

”Tell Me What You don’t Like about Yourself”

*Den medialiserede krop
– ekstreme ’makeovers’ i tv-fiktion, reality-tv og modefotografi¹*

ANNE JERSLEV

Digitale teknikker har gjort kroppen formbar i hidtil uset omfang, som vi ser det overalt i den visuelle del af mediekulturen – på film og tv, i reklame, videokunst og i modefotografi. Digitale teknikker gør det muligt for kroppen i løbet af et øjeblik og for øjnene af os at *morphe* fra en form til en anden eller op-hæve sine naturlige grænser i tyngdekraftsbe-vingende bevægelser som i *The Matrix*-filmene (1999, 2003, 2003), Ang Lees *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) eller Zhang Yimous *House of Flying Daggers* (2004). Den digitale morph er imidlertid blot én af de visuelle former, hvori krop-pen skulptureres og udstyres med ekstreme kapaci-teter i medierne; *cyborg*’ens posthumane inkarna-tion i performancekunst og på film er en anden (jf. fx Wamberg 2002 og Beebe 2000), og en tredje er de radikale forandringer, den ’virkelige’ krop under-går gennem kosmetisk kirurgi i såvel en fiktionsser-ie som *Nip/Tuck* (FX) som realityprogrammer som *Extreme Makeover* (ABC) og *The Swan* (Fox). Alt synes at være muligt i det, den amerikanske filmforsker Vivian Sobchack i sin bog *Meta Morphing* (2000) har kaldt for ”the Culture of Quick-Change”. Den medialiserede krop har ingen grænser, og den grafiske udpensling af kirurgernes blodige arbejde på de kropslige forandringer synes heller ikke at have det.

1990’eravantgardens udfordring af kroppen og dens grænser² synes på flere forskellige ledder at have forskudt sig til det populærkulturelle felt i det nye årtusinde. Den australske avantgardekunstner Stelarc’s 1990’er-cyborg-performances³ kan siges at have deres populærkulturelle pendant i *Spiderman 2*’s Dr. Octopus-figur – hos sidstnævnte er de meka-

niske forlængelser af kroppen i udgangspunktet util-sigtede og en forbandelse, der gør videnskabsman-den til et monster, mens Stelarc var interesseret i at undersøge kroppen i og som et felt mellem natur og teknologi, mellem at kontrollere og at blive kontrol-leret af teknikken (jf. Høholt 2000). Når man ser nærbillederne af munde, der er spærret op med den kosmetiske tandlæges redskaber i *Extreme Make-over* er det som at se frames fra Bruce Naumanns korte eksperimentalfilm *Pulling Mouth* fra 1969, og billeder fra den radikale franske performance-kunstner Orlans række af medieformidlede ”skøn-hedsoperationer” i 1990’erne⁴ har lighed med iscenesættelserne af kosmetiske make-overs både i realityshows og i en fiktionsserie som *Nip/Tuck*, der har to plastikkirurger som hovedpersoner.⁵ Men hvor iscenesættelsen af de kropslige forandringer som performances hos Orlan indgår i et feministisk, kulturkritisk projekt, er de i *Nip/Tuck* indskrevet i et populærkulturelt oplevelsesfelt, hvor sex og opera-tioner synes at blive tildelt samme æstetiske udtryk og affektive ladning.⁶ I begge tilfælde er der dog tale om *performances*, og både i Orlans kunstneriske operationer – med hendes eget kød som materiale, som kunsthistorikeren Anders Troelsen formulerer det (Troelsen 2002) – og i *Extreme Makeovers* og *The Swans* skønhedsoperationer bearbejdes kroppen uden tøven og med en selvfølgelighed, som var den levende materiale i en skulptørs hænder.

Især reality-tv-programmerne spiller med og på ’almindeliggørelsen’ eller ’naturliggørelsen’ af kos-metisk kirurgi og indgreb i ’den naturlige krop’ – disse tv-programmer er lige så meget som den vi-denskabelige, filosofiske diskurs med til at proble-

matasere og udfordre forestillingen om en 'naturlig' krop; de både bidrager til og afspejler en udbredt praksis som viser sig overalt i stigningen i antallet af kosmetiske operationer.⁷ Denne artikel skal dreje sig om populærkulturelle, genreformede iscenesættelser af kosmetisk-kirurgiske *makeovers* med den kødelige, materielle krop i det visuelle centrum og – for reality-tv programmernes vedkommende – med traumatiske historier om social stigmatisering og selvhad som affektivt underlag for programmernes afsløring af kroppenes fantastiske nye former. Jeg vil diskutere iscenesættelsen af kroppen og dens tilsyneladende grænseløse potentialer for forandring og overskridelse af sig selv i realityprogrammerne *Extreme Makeover* (ABC) og *The Swan* (FOX), den amerikanske dramaserie *Nip/Tuck* (FX) og en serie modefotografier fra italiensk *Vogue* juli 2005 af den amerikanske fotograf Steven Meisel. Alle disse værker har kosmetisk kirurgi eller æstetisk kirurgi – hvad Anne Balsamo (1996) også kalder for "fashion surgery" – som omdrejningspunkt.⁸ Mit fokus vil være den medierede iscenesættelse af kroppen som et felt for transformation, modifikation og reskulpturering – Orlan vil derfor flere gange blive inddraget til sammenligning. En række relaterede og ikke mindre interessante spørgsmål omkring køns-konstruktioner, omkring krop og identitet og omkring alder vil jeg lade ligge i denne omgang.

Morphen som metafor

Jeg har fundet det inspirerende at arbejde med *morphen* som metafor for programmernes krops-iscenesættelse, også selv om der i de udvalgte værker ikke er tale om digitalt muliggjorte, men 'reale' forandringer af den materielle krop. I forlængelse af Victoria Duckett (2000) vil jeg tale om *den kosmetiske morph* både som betegnelse for værkernes tidlige og narrative struktur og for deres implicerede opfattelse af kroppens kapacitet for det, Vivian Sobchack kalder for "marvelous transformation" (Sobchack 2000a: xv). Den kosmetiske morph er altså min betegnelse for den medialiserede kropsforestilling, som disse værker konstruerer. For tv-programmernes vedkommende er der tale om kropsnarrativer organiseret i et eventyrligt (og nogle gange mindre eventyrligt) før-efter forløb – således taler ABC på *Extreme Makeovers* hjemmeside om, at "fairy tale fantasies come true".⁹ Både *The Swan*, *Extreme Makeover* og *Nip/Tuck* iscenesætter (om end på forskellig vis) kosmetiske forandringer som et aktuelt tag-selv bord, hvorfra man kan hente og let og hurtigt (om end også smertefuldt efter devisen at det skal gøre ondt for at blive godt) få foretaget de

kropslige *modifikationer*,¹⁰ der muliggør en bedre fremtid: "Anything else last minute"? som plastic-kirurgen siger til den 32-årige Kim, lige inden hun skal på operationsbordet i et af afsnittene i *Extreme Makeover* (sæson 2, episode 13, som jeg også henter mine øvrige eksempler fra, når jeg i det følgende refererer til *Extreme Makeover*).¹¹ *Samtidig* bruger både realityprogrammerne og *Nip/Tuck den digitale morph* som et redskab for kirurgerne til at informere klienterne om forandringerne fra 'før' til 'efter', og endelig – og vigtigst – impliceres det – først og fremmest i *Nip/Tuck* – at dette 'efter' altid samtidig (både løfterigt og tvangsmæssigt) er et nyt 'før', der bereder vejen for et nyt 'efter'.

Min pointe er altså, at som medialiseret kropsforestilling har programmernes iscenesættelse af den kosmetiske morph den digitale morph både som underliggende kulturel logik og som medielogik, og at make-over-programmerne på mange måder mimer den digitale morphs logik i deres iscenesættelse af en krop og et univers, hvor transformationer er en bestandig mulighed. I disse programmer forudsætter den kødelige krops medialiserede transformationer altså på sæt og vis digitaliseringen, som mediete-knologisk udvikling, men også som en form for "cultural imagery", en omfattende kulturel forståelsesform, der, som Sobchack siger det, "links a present digital practice to a much broader history and tropology of metamorphosis and its meanings" (Sobchack 2000a: xiv). Tilsvarende ser den amerikanske multimedieproducent og antropolog Louse Krasniewicz i sin artikel i *Meta Morphing* morphen både som en digitalt frembragt stilfigur og som en metafor, "a marker of our time, a time in which morphlike activities and events are overwhelming our sense of boundaries, space, direction, identity, and time" (Krasniewicz 2000: 54). Uanset om plastikkirurger rent faktisk bruger morphing som redskab i deres patientoplysning (hvilket vi ser nogle gange i både *Nip/Tuck* og realityprogrammerne), er morphen og morphing i min optik metaforer for en historisk bestemt forestilling om kroppen – som i de udvalgte værker får en specifik medialiseret form som kosmetisk morph.

I snæver forstand er morphing visuel transformation ved hjælp af computergrafisk teknologi: Et objekt synes gradvis at transformeres ind i en anden form for øjnene af publikum. Morphing er altså en visuel akt, der finder sted udenom cinematografiske processer som klipning eller andre former for markering af overgange mellem enkeltbilleder. Ved hjælp af computeren sker disse transformationer modstandsløst, gnidningsfrit og hurtigt, formskiftet sker i løbet af ingen tid – fx den flydende metal T-

1000's berømte quick-changes i *Terminator 2: Judgment Day* fra 1991 eller ansigterne i den lige så berømte video til Michael Jacksons *Black or White*, ligeledes fra 1991. Der er forskel mellem *morphing* og *warping*. I computergrafik er *warping* den proces, hvorigennem objekt a transformeres til objekt b (som vi fx ser det i før-efter billederne i *Extreme Makeover*). Morphede billeder multiplicerer forskelle i stedet for at eliminere dem som warped billeder, siger Louise Krasniewicz (2000); i *morphing* fusioneres billede a og billede b til et nyt billede, der er en hybrid mellem de to. Morphede billeder giver os en voldsommere oplevelse af grænseopløsning end warped billeder; de sidste har en foreløbig slutning – den nye figur – de første har det ikke.

Det gælder for disse computergenererede figurationer, at de altid kan transformeres til en ny form eller tilbage i deres oprindelige form; processen er reversibel, og metamorfoserne kan foregå uendeligt uden slutning. Paradokset (det uhyggelige paradoks¹²) i morphen er, at forudsætningen for, at man kan tale om transformation, er en sammenhængende størrelse, der kan transformeres, mens transformationens mulighed omvendt hænger sammen med objektets mangel på afgrænsning og sammenhæng (Sobchack 2000b: 136-37).

Morphen er altså en transformationsfigur, der er defineret ved sin fysiske og temporale umulighed. Morphen stiller spørgsmålstegn ved etablerede kategorier, og med sin sømløse, smertefri og arbejdsfri metamorfose kan den skabe utænelige sammenhænge (Krasniewicz 2000: 52). *Morphing* er uendeligt reversibel og peger på det ikke-hierarkiske (Sobchack 2000a: xix), ligesom *morphing* i forbindelse med den menneskelige figur stiller spørgsmålstegn ved identitetsmæssig sammenhæng i både rum og tid (ibid.: xiv). Morphen repræsenterer, siger Vivian Sobchack (2000: 151), "human transformation, metamorphoses, mutability outside of human time, labor, struggle, and power, seemingly transcending structures of hierarchy and succession".

Reality-programmerne *Extreme Makeover* og *The Swan* er på mange måder iscenesat i forhold til disse forestillinger, som de både spiller med og imod. Om end programmerne gør meget ud af at understrege, at der går tid fra den første operation til det færdige resultat, opererer de med et tidsbegreb og en æstetik, der både fremhæver *quick-changes* og *reversibilitet*. Således er en gennemgående stilistisk figur i *The Swan* at filme de operative indgreb i fast-motion, som var der tale om en tryllekunstners hokus-pokus-nummer,¹³ og efter de rituelle post-operationsbilleder af de maltrakterede, lidende del-

tagere indhyllet i bandager og formummet i badekåber, ser vi ikke mere spor af operationernes indgreb. Ar eksisterer ikke i dette univers af kosmetiske kropsforandringer, der alene handler om nutiden og fremtiden. Serierne kan dermed siges på én gang at være med til at *naturliggøre* opfattelsen af kroppen som et plastisk materiale, der hele tiden kan *remodeleres* og at stille spørgsmålstegn ved den kødelige, 'naturlige' krop som noget entydigt og givet. Men serierne indskrives sig også i det paradoks, som karakteriserer den moderne kropsoptagelse, og som udbredelsen af kosmetisk kirurgi har tydeliggjort som en vedvarende ambivalens i moderniteten: På den ene side eksisterer der i vores kultur stadig en udbredt forestilling om, at kosmetisk-kirurgiske indgreb må skjules, fordi det er vigtigt at fastholde en idealforestilling om kroppen som en essens, et sidste ontologisk helle, der reagerer efter forudfattede, urørlige biologiske og tidlige lovmæssigheder – således er det stadig ikke almindeligt, at stjerner og celebrities indrømmer, at de har fået 'ordnet' dele af kroppen.¹⁴ Samtidig er det på den anden ikke mere muligt at fastholde, at kosmetisk-kirurgiske modifikationer af kroppen er unatur per se, og at det følgelig skulle være muligt at definere præcist, hvad der udgør enheden af en bestemt krop og sjæl og hvad ikke.

I kraft af sin opbygning, hvor vi i hvert program følger nye deltagere, er såvel *The Swan* som *Extreme Makeover* (i modsætning til *Nip/Tuck*) skrevet ind i en forestilling om *closure* og noget der – gudskelov – er væk for altid – som grimme tænder der hives ud og erstattes af en implanteret skinnende perlerække. Den genkommende narrative struktur tager udgangspunkt i en mangelsituation og slutter med en fylde, der har form som et *performativt clou*. I *Extreme Makeover* åbenbares det færdige værk for familie og venner, der er inviteret til afsløringen og gejlet op til det store øjeblik, mens dette øjeblik i *The Swan* først og fremmest åbenbares for deltageren selv, der i de tre måneder, *makeover*'en har været, ikke har haft adgang til et spejl og kun i begrænset omfang – ti minutter i telefon pr. uge – har haft kontakt med venner og familie (derfor drejer programmets midterfase sig mere end i *Extreme Makeover* om kampen mod den post-operationelle nedtur og – typisk – kiloene), dernæst for det team, der har været med til at gennemføre den kosmetiske morph.

Fra nu af kan det kun gå fremad – det synes at være programmerens udgang. I den forstand opererer *Extreme Makeover* optimistisk med en form for mental irreversibilitet og lover en social irreversibilitet, og *makeover*-teamet har alle været hjælpere udi kunsten at foretage *correction of deviance*, som

en af lægerne formulerer sig om deres arbejde på Kim i *Extreme Makeover*.¹⁵ Som fysiske ar på kroppen er ikke-eksisterende, synes 'efter-situationen' på paradoksal vis at eksistere uden noget 'før'. Det nye jeg fremstår som en ren tavle, uden mærker efter operationen, uden fortidens tyngende bagage og uden mærker af alderens spor på kroppen. *Den nye krop er den sporløse krop*; den er form-fuldendt, placeret i et evigt nu, synes det, og også i den forstand etablerer hvert enkelt program closure; kroppens vedvarende ældning er udskrevet af programmernes univers.

Men reality-programmernes *makeover*-krop er også en paradoksal krop. Selv ikke nok så megen resultatorienteret kunst-færdighed, selv ikke nok så mange 'quick-fixes' kan forhindre, at programmerne indrammes af – eller må, som en fraværende tilstedeværelse, undertrykke – en anden forgængelighedsfantasi og en ny form for irreversibilitet: Det er ikke mere den biologiske krop, der ældes, men den modificerede krop, der kollapser, og som må genopbygges med nye teknikker. Det er ikke biologien, der er et problem, synes at være programmernes underforståede logik, men kirurgiernes evne til at forstå det kropslige materiales modellerbarhed. Programmernes closure er således en closure, der ikke bereder den fulde forløsning. Et kropsligt fix er altid indskrevet i en ny morph, og det er derfor ikke så underligt, at ABC på *Extreme Makeovers* hjemmeside reklamerer med, at man i den nye sæson vil etablere en mere effektiv closure: Som noget nyt vil seerne både høre lægerne udtale sig om perspektiverne i operationerne, og man vil komme til at "see more updates on some of last season's most popular makeover participants".¹⁶

Holder *morphen* da som metafor for transformationsprocessen i disse to programmer, sådan som Louise Krasniewicz forstår den? Det gør den selvfølgelig især på et overordnet niveau, ligesom den forunderlige forandrings før-efter-billeder af de medvirkende 'kun' er warped og ikke morphede. Men alligevel ligger morphens hurtige *hybriditet* og *reversibilitet* også i programmernes forestilling om kropstransformation. For eksempel bliver hybriditeten udtrykt af lægerne: Lægen, der skal operere på den 55-årige Art i *Extreme Makeover*, sammenligner ham med Russell Crowe og siger, at "that'll be my target", det vil han tænke på og have som sit mål, når han skal operere. Så Art kommer ud af narkosen som en hybrid af sig selv og Russell Crowe, i en vis forstand ekkoende Orlan, der lod sig operere som en blanding af kvindehoveder fra kunsthistoriens berømte malerier og skulpturer, da Vincis Mona Lisas pande, Botticellis Venus' kind og Geromes Psyches

øjne fx. Kunsthistorikeren Francette Pacteau siger om kvinden i sin bog *The Symptom of Beauty* (1994), at bag hende findes altid det billede, hvortil spørgsmålet om hendes skønhed må henføres ("Behind the woman there is, always, the image to which the question of her beauty must be referred" (Pacteau 1994: 31)); det samme kan her siges at gøre sig gældende for Art – hans nye ydre vil altid være en hybrid af det, han var før og så et andet billede, et billede hentet fra det kulturelle billedrepertoire (jf. Silverman 1996), som kirurgerne former hans nye ydre efter.¹⁷ Eller som *Extreme Makeovers* gennemgående tandlæge, William Dorfman, citeres for at sige, da han skal i gang med at forbedre en virkelig maltrakteret mund (citatet gentages i flere af programmerne), "it's like an artist looking at a canvas". Han er kunstneren med evnerne til at omskabe den foreliggende virkelighed i et attraktivt billede, en selvopfattelse han har fælles med mange af de berømte plastikkirurger, der interviewes i Angela Taschens bog.

Også i en anden forstand er morphen imidlertid adækvat som metafor. De to reality-programmer iscenesætter kroppen som central utopisk figuration; den kan skulptureres efter et hvilket som helst ønske og *makeover team*'enes specialistformåen, og den kan altid kun blive bedre. Den kosmetiske morph er ikke monstrøs. Operationsteatret kan være det, men den modificérbare krop er det ikke, og hvad der måtte have været af monstrøsitet forsvinder med forandringerne. Den medialiserede *makeover*-krop bliver et billede på, at dens ejer har vundet i lotteriet (ved at blive udvalgt til at deltage i programmet), og den er samtidig selve gevinsten. Ikke mindst er dens metamorfoser gjort uafhængige af biologien; den irreversibilitet, som ligger i tidens aftryk på kroppene, bliver således modgæet af iscenesættelser af en fantasi om uendelig reversibilitet.¹⁸ "Anything else?"

Både når man ser *Extreme Makeover* og *The Swan*, hvor deltagerne skal konkurrere om titlen som "The Swan", bliver det tydeligt, at de medvirkende kommer til at ligne hinanden – hvilket måske lidt ufrivilligt, men meget afslørende vises, da den 32-årige Kim i *Extreme Makeover* åbner munden for at betragte sine nye tænder og sødt siger til tandlægen, at "they look like your teeth now". Det er helt præcist; den midaldrende hvide læges og den yngre farvede kvindes tandsæt er af samme fuldstændigt regelmæssige karakter og har samme farve. Denne multiplikation af enshed igennem *makeover*'en, der især i *The Swan* er ganske påfaldende, kunne give uheldige associationer til kloninger og kopier; men dette modgås i serierne ved, at de samtidig etablerer deltagerne som unikke personligheder, der hver for-

tæller deres *forskellige* historier om, hvorfor de har ønsket at deltage i programmet og få en makeover. Vi bliver altså præsenteret for en række *individuelle* historier om mennesker med hver deres særtræk og hver deres (traumatiske) historie om at have oplevet sig selv som grim og kropsligt handicappet, om ikke at kunne fungere socialt på grund af sit ydre, om at være blevet drillet i skolen og i lokalsamfundet, osv., fortalt af deltagerne selv og deres familie og venner og ofte illustreret af fotos fra det private billedarkiv og af indstillinger af deltageren i ensomme, sørgmodige positioner eller omgivet af sin familie i hverdagssituationer.

Programmerne indeholder således både en psykologisk historie og en historie om kroppen. Den psykologiske historie forankrer for det første kropshistorien; grundlæggende har deltagerne meldt sig af nød. For det andet er den psykologiske historie med til at udpege kropshistorien, makeover'en og den nye krop, den resulterer i, som en *unik* historie, der på *unik* vis forener et før med et efter i en *unik* krop, hvor sjælen stadig er intakt. Men det er i programmerne en hårfin balancegang. Når en af lægerne i *The Swan* (1. årgang, episode 1)¹⁹ udtaler, at "we're gonna maximize Rachel's femininity" eller siger, at de vil "open up her eyes and really let her prettiness come out", modsiges det af, at en anden læge i samme episode, på studieværtens spørgsmål om hvad man kan gøre, svarer, at de vil "create beauty". Men den sidste kommentar forekommer mere som et 'slip of the tongue' i forhold til reality-programmernes gennemgående iscenesættelse af en forestilling – eller en fantasi skulle man måske snarere sige – om personlig udvikling gennem den kropslige metamorfose – en fantasi, som Sander L. Gilman formulerer det i sin bog om den kosmetiske kirurgis historie, om at "shape the soul through the reshaping of the body" og "altering the visible body in order to affect the psyche" (Gilman 2001: 45, 41). Som foregreb han en af de filosofiske diskussioner, udviklingen i antallet af kosmetisk-kirurgiske operationer rejser, lod Peter Seeberg allerede i 1962 i sin berømte novelle *Patienten* sin titelperson, der havde fået udskiftet alle sine kropsdele med andre, spørge: "Hvor meget kan man da reducere et menneske uden helt at gøre det til noget andet?" Ganske vist siger Seeberg "reducere" og ikke "modificere" – men reality-programmerne undlader helt at stille denne slags spørgsmål med deres historier om ulykkelige mennesker, der af tv-stationen og programmet foræres nyt mod på livet og en lysende fremtid gennem en makeover.²⁰

Deltagernes forandring indføjies i to gennemgående narrative figurer i serien, som begge håndhæ-

ver, at det indre og det ydre grundlæggende er i overensstemmelse, at det ydre giver et sandt billede af det indre, men at det ydre og det indre også gensidigt kan befrugte hinanden. Indre og ydre skønhed skal altså bringes i overensstemmelse med hinanden igennem operationerne. På den ene side er programmerne struktureret omkring en forestilling om, at der er en inderste kerne og skønhed i personen, der forbliver uantastet af selv nok så mange kropslige ændringer. På den anden side kan denne inderste kerne ikke altid komme frem, men ændringer af det ydre vil hjælpe med her til og vil dermed for altid bane vejen for at ændre personens liv (til det bedre). "I lost my soul", fortæller en af kvinderne grædende i *The Swan* (Kelly i episode et, første årgang), i samme åndedrag som hun fortæller, at hun slet ikke kan lide at vise sin krop frem, og pointen er, at denne tabte sjæl kan genfindes med et ændret ydre, der tilsvarende også omslutter sjælen i en mere passende bolig. Således skriver programmerne sig ind i en lang kulturhistorisk tradition for at se en direkte sammenhæng mellem fysisk transformation og moralsk transformation og for at forstå kroppens ydre som et aftryk af det indre (jf. Gilman 2001).

I det afsnit af *Extreme Makeover*, som jeg her har brugt som eksempel, er disse to figurer fordelt på de to deltagere, den 32-årige mørke kvinde Kim og den 55-årige hvide mand Art.²¹ Historien om Kim er historien om "en pige hvis udseende bliver en byrde", som den danske voice over siger i starten af programmet, som aldrig smiler, fordi hendes tænder er helt forfærdelige. Kim får rettet tænder, og når hun nu er ved det, får hun også nye bryster, hun får rettet det yderste af næsen, osv.²² Til sidst siger hun: "I see a new person but I still see Kim. I know I'm not gonna change but on the outside it looks a lot better" – hendes ydre er nu kommet i overensstemmelse med hendes indre, og hendes potentialer kan foldes ud. Historien om Art er historien om en mand, hvis kone er død for nogle år siden, og som nu er parat til at komme tilbage i livet.²³ Et af hans problemer er, som han siger, at han har en ung sjæl i en gammel mands krop, der ikke er score-venlig, og eksperterne kan, som en af dem siger, gøre noget for at "prevent the sad appearance". Derefter skal Art også have opbygget sin selvtillid hos en "personlighedstræner" – "They've done so much on your outside that now we're gonna work on your inside" – og til sidst siger Art, at "I am a different person now" – også her er der overensstemmelse mellem det ydre og det indre, og han konkluderer, at nu er det op til ham, "what I make of these gifts".

Extreme Makeover skriver altså på den ene side sine deltagere ind i en klassisk personlighedsmodel,

der handler om, at man ikke skal skue hunden på hårene, og at selv den grimme person kan bære på en smuk, unik og uantastelig sjæl. På den anden side siger programmet også, at det ydre og det indre hænger sammen, og at et skæmmende ydre borer sig indad og skaber mangel på selvillid. Den kosmetiske morph formidler mellem disse to figurer, og makeover'en forener det sociale, det psykologiske og det æstetiske. Man er, som man ser ud, men man ser fra naturens hånd ikke nødvendigvis ud, som man er, og et smukt ydre kan være med til at fremelske den kerne af selvillid og evne til at fungere socialt og kropsligt, der er i selv den mest usikre person. I den forstand er *Extreme Makeover* et vældigt optimistisk program, der i slutningen placerer sine medvirkende midt i "the land of golden opportunities". *The Swan* er tilsvarende optimistisk, og her får deltagerne yderligere mulighed for at gå videre i konkurrencen og ende som skønhedsdronningen, the Swan.

***The Swan* og det skønne**

Hvor *Extreme Makeover* alene drejer sig om at give deltagerne mulighed for at få et bedre liv, drejer *The Swan* sig for deltagerne også om at deltage i den skønhedskonkurrence, som er programmets finale.²⁴ Når kvinderne får tildelt en personlig træner, der skal hjælpe dem med at tabe sig så hurtigt som muligt – processen varer tre måneder – er det ikke alene et spørgsmål om at arbejde på at forøge det personlige velbefindende og genfinde en indre sikkerhed, men også om at kunne leve op til gængse – vestlige – standarder for kvindelig skønhed. Makeover-team'et består ligesom i *Extreme Makeover* af plastikkirurger, tandlæger med kosmetiske forandringer som speciale, øjenkirurger, krops-trænere (med speciale i hurtigt vægttab), men også en psykolog og en coach, der skal sørge for at holde deltageren til ilden og holde hendes mod oppe. I den indledende del af hvert afsnit ser makeover team'et sammen med den kvindelige studievært en video, hvor deltageren fortæller sin historie; derefter vender studieværten sig mod det – tilsyneladende meget berørte – hold og spørger, hvordan de vil gribe deltageren an, fx "where do you begin with Kelly?" (episode et, første årgang) eller "what are you gonna do with that nose Randall?" (episode otte, første årgang). Og dr. Randall, kirurgen, opregner lynhurtigt på baggrund af gennemsynet af videoen, hvad der skal til; således svarer han på værtens spørgsmål om Kelly, at "we do breast augmentation, we do liposuction, and with a lot of training, she's a

winner. We can really transform her" (første afsnit, første årgang).

Højdepunktet inden den afsluttende udvælgelse af den deltager, der skal gå videre i konkurrencen, er den ritualiserede afsløring af den nye fremtoning. Studieværten minder seerne om, at de to deltagere ikke har haft lejlighed til at se sig i spejlet i tre måneder, og derefter spørger hun det forsamlede makeover-team, der har "worked on them", hvad de har gjort ved deltageren. I programmet om Rachel (første episode, første årgang) nævner studieværten, at Rachel havde et vægtproblem og spørger, hvad de har gjort ved det: "Dr Haworth, you worked your magic on her. What can we expect to see. What change can we expect to see when she comes out here?" Hvortil kirurgen Dr. Haworth svarer, at "well I did perform a whole host of strategic plastic surgical procedures upon Rachel and I think this is one great example of how her spectacular end result is greater than the sum of her individual parts".²⁵ På videobåndet gentages nu en række før-billeder, bl.a. af en tårevædet Rachel, der fortæller, at hun altid har følt sig "average", hvorefter studieværten opsummerer, at Rachel har haft det hårdt og derefter proklamerer, at vi nu skal se, hvordan denne "self-confessed average girl has blossomed into a bombshell". Dobbelt dørene åbnes, som blev et tæppe trukket til side og i et glamourøst og glamouriserende spotlight, der skulpturelt indrammer hendes konturer, står "the brand new" Rachel, der derefter går frem i lokalet og vender og drejer sig for tilskueren og for makeover-teamet.

Det følelsesmæssige højdepunkt etableres derefter, når deltageren skal møde sit eget spejlbillede. Studieværten annoncerer, at der hænger et spejl bag et tungt, draperet fløjlsforhæng, og når deltageren er parat, vil det blive trukket til side. Efter en dramatisk køretur (ledsaget af dramatisk underlægningsmusik) ender kameraet bag ved spejlet, således at seerne får privilegeret adgang til deltagerens første udtryk, når hun ser på sig selv, mens man samtidig i billedets baggrund ser en del af makeover-teamet, der kigger henførte på hendes reaktion i spejlet. Der klippes mellem billeder fra forskellige vinkler af den dybt berørte deltager, der i *alle* programmer både karakteriserer sig selv som smuk og udtrykker forbavselse over, at personen i spejlet faktisk er hende, og så teamet bag hende, indtil værten igen går hen til deltageren og udtrykker sin glæde på dennes vegne. Den identitetsforstyrrelse, der kan ligge i spørgsmålet om, hvem personen i spejlet er, og den forskrækkelse, der også kan ligge i kvindernes melodramatiske reaktion på afsløringen af deres

nye ydre, elimineres således elegant i programmerens insisteren på closure.

Alle afsløringer afsluttes med et par udtalelser fra medlemmer af team'et, som fx, i tilfældet Rachel, fra træneren, der mener, at "Rachel's transformation is the epitome of a person who has just gone from being average to being a fully confident beautiful woman" og fra kirurgen, der udtrykker, at han "was frankly chocked and proud and emotional over seeing her and I could not have done this without the whole Swan-team".

Med disse to udtalelser udtrykkes programmets gennemgående selvforståelse – for det første at makeover'en kan forvandle almindelige kvinder, der ikke er glade for deres udseende, til smukke kvinder med selvtilid og for det andet, at den 'nye' kvinde ikke mindst er resultatet af et ekspertholds arbejde på deres kroppe. Kvinderne gøres ens, men programmerne legitimerer dels dette igennem de individuelle, smertelige historier om, at deltagerne aldrig har brudt sig om at se på sig selv, og at deres manglende selvværd har bredt skygger ud over deres familieliv, dels ved at deltagerne forberedes til at deltage i en skønhedskonkurrence, hvor et traditionelt skønhedsideal underforstås – der lægges vægt på symmetri, balance og harmoni – og hvor kvinderne skulptureres efter et traditionelt vestligt – amerikansk – kvindeideal, der favoriserer langt hår, slankhed og en vis fremhævelse af bryster og hofter. Skønhed kan erhverves, siger programmerne; kosmetisk kirurgi og træningsprogrammer i kombination med psykologisk coaching kan forvandle en hvilken som helst kvinde fra grim ælling til svane. Programmerne argumenterer således for, at kosmetisk-kirurgisk frembragt skønhed er vejen til et bedre liv.

Men programmernes produktion af den ene skønhed efter den anden dementerer på sæt og vis deres egen retorik. Ihukommende Barbara Sichtermanns ord i hendes forstandige artikel fra 1984 om "Skønheden, demokratiet og døden", at "skønheden er så sjælden som en sort svane" (Sichtermann 1984: 59) og taget den ritualiserede iscenesættelse i de afsluttende afsløringer i betragtning, kommer kvinderne i programmet til ufrivilligt at fremstå som artificielle produkter – skønhedskloner, mimende et skulpturelt skønhedsideal som de forsøges iklædt i en masseproduceret form.

At være smuk er med Sichtermann at være *forskellig*, at have bøjet et historisk bestemt ideal i en helt *unik* retning; men i *The Swan* beskriver makeover-teamet i en vis forstand deres arbejde som en bestræbelse på at gøre det modsatte: Kvinderne i programmet skulptureres i hinandens billede, og de

skulptureres så tæt i forhold til idealets gennemsnitlige, almene udformning som muligt. Appellen i *The Swan* afspejler Sichtermanns formodning om, at begæret efter skønhed ligger i os alle, men paradoksal nok også, at det lige præcis er skønhedens væsen, at vi ikke alle er eller kan komme i besiddelse af den (ibid.). Den krop, *The Swan* iscenesætter, og som programmet vedvarende og insisterende benævner "beautiful", bærer da, lige så meget som om det skønne, mindelser om det obskøne i Baudrillardsk forstand, det forskelsløse, det sig uendeligt gentagende.

Barbara Sichtermann påstår, at det, der karakteriserer skønhed, er dens karakter af undtagelse, af sjældenhed. Skønheden modsætter sig demokratisering, siger hun, og sådan skal det også være (ibid.); hvis den var en mulighed for alle, ville der ikke blive lagt mærke til det virkeligt skønne mere. I den forstand må begæret efter skønhed og en sorg over ikke at kunne erhverve sig den, opretholde den eller måske have frasagt sig den høre sammen, mener hun. Med en interessant, originalt formuleret kritik af reklamer for fx skønhedsmidler understreger hun, at "reklamens løfte om, at enhver kvinde kan være smuk, er først en plump løgn, hvis man husker på, at også skønheden respektive den magt, som den udstyrer sin indehaver med, kun kan gøres almen på bekostning af dens substans" (ibid.). *The Swan* forlader kvinderne der, hvor de magtesløst konfronteres med deres nye ydre og derefter vurderes i forhold til hinanden (de vurderes lige som i den afsluttende skønhedskonkurrence på skønhed, fremtoning og generel forvandlingssevne ("beauty, poise, and overall transformation"), siger studieværten); programmet iscenesætter dem altså ikke praktiserende skønhedens magtfuldhed, eller noget andet af den anderledeshed, der definerer skønheden, i deres hverdagslige omgivelser. Det paradoksale i programmet er, at det på den ene side viser, at almindelige kvinder kan skabes om til 'skønheder', på den anden side at skønhed ikke kan produceres efter reglerne om det skønne, fordi skønhed intet har med regler at gøre.

Kvindekroppen iscenesættes i *The Swan's* afsløringshøjdepunkter som en skulptur, der kan betragtes fra alle sider, både når kvinderne drejer sig for seerne og for team'et i studiet, og når kameraet som tilskuer vandrer rundt om deltageren. Kvindernes krop iscenesættes som et næsten klassisk kunstværk, som neoklassicismens marmorkrop (jf. fx Gade og Jespersen 2000): afrundet, glat, blank, uigennemtrængelig – udødelig – uden sprækker og ar, "helt uden den dødelige krops åbninger, sår blodsprængninger etc" (ibid.: 12); "et blændende

helhedssyn” som Anders Troelsen benævner marmorskulpturens ophøjede ”blanke og uigennemtrængelige overflade” (Troelsen 2002: 11). Ganske vist peger programmet på, at der er et fortsat liv og en tid der går i en virkelighed udenfor afslutningens ritualiserede scenerum ved at studieværten spørger deltagerne, hvordan de tror, deres mand vil modtage dem, ligesom familien kan blive inviteret ind for at tage imod den af de to deltagere, der ikke går videre til den afsluttende skønhedskonkurrence. Men *The Swan* iscenesætter først og fremmest deltagerne som tidløse, formfuldendte værker – det færdige resultat af teamets arbejde med spritblyanter, kirurgiske instrumenter, implantater og træningsmaskiner.

Anders Troelsen gør i indledningen til sin artikel om synsvinkler på skulpturen, hvor han refererer til Orlans forsøg på at komme til at ligne en række af kunsthistoriens berømte kvindefigurer, opmærksom på, at den franske performancekunstner foretager den omvendte bevægelse af den, kunsten traditionelt foretager. Med sine operationer på sin virkelige krop efterligner hun kunsten, der ellers traditionelt efterligner virkeligheden. I en vis forstand er det den samme bevægelse, der foretages i *The Swan*. I begge tilfælde er der tale om, at kvindekroppen iscenesættes som en ”omvandlerende skulptur” (ibid.), og i begge tilfælde iscenesættes kroppen som uendeligt modificerbart materiale. Forskellen er, at *The Swan* på intet tidspunkt diskuterer skønhedsideal og feminitet, mens det er selve Orlans ærinde, endvidere at *The Swans* team opererer efter en slags mainstreamskønhedsforestilling, mens Orlan arbejder på at stille spørgsmålstegn ved forbindelsen mellem det kvindelige og det skønne. Endelig at Orlan både er kunstner og værk i sit operationsatelier, mens kvinderne i både *The Swan* og *Extreme Makeover* skrives ind i et Pygmalion-agtigt narrativ, hvori de formgives af kirurgerne, der som kunstneren giver liv til sit materiale – studieværten annoncerer, hver gang vi skal se resultatet af en makeover, ”the brand new ...” – men i en vis forstand også i en omvendt bevægelse stivnes i plastik-kroppens døde form, som formet og færdiggjort skulptur. I den forstand skriver programmerne sig ind i en lang tradition i kunsthistorien for en bestemt kønsarbejdsdelt formgivning af kvindekroppen, samtidig med at højdepunktets tableauagtige iscenesættelser af ”the brand new” kvinde såvel som kropstableauerne i den afsluttende ”beauty pageant” genkalder, hvad Karin Sanders benævner ”skulptur-kropslige iscenesættelser” omkring år 1800 (Sanders 1997: 159).

Den kosmetiske morph i modefotografiet

Som det andet eksempel på udbredelsen af forestillingen om kroppen som skulptur, som uendeligt transformébar, befinder sig, mellem Orlans og *The Swans* kosmetiske morphings, modefotografiets krop. Her iscenesættes i udstrakt grad den perfekt modellérbare krop, kroppen som plastisk materiale eller voks i hænderne på fotografen (jf. Jerslev 1998), kroppen som lydigt materiale, der kan bøjes eller mejsles eller digitalt formes i en hvilken som helst retning, skøn eller uskøn, udtrykkende alt eller intet, blot tøjet og fotografiets samlede æstetiske udtryk tager sig ud, en krop der ofte ikke fremstilles velproportioneret og opbygget, men snarere en ’gensplejset’ krop med fx enormt – eller abnormt lange ben eller en ekstremt smal talje. Iscenesættelsen af den skønne krop ikke målet for modefotografiet i magasiner med avancerede modereportager som i *Dazed & Confused*, *The Face*, *i-D Magazine*, *Dutch* (og af og til i (især italiensk) *Vogue*), men snarere iscenesættelsen af iøjnefaldende scenarier, ofte ved hjælp af digitale teknikker.²⁶ Den digitale morph kan forsyne modelkroppen med proportioner og kapaciteter, der realiserer fotografens vision; digital fotomanipulation skaber artificielle kroppe, der imidlertid ikke stiller spørgsmålstegn ved ’naturligheden’ og ’skønheden’ i den virkelige krop, der er bag den fastfrosne skulptur eller voksmannequinen, men kun ved selve fotografiets relation til det afbildede. Den digitale morph foranlediger kroppens ”marvelous transformation” i modefotografiet, mens den kosmetiske morph og kroppen som materiel morph på sæt og vis er fraværende i modens univers.

I en paradoksal bevægelse indførte italiensk *Vogue* (juli 2005) imidlertid kosmetiske operationer i modens univers i en 70 sider lang modereportage, fotograferet af den amerikanske fotograf Steven Meisel, med titlen ”Makeover Madness” og en manchete, der lyder: ”Man snakker alt for lidt – for eller imod kosmetisk kirurgi: æstetik, ’besættelse’ eller en tendens mellem kunst, realisme og ironi?”²⁷ I serien, som tematiserer ”morphlike activities” (jf. Krasniewicz op.cit), indgår modens krop og den kosmetiske morph en paradoksal forbindelse i en række fotografisk iscenesatte back-stage tableauer fra kirurgerens operationsrum og fra luksuøse hotelværelser, hvor den postoperative pleje og heling finder sted. Serien består dels af en række mug-shot-agtige før-efter-billeder, dels af en række opera-

tionsscener, hvor modeller/kvinder iført luksustøj poserer på operationsbriksen omgivet af operationspersonale, operationsredskaber og sprøjter, blodige klude og med blodige sting og spritmarkeringer på kroppene. Endelig indeholder serien billeder fra korridorer og fra værelser på et luksuøst udseende hotel, hvor modellerne/kvinderne har indlogeret sig efter operationen. Modellerne poserer her, som oftest omgivet af mængder af piller, plejepersonale og læger, enten som stærkt bandagerede (tilsyneladende især efter diverse former for ansigtskorrektioner), indhyllede og lidende (som i *Extreme Makeover* eller *The Swan*), dvask dasende (kiggende tv, spisende morgenmad fra en glitrende sølvbakke) eller i aktivitet (talende i mobiltelefon, kiggende på tøj sammen med andre tilsvarende bandagerede kvinder eller givende direktiver til jakkekædte, mandlige underordnede).

I det for Meisels billedserier typiske narrativ, som billederne danner, fremstilles kosmetiske operationer som rige unge, travle *business-women's* hurtige tidsfordriv; quick-changes der skal overstås uden for meget spild af arbejdstid med en mobiltelefon i den ene hånd – også under operationen – og en hærskere af hjælpere omkring sig. I den forstand kan serien ses som en ironisk kommentar til et kvindeliv i forretningsverdenens overhalingsbane, hvor kosmetiske operationer er en integreret del af deres selvoptagede og travle livspraksis, ikke en lomme i den. Billedserien er dermed også udtryk for, at dette performede back-stage blik ind i forretningskvindens narcissisme snarere skal ses som en middle-region modefotografisk iscenesættelse af en allerede eksisterende udbredt viden og praksis. Om end den annoncerede ironi ikke er til at tage fejl af, giver seriens omfattende iscenesættelse af de kosmetiske quick-changes som hverdagslig overklasselüksus et indtryk af, hvor udbredte kosmetiske operationer er blevet i løbet af det sidste årti – både som faktisk praksis og som kulturel viden.

Billederne flirter med opfattelsen af, at den kosmetiske kirurgi intervenserer i 'den naturlige krop' – således ses på et af billederne et opslået blad med billeder af Tom Cruise og Katie Holmes under overskriften "Are They Faking It?"; men serien stiller ikke grundlæggende spørgsmålstejn ved modelkroppens 'naturlige' særlighed. De faktuelle oplysninger under før-efter-billederne, hvor modellens 'almindelige' før-ansigt, ofte i sort-hvid, er sidestillet med et glamourøst farve-efter-billede, gør opmærksom på ikke bare tøj- men også make-up-mærker og gør dermed først og fremmest opmærksom på det fotografiske felts mulighed for (digital) billedmanipulation. Serien iscenesætter dermed den kos-

metiske morph som *alene en medialiseret* kropsfrestilling og kobler den til den moderne forretningskvindes hektiske liv. Trods sporene af blod efter fedtinjektionerne i en af modellernes læber og sporene af de blodige sting efter en løftning af øjenlåg på en anden model, afsætter billedserien ingen ridser efter kosmetisk kirurgi i modellernes krop. Modeverdenens modeller, ja modeverdenen som sådan forbliver i serien uberørt af den kosmetiske kirurgi, Steven Meisels billeder bruger som kulisse for sine tableauer. Modellen forbliver exceptionel, modens verden fyldt af undtagelserne, det grundlag 'virkelig' skønhed er skabt af.²⁸

***Nip/Tuck* og operationsrummet som attraktion**

"Tell me what you don't like about yourself", er en gennemgående replik i (melo)dramaføljetonserien *Nip/Tuck*, rituelt stillet til en ny patient af en af de to mandlige plastikkirurger, som er seriens hovedpersoner, og ligesom i reality-programmerne er det lægernes selvforståelse, at de som plastikkirurger kan hjælpe deres patienter med at få et bedre liv ved at udbedre ydre fejl og mangler. Men serien spænder også denne opfattelse op på en tvetydighed, fordi patienterne i flere tilfælde ikke får et bedre liv. Føljetonformen og morphen som metafor følges her ad – der er ingen closure i serien, hvilket understreges af brugen af digital morphing i seriens genkommende indledningssekvens, der viser nærbilleder af udsnit af kalkfarvede voksmannequin kroppe, på hvis overflader en tilsvarende kalkfarvet (behandlet) hånd tegner røde streger med en scalpel. Nogle gange bevæger figurerne sig en anelse (en finger spjætter hurtigt, et øje bevæges en millimeter), som befandt de sig et sted mellem kød og kunstigt materiale, og i det sidste ultranærbillede morphen underdeler af et voksmannequinansigt langsomt ind i et levende ansigt.²⁹

Vennerne Christian og Sean har igennem nogle år sammen oparbejdet en indbringende klinik og har et ry for at være de dygtigste (og flotteste) plastikkirurger i Miami-området. Sean med det problematiske familieliv, er den samvittighedsfulde med moralske skrupler, der i slutningen af pilotafsnittet får gennemført den regel, at en femtedel af deres operationer skal være gratis, fordi han ser dem som rekonstruktive, ikke æstetiske. Den anden, singlen Christian med det heftige sexliv og store interesse for smukke kvinder og hurtige biler, er noget mindre optaget af moral, noget mere af penge – om end også han er god nok på bunden og grundlæggende ønsker sig et familieliv. *Nip/Tuck* er dels centreret om patienterne på klinikken, deres ønsker om foran-

dringer, begrundelserne for dem, kollegernes diskussioner med hinanden om betimeligheden i de ønskede forandringer og selve operationerne og deres udfald. Dels er serien centreret om beskrivelsen af de to mænds privatliv – der ofte ikke er til at skille fra forholdet til deres patienter – Seans op og nedforhold til sin kone, der i seriens fjerde afsnit genoptager sit medicinstudium og hans afmægtige forhold til sin både følsomme og problemfyldte teenagesøn, hvis biologiske far, viser det sig, ikke er Sean men Christian – ikke for ingenting er serien blevet benævnt en ”surreal soap opera” (Aurthur 2005). Endelig er serien gennembrudt af performative ’numre’, operationsscener og sexscener, der i afsnittene tildeles mere eller mindre samme status.

Nip/Tuck er fyldt med diskussioner om kosmetisk-kirurgiske indgreb – som en nødvendighed (en model der har fået snittet ansigtet op af en serievoldtægtsforbryder (episode 20) eller en sort kvinde der er blevet omskåret og vil have sin klitoris igen (episode 16)), alene tjenende forskønnelsesformål (en ældre overklassekvinde der skal have ’frisket sine øjne op’ til sin datters bryllup (pilotepisoden) eller Seans svigermor, der er psykolog og som ønsker en ansigtsløftning fordi hun skal have lavet et foto til sin nye bog (episode 14) eller noget derimellem (en brystkræftopereret kvinde der ønsker et nyt bryst, fordi hun er blevet forelsket (episode 6) og en blind kvinde der ønsker at få sine øjne ordnet, så det kan ikke ses, at hun er blind (episode 24)). De to venner bliver hele tiden konfronteret med moralske spørgsmål, som de ofte kommer galt af sted i besvarelsen af, fordi de ikke kan gennemskue deres patienters mere eller mindre problematiske eller lys-sky begrundelser for at ønske operation. ”We’re in the vanity business”, konstaterer Christian, men serien placerer dem også i en business tæt på psykisk forstyrrede mennesker, på forbryderverdenen, på pornoindustrien og på prostitutionsmiljøet, hvor plastickirurgi kan bruges til at fjerne mærker, der kan afsløre en pædofil præst (episode 8) eller ændre ansigtet på en kriminel så at han ikke kan genkendes (pilotepisoden og episode 13).³⁰

Nip/Tuck har både et mere tvetydigt og mere dritstigt afsøgende forhold til sit emne end de to reality-serier; især Christian mener, at deres mål er at forbedre patienternes liv, mens Sean pessimistisk indvender, at de i forhold til patienterne først og fremmest ”externalize the hate they feel about themselves”. Trods Christians ord om, at selve livet er at stræbe efter perfektion, knyttes kosmetisk kirurgi og afvigelser sammen gang på gang – samtidig med at serien insisterer på at placere Seans kone Julia i et udenfor, som var hun jomfruen overfor den kirurgi-

ske verdens mere eller mindre luderagtige operationer – eller som var der en sandhedens og en løgnens verden i *Nip/Tuck*.³¹ Men *Nip/Tuck* er samtidig – om end også på tvetydig vis – alene om, blandt de værker jeg her har diskuteret, at pege på det faktum, at det voksende område for kosmetisk kirurgi først og fremmest drejer sig om at skjule kroppens ældningsproces. En af de gennemgående karakterer i seriens to første årgange er Mrs. Grubman, en rig ældre enke, der, som det fremstilles i pilotepisoden, patetisk ønsker sig en yngre krop og dermed iscenesættes som ”scalpel slave” (jf. Balsamo 1997: 70) – men som grundlæggende blot er en uheldig og ensom kvinde, som i episode 17 ender delvis lammet i en rullestol, fordi hun ikke havde informeret de to kirurger om, at hun tog antidepressiv medicin – af frygt for at de så ikke ville operere på hende.

På den ene side viser serien, at fantasier om *quick-fixes* er mere eller mindre alment udbredte, ligegyldigt, hvor tynde, unge eller smukke patienterne er. På den anden side fastholder den også gennem sine mandlige hovedpersoner, kropskunstnerne med røntgenblikket for kropslige ufuldkommenheder og en forkærlighed for symmetri, kropslig fasthed og bryster der kan passe til en C-skål, at der eksisterer en verden af kropslig ’natur’, hvor *quick-changes* ikke er nødvendige. Seans kone tilhører for begge mændene denne verden. ”I don’t want my family infected by what we do here”, siger Sean i pilotepisoden – hvilket naturligvis ikke kan lade sig gøre. Omvendt tøver Christians blik ikke med lynhurtigt at udpege model-kærestens skønhedspletter og med hendes læbestift afsatte mærker de steder, hvor han mener, der skal foretages indgreb for at hun kan blive ’perfect’. Da hun derefter sammen med Christian kigger sig i spejlet og ser de røde streger, om hvilke han forklarende siger, at ”these are your problem areas”, spørger hun fortvivlet, om hun er *så* grim, underforstået at det ikke er den uhyggeligt overtegnede krop, hun ser på i spejlet, hun refererer til, men den mangelfulde krop, hans blik har udpeget for hende.

Victoria Duckett foreslår i sin artikel om Orlan, at det, der gør det så svært at se på performance-kunstnerens operationer på sig selv, er vanskeligheden ”in watching the construction of the product rather than its fetichistic display” (Duckett 2000: 211). Det samme gælder *Nip/Tuck*; kroppen med mærkerne efter kirurgernes tusch udsiger brutal dommen om kropslig ufuldkommenhed, den peger på, at kroppen ikke tilhører dens bærer, men en andens objektiverende blik og endelig, at den materielle krop aldrig blot er et færdigt produkt, men en transformerbar kødelig masse. Men i modsætning til

Orlans operationsteater iscenesættes operationssekvenserne i *Nip/Tuck* snarere som underholdende numre beregnet på at fremkalde samme arousal som sexscenerne i serierne; de får karakter af det Marsha Kinder om voldssekvenserne i actionfilm kalder for excessive "performative numbers" fyldt med "visceral pleasures" (Kinder 2001: 70) – hvilket serien selvbevidst gør opmærksom på ved at lade Sean og Christian operere til musik, der ved operationernes begyndelse startes fra et anlæg i operationsstuen. Det er spektakulære attraktioner, fyldt med kød, blod og ofte en galgenhumor i dialogen, som også gør scenerne komiske.

Eksempelvis ser vi i pilotafsnittets anden operationsscene først – efter at Sean har givet 'go' ved at sige "let's do it" – et nærbillede af cd-afspilleren, der sættes i gang, og Rolling Stones' *Paint it Black* fylder operationsstuen såvel som billedfladen. Et slowmotionbillede af en skalpel, der rækkes til Sean starter sekvensen, der derefter i nærbilleder viser operationerne i blandinger af forskellige billedhastigheder, kameralinser og -fokus og billedovergange. Mens Stones-nummeret fader ud, ses nærbilleder af blodige instrumenter og operationshandsker, der lander i metalskåle og glas, og derefter klippes til et nærbillede af patienten efter operationen. På tilsvarende vis iscenesættes og indfældes i det narrative forløb den første sex-scene mellem Christian og Kimber, modellen der også bliver en gennemgående figur i de to første sæsoner. Operationssekvenserne peger altså ikke på hverken kirurgernes dygtighed eller på den kosmetiske morph, men fremstår som visuelle attraktioner, i hvilke kødet og blodet seksualiseres, ligesom når de perfekte kroppe gnider mod hinanden i sexscenerne. Operationsstuen og de bedøvede kroppe, der krænges og skæres op, stikkes i, fyldes og sys, bliver i disse scener til visuelle fragmenter, der på én gang understøtter seriens narrative iscenesættelse af det kosmetisk-kirurgiske univers' befinden sig i en twilightzone, fremhæver den kosmetiske kirurgis kropsofattelse – en fragmenteret krop der består af

dele der ikke hænger sammen med andre dele, adskilte, hver for sig modificerbare elementer, og endelig peger på at scenerne fra operationsstuerne, i *Nip/Tuck* såvel som i reality-serierne, har deres helt egen uhyggeligt fascinerende attraktion.

Afslutning

Den gennemgående replik i *Nip/Tuck*, "Tell me what you don't like about yourself", angiver præcist focus i de tv-serier, jeg har behandlet her, kampen for en smukkere krop. Replikken peger også på, hvad serierne *ikke* beskæftiger sig med: Døden, det kropslige forfald – kosmetisk-kirurgiske indgreb som modtræk mod den endelige closure. Den umulige kamp. *The Swan* og *Extreme Makeover* insisterer på, at de involverede almindelige mennesker kan få et bedre liv gennem en makeover, og reality-programmerne holder fast i, at makeover'en giver mulighed for også at sætte den indre adel fri. Kroppen er uendeligt transformerbar – en materiel morph som kan skulptureres og skulptureres om igen. Som også modefotografierne viser, er dette *nutidens naturlige krop* – en form vi ikke behøver at (be)finde os i, hvis vi ønsker at se anderledes ud, en krop som digitale fototeknikker kan remodelere i modefotografiet, en medialiseret krop der som kosmetisk morph kan forandres hurtigt og mageløst i tv-programmer, og hvis forandring – som reality-programmerne viser det – umiddelbart får en negativ selvopfattelse til at forsvinde. Det gælder for alle værker, at de på mere eller mindre ambivalent vis – mest ambivalent, men også mest åbent i modebillederne og i *Nip/Tuck* – kredser om 'det kunstige' i forhold til kosmetisk kirurgi. *Nip/Tuck* spørger flere gange, hvor grænsen går, samtidig med at serien ikke selv skyer noget middel for at iscenesætte operationerne som en salgbar attraktion.

Den kosmetiske morph er, lige som den digitale, "a marker of our time", som jeg tidligere citerede Louise Krasniewicz for at sige. Den er, ikke mindst, et udtryk for, hvad vores tid ikke ønsker at se på.

Noter

1. Emnet for denne artikel indgår i mit delprojekt "Morphing og 'extreme makeovers': Kosmetiske kropsbegivenheder i de hurtige forandringskultur" under det FKK-financerede forskningsprojekt *Hvor går grænsen? Højspændingsæstetik og etisk kvalitet i den aktuelle mediekultur* (2005-2008), jf. www.hightension-aesthetics.com.
2. Denne trækker i sig selv forbindelser tilbage til 1960'ernes og 1970'ernes body art og performancekunst med navne som Bruce Nauman, Hermann Nitch, Chris Burden og Vico Acconci.
3. Fx de såkaldte *Third Hand Performances* 1992-93, jf. Wamberg 2002.
4. Orlan kalder (på webadressen www.orlan.net) selv sin kunst for *Carnal Art*, hvilket hun forstår som "an inscription on the flesh, as our age now makes

- possible”, en tid hvor ”the body has become an ’modified ready-made’”. Orlans ’kødkunst’ opererer ikke ud fra eller håndhæver en forestilling om en naturlig krop, tværtimod; hun er ude i et mere sofistikeret ærinde. ”*Carnal Art* is not against cosmetic surgery”, gør hun opmærksom på, ”but, rather against the conventions carried by it and their subsequent inscription” (jf. i øvrigt for en introduktion til Orlans kropskunst Rose 1993 og for en glimrende diskussion af Orlan i forhold til morph-begrebet Duckett 2000).
5. Serien havde premiere juli 2003 på kabelkanalen FX; tredje årgang startede september 2005. Den har været en af de største succeser på amerikansk kabel-tv overhovedet og har især nået gruppen af 18-49-årige. Jeg inddrager i det følgende de første to årgange, som også er udgivet på DVD.
 6. ”This show is about skin on every level”, siger seriens skaber Ryan Murphy til *The New York Times* d. 3. august 2003 (Udovitch 2003).
 7. Dette gælder også i Danmark, hvilket den relativt succesfulde udgivelse af magasinet *Plastique* er et udtryk for. Ifølge Bock 2005 var oplagstallet på første nummer på 20.000 med 15.000 solgte numre. Bladet har 500 abonnenter af hvilke halvdelen er mænd. Man regner med, at der i Danmark bliver foretaget omkring 10.000 kosmetiske operationer om året (jf. Bock 2005). I USA er antallet af kosmetiske modifikationer steget 24% i løbet af de sidste fire år (ifølge La Ferla & Singer 2005), i England 83% over de sidste fem år (jf. Moore 2005).
 8. Anne Balsamo (1996) skelner overordnet mellem rekonstruktiv kirurgi og kosmetisk eller æstetisk kirurgi. Om end hun gør opmærksom på, at al plastikkirurgi involverer æstetiske overvejelser benyttes rekonstruktiv kirurgi til at hele ”catastrophic, congenital, or cancer-damage deformities”, mens æstetisk kirurgi i langt højere grad er muligjort af et valg – elective chirurgy (Balsamo 1996: 58). Jf. for diskussionen af forskellen mellem rekonstruktiv og kosmetisk kirurgi også Gilman 2001.
 9. På *Extreme Makeovers* hjemmeside, www.abc.com/primetime/extrememakeover, findes gennemgange af de tre sæsoners programmer.
 10. Jeg refererer her til Mike Featherstones betegnelse for en række af praktikker, der inkluderer ”piercing, tattooing, branding, cutting, binding and inserting implants to alter the appearance and form of the body” (Featherstone 2000: 1) – i modsætning til mere langsomme praktikker som gymnastik og træning, der ikke involverer instrumenter, der skærer, piercer eller brænder. En begrebsdefinition der utvivlsomt kommer til at skulle revideres. Flere af de plastikkirurger der interviewes i Angelika Taschens bog om kosmetisk kirurgi (Taschen 2005), udtaler, at fremtidens operationer kommer til at bruge skalpellen mindre og mindre.
 11. I en artikel i det engelske magasin *Red* (Moore 2005) kritiserer plastikkirurger *Extreme Makeovers* iscenesættelse af *quick changes*: Der bliver foretaget alt for mange forskellige operationer på en gang, så deltagerne har ikke tid til at reflektere over, hvor langt de ønsker at gå, og de er under fuld bedøvelse alt for lang tid, siger de. At der er tale om mange operationer på én gang, ser man i *Extreme Makeover*-programmet om Kim og Art flere gange gennem nærbilleder af, hvad der forekommer som kirurgernes operationshuskeseddel. Hvert punkt på listen får et hak, når en ny ’modifikation’ er foretaget, som var kirurgen i supermarkedet efter varer.
 12. Muligvis som følge af tilsvarende kritikker mod programmet er i tredje sæson – i modsætning til de første to sæsoner – indarbejdet en række udtalelser fra kirurgerne til deltagerne om ricisi ved enkeltindgreb – men ikke mod det samlede antal operationer.
 13. Ikke så svært at morphen og warpen som æstetiske transformationsfigurer hører horrorgenren til. Det uhyggelige har netop, som Noel Carroll (1990) gør opmærksom på, med kategorial usikkerhed og flyden at gøre.
 14. Der er dog formodentlig også – i modsætning til *Extreme Makeover* og *Nip/Tuck* – tale om at formindske den grafiske udpensling af kropsindret – den åbne krop skjules ligeledes med sløringer.
 15. Således anlagde Sharon Stone sag mod en plastikkirurg for at have løjet om at have foretaget en ansigtsløftning på hende. I sagsanlægget lagdes der (ifølge Dargis 2005) stor vægt på stjernens *naturlige* skønhed. En hjemmeside som www.awfulcosmeticsurgery.com, som nyfident lever på at fotodokumentere stjerners og celebrities’ tiltagende ’unaturliggørelse’, har på sæt og vis denne forestilling som afsæt.
 16. Således slutter tredje sæsons 14. afsnit med at en af deltagerne udtaler, at kosmetiske operationer ikke løser alle ens problemer, men at man skal ”go for it” hvis man ønsker det. Umiddelbart efter udsiger den anden kvindelige deltager afsnittets slutord, der emblematiske kan stå for hele programmet, ”I’m definitely happy now”.
 17. Ifølge showets hjemmeside er en ny sæson dog endnu ikke programsat.
 18. Referencer til skuespillere går igen, når der skal sættes ord på resultaterne af makeover’en, og når lægerne skal forklare deltagerne, hvordan de har i sinde at modellere deres kropsydre. MTV-showet *I Want a Famous Face* (www.mtv.com/onair/dyn/i_want_a_famous_face_2/series.jhtml) går et skridt videre, idet programmet følger unge menneskers forsøg på gennem en makeover at komme til at ligne deres foretrukne idol. MTV gør i øvrigt på hjemmesiden opmærksom på, at det ikke er kanalen, der betaler for de plastiske operationer, der skal forvandle de håbefulde wannabe’er: ”The subjects of this documentary series decided on their own to get plastic surgery. MTV then asked to document their journey”.
 19. Se også Sweetman 2000 for en diskussion af betydningen af *permanens* i relation til piercing og tattooing som kropsmodifikationer.

19. Jeg bruger i denne artikel alene eksempler fra første årgangs episode 1 og 8 (sendt i USA foråret 2004). *The Swan* har foreløbig været sendt to sæsoner.
20. Således indgår programmerne tydeligvis også i en selvbranding. *Extreme Makeover: Home Edition* slutter påfaldende med, at kameraet hæver sig op over familien, som har fået nyt hus mv., samtidig med at familiemedlemmerne vinker op mod kameraet og gentagne gange råber "Thank you ABC".
21. I hvert *Extreme Makeover*-program krydsklippes mellem to deltagere. En tredje deltager i programmerne får en "Mini-Extreme Makeover", en transformation ved hjælp af ny frisure, ny makeup og ny gardarobe. Denne deltager afsløres altid for venner og familie i slutningen af programmets første del. I tredje sæson kan tre deltagere få en "extreme makeover".
22. På *Extreme Makeovers* hjemmeside, på undermenuen Patient Bios, opregnes det lakonisk, at "Kim received a nose job, lower eyelid lift, upper lip reduction, breast augmentation, removal of a third nipple, liposuction of abdomen and inner thighs, PRK eye surgery, laser hair removal, extraction of 6 front teeth and 4 lower teeth, lip and gum repositioning, crown lengthening, 2 crowns, upper and lower bridges, partial dentures and 5 da Vinci porcelain veneers". Art "received a browlift, facelift, a necklift with contouring of the jaw line & chin, a nose job, upper and lower eyelid lift, a cheek lift, liposuction of chest and flanks, a tummy tuck, a Foto facial, removal of moles on face, Botox for crows' feet, Zoom whitening, 8 upper da Vinci porcelain veneers, a night guard, cataract surgery, a hair transplant and hair restoration". De fleste 'patient bios' opregner en lignende eller længere liste af kropsforandringer foretaget af "the Extreme Team".
23. *Extreme Makeover* har flere mandlige deltagere, ikke nødvendigvis afspejlede kønsfordelingen blandt serierne men i hvert fald afspejlede det faktum at flere og flere mænd får foretaget kosmetiske operationer. Ifølge Angelika Taschen (2005) var 15% af patienterne i 2002 mænd, og procentandelen er stigende; det samme tal viser en dansk rapport om privatklinikker udgivet af Sundhedsstyrelsen (jf. Bock 2005). Angelika Taschen gør i øvrigt opmærksom på, at det først var i slutningen af det 19. århundrede, at antallet af kvinder begyndte at overstige antallet af mænd.
24. For en nøjere gennemgang af programmets og finaleafsnittets opbygning se Mikos 2004.
25. I den forstand ekkoer han – ligesom tandlægen der taler om oplevelsen af at stå foran et tomt læred – langt størsteparten af de plastikkirurger, der interviewes i Angelika Taschens bog, som på spørgsmålet om, om de opfatter sig selv som kunstnere, svarer ja.
26. I 1990'erne indtog det realistiske modefotografi en fremtrædende plads indenfor det avancerede modefotografi; det iscenesatte ofte ikke-modeller som modeller eller iscenesatte modellerne som tynde og forpinte kroppe i usle omgivelser (hvilket gav denne tendens tilnavnet "Heroin Chic" (jf. Arnold 1999). Det var ikke den eneste tendens i 1990'erne, men det realistiske modefoto er i dag i vidt omfang blevet afløst af et mere filmisk, narrativt fotografi, typisk i den amerikanske fotograf Steven Meisels ofte meget lange modebilleder i italiensk *Vogue*, hvor han fx har brugt paparazzifotografiet, film noir'en og science-fiction-filmen som forlæg eller iscenesætter digitalt kompilerede rum, der blot i almenhed konnoterer filmiskhed. Meisel og *Vogue* har ved flere serier samarbejdet med designfirmaet EyeballNYC om den digitale udformning af de visuelle scenarier. For en fremragende gennemgang af modefotografiets udvikling se Andersen 2006. For en diskussion af det nye modefotografi med særligt henblik på Steven Meisels kropsiscenesættelser se Jerslev 2006 (in press).
27. Den italienske tekst lyder:
se ne parla
troppo-poco-pro-contra
chirurgia
estetica
ossessione o
tendenza?
tra arte, realismo
e ironia
28. Jeg udfolder analysen af Meisels Makeover Madness serie i Jerslev 2006.
29. Under billederne lyder det fra gruppen *Engine Rooms* forsanger: "make me – beautiful/ make me/ a perfect soul/ a perfect mind/ a perfect face/ a perfect lie.
30. Seriens sorte humor kommer fx til udtryk i episode 13, hvor Sean vil dræbe en gangster ved navn Escobar, som i flere tilfælde har truet de to kirurger til at operere på prostituerede, som har fungeret som narkokurerer for Escobar. Escobar tilbyder Sean en deal: hvis han får et nyt ansigt, vil han stoppe forfølgelsen af de to mænd. Sean og Christian accepterer, men episodens clou er, at de transformerer Escobars ansigt, så det til forveksling ligner en eftersøgt forbryder ved navn Ortiz. Episoden ender med at den nye Ortiz arresteres i lufthavnen.
31. Denne insisterende placering af Julia udenfor den kosmetiske kirurgis verden ændredes radikalt i anden sæson, hvor hun først fik 'ordnet' brysterne og så fik implantaterne fjernet igen under en operation, hvor hun fik lavet rekonstruktiv kirurgi efter en bilulykke.

Litteratur

- Andersen, Charlotte (2006) *Modefotografi. En genres anatomi*. København: Museum Tusulanum Press.
- Arnold, Rebecca (1999) 'Heroin Chic', *Fashion Theory* vol 3, no 3.
- Aurthur, Karen (2005) 'It's Over for 'over There', *New York Times*, November 3.
- Balsamo, Anne (1996) *Technologies of the Gendered Body. Reading Cyborg Women*. Durham & London: Duke University Press.
- Beebe, Roger Warren (2000) 'After Arnold. Narratives of the Posthuman Cinema', in Sobchack, Vivian (red.) *Meta-Morphing. Visual Transformation and the Culture of Quick-Change*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

- Bock, Silke (2005) 'Kroppen skal skæres til', *Politiken* 17. februar.
- Carroll, Noël (1990) *The Philosophy of Horror*. London & New York: Routledge.
- Dargis, Manohla (2005) 'One Word: Plastics', *The New York Times*, January 23..
- Duckett, Victoria (2000) 'Beyond the Body. Orlan and the Material Morph', in Sobchack, Vivian (red.) *Meta-Morphing. Visual Transformation and the Culture of Quick-Change*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Featherstone, Mike (2000) 'Body Modification: An Introduction', in Featherstone, Mike (red.) *Body Modification*. London, Thousand Oaks & New Delhi: Sage.
- Gade, Rune & Marianne Raakilde Jespersen (2000) 'Indledning', in Gade & Jespersen (red.) *Krop og æstetik*. København: Tiderne Skifter.
- Gilman, Sander L. (2001) *Making the Body Beautiful. A Cultural History of Aesthetic Surgery*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Høholt, Stine (2000) 'Kød – Krop – Menneske. Når kroppens menneskelige fernis krakelerer', in *Mennesket. Et halvt århundrede set gennem kroppen*. ARKEN. Museum for Samtidskunst.
- Jerslev, Anne (1998) 'Statuen og mannequindukken. – den poserende kvindekrop i 1930'ernes publicitystills og 1990'ernes modefotografi', in Christensen, Christa Lykke, Jerslev, Anne & Thorup, John (red.) *Kroppe – billeder – medier*. København: Borgen.
- Jerslev, Anne (2006) 'Makeover Madness. The Designable Body and Cosmetic Surgery in Steven Meisel's Fashion Photography', in Heller, Dana (red.) *Reading Makeover Television*. London & New York: I.B Tauris (in print).
- Kinder, Marsha (2001) 'Violence American Style: The Narrative Orchestration of Violent Attractions', in Slocum, J. David (ed) *Violence and American Cinema*. London & New York: American Film Institute.
- Krasniewicz, Louise (2000) 'Magical Transformations. Morphing and Metamorphosis in Two Cultures', in Sobchack, Vivian (red.) *Meta-Morphing. Visual Transformation and the Culture of Quick-Change*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- La Ferla, Ruth & Singer Natasha (2005) 'The Face of the Future'. *New York Times*, December 15.
- Mikos, Lothar (2004). 'Oh mein Gott! Bin ich schön!' Schönheit, Fernsehshows und Mediendiskurse'. *TV Diskurs. Verantwortung in audiovisuellen Medien* Jg. 7, no 4.
- Moore, Anna (2005) 'The Ugly Truth about Plastic Surgery TV', *Red*, April.
- Pacteau, Franchette (1994) *The Symptom of Beauty*. London: Reaktion Books.
- Rose, Barbara (1993) 'Is it Art? Orlan and the Transgressive act – French Performance Artist Orlan', *Art in America*, February.
- Sanders, Karin (1997) *Konturer. Skulptur- og dødsbilleder fra guldalderlitteraturen*. København: Museum Tusulanums forlag.
- Sichterermann, Barbara (1984) 'Om skønheden, demokratiet og døden', in Sichtermann, Barbara: *Byrsterne tabte erotik – og andre essays om kvindelighed*. København: Tiderne Skifter.
- Silverman, Kaja (1996) *The Threshold of the Visible World*. London & New York: Routledge.
- Sobchack, Vivian (2000a) 'Introduction', in Sobchack, Vivian (red.) *Meta-Morphing. Visual Transformation and the Culture of Quick-Change*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Sobchack, Vivian (2000) 'At the Still Point of the Turning World'. *Meta-Morphing and Meta-Stasis*, in Sobchack, Vivian (red.) *Meta-Morphing. Visual Transformation and the Culture of Quick-Change*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Sweetman, Paul (2000) 'Anchoring the (Postmodern) Self? Body Modification, Fashion and Identity', in Mike Featherstone (ed.) *Body Modification*. London, Thousand Oaks & New Delhi: Sage Publications.
- Taschen, Angelika ed. (2005) *Aesthetic Surgery*. Köln: Taschen Verlag.
- Troelsen, Anders (2002) 'Skulpturen, stedet og soklen. Synsvinkler på skulpturen – konceptuelt og konkret', in Troelsen, Anders (red.) *Synsvinkler på skulpturen. Antologi om skulpturanalyse*. Århus: Århus Universitetsforlag.
- Udovitch, Mim (2003) 'The Cutting Edge of Television: A Bloody Scalpel', *The New York Times* August 3.
- Wamberg, Jacob (2002) 'Kroppen som posthuman skulptur. Om Stelarc's performances', in Troelsen, Anders (red.) *Synsvinkler på skulpturen. Antologi om skulpturanalyse*. Århus: Århus Universitetsforlag.