekke brev²¹² og dokumenter for

²¹¹ Australian Museum, “The underworld and the afterlife in ancient Egypt”; Precisa, “The History of the Weighing Scales”.

Eks. Ukjent kunstner/ håndverker (mulig Hunefer selv?). *Papyrus (De dødes bok, Hunefers dom)*. 19. dynastiet (ca. 1295-1069 fvt.). Blekk og pigment på papyrus. 40x 87.5 cm. British Museum, London.

https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA9901-3

²¹² Dette er stort sett kondolansbrev. (LUMIX Festival for Young Visual Journalism. *LIVE Talk Laia Abril #lumixfestivaldigital*. Med Laia Abril og Sophia Greiff. Video, tidsstempel: 00:19:42. Sett 02.05.2022.

https://www.youtube.com/watch?v=6wk39lsWQIQ&list=PLfZ_Ft5mjOcyYwKbSOaBefG8RgVSfUsz0&index=4)

betrakteren. Det er brukt vignettering langs bildekanten, slik som sett i Felicia Webbs prosjekt, noe som i dette tilfellet gir en atmosfærisk lyssetting over brevene. Fotografiet på motsatt side viser en kollasj av fremkalte bilder fra Cammys liv, med hennes familie og venner, som familien har komponert i sitt hjem. Abrils fotografi av kollasjen reflekterer hva jeg tidligere har kalt en *metafotografisk* tilnærming, som sett i «Thinspiration»-prosjektet, på bakgrunn av at hun skaper nytolkninger av eksisterende fotografi i sitt uttrykk. Det er et fotografi av fotografi, hvor bildene er gitt en ny meningsbærende funksjon. De originale fotografiene kan fungere som dokumentasjon på gode øyeblikk og nære relasjoner, mens kollasjen Abril fotograferer reflekterer Cammys bortfall— bildesammensetningen får en ny rolle som *minnesmerke*²¹³ over hva som har vært. De kontekstuelle forholdene er endret. Abril fremhever dette ved å inkludere et bilde av Cammys dødsannonse på samme side i fotoboken, noe som nærmest blir en fungerende bildetekst til kollasj-komposisjonen. Fotografiene på disse sidene gjenspeiler et spill mellom Cammys tilstedeværelse og fravær i familiens- og hennes venners liv.

Minnesmerker har en lang kunst- og kulturhistorisk tradisjon, og finnes i større formater som eksempelvis krigsmonumenter, statuetter, og romerske triumfbuer, men også i mindre varianter som “stolpersteine”²¹⁴ (1994-) og fotografier. Med “The Epilogue” bygger Abril videre på en tradisjon som løfter fortiden inn i nåtiden, en tradisjon som bruker attributter og visuelle verker som representasjon for det som ikke lenger er til stede.

²¹³ “Minnesmerker er svært konkrete representasjoner av historisk minne, der en bestemt eksempelfortelling trekkes frem og gis plass i det offentlige rom,” skriver historiker Ingvild Ruhaven (1975-). (Ruhaven, “Minnesmerker som vår tids avtrykk i historien”)

²¹⁴ Overs. “Snublesteiner”. Snublesteiner er små minnesmerker i messing nedlagt i asfalten rundt om i Europa, med navn og fødselsår på ofre av nazismen i tidsrommet rundt andre verdenskrig. Dette er et kunstprosjekt initiert av Gunter Demnig. (Snublestein, “Om snublesteiner”)



Abril, Laia. *Uten tittel (The Epilogue)*. 2014, Dewi Lewis Publishing. Laia Abril/ INSTITUTE
<https://www.lensculture.com/articles/laia-abril-the-epilogue#slideshow>

◆ *Den fraværende kroppen* ◆

“Thinspiration” og “The Epilogue” skiller seg metodisk så vel som estetisk fra hverandre, men begge disse underkapitlene baserer seg på samme tematiske grunnlag, så vel som problematisering av kroppens fravær og/ eller tilstedeværelse, samt avstanden mellom kunstner/ betrakter og subjekt. Følgelig vil jeg ta for meg disse verkseriene på bakgrunn av mitt teoretiske rammeverk tidligere etablert. Særlig affektteori og Roland Barthes’ refleksjoner vedrørende fotografiets tidsdimensjon er interessant. I tillegg er anonymitet et nøkkelord i “Thinspiration”-serien.

◆ *Affisert på avstand* ◆

Jeg vil først ta for meg kapittel nummer to av *On Eating Disorders*, “Thinspiration”. Som etablert i verksbeskrivelsen så består “Thinspiration” av fotografi av publiserte bilder i pro-ana-forum, og beslektede blogger og nettsteder. Et primærfokus i en rekke av fotografiene er syke, avmagrede kropp, hvor ansikt og identifiserende

særtrekk er beskåret bort. Ved å ta bilder av bilder benytter Abril seg av en slags metafotografisk metode jeg finner svært relevant i diskusjonen om avstand og tilstedeværelse. I tillegg er metoden kunsthistorisk interessant i det den skaper assosiasjoner til filosof Platon (428 fvt.- 348 fvt.) sine idéer om *mimesis* (“etterlikning”) og *idélære*. Hans idélære etablerer et skille mellom sansenes verden og *urbildet*— også kalt *idéverden*. Platons forståelse er at vår sansbare verden er en kopi av urbildet— og når kunst igjen kopierer den sansbare verden fremtrer kunsten som en kopi av *kopien*.²¹⁵ Denne dobbelte avstanden Platon beskriver bærer paralleller til “Thinspiration” i den forstand at Abril tar et fotografi av *et fotografi*, som igjen kun er en *representasjon* av somatiske konsekvenser ved en spiseforstyrrelse. Jeg trekker frem denne parallellen til Platons *mimesis* fordi referansen plasserer Abril's prosjekt i en kunsthistorisk tradisjon, hvor avstanden mellom subjekt og betrakter har vært hyppig diskutert. Blant annet gjenaktualiseres problemstillingen i Susan Sontags essayer, hvor hun redegjør for fotografiets objektiverende egenskap på bakgrunn av avstanden mellom betrakter og subjekt (eksempelvis voyeurisme). Et aspekt ved “Thinspiration” er at *subjektene* gjensidig har en avstand til Abril og hennes prosjekt, da de selv har publisert bilder uten bevissthet om at de kom til å være fungerende subjekter i et kunstprosjekt.²¹⁶ Tilsvarende Theins verkserie kan man anse “Thinspiration” som tidstypisk i det prosjektets empiriske materiale er samtidsorientert, og skildrer samspillet mellom dagens kroppsbildekultur og teknologisk utvikling. Rent visuelt er også den pikselerte fargepaletten tidstypisk i det den refererer til internettkultur og formidling gjennom bruk av skjerm.

Digitalisering kan sies å ha hatt stor påvirkning på vår forståelse av avstand. En ytterligere *fysisk* avstand kan på en måte sies å etablere seg gjennom teknologien siden internettet tilgjengeliggjør bildematerialet mellom deltakerne i forum og interne samfunn på tvers av geografiske distanser. Likevel kan avstanden oppleves som

²¹⁵ Dette filosofiske konseptet har tidligere inspirert blant annet surrealisten René Magritte (1898-1967) med malerier som «La Représentation» (overs. “Representasjon”) (1962) og «La trahison des images» (overs. “bildets svik”) (1928-29).

²¹⁶ Bildene ble publisert for nettsamfunnets tilbakemeldinger og eget gode, likevel fokuserer ikke Abril på hvert enkelt subjekt, men snarere skaper hun en refleksjon av selve trenden de er deltakere av. Hun dokumenterer *selve* pro-ana-samfunnet— interaksjonen, og hvilke bilder og poster som utveksles i det aktuelle nettverket. Hun anvender materiale fra nettsamfunnene og presenterer de i en ny kontekst, mediert av teknologiens muligheter.

minimal i digital kontekst, og deltakerne kan erfare et nærvær av likesinnede i disse kanalene. Materialet er likevel beskåret og tilpasset disse plattformene og avsenderens intensjon, dermed er ikke en digital erfaring av nærvær nødvendigvis autentisk. Som Sontag skriver: “to frame is to exclude”.²¹⁷ For en betrakter av Abrils verker vil det ligge en *dobbel* avstand til subjektene hun fotograferer, da hun fotograferer noe som *allerede* er en representasjon, en selfie— et objekt. Selv for fotografen så er individet i bildet fraværende— hen presenterer kun seg selv i mediert form. Avstanden medfører i tillegg en økt grad av anonymitet hos de *opprinnelige* subjektene som et resultat av disse leddene i Abrils metode.

Anonymitet er [som vi har vært inne på] for øvrig normen i de fleste pro-ana-samfunnene i utgangspunktet: «... på nogle billeder ser vi kun et udsnit af kroppen, torsoen typisk,» skriver Yung Nielsen om materialet publisert i disse nettverkene.²¹⁸ I diskusjonen av Ivonne Theins verker refererte jeg til Yung Nielsens beskrivelse av denne ansiktsløsheten som dehumaniserende, en refleksjon som forblir aktuell i analysen av “Thinspiration”. I tillegg til denne beskjæringen vil jeg argumentere for at Abrils fargepalett og pikselerte uttrykk gjensidig gir en ikke-human kvalitet— kroppene får et kaldt, utopisk uttrykk. Medieringen distanserer betrakteren fra subjektens menneskelige egenskaper. Anonymiseringen og dehumaniseringen som etablerer seg i Abrils prosjekt fungerer følgelig som en direkte referanse til pro-ana-nettverkens bildeestetikk med deres avskjæring og bruk av internett. I tillegg kan imidlertid Abril og Theins dehumaniserende grep forstås som en kritikk til en sentral problematikk innenfor disse nettverkene— nemlig det faktum at de syke *selv distanserer seg* til konsekvensene av *egen* sykdom. De fremstiller seg selv som objekter, som mannekenger adskilt fra de somatiske ettervirkningene en spiseforstyrrelse kan medføre. Avstanden er ikke bare til stede mellom fotograf og betrakter, og subjekt— det er også en indre distanse hos subjektet mellom spiseforstyrrelsens vrangforestillinger og medisinsk realitet.

Med henblikk på affekt, så vil jeg argumentere for at relasjonen mellom betrakter og subjekt utfordres av denne distansen som skapes mellom metode og medium, men

²¹⁷ Sontag, *Regarding the Pain of Others*, s. 39

²¹⁸ Yung Nielsen, «Krop, køn og identitet», s. 310

de elementene betrakteren gjenkjenner som humane vil likevel ha et affektivt potensial. Om vi i tillegg forholder oss til definisjonen av affekt som en autonom kraft (ref. Deleuze og Guattari), så er dette potensialet tross alt ikke betinget av menneskets kropp. Dermed kan også andre visuelle elementer tillegges affekten. Verket som kunstobjekt kan følgelig også gi en visuell stimuli hos betrakteren, som i seg selv kan gi utslag i en affektiv respons. I tillegg er subjektene anonymitet interessant i henhold til slik affektiv respons. Anonymiteten kan på en side altså påvirke relasjonen i form av økt avstand, men på den andre siden kan kroppene også være *hvem som helst*— også mennesker betrakteren har en nær relasjon til. Følgelig kan anonymiteten skape en frykt for at *noen* betrakteren har kjær skal oppslukes av nettsamfunnet og sykdommen som sådan. Anonymiteten kan nærmest virke dehumaniserende parallelt med allmenngjørende²¹⁹. Subjektene anonymitet kan vekke tanker og refleksjoner hos betrakteren om hens nære, om utbredelsen av en slik lidelse, og hvordan sykdommen ikke diskriminerer— den rammer på tvers av kjønn og alder. Ved å lede betrakteren til å reflektere over hens egne relasjoner, kan verket altså vekke omsorg og medlidenhet for subjektet *gjennom* betrakterens omsorg for sine kjære. Parallelt med at affekten manifesterer seg i verkene i “Thinspiration”-serien som overordnet autonom kraft, kan anonymiteten altså stimulerer til en relasjonelt betinget affektiv respons.

♦ *Å berøre et minne* ♦

I kapittel tre av *On Eating Disorders*— “The Epilogue” ser vi et skifte i Abrils arbeidsprosess. Avstanden mellom kunstner og subjekt reduseres i det hun arbeider tett på en familie som har mistet datteren, og hun skaper følgelig en personlig relasjon til disse pårørende. Prosjektet preges av en mer «hands on» tilnærming til tematikken, og kunstnerens bakgrunn innen journalistikk er mer påfallende. Fotoboken som “The Epilogue” resulterer i — dvs. selve det ferdige prosjekt-formatet— fremstiller en *case*, nærmest slik vi har sett Felicia Webb arbeide nært på sine subjekter. Abrils fotografier medierer ikke lenger subjektene gjennom pc-skjermen som i “Thinspiration”, men likevel skaper *døden* en åpenbar avstand

²¹⁹ Det er naturligvis diskutabelt om diagnosen *finnes* i hele verden— Skårderud har selv omtalt dette som en vestlig diagnose formet av sin kontekst, iht. matkultur, kroppsbilde, familieliv og selvrealisering. (Skårderud, *Sterk/Svak*, s. 86-91)

mellom de som *er* og den som *ikke er*— subjektet medieres gjennom de pårørende og hennes etterlatte artefakter. Betrakteren blir kjent med Cammy og hennes sykdomsløp gjennom familieportretter, miljøskildringer, og diverse eiendeler, eksempelvis helseattester, og baderomsvekta hennes. Hun er det primære subjektet, likevel er hun fysisk sett fraværende.²²⁰ Tilsvarende som i “Thinspiration” så er det ikke bare for betrakteren at det opprinnelige subjektet er fraværende, men også for kunstneren selv. Vi møter Cammy gjennom hennes avtrykk på verden. I norsk kontekst så er lydinstallasjonen «I stemmenes rom finnes jeg ikke» (2021)²²¹ av



Hanne Dahl Geving nevnt innledningsvis, tilsvarende et verk som behandler en fraværende fysisk kropp. Geving arbeider imidlertid med nålevende subjekter, men tilsvarende “The Epilogue” søker hun å konstruere et sammensatt bilde på den psykiske og kroppslige tilstanden, uten det eksplisitt utseendemessige. Hverken Abril eller Geving begrenser tilstanden til ytre— de skildrer det relasjonelle, samt det *indre* emosjonelle gjennom disse ulike formatene.

Geving, Hanne Dahl. *I stemmenes rom finnes jeg ikke*. 2021.
Lydinstallasjon. Rotvoll Kunstnerkollektiv.
Stillbilde fotografert av meg, mars 2021.

²²⁰ Abril har selv uttalt at dette fraværsaspektet innebar et skifte i måten hun arbeidet på: “I was much used to [telling] those kind of stories focusing very much in the person who suffer[ed], but the person who suffer[ed] was not there anymore...” (LUMIX Festival for Young Visual Journalism. *LIVE Talk Laia Abril #lumixfestivaldigital*. Med Laia Abril og Sophia Greiff. Video, tidsstempel: 00:18:45. Sett 02.05.2022.

https://www.youtube.com/watch?v=6wk39lsWQIQ&list=PLfZ_Ft5mjOcYYwKbSOaBefG8RgVSfUsz0&index=4)

²²¹ “I stemmenes rom finnes jeg ikke” er et samarbeidsprosjekt med organisasjonen ROS— *Rådgivning Om Spiseforstyrrelser* som tar utgangspunkt i intervju materiale med mennesker rammet av spiseforstyrrelser. Materialet har resultert i en installasjon med en ti minutter lang lydsekvens, hvor lyden er fordelt på fire høyttalere rundt betrakteren. De fire høyttalerne er plassert rundt to benker midt i det lille rommet, med hvite, transparente draperier hengende fra taket. Lydsekvensen fokuserer på tankemønstre og psykiske kvaliteter ved en spiseforstyrret tilstand, dvs. intervjuobjektene formulerer dominerende tanker vedrørende mat, kropp, vekt, og følelser tilknyttet dette. Installasjonen var stilt ut ved Rotvoll Kunstnerkollektiv mars 2021, og jeg fikk da mulighet til å erfare verket.

Selv om vi ser en vesentlig endring i Abrils praksis mellom de to kapitlene “Thinspiration” og “The Epilogue”, så tar hun fortsatt fotografi av fotografi, hvor metafotografiet påtar seg ny mening. I sistnevnte prosjekt er det dog snakk om analoge, fremkalte fotografier iscenesatt som en montasj i familiens hjem i stedet for anonymiserte kroppslige motiver på internett som i “Thinspiration”. De originale fotografiene tilegner seg en ny mening— en minnefunksjon— som resultat av sammensetningen og konteksten Abril plasserer dem i. Susan Sontag blant annet, har diskutert betydningen av kontekst i sine essayer, og hun har poengtert hvordan man ikke kan bestemme et fotografis betydning, på bakgrunn av at konteksten er med på å forme denne. Sontag gjør primært rede for fotografiets objektiverende egenskaper, og avstand mellom betrakter og subjekt, men her ser vi i tillegg hvordan stemning og livsendringer kan endre det erfarte budskapet i et fotografi. Det som tidligere *kun* var en dokumentasjon av vennskap og fest kan brått bære større tyngde i bortfallet av den avfotograferte. Fotografiet dokumenterer ikke lenger kun den morsomme hendelsen, men personen som sådan. Betrakterens erfaring av bildet endres i bortfallet. I tillegg suppleres fotografiet av minnetavlen med tekst, sitater og resten av “The Epilogue”-serien i Abrils fotobok. Kombinasjonen av tekst og bilde gir betrakteren en alternativ inngangsvinkel til tematikken som kan bidra til en mer helhetlig forståelse og erfaring av budskapet, så vel som en nærmere relasjon til subjektene, tilsvarende møtet med Webbs sammensatte verker. Formatet bærer på denne måten et affektivt potensial. Som jeg har vært inne på (se *Den affiserte betrakter*), så kan selve handlingen å *bla* gjennom fotoboken parallelt bidra til denne erfaringen, da koblingen mellom det ytre sanselig og indre emosjonelle fremkommer i handlingen (ref. Sedgwicks *touchy-feely*-begrep). Bokens taktilitet skaper en nærhet i møtet mellom huden som berører sidene og historien som formidles i fotografiene, en nærhet som på en måte gir assosiasjoner til å bla i familiealbum, feriealbum osv., dog i dette tilfellet er forholdene emosjonelt mer krevende. Jeg mener at denne kontrasten mellom glade familiealbum og en families bearbeiding av sorg i “The Epilogue” kan forsterke den affektive responsen hos betrakteren, i den forstand at kontrasten tydeliggjør smerten Robinson-familien har gjennomlevd, og følgelig kan betrakteren erfare omsorg i møtet med verket.

Med henblikk på Cammys bortfall, så er forholdet mellom fotografimediet og døden noe Barthes særlig fokuserte på i søken etter fotografiets essens. Som tidligere etablert så trekker Barthes frem tidsperspektivet i denne diskusjonen, hvor han argumenterer for fotografiets noema (“dette-har-vært”) som et *punctum*. Fortidsaspektet treffer noe i betrakteren— især når betrakteren har viten om at det/ den som er fotografert ikke *er* lenger. I “The Epilogue” ser vi paralleller til Barthes’ argument gjennom denne fraværende kroppen. “The Epilogue” portretterer en familie som har mistet sin datter/ søster/ venn til spiseforstyrrelsen, en viten som speiler Barthes’ *studium*. For betrakteren er dette en lært viten, et par “briller” man ser gjennom i det man studerer fotoboken, og følgelig er *følelsen* av at Cammy *har vært* der er verkets *punctum*. Vi betrakter et kompositum av et liv som ikke lenger *er*, livets *epilog*. Selve tittelen på Abrils underkapittel refererer altså til etterordet etter Cammys liv, hvor hennes liv her forstås som det primære handlingsforløpet.²²² Verkets tittel, så vel som det visuelle innholdet, speiler altså Barthes’ konsept om *det som har vært*, tilsvarende Felicia Webbs fotografi av Stephen.

4. Intensjon og kunstens rolle

Jeg vil følgelig diskutere kunstnernes *intensjon* med disse verkene opp mot kunstens rolle i samfunnet. Prosjektene jeg har valgt som mitt empiriske materiale er alle verker som forholder seg til et sosiokulturelt og medisinsk problem, altså spiseforstyrrelser, og plattformer hvor disse lidelsene blir fremprovosert og/ eller man ser et forverret symptombilde, eksempelvis pro-ana-samfunnene og moteindustrien, men også det generelle samfunnets mangel på kunnskap og fungerende behandlingsrutiner. Verkene er altså ikke isolerte, de er ikke skapt i et vakuum. Det er heller ikke begrenset til skjønnhet og estetikk, de innehar snarere et aktivistisk og subversivt potensial som former verkenes posisjon i samfunnet. Likevel kan dette potensialet og denne posisjonen avvike ved skiftende kontekstuelle rammer, noe jeg følgelig skal gå nærmere innpå.

²²² Epilog kommer av gresk («epilogos»), og ble i sin tid anvendt som en betegnelse for den avsluttende sekvensen i den greske tragedie. Senere er dette også blitt et begrep i litteratur og film for å skille mellom det primære handlingsforløpet og ord til ettertanke.

Verkene er gitt en formidlingsfunksjon i tråd med kunstnerens intensjon, i form av at de formidler informasjon ved å reflektere disse kroppslige tilstandene, får betrakteren til å stille spørsmål vedrørende tilstandene, og følgelig bidrar i den sosiopolitiske diskusjonen når det gjelder denne problematikken. Likevel er dette bemerkninger som kommer fra kunstnerne selv, og følgelig blir verkenes formidlingsevne betinget av kontekst og supplerende materiell (eks. informasjonsskriv og *artist statements*). En kan gjenkjenne intensjonen om man på forhånd har kjennskap til forholdene bildene kritiserer, men som særlig Sontag er opptatt av, og som vi forsåvidt har vært inne på— så kan kunstnerens intensjon bortfalle som følge av nye kontekster verket fortolkes inn i. Verkene gjenspeiler et betent tema i sin samtid, men de er også autonome verker i sin egen rett.

Som referert til under *Dehumanisering gjennom digitale verktøy*, så har mottakelsen av Theins «Zweiunddreissig Kilos» iblant pro-ana-tilhengerne vært et slikt eksempel på bortfalle intensjon. Noen pro-ana-tilhengere tok Theins bilder ut av sin rolle som samfunnskritisk kunst, og spredte de i nettforum og sosiale media, som inspirasjonsbilder (*tynnspirasjon*) for ønsket utseende. Verkene ble gjenstand for sosial sammenligning, og mistet følgelig kontakt med deler av kunstnerens bakomliggende idéer. En underliggende intensjon om å problematisere og synliggjøre tynnspirasjon, pro-ana, og moteindustriens “mørke side”, har i dette tilfellet forsvunnet som konsekvens av at verkene ble plassert i en ny kontekst— og også som følge av at de i sin nye kontekst er forstått som *autentiske* fremfor manipulerte. De ble ansett som idealkropper fremfor å anerkjenne det kritiske standpunktet *mot* pro-ana-miljøene. Spiseforstyrrelsen tar dog ikke stilling til feilinformasjon og kritisk fornuft i det den aktiverer en sammenlignende atferd— den søker kun realisering av sitt kroppslige ideal, og i dette tilfellet har Theins modeller fått tildelt roller som slike idealer. Hendelsen bekrefter samtidig aktivitetsnivået og idealiseringen som foregår i pro-ana-samfunnene, samt faren bak moteindustriens kroppsfokus og retusjeringspraksiser— bare tenk hvor mange manipulerte motefotografier som spres som *tynnspirasjon*, hvor somatiske konsekvenser av undervekt skjules til fordel for en plastisk *mannequin-look*. Theins «Zweiunddreissig Kilos» trer på denne måten inn i en rolle som metakommentar på det overordnede

problemet, slikt som tidligere etablert. Hendelsen ved denne verkserien kan på den måten sees som positivt for debatten, nettopp fordi den understreker alvorlighetsgraden av problemet, parallelt med at dette viser hvordan kunstens rolle ikke kan bestemmes forut dens deltagelse i den offentlige sfæren. Kunstneren kan ikke styre mottakelsen eller de ulike fortolkningene verkene blir objekt for.

Hendelsen sier samtidig noe om kompleksiteten ved å forsøke å synliggjøre en spiseforstyrrelsestrend i visuelle formater. Sykdommen knyttes oftest til ytre egenskaper, noe som ikke per definisjon er *feil*— noen av symptomene er tross alt kroppslig betinget— men likevel kan et slikt utseendemessig fokus oppleves som triggende for de rammede, så vel som andre som er sårbare for å utvikle en slik tilstand. I tillegg vil denne avgrensningen utelukke de som erfarer emosjonell konflikt og skadelige atferdsmønstre som ikke har påvirket kroppsvekten i den grad. En spiseforstyrrelse medfører ofte somatiske konsekvenser som er viktige symptomer å ha kunnskap om for forebyggende arbeid ol., men kropps fokuset kan altså parallelt bli problematisk for en gruppe betraktere, særlig i tilfeller hvor kunstnerens intensjon og verkets opprinnelige kontekst forsvinner i møtet mellom verk og betrakter. I tillegg så begrenser den utseendemessige skildringen den spiseforstyrrede tilstanden til kun å dreie seg om underernæring, især blant hvite kvinner. Et utseendemessig fokus kan dermed virke mot sin hensikt om intensjonen er et kunnskapsløft, nettopp fordi man begrenser tilstanden til en stereotypi. Jeg mener dette reflekterer Sontags argument i henhold til fotografiets avgrensende egenskaper (se *beskjærte fotografi* [...]). Kunstnerne utfordrer stereotypene til en hvis grad ved eksempelvis å inkludere menn og mennesker med funksjonsnedsettelse (Webb), og ved å konstruere et emosjonelt bilde i fravær av subjektet (Abril), samt ved å belyse de relasjonelle konsekvensene. Samtidig vil det være misledende å fullstendig vike vekk fra stereotypene, da de sier noe om hvor denne tilstanden manifesterer seg *mest*. Unge kvinner rammes tross alt *oftere*, og det går *ofte* utover vekten, men dette gjelder absolutt ikke alle tilfeller. Det vil være problematisk å ekskludere de som er utenfor denne arketypen (ref. “to frame is to exclude”²²³).

²²³ Sontag, *Regarding the Pain of Others*, s. 39

Med henblikk på prosjektenes affektive potensial, så bruker de tre respektive kunstnerne Webb, Thein, og Abril svært ulike estetiske og metodiske tilnærminger som også resulterer i ulike fortolkninger og forståelser fra publikums side. En grunnleggende kjennskap til spiseforstyrrelser og deres konsekvenser vil fungere som bildenes *studium*, for å låne Barthes begrep. Dette medfører en “middels-affekt” som berører betrakteren i de tre kunstprosjektene, dog er denne berøringen i moderate mengder. Man kan kjenne omsorg, man kan kjenne skam, men en virkelig affektiv tilblivelse krever noe mer enn en visuell pathosappell. Å *virkelig* bli affisert innebærer et særtrekk ved bildene, noe relaterbart eller et forstyrrende element i bildeflaten. Eventuelt kan en opplysning med subversivt potensial affisere— eksempelvis viten om subjektets bortfall, eller en uventet utvikling som løfter frem avstanden i tid mellom samtid og fortiden fotografiets fanger. Denne absolutte affekten er autonom, men jeg vil også beskrive dens tilblivelse som subjektiv, i det fotografiets *punctum* ikke er universelt.

Nå kan man jo også diskutere hvorvidt absolutt affekt og formidlingsevne skal være kunstens *rolle*. Kunstneren kan ha en intensjon om å tematisere en diagnose eller kroppslig tilstand for å spre bevissthet, men jeg mener det vil være problematisk å overlate all moralsk lærdom til kunsten, nettopp fordi den er flyktig og åpen for fortolkning ettersom hvilken kontekst den befinner seg i. Kunsten befinner seg samtidig ikke i et vakuum, den skapes i tråd med sin sosiokulturelle kontekst, så når manglende kunnskap og behandling av spiseforstyrrelser forblir en aktuell samtidsdebatt, da er det også ‘naturlig’ at kunsten formes av dette. Dette gjelder generelt verk med aktivistiske kvaliteter— de er et kunstnerisk uttrykk for en aktuell debatt. Jeg vil argumentere for at spiseforstyrrelsestematikken speiler 70-tallsfeministenes idéer om det politiske, nemlig *det personlige som politisk anliggende*²²⁴. Som jeg har vært inne på så er tematisering av menneskets private og intime liv et utbredt fokus iblant samtidsfotografene, et perspektiv det også var interesse for i 70-tallets aktivistiske kunstuttrykk, eksempelvis noe som i sin tid

²²⁴ “The Personal is Political” er et slagord forbundet med parolene fra *The Women’s Liberation Movement*. (Parker, *The Subversive Stitch* (Storbritannia: Bloomsbury Visual Arts, 2010), s. xiv)

resulterte i verker som “S.O.S Starification Object Series”²²⁵ (1974) av Hannah Wilke (1940-1993) og “Red Flag”²²⁶ (1971) av Judy Chicago. Kroppen spiller også en sentral rolle i disse uttrykkene, dog med et fokus på seksualitet, kvinnehelse, og forventninger tilknyttet kjønn. Som etablert innledningsvis så drøfter Newman spiseforstyrrelsestematikken i et feministisk perspektiv, men jeg mener dette kan virke begrensende i lys av menn og ikke-binære som rammes av lidelsene. Likevel er den grunnleggende idéen lik, nemlig at det som berører mennesket i det private også er gjenstand for offentlig debatt, som følge av at også denne tilstanden heller ikke utarter seg i et vakuum. Den spiseforstyrrede tilstanden er tidstypisk, så vel som kunsten den inspirerer til. Kunsten sees i sammenheng med den kroppslige tilstanden (dog i sin autonomitet begrenses den ikke til dette narrative), og tilstanden sees i sammenheng med sin sosiokulturelle kontekst. For å sitere Bruno Latour og Peter Weibel: “Art as a social construct helps construct the social.”²²⁷

5. Konklusjon

I denne masteravhandlingen har jeg gjort rede for de tre kunstprosjektene “Nil by Mouth” av Felicia Webb, «Zweiunddreissig Kilos» av Ivonne Thein, og *On Eating Disorders* med underkapitlene “Thinspiration” og “The Epilogue” av Laia Abril, på bakgrunn av deres felles tematikk og medium— spiseforstyrrelser visualisert i fotografiet. Grunnen til at jeg valgte dette tematiske fokuset er [som etablert innledningsvis] en kombinasjon av aktualiteten vedrørende synliggjøring av psykisk helse, foto- og internettkulturens inntog i kunstsfæren så vel som i vår hverdag, samt min egenerfaring med sykdommen. Mer spesifikt valgte jeg akkurat disse tre prosjektene fordi de reflekterer en aktualisering av bakomliggende forhold ved tilstanden, i tillegg til relasjonelle og kroppslige konsekvenser— dog med ulik tilnærming metodisk og rent estetisk. Jeg tenkte det ville være interessant å se hvordan disse ulike uttrykkene ville kunne fungere i et møte med betrakteren, samt

²²⁵ En serie fotografier som illustrerer voyeurisme og seksualisering av kvinnekroppen. Overs. av tittel: “S.O.S. Stjernedannelse-Objekt-Serie”

²²⁶ Dette er et fotolitografi som skildrer menstruasjon, med en brukt tampong som tas ut. Fotografiet illustrerer noe som lenge har vært (og noen steder fremdeles er) tabubelagt iht. kvinnehelse. Overs. av tittel: “Rødt flagg”

²²⁷ Latour og Weibel, “Experimenting with Representation,” s. 107

hvilken rolle verkene spiller i den offentlige debatten vedrørende den overordnede tematikken.

Webbs tilnærming med journalistisk- og humanistisk-inspirert stil i sort/hvitt fremmer det personlige og sårbare aspektet ved tilstanden, og ved å vise denne sårbarheten i det offentlige rom kan betrakteren erfare omsorg og medlidenhet som konsekvens av fotografiernes pathosappell og *studium*. Det ligger i tillegg et affektivt potensial utover denne "middels-affekten" *studium* medfører i detaljene i bildene. En detalj eller kvalitet (*punctum*) kan røre ved betrakteren, men denne affektive erfaringen er ikke nødvendigvis allmenn. Webbs verkserie spiller på den franske humanistiske tradisjon, men bryter med tradisjonens distanserte og objektiverende kvaliteter gjennom navngivelse av subjektene, gjennom nærhet til deres private sfære (dvs. hjemmet og nære relasjoner), og en sakte-journalistisk praksis som reflekterer hennes tverrfaglighet. I henhold til kunstens rolle og Webbs intensjon så innehar altså verkene elementer i motivvalg, så vel som stilmessig, som *potensielt* kan berøre betrakteren og bidra til en utdypet forståelse for subjektene erfaring. I tillegg kan mangfoldet av ulike subjekter representert i verkserien gi et kunnskapsløft som utfordrer tidligere etablerte stereotyper vedrørende denne psykiske og kroppslige tilstanden. Likevel skal det sies at dette er verkene subversive og affektive *potensial*— ikke deres *ansvar* eller garanterte virkning. Betrakterens erfaring av verkene kan variere i kraft av kunstens autonomi, ut fra kontekstuelle rammer og ens relasjon til tematikken.

Ivonne Theins «Zweiunddreissig Kilos» benytter seg av en estetikk og tilnærming som gjenspeiler moteindustriens praksis, med iscenesettelse, tingliggjøring av modellene, og manipulasjon av kropp. Hennes fokus reflekterer idéer denne industrien har blitt særlig kritisert for, slikt som idealisering av undervekt, og denne bildemanipulasjonen i markedsføring og moteblader.²²⁸ Verkene gjenspeiler et

²²⁸ Det har per i dag (2022) foregått en utvikling når det gjelder mangfold i denne industrien med tiltak som mer inklusive størrelser, diversitet av modeller representert, samt økt fokus på *kroppspositivisme*.

(«Kroppspositivisme» dreier seg om like rettigheter for marginaliserte kropp. Bevegelsen *forsøker* også å fungere som en motvekt til kroppspress og søken etter den tynne idealkroppen. Kroppspositivisme peker på vekt, hud, hudfarge, kroppshår, og funksjonsevne- for å nevne noen aspekter. Bevegelsen bruker særlig sosiale medier som plattform, og tilhengere publiserer bilder hvor kroppen har en performativ kvalitet. (Håheim, «Kroppspositivisme» *ROS- Rådgiving om Spiseforstyrrelser*. Lest 22.10.2021.

<https://nettros.no/kroppspositivisme/>) Det skal nevnes at det aktivt diskuteres i media hvorvidt denne

tidstypisk bilde (ref. Skårderud), i form av at kroppens utseende knyttes til et ideal som uttrykk for det ideelle selv innen industrien, så vel som i samtidens vestlige kultur. Thein kritiserer moteindustriens praksiser, så vel som pro-ana-nettverkens romantiseringstendenser gjennom å anvende *denne* praksisen; ved å skjule modellenes ansikter; gjøre kroppene plastiske og kritisk tynne, men samtidig med hud fri for “skavanker”; og ved å nærmest gjøre satire av modellenes iscenesatte, unaturlige positurer. Verkene snur om på narrativet, og får betrakteren til å stille spørsmål, fremfor å eksplisitt spille på betrakterens *sosiale* emosjoner (ref. Damasio). Hun dehumaniserer fremfor å fremme det humane, antagelig til dels som en referanse til pro-ana-nettverkens bildedeling og dehumanisering av selvet, og til dels for å skape et ubehag hos betrakteren. Det mest gjenkjennbare når det gjelder humane uttrykk vil være ved [det jeg kaller] bilde nr. 2, hvor modellen sitter på huk med et “fallen face”, men også skammens kroppsspråk vil i dette tilfellet dehumanisere, i den forstand at hun vender seg vekk og forblir anonym. Hennes subjektivitet kan ikke identifiseres. Alieneringen og tingliggjøring av modellene innehar også på denne måten et affektivt potensial, dog med utgangspunkt i andre fornemmelser enn i møtet mellom betrakter og Webbs verker. Jeg mener at ubehag og avsky-interesse-dikotomien dominerer over affekter som omsorg og medlidenhet, dog skal det igjen poengteres at disse fortolkningene og affektive erfaringene er subjektive. Kontekst og relasjon til temaet vil også forme betrakterens opplevelse i dette tilfellet, og igjen vil det være problematisk å delegere det moralske ansvaret til verkene, som sett ved pro-ana-hendelsen tidligere beskrevet. Selv om verk er uttrykk for politiske- og sosiokulturelle problemer, så begrenses de ikke til dette narrativet. De er både autonome og tidstypiske uttrykk— de er kunst i seg selv og de gjenspeiler parallelt sine kontekstuelle rammer.

Laia Abrils “Thinspiration” og “The Epilogue” fra langtidsprosjektet *On Eating Disorders* reflekterer to ulike estetiske og metodiske tilnærminger, likevel er hennes

kroppspositivisme fungerer, og om bevegelsen faktisk inkluderer alle, eller om den bidrar til et nytt type kroppspress, men jeg kommer ikke til å gå videre inn på dette her.) Dette betyr imidlertid ikke at spiseforstyrrelser er ‘bekjempet’ innenfor industrien, og heller ikke i samfunnet som sådan, mye fordi det finnes flere ulike årsaker til sykdommen, hvor moteindustrien kun representerer én faktor. I norsk kontekst har det faktisk foregått en økning i antall forekomster, hvor pandemien 2020-21 inkluderes i årsaksforklaringen. (Ukom, “To år med pandemi — Status for det psykiske helsetilbudet til barn og unge,” *Rapport 2022*, s. 3)

research-baserte fremgangsmåte og metafotografi til dels representert i begge underkapitlene. I “Thinspiration” blir avstand og dehumanisering sentralt i møtet med betrakteren, noe som tilsvarende Theins prosjekt, kan skape en ubehagelig fornemmelse. Hun arbeider med fotografi av pro-ana-deltakernes bilder gjennom pc-skjermen, noe som gir en dystopisk kvalitet i det estetiske uttrykket. I “The Epilogue” arbeider hun imidlertid nært på en familie som har mistet sin datter, hvor verkene fanger det relasjonelle og det etterlatte i fotografiene. I begge disse underkapitlene er det opprinnelige subjektet fraværende, noe som er en interessant måte å skildre en tilstand som typisk assosieres med den fysiske kroppen. I det “Epilogue” ligger det et affektivt potensial i tomrommet etter den avdøde, så vel som i skildringen av de etterlattes erfaring. Valg av bildebok som format tilfører i tillegg en taktil og sanselig erfaring hos betrakteren som kan forsterke betrakterens emosjonelle, evt. transcenderende, opplevelse.

Jeg har altså vist hvordan de tre kunstnerne anvender ulike vinklinger og estetiske stiltrekk, og likevel innehar dette affektive potensialet. Jeg har gjort rede for hvilke grep kunstnerne gjør for at verkene *kan* berøre, så vel som opplyse, betrakteren gjennom disse kunstneriske uttrykkene. Samtlige av disse verkene innehar en aktualitet rent tematisk, så vel som stilmessig. Format, estetikk og tema gjenspeiler det generelle interesseområdet i samtidskunstscenen, samtidig som de er tidstypiske bilder på samfunnet som sådan [gjennom for eksempel referanser til sosiale medier, psykisk helse, tverrfaglighet, og bildemanipulasjon]. Jeg mener samtlige av disse tre prosjektene sier noe om hvordan vi som samfunn forstår spiseforstyrrelser: De reflekterer et ambivalent forhold mellom kropp og følelser; mellom subjekt og dehumanisering; samt viser de til moteindustri og internettkultur som potensielt triggende; de viser psykiske og relasjonelle omstendigheter fremfor å forenkle lidelsen til å kun dreie seg om det overfladiske; og de reflekterer et økt fokus på mangfoldet som rammes (ref. Webb). Videre kan de bidra til en utdypet forståelse for betrakteren gjennom sitt affektive potensial, gjenkjennelighet, og sitt multimediale og tverrfaglige utgangspunkt. Parallelt viser verkene kompleksiteten når det gjelder visualisering av tematikken, ved tanke på sosial sammenligning, tynnspirasjon og tidligere etablerte stereotyper. Det kan være utfordrende å anvende

spiseforstyrrelsestematikken i visuelle format uten å reprodusere disse idéene. Og det er kanskje her noe av tilstandens ambivalens ligger— alt dreier seg om kroppen, men kroppen er ikke alt. Ambivalensen gjenspeiles i verkene— for hvordan visualiserer man en tilstand man ikke alltid kan se? Hvordan unngår man å reprodusere stereotypen, når stereotypen også reflekterer enn sann tendens? Hvordan visualiserer man en tilstand, når de som har tilstanden trigges av å se den visualisert? De tre respektive prosjektene jeg har diskutert innehar et potensial til å åpne opp for samtale rundt disse spørsmålene og det medisinske problemet som sådan, men altså uten at det setter sperre for verkernes autonomitet.

Bibliografi

Litteraturliste:

- Abel, Elizabeth. «Skin, Flesh, and the Affective Wrinkles of Civil Rights Photography». I *Qui Parle* Vol. 20 (2), 2012: s. 35-69 <https://doi.org/10.5250/quiparle.20.2.0035>
- Baatz, Willfried. *Fotografi*, i serien *Cappelens kulturguider*. Oversatt av Dag Biseth. Oslo: J.W. Cappelens Forlag, 1997.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Oversatt av Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981. Lastet ned 13.09.2021 https://monoskop.org/images/c/c5/Barthes_Roland_Camera_Lucida_Reflections_on_Photography.pdf
- Barthes, Roland. *Det Lyse Rommet: Tanker om fotografiet*. Oversatt av Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax Forlag, 2001.
- Bjerkan, Ellen. “Smak, omtanke og utpreget selvkritikk’: Den borgerlig kvinnes mote-og skjønnhetsideal i tiden 1910-1930”. Masteroppgave. Institutt for kulturstudier og orientalske språk, UiO— Universitetet i Oslo. 2009.
- Brewis, Kathy og Webb, Felicia. “Wasting Away” *Sunday Times Magazine* 23.12.2001: s. 30-41 <https://suntimes.co.uk/product/sunday-times-magazine-december-23rd-2001/>
- Cole, Daniel James & Nancy Deihl. *The History of Modern Fashion From 1850*. London: Laurence King Publishing Ltd., 2015. E-bok <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1077603&site=ehost-live>
- Courtney, Carol A., Michael A. O'Hearn og Carla C. Franck. “Frida Kahlo: Portrait of Chronic Pain,” *Physical Therapy*, Volume 97 (1) (Januar 2017): s. 90–96, <https://doi.org/10.2522/ptj.20160036>
- Cotton, Charlotte. *The Photograph as Contemporary Art*. Thames & Hudson, 4. utgave, 2020.
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari. *Hvad er filosofi?*. Oversatt av Carsten Madsen. København: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag AS, 1996
- Geczy, Adam og Vicki Karaminas, *Fashion's Double: Representations of Fashion in Painting, Photography and Film*. New York: Bloomsbury Academic, 2015. E-bok. <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1082957&site=ehost-live>
- Geczy, Adam. *The Artificial Body in Fashion and Art: Marionettes, Models and Mannequins*. New York: Bloomsbury Academic, 2016. E-bok. <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1286632&site=ehost-live>
- Ging, Debbie, Sarah Garvey. “Written in these scars are the stories I can't explain’: A content analysis of pro-ana and thinspiration image sharing on Instagram”. *New Media & Society*. Volume: 20, nr. 3 (2017/ 2018): s. 1181-1200. <https://doi.org/10.1177/1461444816687288>

- Gundersen, Karin. *Roland Barthes: Etapper i fransk avantgardeteori 1950-1980*. Oslo: Universitetsforlaget, 1989. E-bok. https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_2016060108136?page=0
- Hepworth, Julie. *The Social Construction of Anorexia Nervosa*. London: SAGE Publications Ltd., 1999. E-bok. <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=47918&site=ehost-live>
- Innst. 461 L (2020-2021). Endringer i markedsføringsloven mv. (merking av retusjert reklame). Familie- og kulturkomiteen. <https://www.stortinget.no/globalassets/pdf/innstillinger/stortinget/2020-2021/inns-202021-461.pdf>
- Latour, Bruno og Peter Weibel. "Experimenting with Representation: Iconoclasm and Making things Public", *Exhibition Experiments*, red. Sharon Macdonald og Paul Basu Malden: s. 94-108. Blackwell Publishing, 2006/ 2007. https://www.peter-weibel.at/wp-content/uploads/pdf/2006/0899_EXPERIMENTING_WITH.pdf
- Myklestad, Kristine. "Et Spørsmål om Affekt: En sammenlignende analyse av forholdet mellom kropp, bilde og teknologi hos Laura Marks og Amelia Jones". Masteroppgave. Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie, UiO— Universitet i Oslo. 2018.
- Newman, Emily L., *Female Body Image in Contemporary Art: Dieting, Eating Disorders, Self-Harm, and Fatness*. Routledge, 2018. Adobe Digital Editions.
- O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube*. USA: The Lapis Press, 1976/ 1986. https://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2016/01/arc-of-life-ODoherty_Brian_Inside_the_White_Cube_The_Ideology_of_the_Gallery_Space.pdf
- Ott, Brian L. «Affect». *Oxford Research Encyclopedia of Communication*. Publisert på nett 27.07.2017: s. 1-26. https://www.researchgate.net/publication/319162004_Affect | DOI: 10.1093/acrefore/9780190228613.013.56
- Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Storbritannia: Bloomsbury Visual Arts, 2010. [Først publisert av The Women's Press Ltd, 1984.]
- Prentice, Andrew & Felicia Webb. "Obesity amidst poverty". *International Journal of Epidemiology*. Vol 35, utg. 1 (2006): s. 24-30 <https://doi.org/10.1093/ije/dyi204>
- Sedgwick, E., Adam Frank. "Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins". I *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, red. Eve Sedgwick. Duke University Press, 2003. <https://doi.org/10.1215/9780822384786>
- Sedgwick, Eve. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Duke University Press, 2003. <https://doi.org/10.1215/9780822384786>
- Skårderud, Finn. *Sterk/ Svak: Håndbok om Spiseforstyrrelser*. Oslo: Aschehoug, 2020 [5. opplag]
- Skårderud, Finn. *Sultekunstnerne*. Aschehoug, 2000. [Opprinnelig utgitt 1991: *Sultekunstnerne: kultur, kropp og kontroll*]
- Sontag, Susan. *On Photography* (1977). Penguin Books Ltd., 2008.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. Penguin Books Ltd., 2004. [Opprinnelig utgitt 2003.]
- Sontag, Susan. *Sykdom som Metafor* (1977), overs. Grethe Schønning. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1979. E-bok https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_2007070300043?page=5
- Talbot, Gavin, van Steen, Morey, "A content analysis of thinspiration, fitspiration and bonespiration imagery on social media". *Journal of Eating Disorders* 5:40 (2017): s. 1-8 <https://doi.org/10.1186/s40337-017-0170-2>
- Tomkins, Silvan. "Shame-Humiliation and Contempt-Disgust" i *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*, red. E. Sedgwick og A. Frank, s. 133-178. Durham: Duke University Press, 1995.
- Ukom— Statens undersøkelseskommisjon for helse- og omsorgstjenesten, "To år med pandemi — Status for det psykiske helsetilbudet til barn og unge," *Rapport 2022*. Publisert 24.03.2022 <https://ukom.no/rapporter/to-ar-med-pandemi--status-for-det-psykiske-helsetilbudet-til-barn-og-unge/bakgrunn>
- Yung Nielsen, Louise. «Krop, køn og identitet». I *Medieestetik: En introduktion*, red. av J. Lund & U. Schmidt, s. 297-314. Fredriksberg: Samfundslitteratur, 2020. E-bok.

Nettressurser:

- Abril, «Bio», *Laia Abril*. Lastet ned 13.11.2020 <https://www.laiaabril.com/about/bio/>
- Abril, "Femicides". *Laia Abril*. Lastet ned 07.04.2022 <https://www.laiaabril.com/project/femicides/>
- Abril, "On Diet Culture". *Laia Abril*. Lastet ned 20.05.2021 <https://www.laiaabril.com/project/on-diet-culture/>
- Abril, "On Rape", *Laia Abril*. Lastet ned 07.04.2022 <https://www.laiaabril.com/project/on-rape/>
- Abril, «Thinspiration», *Laia Abril*. Lastet ned 13.11.20 <https://www.laiaabril.com/project/thinspiration/>

- Adobe, "Vignette in photography— and how to use it." Lest 05.04.2022
<https://www.adobe.com/uk/creativecloud/photography/discover/what-is-vignette-in-photography.html>
- Australian Museum, "The underworld and the afterlife in ancient Egypt". Lest 28.04.2022.
<https://australian.museum/learn/cultures/international-collection/ancient-egyptian/the-underworld-and-the-afterlife-in-ancient-egypt/>
- Bayas, Lourdes Sanchez. "Anti-Anorexia Art", *Trendhunter*. Lest 25.11.2020
<https://www.trendhunter.com/trends/anti-anorexia-art-exhibit-ivonne-theins-thirty-two-kilos>
- BBC News, "France bans extremely thin models". *BBC News*. 06.05.2017.
<https://www.bbc.com/news/world-europe-39821036>
- Beachum, Lateshia. "Barbie just got even more diverse, as Mattel adds dolls with vitiligo and no hair". *The Washington Post*. 29.01.2020
<https://www.washingtonpost.com/business/2020/01/29/new-diverse-vitiligo-barbies/>
- Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier, s.v. "Fanzine" av Helge Ridderstrøm. Oppdatert 08.12.2020 <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/fanzine.pdf>
- CBS News, "Italy Bans 'Too-Thin' Models". *CBS News*. 16.12.2006.
<https://www.cbsnews.com/news/italy-bans-too-thin-models/>
- Donohoe, Rose. "Victoria's Photoshop Secrets revealed". *The New Daily*. Lest 15.11.2021
<https://thenewdaily.com.au/entertainment/style/2016/07/21/victorias-secret-photoshop/>
- Emily L. Newman, "Who I Am," *Emily L. Newman*. lest 05.05.2021
<https://emily-newman-1zs5.squarespace.com/bio#bio2>
- Hartmann, Julia. "Ivonne Thein," *Foundwork*. Lest 30.03.2022 <https://foundwork.art/dialogues/ivonne-thein>
- Hovland, Elisabeth. "Felicia Webb. Nil by Mouth", *Sølvberget Galleri*, lest September 2020.
<https://www.xn--slvberget-l8a.no/Hva-skjer/Soelvberget-galleri/Nyhetsarkiv/Felicia-Webb.-Nil-By-Mouth>
- Häusler, Heide. «Zweiunddreissig Kilo», *C/O Berlin*. Lest 21.10.2021.
<https://co-berlin.org/de/programm/ausstellungen/zweiunddreissig-kilo>
- Håheim, Marianne Clementine. "Kroppspositivisme" *ROS- Rådgeving om Spiseforstyrrelser*. Lest 22.10.2021.
<https://nettros.no/kroppspositivisme/>
- ICD-10, s. v. "Anorexia Nervosa (F50.0)". 25.11.2020. <https://finnkode.ehelse.no/#icd10/0/0/0/2613532>
- ICD-10, s. v. "Bulimia Nervosa (F50.2)" 25.11.2020. <https://finnkode.ehelse.no/#icd10/0/0/0/2613532>
- Inglis-Arkell, Esther. "This Is What Happened When Instagram Banned Certain Pro-Anorexia Words". *Gizmodo*. Lest 17.02.2022.
<https://gizmodo.com/this-is-what-happened-when-instagram-banned-certain-pro-1763902003>
- Jacobsen, Aileen. "Perceptions of Beauty, and Their Cost". *The New York Times*. Publisert 07.03.2014
<https://www.nytimes.com/2014/03/09/nyregion/altered-states-of-beauty-self-defined.html>
- Kale, Sirin "Why Eating Disorders Are on the Rise in Japan," *VICE*. Lest 10.05.2022
<https://www.vice.com/en/article/4xkjm3/why-eating-disorders-are-on-the-rise-in-japan>
- Lo, Danica. "The Ugly Side of Thin: A Former Cosmo Editor Speaks Out on the Dangers of Photoshopping Models to Look Healthier," *RACKED*. Lest 15.03.2022
<https://www.racked.com/2010/5/21/7798059/the-ugly-side-of-thin-a-former-cosmo-editor-speaks-out-on-the-dangers>
- Magnum Photos. "Humanism, Magnum, and the Family of Man." Lest 10.01.2022.
<https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/humanism-magnum-family-of-man-alona-pardo-david-seymour-edward-steichen-henri-cartier-bresson-moma-new-york/>
- Marcin, Ashley. "Are Pro-Ana Groups a Safe Way to Find Support for Anorexia?" *Healthline*. Lest 30.03.2021.
<https://www.healthline.com/health/eating-disorders/pro-ana>
- Medietilsynet, "Nye tall fra Medietilsynet: Ungdom utsettes for store mengder reklame som kan bidra til kroppspress" (2020). Lest 26.11.2021
<https://www.medietilsynet.no/nyheter/aktuelt/nye-tall-fra-medietilsynet-ungdom-utsettes-for-store-mengder-reklame-som-kan-bidra-til-kroppspress/>
- Merriam-Webster, s.v. «affect». Lest 14.06.2021 <https://www.merriam-webster.com/dictionary/affect>
- Merriam-Webster, s.v. "beanfeast". Lest 03.05.2022 <https://www.merriam-webster.com/dictionary/beanfeast>
- Merriam-Webster, s.v. "Cyberpunk". Lest 07.04.2022 <https://www.merriam-webster.com/dictionary/cyberpunk>
- MUNCH. "Det Syke Barn". Lest 21.04.2022 <https://www.munchmuseet.no/om-samlingen/det-syke-barn/>
- Natur & Kulturs Psykologilexikon*, s.v. "Silvan Tomkins", av H. Egidius. Lest 08.12.2021.
<https://www.psykologiguiden.se/psykologilexikon/?Lookup=Silvan%20Tomkins>

- Norman, Matt. "What is 'Slow Journalism'?" *National Geographic Society*. Lest 08.05.2022
<https://www.nationalgeographic.org/projects/out-of-edén-walk/blogs/lab-talk/2017-02-what-slow-journalism/>
- NTNU, «Ane Graff». Lest 25.03.2021 <https://www.ntnu.no/bigchallenge/nb/speaker/ane-graff-2/>
- Precisa. "The History of the Weighing Scales". Lest 28.04.2022.
<https://www.precisa.co.uk/the-history-of-the-weighing-scales/>
- Riise, Ivar Lid. «Linnéa får Tabuprisen 2012». *NRK*. Sist oppdatert 3. des. 2012
<https://www.nrk.no/mr/linnea-far-tabuprisen-2012-1.9231050>
- ROS- Rådgiving om Spiseforstyrrelser, «Mann Nok,» lest 14.05.2021 <https://nettros.no/mann-nok/>
- ROS- Rådgiving om Spiseforstyrrelser, «Utstilling: «I stemmenes rom finnes jeg ikke»,» mars 2021.
<https://nettros.no/events/utstilling-i-stemmenes-rom-finnes-jeg-ikke/>
- Ruhaven, Ingvild. "Minnesmerker som vår tids avtrykk i historien". *Fædrelandsvennen*. Lest 01.05.2022.
<https://www.fvn.no/magasin/i/llq99/minnesmerker-som-vaar-tids-avtrykk-i-historien>
- Rådet for Psykisk Helse, «Om Rådet for Psykisk Helse,» lest 25.03.2021.
<https://psykiskhelse.no/om-r%C3%A5det-psykisk-helse>
- Rådet for Psykisk Helse, «Tabuprisen,» lest 25.03.2021. <https://www.psykiskhelse.no/nyheter/tabuprisen>
- Segal, Amy. "7 Body Positive Models who are Changing the Game," *CBC*. Publisert 20.07.2017
<https://www.cbc.ca/life/style/7-body-positive-models-who-are-changing-the-game-1.4214676>
- Snublestein. "Om snublesteiner". Lest 01.05.2022. <https://www.snublestein.no/om-snublesteiner/>
- Store Norske Leksikon, s.v. "psykedelisk kunst". Lest 07.04.2022 https://snl.no/psykedelisk_kunst
- Strand, Linda H. «Kunsten å gi følelser en form,» i magasinet *KUNST*. Lest 25.11.2020
<https://magasinetkunst.no/2020/06/11/kunsten-a-gi-folelser-en-form-en-presentasjon-av-sult-kunst-i-villa-sult/>
- Tate, "C-Print". Lest 06.04.2022 <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/c-print>
- Thein, Ivonne. "Bio". *Ivonne Thein*. Lastet ned 13.11.2020 <https://www.ivonnethein.art/short-bio>
- Thein, Ivonne. "CV". *Ivonne Thein*. Lastet ned 30.08.2021 <https://www.ivonnethein.art/cv>
- Thein, Ivonne. «How not to be seen as a body II». *Ivonne Thein*. Lastet ned 06.04.2022
<https://www.ivonnethein.art/how-not-to-be-seen-as-2>
- Thein, Ivonne. "I feel much better since I stopped eating chocolate". *Ivonne Thein*. Lastet ned 05.04.2022
<https://www.ivonnethein.art/stopped-eating-chocolate>
- Thein, Ivonne. «Proforma», *Ivonne Thein*. Lastet ned 05.04.2022 <https://www.ivonnethein.art/proforma>
- Thein, Ivonne. «Statement», *Ivonne Thein*. Lastet ned 20.05.2021 <https://www.ivonnethein.art/>
- Thein, Ivonne. «Zweiunddressig Kilo, 2006-2008» *Ivonne Thein*. Lastet ned 13.11.20
<https://www.ivonnethein.art/zweiunddreissigkilo>
- The Irving Penn Foundation, "Fashion". Lest 09.12.2021 <https://irvingpenn.org/galleries#galleries-fashion>
- Van Gogh Museum Amsterdam, "On the Verge of Insanity," lest 25.03.2021.
https://www.vangoghmuseum.nl/en/stories/on-the-verge-of-insanity?_ga=2.64828271.1576697124.1617620054-1422121834.1617620054&_ga=2.64828271.1576697124.1617620054-1422121834.1617620054
- Verdensdagen, "Om Verdensdagen," lest 25.03.2021 <https://verdensdagen.no/om-verdensdagen/>
- Webb, «Anorexia: Nil by Mouth», *Felicia Webb*. Hjemmesiden var tilgjengelig frem til januar 2021 med nettadressen www.feliciawebb.co.uk
- Webb, «Biography», *Felicia Webb*. Hjemmesiden var tilgjengelig frem til januar 2021 med nettadressen www.feliciawebb.co.uk

Øvrige referanser:

Video- og lydressurser:

- Holt, Cecilie Tyri. "Motefotografi" fra *Kunstpodden*. Cecilie Tyri Holt, Susanne Østby Sæther (medforfatter), Støtte fra Kulturrådet, KORO og Fritt Ord. ADLINK & Flink Pike. Podcast, Spotify. 04.08.2021.
https://open.spotify.com/episode/4RaYKbCmiv5NYPV1BAdqnd?si=sMl_B6aiRU2jpkFVcNMNOg&utm_source=copy-link
- LUMIX Festival for Young Visual Journalism i assosiasjon med VII Photo Agency. *LIVE Talk Laia Abril*

#lumixfestivaldigital. Med Laia Abril og Sophia Greiff. Video. Avholdt 26.06.2020, sett 02.05.2022.
https://www.youtube.com/watch?v=6wk39lsWQIQ&list=PLfZ_Ft5mjOcYYwKbSOaBefG8RgVSfUsz0&index=4

Bildehenvisninger:

[Kronologisk rekkefølge]

- Webb, Felicia. *Uten tittel (Nil By Mouth)*. Ca. 2001. *Sunday Times Magazine*, utgave publisert 23.12.2001. www.feliciawebb.co.uk (Hjemmesiden var tilgjengelig frem til januar 2021)
- Webb, Felicia. *Uten tittel (12) (Nil by Mouth)*. Ca. 2001. Fotografi. Gjengitt fra www.feliciawebb.co.uk (Hjemmesiden var tilgjengelig frem til januar 2021)
- Webb, Felicia. *Uten tittel (18) (Nil by Mouth)*. Ca. 2001. Fotografi. Gjengitt fra www.feliciawebb.co.uk (Hjemmesiden var tilgjengelig frem til januar 2021)
- Webb, Felicia. *Uten tittel (20) (Nil by Mouth)*. Ca. 2001. Fotografi. Gjengitt fra www.feliciawebb.co.uk (Hjemmesiden var tilgjengelig frem til januar 2021)
- Thein, Ivonne. *Uten tittel 1* [min nummerering] (*Zweiunddreissig Kilo, 1 av 14*). 2006-2008. Fotografi, C-print, 80 x 55 cm. Gjengivelse fra <https://i-d.vice.com/de/article/59g5bn/interview-ivonne-thein-zweiunddreissig-kilo>
- Thein, Ivonne. *Uten tittel 2* [min nummerering] (*Zweiunddreissig Kilo, 1 av 14*). 2006-2008. Fotografi, C-print, 80 x 55 cm. Gjengivelse fra <https://www.ivonnethein.art/zweiunddreissigkilo>
- Thein, Ivonne. *Uten tittel 3* [min nummerering] (*Zweiunddreissig Kilo, 1 av 14*). 2006-2008. Fotografi, C-print, 80 x 55 cm. Gjengivelse fra <https://www.ivonnethein.art/zweiunddreissigkilo>
- Thein, Ivonne. *Zweiunddreissig Kilos* (2006-08). Fotografi/ C-Print. Gallery Voss, Düsseldorf, Tyskland, 2010. Gjengitt fra <https://www.ivonnethein.art/zweiunddreissigkilo>
- Abril, Laia. Begge: *Uten tittel (Thinspiration, On Eating Disorders)*. 2012. Fotografi. Gjengivelse fra Laia Abril/ INSTITUTE <https://www.laiaabril.com/project/thinspiration/>
- Abril, Laia. *Uten tittel (The Epilogue)*. 2014. Fotografi. <https://www.laiaabril.com/project/the-epilogue/>
- Abril, Laia. Fra fotoboken *The Epilogue*. 2014. Fotografi. Dewi Lewis Publishing. Laia Abril/ INSTITUTE <https://www.lensculture.com/articles/laia-abril-the-epilogue#slideshow>
- Abril, Laia. *Uten tittel (The Epilogue)*. 2014, Dewi Lewis Publishing. Laia Abril/ INSTITUTE <https://www.lensculture.com/articles/laia-abril-the-epilogue#slideshow>
- Geving, Hanne Dahl. *I stemmenes rom finnes jeg ikke*. 2021. Lydinntallasjon. Rotvoll Kunstnerkollektiv. Stillbilde fotografert av meg, mars 2021.
-

