

Gillian Wearings usynlige masker



[1]

Kan man kalde det for en maske, eller er der måske snarere tale om et lag kunstig hud? Hvorfor iføre sig denne maske af sig selv, med kun øjnene udækkede, og derefter med en selvudløser fotografere seancen og kalde billedet for *Self-Portrait of Me Now in Mask*? Spørgsmålene hober sig op, da jeg først bliver opmærksom på dette ekstra lag hud i de selvportrætter, den britiske kunstner Gillian Wearing udstiller, og jeg bliver mystificeret, før jeg bliver egentlig grebet. For det, hun gør, er på en gang næsten frastødende mærkeligt og samtidig så lokkende gådefuldt, at jeg, kun langsomt og med en vis modstand, begynder at få øje på alt det, hun ved at skjule netop afdækker.

Første gang jeg ser tre af hendes selvportrætter, er på en større temaudstilling i 2013. De er tæt på at drukne i mængden, for billederne hænger ikke samlet og er indbyrdes forskellige. Billedet *Self-Portrait of Me Now in Mask* fra 2011 [1] er det første, jeg standser op foran og konstaterer, at der er et eller andet "forkert" ved det, uden at kunne sætte en finger på det.

Billedet *Self-Portrait at 17 Years Old* fra 2003 [2] hænger lidt længere inde i udstillingen og er i princippet et almindeligt foto af en teenager iført tøj, der sandsynligvis

er en skoleuniform. Men også her er der noget i kronologien, som ikke stemmer. Fotoet er fremstillet i 2003, og Wearing er født i 1964.

Endelig når jeg frem til billedet fra år 2000, der kort og godt hedder *Self-Portrait* [3]. Det rummer på mange måder nøglen til de to andre, fordi Wearing her bærer en meget tydelig maske, mens man med de to andre billeder skal se ualmindeligt godt efter for at få øje på maskerne. Den maske, hun her er iført, har stærkt stiliserede træk og er fremstillet i hård plastik; masken lægger sig som en skal på ansigtet, og kontrasten til hendes brune øjne, der kigger ud af de to huller, er derfor markant. Lidt sværere er det at se, om der er tale om hendes eget hår eller en paryk, men højst sandsynligt det sidste, håret er meget glat, blankt og kulsort. Til gengæld er halsen blottet, farven er marginalt anderledes og overfladen netop en anelse mere "levende". Billedet er skåret lige over brystet, vi ser kun det øverste af den overkrop, der er iført en mørk grøn bluse, der slutter op om halsen og sandsynligvis lukkes i nakken. En dresscode, som er med til at fremhæve en repræsentativ neutralitet i måden, hvorpå den er blottet for moderelateret og "feminin" pynt. Afindividualiseringen er næsten



[2]



[3]

komplet, forskellen mellem skabelon/maske og hendes autentiske bagvedliggende ansigt er signifikant – kan vi regne ud, selv om vi strengt taget ikke ved, hvordan den sande Gillian Wearing ser ud. Men vi kan regne ud, at den industrielt fremstillede døde overflade dækker over et langt mere nuanceret og levende udtryk. På billedet er hun tæt på at fremstå som en robot eller en replikant, der frontalt og mekanisk træder frem af en informationstømt hvid baggrund. Billedsproget er forholdsvis enkelt og tydeligt, valget af didaktiske forskelle sætter effektivt en lang række identitets- og samfundsmæssige problemstillinger i spil. Og peger videre på den magtkamp om autenticitet og sandhed, der hele tiden er nærværende; hvad er det dybest set, der konstituerer os som individer? Hvad er det sande billede?

Den demonstrative forskel mellem masken og det autentiske ansigt er langt sværere at identificere i de to andre selvportrætter. Men nu er jeg kommet på sporet og går tilbage til de to andre selvportrætter, hvor jeg kan se, at der også her er tale om masker. Øjnene kigger også her ud af et par huller, men masken er mere nuanceret og naturalistisk i formen. Materialet er tilsyneladende

en slags silikone, som imiterer huden til perfektion. Overgangen til hullerne er stadig synlig, men langt mere umærkelig. Hendes arbejdsmetode er dog stadig ikke let at gennemskue. Jeg er tilbøjelig til at tro, at der er tale om fotomanipulation, for mens masken til *Self-Portrait of Me Now in Mask* sandsynligvis er fremstillet efter et ansigtsaftryk lavet umiddelbart inden, er det straks sværere at forestille sig, at Wearing har fremstillet et aftryk af sig selv, da hun var 17 år, som hun anvender som maske i 2003, som 41-årig.

Det er et mysterium, jeg ikke får opklaret lige med det samme. Men et par måneder senere rejser jeg til Düsseldorf, hvor der er en omfattende soloudstilling med Wearing. Her opdager jeg, at selvportrætterne er en del af et større Albumprojekt, hvor hun bogstaveligt talt er krøbet ind i hele sin nærmeste familie; bedstefar, bedstemor, onkel, søster, bror og mor. Her er det ikke blot “selvportræt som sig selv”, *men selvportræt som et andet familiedlem*. I forbindelse med udstillingen får jeg også via et omfattende katalog et indblik i hendes værkstedspraksis og den ekstremt tidskrævende iscenesættelse, hun gennemfører, hver gang hun tager et enkelt fotografi.



[4]



[5]



[6]

Betyder det noget at kende til processen? Ikke nødvendigvis, men i Wearing's tilfælde, absolut. Projektet får faktisk større "troværdighed" og autoritet som et eksistentielt vidnesbyrd, i det øjeblik jeg får et indblik i, hvad der er investeret af omsorg for hver detalje. At billederne er en dokumentation på en performativ, erkendelsesmættet "omvej", hvor hvert led i transskriberingen, fra medie til medie, er et forsøg på at underbygge, uddybe og præcisere. At den insisterende taktile appel, der ligger i billederne, beror på, at hun *har* været inde under huden, hvilket hun næppe ville have opnået, hvis processen udelukkende havde været digital.

Det første stadie i processen består i enten at tage direkte aftryk af ansigterne – og her er der kun tale om aftryk af brorens, søsterens og hendes eget ansigt – eller at modellere ansigterne ud fra gamle fotografier. Jeg forestiller mig et større researchprojekt, for hvilket foto skal hun så vælge, formodentlig ud af ganske mange mulige? Af en artikel om Wearing fremgår det, at hun gør sig en del overvejelser om personens alder på det tidspunkt, fotografiet er taget, og om, hvordan det harmonerer med hendes erindring om, hvor gammel personen er på dette fotografi. Fx husker hun, at hendes mor er meget ældre på

det foto, hun leder efter og finder, end den alder, det viser sig, hun rent faktisk har. Det skyldes formodentlig både, at den tids frisurer og påklædning (1950'erne) bevirker, at folk nemt kommer til at se ældre ud, end de faktisk er. Men det skyldes utvivlsomt også, at Wearing selv er blevet ældre. På det tidspunkt, hun laver Albumprojektet, er hun endda meget ældre, end hendes mor var, da fotografiet blev taget. Moren er nemlig kun 23 år på billedet, så det er altså før, hun får identitet som Wearing's mor. Hvorfor hun vælger lige præcis dette foto fremgår ikke; jeg gætter på, at det er et foto, hun forbinder særligt med sin mor. Eller at valget måske beror på, at fotoet viser en person, hun netop aldrig har mødt og ikke *kan* komme til at møde – for på det tidspunkt, fotoet er taget, er Wearing endnu ikke født, er endnu ikke blevet et Selv. Det færdige værk *Self-Portrait as My Mother Jean Gregory* [4] dokumenterer det korte øjeblik, hvor hun prøver at være moren – samtidig med at moren netop er en *helt anden*. En anden, som hun først senere bliver den samme som, eller en forlængelse af.

Det samme gør sig på sin vis gældende med hensyn til selvportrættet som sin far, *Self-Portrait as My Father Brian Wearing* [5]. Også her har hun valgt et foto, hvor

faren er forholdsvis ung, midt i trediverne vil jeg tro, og man kan se, at hun på mange måder ligner sin far mere end sin mor. Fotoet er i sort-hvid og bærer præg af at være et "officielt" foto, han er iført hvid skjorte og smoking. Håret er nyredt og kort, men et par lokker falder ned i panden og signalerer noget mere uformelt, et lidt playboyagtigt look. Wearings egne øjne spiller med på denne rolle. Der er noget lidt drenget og flirtende i udtrykket, som helt klart udfordrer "pæn yngre mand i jakkesæt"-skabelonen. Gået meget på klingen i et interview fortæller Wearing, at hun aldrig var særlig tæt på sin far, da forældrene er skilt. Der var allerede ret tidligt store uoverensstemmelser, og faren døde i 2005, kort tid efter at hun fremstillede værket (2003).

Fotoet, hun har brugt som oplæg, er fra perioden med "uoverensstemmelser", og med fare for at lægge alt for entydige tolkninger i dette valg kan man se, at der her er tale om en mand, der værner om en identitet som uafhængig, om sin uudgrundelige individualitet. Der er ikke meget familiefar over udstrålingen og attituden. At fotoet er i sort-hvid, lægger endnu en alen til fornemmelsen af distance og en form for romantisk melankoli. Til gengæld er der ikke umiddelbart spor af moralsk fordømmelse eller ironi i værket, snarere en form for beundring og en vis nysgerrighed, som spørger hun ind til, hvem han egentlig var, denne flotte mand, der kaldte sig for hendes far. En person, hun tydeligvis deler gener med, men som hun dybest set aldrig lærte at kende. Og som til trods for denne lidt selvbevidste James Bond-attitude måske i virkeligheden ser lidt utilpasset og vemodig ud.

Self-Portrait as My Brother Richard Wearing [6] adskiller sig ved at være en hel torso, placeret i et rum, der sandsynligvis er brorens værelse, med tøj, møbler, nips og ølglas. Wearing som sin bror står med bar overkrop, tatoveringer på armene, iført joggingbukser og i gang med at børste det meget lange hår. Det har alle kendetegn af at være et snapshot, et situationsbillede, og er det eneste af billederne, der meget åbenlyst indikerer et socialt tilhørsforhold. Heavy metal-attituden og kropsæstetikken er meget iøjnefaldende; der er tale om en helt særlig stil,

som må være forholdsvis fremmed for Wearing, og som hun med fotoet sandsynligvis forsøger at leve sig ind i.

Senere finder jeg forskellige artikler, interviews og anmeldelser. Og som forudset (Wearing vandt den store Turner-pris i 2010) findes der mængder af tekst om hendes arbejde, skrevet af journalister, kritikere og kunsthistorikere – men desværre kun ganske lidt, hvor hun selv fortæller. Og når hun gør, holder hun sig primært til at fortælle i små bidder, der ved nærmere eftertanke blot forstærker det gådefulde. Fx fortæller hun, at det snapshot, hun bruger af broren, er taget af moren. At moren stadig bor i huset, hvor værelset ligger, hvilket derfor gjorde det lettere at geniscenesætte. Men at det i øvrigt tog tre-fire måneder, og at noget af det sværeste var at få lyset korrekt, blitzens særlige lys ramte loftet på en måde, der var svær at rekonstruere. Silikonetorsoen var desuden meget, meget tung at bære, fordi broren er en del bredere end Wearing, og da fotosessionen tager op til seks timer, er det simpelthen hårdt rent fysisk. Og så siger hun ikke meget mere om den sag.

Den franske filosof Roland Barthes beskriver i sin bog *Det lyse kammer* indgående processen med at vælge et foto af sin mor efter hendes død, og det dukker uvægerligt op i bevidstheden, når jeg ser på Wearings billeder. Han leder efter et fotografi, som i særlig grad kan kaste lys over hendes essentielle karakter. Og overraskende nok falder han over et, hvor moren kun er fem år gammel. Fotografiet viser moren sammen med sin bror, som på det tidspunkt er syv år gammel. Barthes skriver:

Han stod med ryggen lænet mod broens gelænder, som hans arm lå udstrakt på; hun stod lidt længere væk, mindre og med front mod fotografen; man fornemmer at han havde sagt til hende: "gå lidt frem så vi kan se dig"; hun havde samlet hænderne på maven så den ene hånd holdt den anden i en finger, med en kejtet gestus man ofte ser hos børn. Bror og søster, forenet, vidste jeg, af spliden mellem forældrene der snart efter blev skilt, stod opstillet side om side, alene i en lysning mellem drivhusets løvværk og palmer (det



[7]

var min mors fødehjem i Chennevières-sur-Marne). Jeg iagttog den lille pige og jeg genfandt omsider min mor. Ansigtets klarhed, hændernes naive stilling, den plads hun føjeligt havde indtaget uden hverken at vise sig eller gemme sig og endelig hendes udtryk der adskilte hende som det Gode fra det Onde fra den hysteriske lille pige, den skabagtige dukke der spiller voksen – alt dette dannede billedet af en suveræn uskyld, innocence (hvis man vil tage det franske ord i dets etymologiske betydning: “jeg kan ikke gøre fortræd”), alt dette havde forvandlet den fotografiske opstilling til følgende uholdbare paradoks, som hun hele sit liv havde opretholdt: hævdelser af mildhed. På dette barnebillede så jeg den godhed der fra begyndelsen og for altid havde formet hendes væsen uden at hun havde den fra nogen; hvordan har den godhed kunnet udgå fra ufuldkomne forældre, der elskede hende dårligt, kort sagt: fra en familie?¹

Da jeg læste det første gang, studsede jeg over morens lave alder, at han kan se igennem alle de senere indtryk, alt det levede liv, der må have sat sine spor. Udvalget af

billedet siger noget om moren, men mindst lige så meget om Roland Barthes, hvilket han heller ikke lægger skjul på i bogen, tværtimod. For selv om han medgiver, at de andre fotos, han ser, selvfølgelig *også* siger noget om hendes identitet, så insisterer han på, at netop dette foto siger noget om morens “sandhed”. “Den umulige videnskab om det unikke væsen.”² Barthes kalder dette stærkt subjektive blik, der undslipper det kulturelt analyserbare aspekt ved billedet, for dets Punktum. I modsætning til de elementer, der går under betegnelsen Studium, som netop er koder og tegn, der giver mening at aflæse inden for en social- og kulturhistorisk diskurs. Hvad han søger, er tilsyneladende et stadie, hvor potentialiteten stadig er stærkt til stede, hvor den stadig står forholdsvis “ren”.

Også Gillian Wearing har fremstillet et selvportræt, hvor hun er barn, kun tre år gammel. *Self-Portrait at Three Years Old* [7] er ligeledes i sort-hvid, men har en lyserød ramme. På billedet er hun iført en lys kjole med sløjfe, sidder med kroppen i profil og ansigtet drejet mod linsen, let skrånende. Hendes mørke hår er klippet knapt skulderlangt, pandehåret lidt takket. Igen er overgangen til hendes øjne forholdsvis umærkelig, ved venstre øje ser man dog kanten af øjenhullet. Det er altså ikke øjnene, der røber kunstigheden, de har en melankolsk appellerende og dyb udstråling, men ikke mere end man godt kan opleve, at en treårig faktisk kan have i et stille øjeblik. Lidt drømmende, lidt resignerende i forhold til situationen (man ser for sig fotografen, der beordrer stillingen og “sid stille”), på mange måder lidt fraværende til trods for det direkte blik.

Jeg forestiller mig Wearing som Barthes med albums og fotokasser, idet hun leder efter det helt rigtige fotografi og falder over netop dette billede, selv om hun måske leder efter noget helt andet. Hun ser pludselig noget, undres, pirres. I modsætning til Barthes, der jo ser sin mor udefra, så ser Wearing det *også* indefra. Til trods for at de ca. 40 år, der ligger imellem de to fotooptagelser, må betyde, at det må være næsten som at se på et helt fremmed menneske, som at se ind i et spejl og se en helt anden. Hvorvidt Wearing også ser en slags “sandhed” om sig selv

i fotoet af sig selv som treårig, må stå hen i det uvisse. En eller anden form for uskyld er der under alle omstændigheder tale om. Man fornemmer, at blandingen af genkendelse og fremmedgjorthed spiller en rolle, og smittes som beskuer af denne ambivalens. Denne jegets andethed, når det opfatter sig selv som en anden, ægger fantasien. Ikke mindst når denne andethed optræder i det samme selv. I det endelige værk er der til gengæld noget decideret uro-vækkende ved, at det treårige barn er blevet "besat" af en voksen, uskylden får en mildt djævelsk drejning, udtrykket bliver pludselig langt mere dobbelttydigt og intrikat; den treårige Wearing er en helt anden end den halvtredsårige Wearing. Men den treårige bor stadig i den halvtredsårige, og den halvtredsårige bor som en virtuel mulig person i den treårige.

Potentialiteten er, som før beskrevet, især synlig, når man ser tidligere billeder af sig selv. Her bliver man i særlig grad mindet om alle de personer, man har været – eller kunne være blevet – og som man nu lever med som usynlige dobbeltgængere. Den voksne Gillian Wearings øjne lyser igennem den treåriges ansigt. Er pludselig selv blevet en dobbeltgænger.

Det Albumværk, hvor der fra starten har været størst mulig lighed med den voksne Wearing, kan man regne ud, er det, hvor hun er kravlet ind i sin næsten jævnaldrende søsters ansigt. Her er masken tydeligvis lavet af et direkte aftryk; der er tale om en høj detaljeringsgrad, med små uregelmæssigheder og porrer i huden som ellers er svære at rekonstruere. Til trods for kønslighed og slægtskab er der selvfølgelig også tale om åbenlyse forskelle, og uden nødvendigvis at lægge for meget i det, så fortæller Wearing, at fotosessionen med masken af søsteren ikke bare var vanskelig at gennemføre, men også at få et tilfredsstillende resultat ud af. Her skyldtes det primært, at søsteren smiler med halvåben mund (tænder og tunge tilhører altså Gillian), og at dette smil helst skulle nå helt op til øjnene. En lille performativ manøvre, der åbenbart ikke var helt så let at udføre under de anstrengende vilkår. Tværtimod skete der det, at Wearing under masken hele tiden så alt for forpint ud, hvilket gav et helt grotesk



[8]

billede. Det lykkedes dog til sidst at skyde et par brugbare fotos. Denne komplikation ser man selvfølgelig ikke på det endelige værk *Self-Portrait as My Sister Jane Wearing* [8], men hendes krøllede, let viltre hår, det lidt rundere ansigt, de skilte læber og de smilende øjne fortæller allerede i sig selv, at de to søstre er meget forskellige i deres fremtoning. Gillian Wearings eget udtryk er generelt til den mere introverte side, og uanset om det nu også er en karakteristik, der gør sig gældende uden for fiktionen, så fornemmer man, at identifikationen er forbundet med refleksion over både lighedspunkter og iøjnefaldende forskelle.

I *Self-Portrait as My Grandfather George Gregory* [9] er hun også iført smoking. Udtrykket er til gengæld meget anderledes end hos faren. På fotoet er bedstefaren en lidt ældre herre med grå tindinger, hele kroppen og ansigtet er frontalt vendt mod beskueren, og udtrykket er venligt, men også "respektindgydende". Ingen tvivl om, at vi har at gøre med maskulin autoritet; en repræsentant for de arketyperiske patriarker og dermed en identitet og rolle, som er genkendelig, men som personligt må ligge Gillian Wearing meget fjernt. Det samme kan man sige om værket



[9]



[10]



[11]

Self-Portrait as My Uncle Bryan Gregory [10], og det har da også noget lidt “corny” komisk/uhyggeligt over sig; hvor hun tydeligvis ligner sin far og nemmere glider ind i hans ansigt, så er onklen morens bror, og deres ansigter passer ikke helt sammen. Udtrykket er mere “professionelt jovialt”. I *Self-Portrait as My Grandmother Nancy Gregory* [11] er der også tale om et mere officielt portræt, hvor der hersker en Ingrid Bergman-stemning over iscenesættelsen; frisuren, som ligner en lidt tæmmet blank permanentkrøl, minkpelsen og den lidt dramatiske baggrund, der spænder fra meget lyst til næsten sort. Ikke just husmoragtigt, og en klar tilkendegivelse af en vis social status (minkpelsen). Men så alligevel et lidt for mildt og vegt udtryk til helt at fylde filmstjerneskelonen ud.

Wearings Albumprojekt kredser om hendes relation til det familiemæssige ophav. Og et sådant projekt gennemfører man næppe, med mindre man i et eller andet omfang betragter sig selv som mønsterbryder. Et vilkår, hun i høj grad deler med mange andre i den moderne verden, og som er behæftet med følelsen af både tab og gevinst. På den ene side er det noget, vi kæmper meget for at opnå, men på den anden side bevirker det en konstant

fornemmelse af uro og en evig længsel efter at ankomme til et nyt hjem – uden at vi rigtigt opnår det. Den engelske sociolog Anthony Giddens kalder det for en tilstand af permanent udlejring, fordi det er blevet sværere og sværere helt at indlejre sig, til trods for at der findes et væld af nicher, man tilsyneladende kan indlejre sig i. Men de er enten ikke særligt gæstfrie, eller også er deres fundament for skrøbeligt eller uigennemskueligt til, at det kan repræsentere et felt af holdbare leveregler og anskuelsesformer, man kan føle sig hjemme i. Jeg kan godt få øje på Wearings Albumprojekt som udtryk for fornemmelsen af “udlejring”. At hendes måde at krybe *tilbage* i sit ophav på er et konkret, men også absurd og afmægtigt forsøg på gen-indlejring, en sammensmeltning af fortid og nutid.

Men hvad jeg primært genkender i billederne – og i særdeleshed i selvportrætterne som sig selv – er den komplekse erfaring af et manglende sammenfald mellem sig selv som nøgen, tidsløs og indre væren på den ene side og det ydre subjekt og objekt, man bliver i repræsentationen, i sproget, i fællesskabet, på den anden. Hvor svært det er at sige, hvor det ene begynder, og det andet slutter. Jeg genkender også en erfaring af, at noget gennemgående

bliver tilbage efter tidens rystelser. En væren, der er substansløs og derfor kan skifte form uden at forsvinde.

Wearing peger på signifikante mellemrum, *mellem det samme og det andet*, i identiteten og i forhold til ophavet. Og gør det mest subtilt dér, hvor kalliibreringen mellem kunstigt og "naturligt" er næsten total, hvor grænserne er næsten usynlige. Samtidig gør hun i værkerne stærkt opmærksom på huden som den membran, hvor vi mest synligt støder op til den ydre verden, som vores grænse – og vores *kontaktflade*.

I bogen *Overfladens dyb* skriver biologen Jesper Hoffmeyer om huden som et interface, der både afgrænser det enkelte menneske fra verden omkring, og som samtidig er en nødvendighed for at lukke verden ind på grund af de receptorer og nervebaner, der netop sidder der.³ Han fortæller i bogen om en norsk kvindelig læge, der oplevede at pådrage sig Guillain-Barré syndrom, som er kendetegnet ved, at det sætter nervesystemet ud af spil, bl.a. med den konsekvens at berøringssansen bliver stærkt forstyrret. Det betyder, at fornemmelsen af grænserne mellem det ene og det andet falder mere eller mindre bort. Når hun fx lagde hånden på sit bryst, så var det, som om hånden svævede i luften. Alle kærtegn gav en ulden, "langt borte" fornemmelse. Hun oplevede at være lukket inde i sig selv uden mulighed for at mærke en fysisk kontakt med omgivelserne. Og denne modsætningsfyldte oplevelse af på den ene side kropsligt at være uden grænser, mens tankerne, det mentale niveau, var intakte, gav en stærkt ubehagelig fornemmelse af totalt fravær – og dermed håbløs ensomhed. Hoffmeyer konkluderer på den baggrund, at huden nok holder verden ude rent fysisk, men nærværende rent psykisk.

Det lag ekstra hud, Wearing tager på, er set i det lys en fordobling af indespærringen, fordi den kunstige hud ikke kan lukke verden ind, den kan ikke være det medie, som gør os i stand til at *modtage*. Som en niqab, der signalerer en vis afvisning af at ville interagere med det offentlige rum – de andres blikke, værdier og bedømmelser.

Aldring (måske især for kvinder) og det at vise følelser er ofte forbundet med skam. Så det at skjule alt dette bag

en maskefacade er en oplagt måde at forsøge at gøre sig usårlig på, at bevare en form for uantastelig mystik. Men som Hoffmeyer peger på, er der en bagside af medaljen, en smertefuld ambivalens mellem ønsket om deltagelse og angsten for blodlæggelse.

Er det også det, vi kan se i Wearings blik? Det er svært at sige med sikkerhed, men noget trænger trods alt igennem. Når masken er taget på, står øjnene stadig udækkede tilbage som sårbare instrumenter for alle de irreversible og substansløse processer, der sker inde bag. Det er måske især denne mere uhåndgribelige sårbarhed, maskerne i deres tilhylning netop formår at ramme ind.

NOTER

- 1 Barthes, 1980, pp. 84 og 88.
- 2 Barthes, 1980, pp. 84 og 88.
- 3 Hoffmeyer, 2012.

LITTERATUR

- Agamben, Giorgio: *Sprogets sakramente*, Forlaget Wunderbuch, Skive, 2012.
- Barthes, Roland: *Det lyse kammer*, Rævens Sorte Bibliotek, København, 1980.
- Baumann, Zygmunt: *Flydende modernitet*, Hans Reitzels Forlag, København, 2006.
- Blanchot, Maurice: *Orfeus' blik og andre essays*, Gyldendal, København, 1994.
- Hoffmeyer, Jesper: *Overfladens dyb*, Forlaget Ries, København, 2012.
- Iversen, Stefan, Henrik Skov Nielsen og Dan Ringgaard: *Ophold. Agambens litteraturfilosofi*, Akademisk Forlag, København, 2003.
- Krystof, Doris, Daniel F. Herrmann, Bernhart Schwenk og David Deamer: *Gillian Wearing*, Verlag Walter König, Köln, 2012.
- Levinas, Emmanuel: *Totalitet og uendelighed*, Hans Reitzels Forlag, København, 1961.
- Pedersen, Jacob Lund: *Den subjektive rest*, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus, 2008.

ILLUSTRATIONER

Gengivet fra: Herrmann, Daniel, Doris Krystof og Bernhart Schwenk: *Gillian Wearing*, udstillingskatalog, White Chapel Gallery; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; Pinakotek Der Moderne; Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2012-2013.