

Det gode portræt af en forsker

LISBETH THORLACIUS

Under læsningen af en god faglig eller skønlitterær bog har vi nok alle oplevet en stigende interesse for forfatteren. Gang på gang må vi blade tilbage til flappen af bogen for at studere portrættet af forfatteren. Jo mere involverede vi bliver i bogen, jo større bliver vores interesse for at vide mere om denne spændende person, som skriver til os. Mange af os har også oplevet at blive skuffede over, at vi ikke kunne hente nok informationer ud af billedet, enten fordi billedet var for udtryksløst, eller fordi det var af dårlig kvalitet, dvs. uskarpt, dårligt belyst, forkert beskåret, etc. Vi er også blevet mere og mere forvante med høj billedkvalitet, og at billedet skal kommunikere det, som sproget ikke kan. Et faktum, der er svært at komme udenom, er, at portrættet, uanset sin udformning, bliver gransket af beskueren, og at denne proces foregår, uanset om det er et godt eller et dårligt billede.

Vi har også oplevet, at et enkelt klassisk portræt af en forsker, som blev trykt i avisen virkede kedeligt, hvor det måske ville have været det rette valg til flappen af bogen. Og omvendt opleves det gode presseportræt måske som et dårligt billede til flappen på bogen. Hvorvidt et portræt opleves som godt eller dårligt afhænger således ofte af den sammenhæng, det indgår i. Det er derfor nyttigt for forskeren eller billedredaktøren, der jævnligt anvender portrætter af sig selv eller andre, i bøger, tidsskrifter og aviser, at kunne vælge og vurdere portrætter på et mere kvalificeret grundlag. Med udgangspunkt i semiotiske begreber giver denne artikel læseren et sprog om portrættets virkemidler. Derudover introducerer jeg fire kategorier, som portrættet oftest indgår i. Kendskab til disse kategorier kvalificerer brugeren til at foretage det rette valg af portræt til den rette sammenhæng.

Institut for kommunikation, Roskilde Universitetscenter, Postboks 260, DK-4000 Roskilde, lisbeth@ruc.dk

Genrer inden for forskerportrættet

Det er en almindelig fejl at betragte et portræt bare som et portræt. Når vi, forskeren eller informationsmedarbejderen, skal benytte portrætter i professionelle sammenhænge, er det derfor vigtigt, at vi på et kvalificeret grundlag kan skelne imellem de forskellige portrætgenrer og vælge det passende portræt til den passende sammenhæng, alt afhængigt af om billedet f.eks. skal bruges som et portræt bag på flappen af en bog, eller om det skal bruges i pressen. De væsentligste genrer inden for portrætfotografiet med et særligt henblik på forskerportrættet kan inddeles i fire overordnede kategorier: Det klassiske portræt, det iscenesatte portræt, situationsportrættet og presseportrættet. Disse fire portrætgenrer har, som det vil fremgå i artiklen, sådan set altid eksisteret, selvom de ikke nødvendigvis har været klassificeret under disse betegnelser.

Når vi skal vælge et portræt, hvad enten det er til pressebrug, informationsbrug eller til flappen på bogen, er det nyttigt, at vi har et vokabular omkring portrætfotografiets virkemidler. Et sådant sprog kan vi til dels hente fra semiotikken, og i denne sammenhæng er det relevant at inddrage nogle af de væsentligste semiotiske begreber fra Ferdinand de Saussure, Roland Barthes og Charles Sanders Peirce.

Paradigmer og syntagmer inden for portrætfotografiet

Saussure definerede to måder, hvorpå tegnene er organiseret i koder. Det første er *paradigmet*, som består af en række tegn, fra hvilket man udvælger sig sit tegn. Det andet er *syntagmet*, som består af en kombination af tegn fra forskellige paradigmer (Saussure 1974). Saussure udarbejdede denne tegnteori med et særligt henblik på sproganalyse, derfor kan den ikke helt uden definitionsproblemer overføres til analyse af visuelle udtryk. Derfor vælger jeg at betragte *paradigmet* som en række *elementer* i

stedet for en række tegn, og syntagmet som en kombination af *elementer* fra forskellige paradigmer. Ethvert portræt består af en kombination af elementer fra forskellige paradigmer. Et portræt af den danske forsker og nobelprisvinder Niels Bohr består f.eks. af elementer fra flere forskellige paradigmer. Der vil være et element fra et paradigme med poseringer, et element fra et paradigme med ansigtsudtryk, et element fra et paradigme med lyssætninger, etc. Hvis Niels Bohr-portrættet f.eks. er belyst med hårdt sidelys, som kan formidle et mere maskulint udtryk, kommunikerer det visuelt noget helt andet om den portrætterede, end hvis det havde været belyst med blødt, diffust lys, som ofte opleves som mere feminint. Den betydning vi tillægger hårdt sidelys eller blødt, diffust lys er socialt konstrueret og baseret på en konvention, som kan ændre sig over tid. Det vil sige, at den betydning, vi tillægger de enkelte elementer i paradigmet, er bestemt ud fra nogle regler, som vi inden for en kultur har vedtaget. Selvfølgelig kan fotografen af f.eks. Niels Bohr-portrættet ikke være sikker på, at beskuerne aflæser fotografiet éntydigt. Resultater fra receptionsforskningen har jo for længst demonstreret, at vi ikke aflæser billeder éntydigt. Det ændrer dog ikke på, at professionelle fotografer opererer med paradigmevalg hele tiden ud fra erfaringer med, at portrættet vil blive aflæst i bestemte retninger afhængigt af kombinationen af elementer fra forskellige paradigmer. F.eks. ved fotografen godt, at hvis hun poserer forskeren med hånden under hagen, belyser ansigtet med sidelys, bruger sort baggrund og inddrager hjørnet af en rokokostol i venstre side af billedet, vil en stor del af beskuerne opleve billedet som et klassisk portræt af en myndig seriøs og tænksom person. Professionelle portrætfotografer arbejder således på basis af en erfaringsbaseret viden, som tages med i betragtning hver gang, der skal vælges poseringer, lyssætninger, baggrunde, etc. Det er vigtigt at være opmærksom på, at både fotografen, den portrætterede og ikke mindst beskueren kender til de fine nuancer, der kan være afgørende for om forskerportrættet kommer til at tilhøre det ene eller det andet paradigme. Hvis der er tradition for, at et forskerportræt på flappen af afhandlingen skal afspejle en tænksom og seriøs forfatter, og læseren i stedet for bliver mødt med et forskerportræt, der ligner et modefoto, opstår der signalforvirring. Ved at bruge tegn fra paradigmet med modeportrætter kommunikerer man som afsender noget om forfatteren, der refererer til mode, og det gør selvfølgelig heller ikke noget, hvis det er det, der er hensigten. Det kan i nogle tilfælde være den helt rigtige løsning at anvende et forskerportræt i en ud-

formning, som falder uden for den traditionelle genre, idet det kan vække opsigt og indlede opmærksomheden på forfatteren eller teksten, som billedet illustrerer. I andre tilfælde vil det være en beklagelig fejltagelse, hvis det medfører, at forfatteren mister troværdighed hos sin faste læserskare. Det kommer an på i hvilken forbindelse og i hvilken sammenhæng, man anvender portrættet. Det, der ikke må ske, er, at man anvender forskerportrætter på traditionel eller utraditionel vis uden kritisk at have vurderet, om det er det rigtige portræt at bruge i den givne situation. Det kvalificerede gæt på, hvilket portræt der bør anvendes hvor og hvornår, er altid at foretrække.

Fotografen, den portrætterede og beskueren

Ethvert portræt, inklusiv forskerportrættet, er bærer af fotografens indflydelse, ligesom fotografiet også er bærer af den portrætteredes selvindflydelse. Og endelig vil beskueren tillægge billedet en betydning, som hverken fotografen eller den portrætterede helt kan styre eller forudse. I bogen *Det lyse kammer* introducer Roland Barthes begreberne *Operatoren* (fotografen), *Referenten* (den portrætterede) og *Spektatoren* (beskueren) med særligt henblik på at analysere portrætfotografier (Barthes, 1987). Det varierer i hvilket omfang, de tre aktører interagerer og påvirker indholdet i fotografiet. Fotografen indrammer, udvælger og bestemmer, hvornår et udtryk skal fastfryses. Derudover kan fotografen inkludere symbolske tegn i form af baggrunde, møbler, lyssætning og manipulation med teknikken. Det er alle sammen faktorer, hvorigennem fotografen kommer til udtryk. Den portrætterede har sin egen forestilling om, hvorledes han eller hun ser ud, eller bør se ud, og vil i optagelsessituationen bevidst eller ubevidst påvirke de endelige resultater med sin selvopfattelse. Beskueren aflæser fotografiet med sin helt personlige fortolkning baseret på erfaring, fordomme, etc. De tre aktører er alle på spil hver gang, vi ser på et portrætfotografi. Hvem af de tre, der er dominerende, varierer. F.eks. må det iscenesatte portræt som genre siges at indeholde en stor portion af fotografens indflydelse og ofte en vifte af fortolkningsmuligheder hos beskueren, hvorimod den portrætteredes indflydelse er sekundær. Situationsportrættet derimod er den af genrerne, hvor den portrætterede oftest gengives i sit mest sandfærdige udtryk, med det forbehold at fotografier per definition aldrig gengiver en endegyldig sandhed, idet den portrætterede befinder sig i sine egne omgivelser med sine vante forsøg, men det er selvfølgelig også

betinget af, at fotografen bestræber sig på af lade den portrætterede være hovedaktør i billedet.

Symbol, ikon og indeks

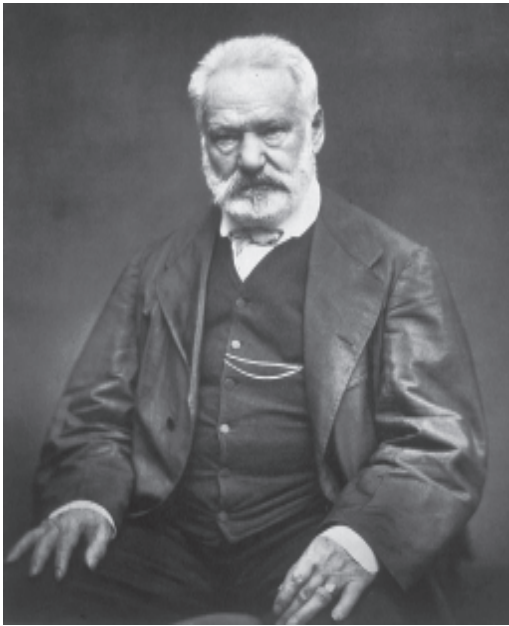
Når man skal forstå indholdet i fotografier opfatter jeg Charles Sanders Peirces tegnteori, der består i at indele tegnene i kategorierne, *symbol*, *ikon* og *indeks*, som et af de mest anvendelige begrebsapparater inden for semiotikken (Peirce, 1998, s. 5). Der vil derfor blive refereret til Peirces tegnteori senere i artiklen i forbindelse med analysen af forskerportrætterne. Ifølge Peirce refererer tegnet til noget andet end sig selv, nemlig objektet, og antager en mening i mødet med beskueren (Peirce, 1955, s. 99). Ikonet som tegn refererer direkte til objektet, idet ikonet bærer en lighed med dets objekt. F.eks. et billede af Poul Nyrup Rasmussen er et ikonisk tegn, idet tegnet ligner det, som det henviser til, nemlig Poul Nyrup Rasmussen. I forbindelse med symbolet er der ikke en direkte forbindelse mellem tegnet og det, som det henviser til. For at kunne aflæse symboler kræves det, at man har en indsigt i de konventioner, som man inden for en bestemt kultur har besluttet, at symbolet henviser til. Når der flages på halv, ligner det ikke billedligt ”sorg”, og tekstuel er forbindelsen mellem lydrækken k-a-t og begrebet ”kat” noget, der er opstået gennem konvention. Det indeksikale tegn står for objektet i kraft af en nærheds- eller årsagsforbindelse. F.eks. er røg, der kommer ud af et vindue, et indeks på brand, og i tekstuelle sammenhænge er f.eks. sprogets dialekter indeksikale, idet de henviser til afsenderens geografiske herkomst. Et portrætfotografi er per definition et ikon på den portrætterede, idet den portrætterede i stor udstrækning er bestemmende for, hvordan portrættet ser ud. Fotografens valg af lyssætning, poseering, kameravinkel, fokus indramning, etc. er bestemmende for de symbolske elementer i det endelige udtryk og samtidig bestemmende for, i hvor stor en udstrækning det ikoniske element fremtræder i fotografiet, nemlig i hvor høj grad den portrætterede ligner sig selv. Portrætfotografiet er per definition et indeks på, at portrætfotograferingen har foregået, derudover indeholder portrættet indeksikale tegn, det vil sige spor, der henviser til noget andet. Rynker i ansigtet henviser til alder, en uren hud kan henviser til usund levevis, og en jordbærtud kan være et tegn på et alkoholproblem, etc.

Klassiske forskerportrætter

Det klassiske forskerportræt udmærker sig ved sin enkelhed. Som det ligger i betegnelsen, er det klassiske forskerportræt en genre, som har rødder langt

tilbage i tiden. Den klassiske portrætfotograf benytter sig ofte af det, man kalder for Rembrandtlyssætningen, som refererer til den måde, Rembrandt typisk valgte at lægge lyset. Det er en lyssætning, som tildeler ansigtet et tredimensionalt udtryk. Den klassiske portrætfotograf koncentrerer sig som regel kun om den portrætteredes ansigt og hænder. Baggrunden er som regel neutral for ikke at trække opmærksomheden væk fra ansigtet. Der er sjældent tilføjet rekvisitter i det klassiske portræt, dog forekommer det, at den portrætterede sidder med en pipe, en kuglepen eller lignende i hånden. Fotografen lægger vægt på at opfange ansigtsudtryk, der afspejler dele af personligheden, og der lægges vægt på at vælge det rigtige lys til det enkelte ansigt. Portrætfotografens største opgave ligger faktisk i at få etableret en afslappet relation til den person, der skal fotograferes, inden fotograferingen går i gang. Det kan typisk foregå over en kop kaffe, hvor fotografen har mulighed for at danne sig et indtryk af, hvordan personen ser ud, når vedkommende slapper af og er naturlig, samt hvilke folder forskeren naturligt falder ned i, når han eller hun sidder i en stol. Disse iagttagelser er uundværlige for fotografen, for i selve optagelsessituationen vil den portrætterede straks antage et nyt krops- og ansigtsudtryk, som ikke har været til stede før, og som kun er opstået nu til ære for kameraet. Her gælder det for fotografen om at genfinde de udtryk, som blev observeret, inden personen satte sig foran kameraet. Det klassiske forskerportræt er i alle henseender arrangeret (ikke at forveksle med iscenesat). Den portrætterede er bevidst om, at han eller hun bliver fotograferet. Optagelserne foregår oftest i et studie med neutrale baggrunde, og endelig bliver det færdige resultat ofte retoucheret for at tilfredsstille den portrætteredes ønsker om at nedtone eller fjerne eventuelle uregelmæssigheder.

Det klassiske portrætfotografi af Victor Hugo fra 1876 (figur 1) er fremstillet af den franske fotograf Etienne Carjat. Portrættet er et eksempel på, hvorledes portrætmaleriets traditioner er blevet videreført op igennem tiderne. Portrættets detaljerigdom og særegne stofflighed kendetegner billedet som et fotografi, men derudover antager billedet store lighedstræk med portrætmalerier fra 1800-tallet. Den portrætterede både sidder og afspejler stor værdighed på samme måde, som man kender det fra portrætmaleriet fra samme tidsperiode. Derudover har Carjat benyttet sig af den samme form for lys, nemlig Rembrandtlyssætningen, hvor lyset lægges således, at øjet på skyggesiden af ansigtet er oplyst i en trekant af lys, som bl.a. bevirker, at ansigtet antager tredimensionale egenskaber, og derfor opleves



Figur 1.
Victor Hugo fotograferet af Etienne Carjat i 1876

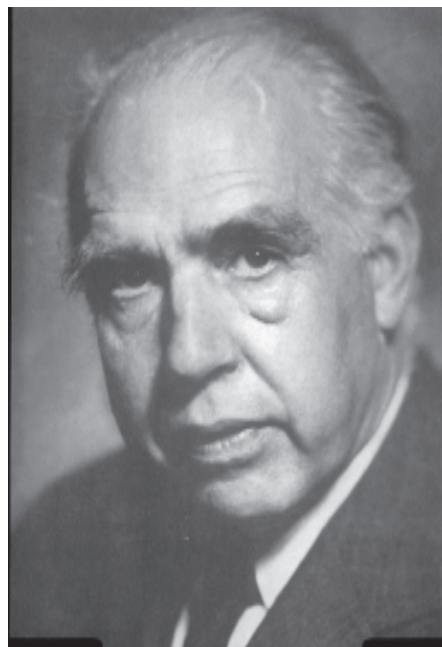
som mindre flat (London & Upton 1994). Der er lagt vægt på at fremstille Victor Hugo som en seriøs og tænksom forsker, og Carjat har bestræbt sig på at afspejle en side af Victor Hugos personlighed. Carjat har givet plads til den portrætterede, men portrættet er samtidig en afspejling af Carjats egen opfattelse af, hvad der skal fremhæves ved Victor Hugos personlighed.

Det meget kendte portrætfotografi af Niels Bohr fra ca. 1960 (figur 2) fremstiller fysikeren i et nærportræt i helt neutrale omgivelser. Et portræt, der kunne have været taget i et hvilket som helst årti i dette århundrede. Tidsløshed og enkelthed er nogle af de afgørende karakteristika inden for den klassiske portrætgenre. Fotografen har også her benyttet sig af Rembrandtlyssætningen, og den portrætterede er på traditionel vis gengivet med værdighed og alvor. Fotografen har blotlagt ansigtet, så beskueren kan studere ansigtet uden at blive distraheret af rekvisitter, dramatisk lys eller andre effekter. Det er et fotografi, der kan bruges igen og igen, idet det i sin neutrale fremtoning ikke fremprovokerer en fortælling, som f.eks. rekvisitter i for- eller baggrund kunne forårsage. Billedet er bygget op af ikoniske og indeksikale tegn. Det er en ikonisk gengivelse af Niels Bohr med indeksikale tegn i form af rynker og poser under øjnene, der henviser til, at den portrætterede er oppe i alderen. Det er ganske enkelt et let aflæseligt fotografi, der ubesværet dekode oplysninger og fortæl-

linger baseret alene på ansigtet, hvilket er en medvirkende årsag til, at netop dette fotografi er blevet det mest kendte portræt af Niels Bohr. Den portrætterede fremtoner med stor vægt i dette fotografi.

I forlængelse af 68'ers oprøret og de opgør, der blandt mange andre opgør opstod inden for universitetssektoren, kan det ikke overraske, at forskerportrættet også blev påvirket af tidsånden. Ligesom der blev gjort oprør mod universiteternes tilgang til pædagogik og den ophøjede opfattelse af det at være forsker, blev der også taget afstand fra det traditionelle klassiske forskerportræt. Den holdning afspejler sig tydeligt i forskerportrætter fra den tid, og man kan stadig finde spor efter den i dag blandt forskere, som har rødder i 68'ers generationen.

Automatfotografiet fra Østerport station eller snapshotfotografiet, som naboen havde taget sidste sommer, afløste i flere årtier de traditionelle klassiske portrætfotografier. Når man betragter forskerportrætter fra den periode, fungerer de bedre som symboler på en politisk afstandstagen til det, man forbandt med borgerlige traditioner, end egentlige vellignende portrætter af forskerne. Snapshotfotografiet eller automatfotografiet blev foretrukket som middel til at symbolisere ens ydmyghed over for det at være forsker, og det var af sekundær betydning, om portrættet var godt eller vellignende. Ved at placere et lidt tilfældigt snapshot eller



Figur 2.
Niels Bohr, fotograf ukendt fra ca. 1960

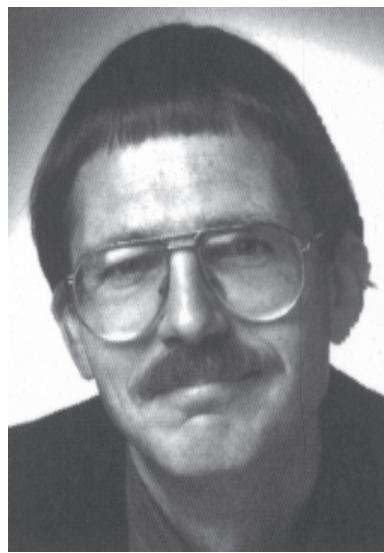
automatfotografi på flappen i sin afhandling demonstrerede man som forsker, at man tog afstand fra det traditionelle, klassiske portræt, hvor forskeren fremstod som en alvorlig, taktsom person med fare for at blive oplevet som selvhøjtidelig. Samtidig demonstrerede man også ligestyldighed overfor det dyrere og mere kvalitetsbetonede studieportræt, idet det hørte ind under de borgerlige værdinormer. I 90'erne fik det klassiske vellignende portræt en renaissance, og det er min oplevelse, at når forskere i dag anvender et snapshotfotografi af sig selv, er det mere, fordi de ikke har skænket det en tanke, at det kunne være vigtigt med et godt fotografi af sig selv, før dagen før bogen skal trykkes, og så er det for sent at få taget et professionelt portrætfotografi. Der er foregået en udvikling i retning af, at forskere generelt har indset, at det faktisk har en værdi at placere billeder af sig selv i bøger eller artikler, som har mere at byde på end en ren registrering af ens fysiske ydre. Billedet bliver jo under alle omstændigheder afkodet af beskueren, så det er jo på ingen måde ligestyldigt, hvilket billede der sidder på flappen af bogen.

For at illustrere min pointe med hensyn til en oprioritering af brugen af det professionelle portræt vil jeg henvise til automatfotografiet (figur 3), som fremstiller Oluf Danielsen, lektor i kommunikation ved Roskilde Universitet, og snapshotfotografiet (figur 4), som fremstiller Anker Brink Lund, professor i journalistik ved Odense Universitet. Begge fotografier er på hver deres måde mangelfulde portrætter af

begge personer. Automatfotografiet af Oluf Danielsen er stort set udtryksløst, hvilket er en afspejling af, at han har siddet og kigget ind i en væg, da billedet blev taget. Fotografiet fungerer mere som en registrering af, hvordan han fysisk ser ud end et portræt, der indvier beskueren i en del af hans personlighed. Snapshotfotografiet af Anker Brink Lund er decideret misvisende for, hvordan han fysisk ser ud. Det skyldes, at lyset er lagt på en sådan måde, at det fremhæver nogle forkerte træk ved hans ansigt. Derudover er billedet af så dårlig en kvalitet, at det heller ikke fungerer som en fysisk registrering af, hvordan han faktisk ser ud. Fotografierne i figur 5 og figur 6 er således et forsøg på fra min side, uden at disse billeder dog skal være eksempler på mesterværker, at levere nogle mere vellignende bud på, hvordan de to forskere egentlig ser ud, i hvert fald på det tidspunkt, billederne blev taget. Billederne er ligeledes eksempler på mere tidstypiske forskerportrætter, idet de er udenørsoptagelser, hvilket bl.a. er medvirkende til at omgive forskerne med et mere uformelt udtryk. Desuden har jeg dels bestræbt mig på at registrere begge forskeres fysiske udseende så objektivt og umanipuleret som muligt, og dels har jeg bestræbt mig på at afspejle dele af deres personlighed gennem kropsudtryk og ansigtsudtryk. Begge billeder hører klart ind under den klassiske portrætgenre og illustrerer ligeledes, at et klassisk portræt ikke nødvendigvis altid er taget i et studie. Lyssætninger i studiet er i princippet bestræbelser på at kopiere de forskellige former for lyseffekter, som vi kender fra naturen.



Figur 3.
Oluf Danielsen, automatfotografi fra ca. 1990

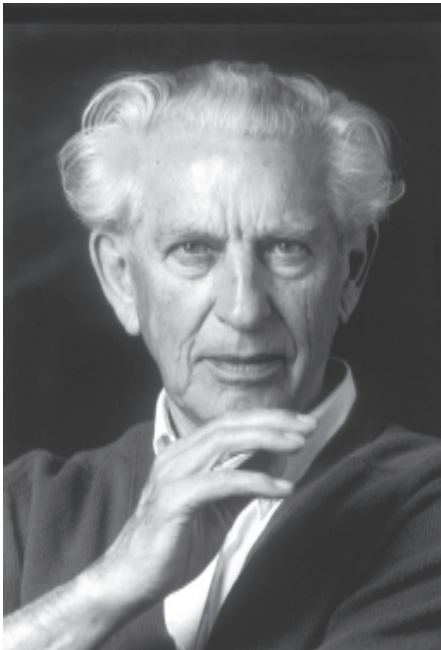


Figur 4.
Anker Brink Lund, fotograf ukendt fra ca. 1990

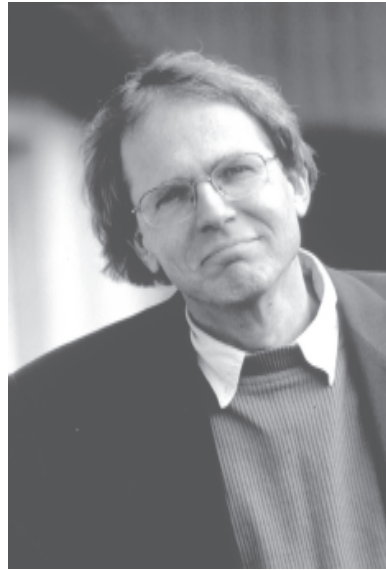


Figur 5.
Oluf Danielsen fotograferet af Lisbeth Thorlacius
i 1996

Portrætfotografiet af Åge Henriksen professor i dansk litteratur ved Københavns Universitet (figur 7), som jeg tog i 1998, er endnu et eksempel på,



Figur 7.
Åge Henriksen fotograferet af Lisbeth Thorlacius
i 1998



Figur 6.
Anker Brink Lund fotograferet af Lisbeth Thorlacius
i 1998

hvorledes vi i dag stadig anvender den klassiske fremstilling af portrætter af forskere. Ud over at portrættet er helt i trit med de sædvanlige karakteristika fra det klassiske portræt, har jeg valgt at lade hånden under hagen være i bevægelse som kontrast til det skarpt fokuserede ansigt, hvilket er med til at understrege ansigtet og det skarpe, alvorlige blik.

Iscenesatte forskerportrætter

Det er vigtigt at bemærke, at iscenesatte fotografier og arrangerede fotografier ikke nødvendigvis er det samme. Alle portrætter er stort set arrangerede. Det vil sige, at den portrætterede er poseret, og fotografen har i et eller andet omfang manipuleret med omgivelserne, hvorimod det er de færreste portrætter, man kan betegne som iscenesatte. Med andre ord, man bør skelne mellem iscenesatte fotografier og arrangerede fotografier. Det iscenesatte fotografi refererer direkte til teatrets iscenesættelser, og alt hvad det indbefatter. En scene, hvorpå der placeres udvalgte rekvisitter, lægges spots og farvefiltreret lys, og hvor der optræder aktører i udklædninger. Det iscenesatte fotografi har referencer til teatret, og er karakteristisk ved sit teateragtige udtryk. Eksempler på iscenesatte fotografier kan spores helt tilbage til fotografiets oprindelse i 1839, men selve betegnelsen *the staged photograph* er en betegnelse, der først opstod i begyndelsen af 70'erne i U.S.A. Det er en ny genre inden for kunsthøjfotografiet med forgængere som bl.a.

Les Krims, Cindy Sherman og Duane Michaels og er karakteriseret ved, at personerne er sat i scene i kunstige omgivelser, og der lægges vægt på at udruste fotografiet med et kunstigt præg. Det iscenesatte forskerportræt er karakteristisk ved, at fotografen dominerer fotografiets samlede udtryk, idet den portrætteredes udtryk nærmere er en afspejling af fotografens personlighed eller opfattelse af den portrætterede end den portrætteredes eget udtryk. Det iscenesatte portræt udspringer da også fra kunsthistorien, som oftest udmærker sig ved fotografens bevidst subjektive tilgang. I det iscenesatte portræt manipulerer fotografen bevidst med den portrætterede, og fotografen interesserer sig ikke for, hvordan den portrætterede selv ønsker at se ud i billedet. Der benyttes ofte virkemidler som f.eks. vidvinkler, som forvrænger billedet, og alternative perspektiver som f.eks. frø- eller fugleperspektiver, der ser tingene henholdsvis nedefra og oppefra, hvilket er atypiske perspektiver for os at se tingene ud fra og derfor meget virkningsfulde til at opfange vores indledende opmærksomhed. Filtreret lys i alle palettens farver er også karakteristisk for det iscenesatte portræt, eftersom det er medvirkende til at skabe et kunstigt ud-

tryk og derved gøre beskueren bevidst om, at billedet ikke er ment som et aftryk af virkeligheden. Inddragelse af rekvisitter bidrager også til, at vi får associationer til teateropstillinger og er derfor med til at understrege, at det er et iscenesat fotografi, vi beskuer. Rekvisitterne fungerer også som symboler, der lader billedet med fortolkningsmuligheder. Det iscenesatte portræt gennemgår også almindeligvis efterbearbejdnings i photoshop. Når fotografer anvender det iscenesatte portræt som tilgang til at portrættere en forsker, kan det være utrolig virkningsfuldt, idet fotografiet indeholder fortællinger og fortolkningsmuligheder og samtidig iklæder forskeren et selvironisk udtryk. Det er omvendt også en genre, der nemt kan resultere i at udstille forskeren på en utroværdig og pinagtig måde, hvorfor det er essentielt at overveje både hvor og hvornår, det ville være hensigtsmæssigt at lade en forsker indgå i et iscenesat fotografi.

Iscenesatte malerier kan vi finde mange eksempler på langt tilbage i tiden, og iscenesatte portrætter som genre ser vi allerede eksempler på umiddelbart efter fotografiets oprindelse i 1839. Maleriet (figur 8), *Lys i det alkymistiske mørke* af Joseph Wright fra 1771, forestiller den tyske alkymist Henning Brand i sit la-



Figur 8.
Lys i det alkymistiske mørke
malet af Joseph
Wright i 1771.

boratorium efter, at han lige har opdaget og bestemt grundstoffet fosfor i 1669. I trit med det iscenesatte fotografis traditioner er billedet stærkt domineret af malerens fortolkning af hændelsen. Henning Brand knæler i bøn til gud over at have opdaget fosforet, og hans mørke laboratorium er oplyst i skæret af hans nye fund. Maleriet indeholder både symbolske, ikoniske og indeksikale tegn. Henning Brand, der knæler i bøn til gud, udfører en symbolsk handling, der for at kunne aflæses af beskueren kræver et kendskab til bibelske allegorier. Det oplyste laboratorium er samtidig også et indeksikalsk tegn på, at fosfor giver lys. Rekvisitterne i laboratoriet i form af skrifter, kolber og assistenten i baggrunden i færd med at skrive er alle ikoniske tegn, men også indeks på et forskerlaboratorium.

Arnold Newman portrætterer i fotografiet fra 1962 professor Walter Rosenblith i sit laboratorie ved Massachusetts Institute of Technology (figur 9). Her er tale om et iscenesat portræt. Vi er ikke i tvivl om, at billedet er iscenesat, idet lyssætningen, poseringen og tingene i motivet tilsammen giver billedet et karikeret og kunstigt udtryk. Forskeren ser direkte ind i kameraet, stående bag ved sit apparatur, hvilket er det første indeks på, at billedet er iscenesat. Inddragelsen af laboratorieapparatur er både ikoniske og indeksikale tegn, der leder vores

opmærksomhed hen på, at det er en forsker, vi har med at gøre i billedet. Arnold Newman pionerede allerede i 60'erne med at tilføre sine portrætter en snært af ironi, hvilket fotografiet her også er et eksempel på i sin karikerede form. En tilgang, som er blevet meget almindelig inden for portrætfotografiet i de sidste årtier. Fotografen dominerer i dette portrætfotografi med sin nærmest karikaturagtige præsentation af den portrætterede, og der er rige fortolkningssmuligheder for beskueren.

Portrættet i figur 10 stammer fra en serie forskerportrætter leveret af fotograf Per Morten Abrahamsen til DTU's årsberetning fra 1998 og skal illustrere Peter Carstensen, der forsker i interaktionen mellem brugere og multimedier. Per Morten Abrahamsen, som i øvrigt er en af vores mest anerkendte danske fotografer, opererer i stor udstrækning med iscenesatte fotografier som sit speciale. Han er specielt kendt for sine iscenesatte portrætter af politikere, kendte forretningsfolk og kulturpersonligheder. I betragtning af, at billedet figurerer i en årsberetning sammen med en artikel om DTU's forskning, er vi som beskuerer ikke i tvivl om, at billedet er ment som en iscenesat illustration og ikke et snapshot af Peter Carstensen i færd med at udføre sine færdigheder som linedanser i weekenden. Fotografiets ikoniske tegn henviser til en mand, der prøver at balancere på et reb bundet mel-



Figur 9.
Walter Rosenblith fotograferet af Arnold Newman
i 1962



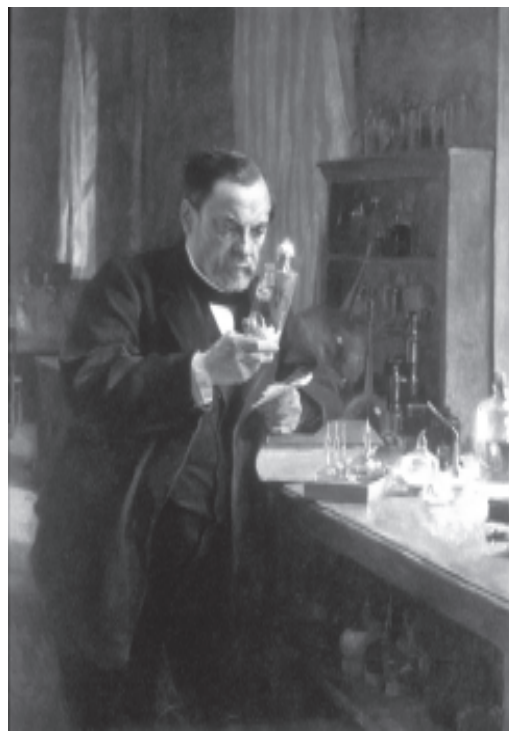
Figur 10.
Peter Carstensen fotograferet af Per Morten
Abrahamsen i 1998

lem to træer, men hvad betyder det? Billedets egentlige fortælling er bygget op omkring symbolske tegn og kræver en viden om forskning inden for multimediedesign, hvor bl.a. begrebet *bæredygtighed* er et af nøglebegreberne. Desuden henviser billedet også til Peter Carstensen's forskning i at balancere mellem brugere og teknologi inden for multimediedesign. Igen har vi et eksempel på, hvorledes fotografens personlighed præger billedets indhold, og der er næppe tale om et spejlbillede af den portrætterede, idet Peter Carstensen nærmere fungerer som aktør i en fortælling, som er overladt til beskueren at fortolke.

Situationsportrætter af forskere

Situationsportrættets fornemste opgave er at gengive forskeren i færd med at forske. Denne genre bestræber sig på at dokumentere forskerens naturlige omgivelser, og inden for denne genre eksisterer der både arrangerede portrætter og uarrangerede portrætter. Det uarrangerede situationsportræt er kun muligt at opfange fotografisk, hvis forskeren ikke bemærker, at der bliver fotograferet. De fleste situationsportrætter af forskere ”i færd med at forske” er som regel arrangerede. Forskeren er sikkert blevet bedt om at tage kittel på, selvom han måske ikke plejer at have kittel på til det forsøg, til trods for at han nok burde. Forskeren er måske også blevet bedt om at opstille den del af forsøget, som visuelt vil tage sig bedst ud i et fotografi. Der er måske blevet flyttet rundt på forskeren og forsøgsopstillingerne, fordi der, hvor han plejer at stå, har han ryggen til kameraet, og det kommer der ikke gode billeder ud af. Det hænder dog ofte, at der publiceres uarrangerede situationsbilleder af forskere. Hvis fotografen optager billeder af forskeren i færd med at eksperimentere, uden at han ved det, eller hvis forskeren har vænnet sig til fotografens tilstedeværelse i laboratoriet, mens der forskes, kan det rent faktisk lykkes af få nogle naturlige og uarrangerede billeder af en forsker i færd med sit arbejde. Det er netop den type uarrangerede situationsportrætter, som er de mest eftertragtede, idet de besidder en magi, som kun kan opstå, når den portrætterede ikke er klar over, at optagelsen foregår. Den portrætteredes selvbevidsthed om det at blive fotograferet sætter sine uhensigtsmæssige spor i fotografiet.

Maleriet (figur 11) er fra ca. 1882 og viser kemikeren og pioneren inden for bakteriologisk videnskab, Louis Pasteur, i sit laboratorie i gang med et eksperiment. Kunstnere har altid bestræbt sig på at gengive situationsportrætter, hvilket maleriet her er et eksempel på. Det blev dog først muligt efter fotografiets opfindelse, idet det fotografiske me-



Figur 11.
Louis Pasteur i sit laboratorium, malet i ca. 1882,
maler ukendt

dium gjorde det muligt at producere situationsportrætter, som fastfros, og gengav situationer som direkte registreringer af virkeligheden. I 30'erne, i takt med små-billede kameraets introduktion på markedet, blev det muligt for fotografen at bevæge sig ubesværet og diskret rundt om sine motiver, og de endnu hurtigere lukkehastigheder gjorde det muligt at fastfryse bevægelser i motivet. Denne samklang af faktorer gjorde det muligt at opfange situationer, som naturligt udspillede sig foran kameraet. Maleriet af Louis Pasteur fra 1882 er et eksempel på et arrangeret situationsportræt. Der er tegn på, at motivet ikke er en nøjagtig gengivelse af virkeligheden, idet Louis Pasteur er placeret i en utroværdig arbejdsstilling i forhold til at arbejde med sine forsøg. Men for beskueren er det nemmere at se både hans ansigt og de forsøg, han arbejder med, fordi han vender sig imod os og holder kolben lidt frem, så vi kan se den. Et uarrangeret situationsportræt af samme situation ville være en dårlig illustration, idet Pasteur ville have stået næsten med ryggen til os og samtidig dækket for forsøget.

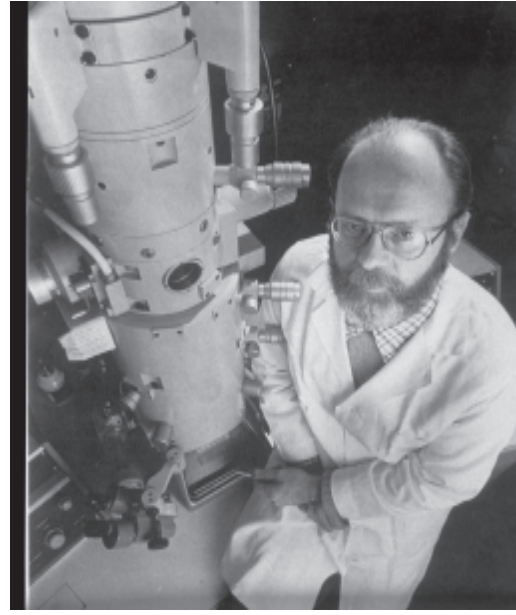
Til trods for, at vi i dag teknisk har muligheden for at opfange og fastfryse situationer nøjagtigt, som



Figur 12.
Portræt af forsker

de udspiller sig i virkeligheden, er de fleste situationsportrætter alligevel i et eller andet omfang arrangerede i bestræbelsen på at fungere som gode illustrationer. For eksempel fotografiet fra ca. 1970 (figur 12) viser en videnskabsmand i færd med et laboratorieforsøg. Billedets opstilling tager tydeligvis hensyn til, at beskueren skal kunne se, hvad der foregår på billedet. Derfor er den portrætterede drejet imod os, så vi kan se hans ansigt, samtidig med at vi både kan se det instrument, han arbejder med, laboriematerialer og en computerskærm med grafer i baggrunden. Hvis fotografiet skulle være en sandfærdig registrering af virkeligheden, ville den portrætterede højst sandsynligt have stået med ryggen til kameraet og i et eller andet omfang have dækket for beskuerens udsyn til det udstyr, som han omgiver sig med i laboratoriet. Fotografiet minder i princippet om maleriet af Louis Pasteur i sin bestræbelse på at kreere et situationsportræt, som også fungerer som en god illustration.

Fotografiet i figur 13 illustrerer en videnskabsmand ved siden af sit udstyr. En form for portræt, der ligger tættere på det klassiske portræt, idet man har taget konsekvensen af, at billedet ikke kunne blive et ordentligt situationsportræt, og derfor har operatoren valgt at posere referenten på en sådan måde, at det er tydeligt for beskueren, at det er et arrangeret portræt. Til gengæld får beskueren fornemmelsen af, at den portrætterede ved den mind-

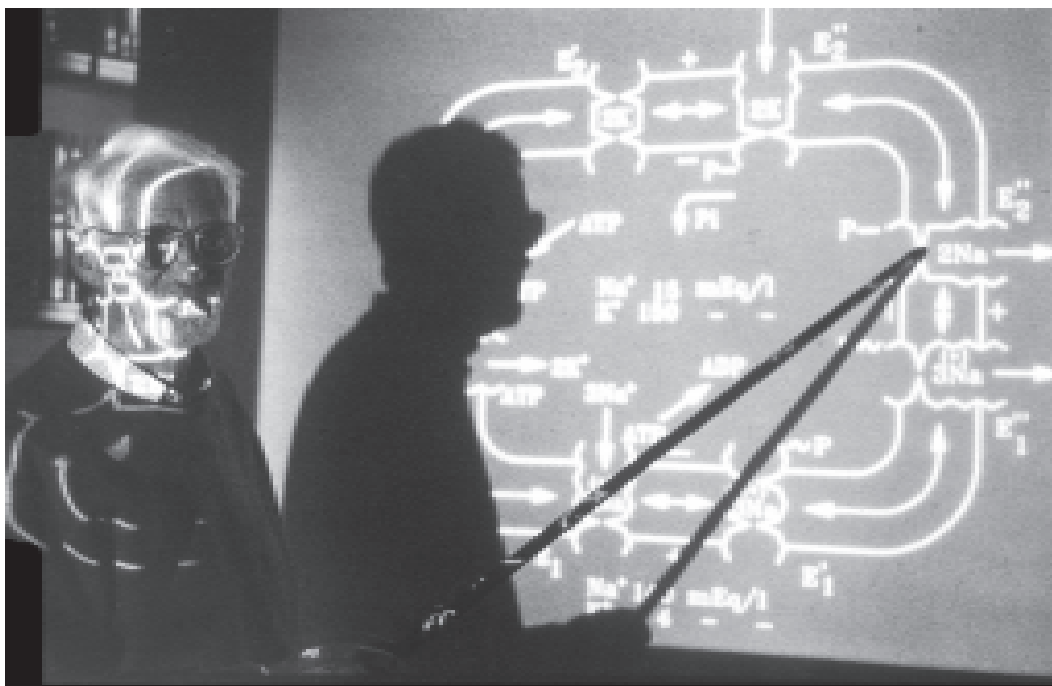


Figur 13.
Portræt af en forsker

ste drejning eller bevægelse ville være i gang med et eksperiment, idet han befinder sig i sine naturlige laborieomgivelser.

Presseportrætter af forskere

Gennem tiderne har der været den opfattelse blandt billedredaktørerne inden for dagspressen, at det gode pressebillede generelt skulle afspejle objektivitet og dokumentere en virkelighed, og det blev betragtet som helt uacceptabelt at arrangere et pressebillede. I løbet af 1990'erne dukkede der dog flere og flere eksempler op på arrangerede pressebilleder i dagspressen, særligt blandt den yngre generation af pressefotografer. De ønskede at løsrive sig for den traditionelle opfattelse af, at et pressefotografi skal fastfryse øjeblikket og dokumentere en virkelighed. I stedet interesserede de sig mere for at videregive subjektive fortolkninger af de situationer, de skulle dokumentere. Der er stadig i dag tilhængerne af det arrangerede pressebillede, og de er af den opfattelse, at pressebilleder alligevel aldrig er sandfærdige aftryk af en virkelighed men altid konstruktioner (Ingemann 1996, Tagg 1988). Pressefotografiet er efter deres opfattelse alligevel altid subjektivt, for fotografen har jo valgt et udsnit af en virkelighed, af mange mulige, og besluttet, hvornår og hvordan dette udsnit skulle fastfryses, og derfor er det i princippet underordnet, om fotografen yderligere har manipuleret med billedet.



Figur 14.
Nobelpristageren Jens Christian Skov fotograferet af Jonna Fuglsang Keldsen i 1997

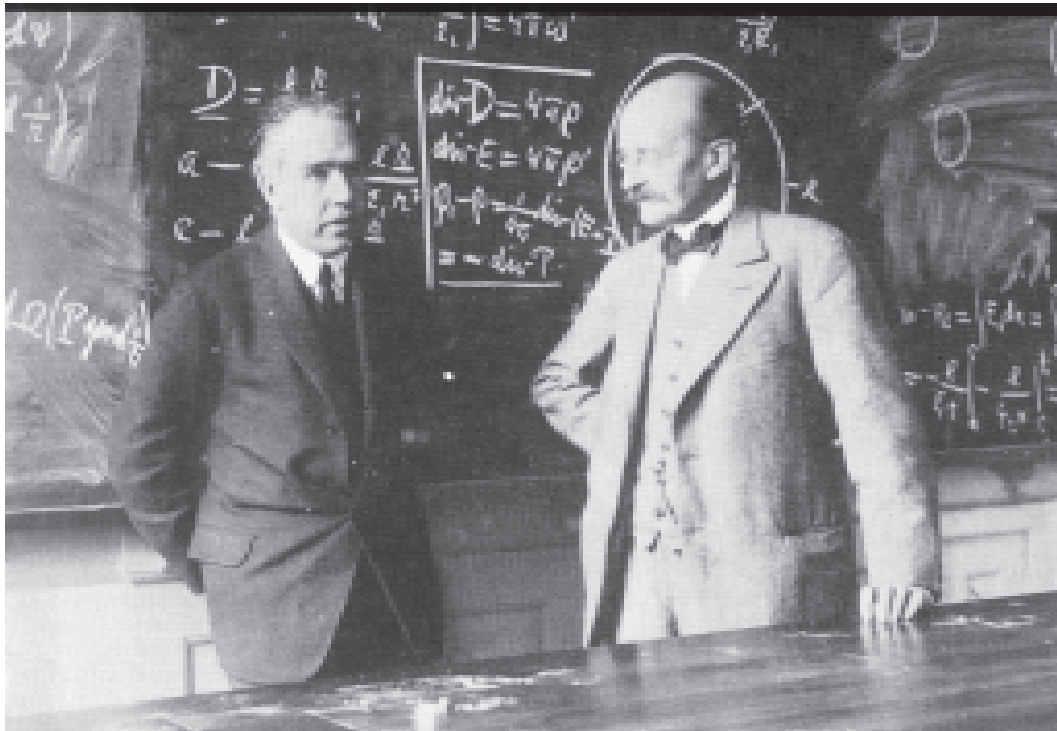
Der er dog en enighed blandt billedredaktørerne i dagspressen om, at den slags fotografier ikke må forekomme i forbindelse med hårde nyheder, men kun i forbindelse med f.eks. portrætter, og bløde nyheder.

Uanset om presseportrættet er arrangeret eller ej, har det den særlige opgave, at det meget gerne skulle vække den indledende opmærksomhed. Med andre ord skulle presseportrættet gerne medvirke til at fange læserens opmærksomhed til at påbegynde læsning af den tilhørende tekst. Pressefotografen går efter det gode portræt, men det gode portræt, som vækker den indledende opmærksomhed, er ikke nødvendigvis den mest flatterende gengivelse af den portrætterede.

Det er derfor ikke ualmindeligt, at kendte videnskabsfolk, som har været i hænderne på en pressefotograf, har lidt overlast og mistet tilliden til fotografer generelt. Men desværre kan vi ikke komme uden om, at de mest interessante og omtalte portrætter af videnskabsfolk oftest er presseportrætter. Presseportrætter er klart mere grænseoverskridende og frakkere end de klassiske portrætter, og generelt vil pressefotografen betragte de klassiske portrætter som kedelige. Presseportrættet tiltrækker sig, i sin interessante udformning, opmærksomhed, men det er til gengæld også et billede, der højest kan bruges

et par gange, dertil er det for specielt. Hvorimod det klassiske, gedigne og måske ved første indtryk lidt kedelige portræt kan bruges igen og igen, og hvis det er et af de bedre af slagsen, kan det være uopslideligt.

Fotografiet i figur 14 af nobelpristager Jens Christian Skov vandt 1. pris i åben klasse i årets pressefoto i 1997/98. Det er fotograferet af Jonna Fuglsang Keldsen. Jens Christian Skov befinder sig i en typisk situation for en forsker, foran en tavle, i færd med at gøre rede for nogle matematiske formler. Det, der gør billedet interessant og opmærksomhedsvækkende, er fotografens fortolkning af situationen. Jens Christian Skov er fastholdt i det øjeblik, han går ind foran det projekterede billede, og formlerne lægger sig ind over hans ansigt og danner et æstetisk og grafisk flot billede. Den portrætterede går i bogstaveligste forstand i ét med sine formler, hvilket er en flot symbolsk fortolkning af forskeren. Fotografiet har ikke en stor ikonisk værdi, idet det ikke gengiver Jens Christian Skov nøjagtig, som han ser ud. Ifølge Peirce er matematiske tegn eksempler på ikoniske tegn. Det vil jeg ikke bestride, men i denne sammenhæng hæfter jeg mig ved formlernes indeksikale egenskab, idet de henviser til, at der har foregået forskning. Hvis det havde været fotografens mission at vise os en registrering af, hvor-



Figur 15.
Niels Bohr fra ca. 1960

ledes Jens Christian Skov ser ud, ville et traditionelt dokumenterende presseportræt have været at foretrække.

Fotografiet i figur 15 fra ca. 1960 gengiver Niels Bohr i en forelæsningsituation foran en tavle dækket til med matematiske formler. Fotografiet er et eksempel på et traditionelt øjebliksfotografi, der objektivt dokumenterer og registrerer et udsnit af den virkelighed, som udspillede sig foran fotografen. Billedet har høj dokumentarisk værdi, idet det er opbygget af ikoniske tegn. Indeksikale og symbolske tegn, der kræver en fortolkning, er undladt. I sammenligning med Jonna Fuglsang Keldsens fotografi er det ikke nær så opfindsomt og slet ikke nær så smukt. Men som dokument på en begivenhed er det et langt mere overlevelsesdygtigt billede. Fotografen har objektivt registreret et øjeblik, som har en stor historisk værdi. Jonna Fuglsang Keldsens presseportræt har nærmere karakter af at være et kunstfotografi, som beskueren kan nyde for dets æstetiske og fortolkningsmæssige kvaliteter. Men selvom billedet også er et aftryk af en virkelighed, der ikke er arrangeret af fotografen, så fungerer det ikke optimalt som en dokumentarisk gengivelse af en

virkelighed. Denne nye genre af arrangerede og iscenesatte forskerportrætter inden for pressefotografiet betragter jeg som et godt supplement til det traditionelle dokumentariske pressefotografi. Det ville til gengæld være problematisk, hvis det arrangerede pressefotografi gik hen og erstattede det traditionelle, dokumenterende pressefotografi.

Forskerportrættets uforanderlighed

Som dette tilbageblik i forskerportrættets historie vidner om, er der et indhold af uforanderlighed i vores syn. På trods af, at der er opstået variationer over tid, er der alligevel en ret fast opfattelse af, hvorledes forskeren skal portrætteres, for at vi opfatter det som et godt billede. Kriterierne for valg af det rette billede til den rette sammenhæng, samt inddelingen af portrættet i fire overordnede kategorier er retningslinier, som i denne artikel er blevet demonstreret på forskerportrættet. De samme kriterier for udvælgelse af virkemidler og portrætgenre kan dog lige så godt bruges i alle mulige andre sammenhænge, som f.eks. når der skal vælges chefportræt, forfatterportræt, skuespillerportræt, etc.

Litteratur

- Barthes, Roland (1987) *Det lyse kammer, Bemærkninger om fotografiet*. (Rævens Sorte Bibliotek). København: Politisk Revy. 2. udg.
- Ingemann, Bruno (1996) *Fotografiet under pres – mellem realisme og konstruktion*. København: Roskilde Universitetsforlag. S. 169.
- London, Barbara og Upton, John (1994) *Photography*. New York: HarperCollins College Publishers. 5. udg. S. 250.
- Peirce, Charles Sanders (1955) "Logic as Semiotic: The Theory of Signs." *Philosophical Writings of Peirce*. Redigeret af Justus Buchler. New York: Dover Publ. S. 98 -115.
- Peirce, Charles Sanders (1998) "What Is a Sign?" I: *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. Bind 2 (1893-1913). Bloomington: Indiana University Press. S. 4-10.
- Saussure, Ferdinand de (1974) *Course in General Linguistics*. Oversat af Roy Harris, London: Fontana (Original udgave 1916).
- Tagg, John (1988) *The burden of representation: essays on photographs and histories*. Basingstoke: Macmillan Education.

