
JESPER GULDDAL & METTE MORTENSEN (RED.)

PAS

IDENTITET, KULTUR OG GRÆNSER

INFORMATION'S FORLAG

INDHOLD

- 7 JESPER GULLOAL & METTE MORTENSEN
INLEDDNING
- 19 HANNELORE BURGER
PAS OG PERSONLIG IDENTITET
- 31 JESPER GULLDAL
PASIFICERING
PASFUNKTIONER HOS GOETHE OG DICKENS
- 43 UFFE ØSTERGÅRD
PAS OG GRÆNSER I HISTORIEN
- 61 BIRNA MARIANNE KLEIVAN
FOTOAUTOMATEN
- 71 ISAK WINKEL HOLM
FRANZ KAFKAS DOBBELTE PAS
- 85 METTE MORTENSEN
PASFOTOGRAFIER
ÆSTETIK OG POLITIK
- 97 CORNELIA BOHN
PASREGIMER
FRA LEJDEBREV TIL PERSONIDENTIFIKATION

-
- 111 SUSANNE REGENER
ANSIGTSTEATER I FOTOKABINEN
ARNULF RAINERS AUTOMATPORTRÆTTER FRA ÅRENE 1968-1970
- 119 SØREN FRANK
PAS OG MIGRATION
SALMAN RUSHOIE OG DEN TRANSNATIONALE IDENTITET
- 133 ALEXANDER CARNERA
PASMASKINER
KONTROLSAMFUNDET OG DET POSTHUMANE
- 145 BIRGITTE KOFOO OLSEN
PASSET OG (U)SIKKERHEDEN
OM BIOMETRI OG INTEGRITETSBEKYTTELSE
- 157 MARTIN ZERLANG
TURPAS
- 167 CHRISTIAN BUNDEGAARD
GRÆNSEERFARINGER
- 174 BIORAGYDERE
- 176 ILLUSTRATIONER

SUSANNE REGENER

ANSIGTSTEATER I FOTOKABINEN

ARNULF RAINERS AUTOMATPORTRÆTTER FRA ÅRENE 1968-1970

En ung mand med langt krøllet hår skærer ansigter: Han skyder hagen frem, spær-
rer øjnene op eller holder dem lukket, fordrejer munden, puster kinderne op og
rækker endda tunge. Det ligner billeder af en skuespiller, som varmer op, men i vir-
keligheden er det et kunstprojekt af den østrigske maler Arnulf Rainer fra slut-
ningen af 1960'erne, som indtil for nylig lå upåagtet hen i et arkiv.'



ILL. 16. ARNULF RAINER, UDEN TITEL, 1968-1970.

Det er for mig at se intet tilfælde, at de små fotografier i dag vækker opmærk-
somhed på udstillinger og her inden for rammerne af en diskussion af *passet*. For
udforskningen af ansigtet, det egne såvel som det fremmede, er ikke blot et
vedholdende tema i den vestlige kultur. Aktuelt kan man konstatere en stigende

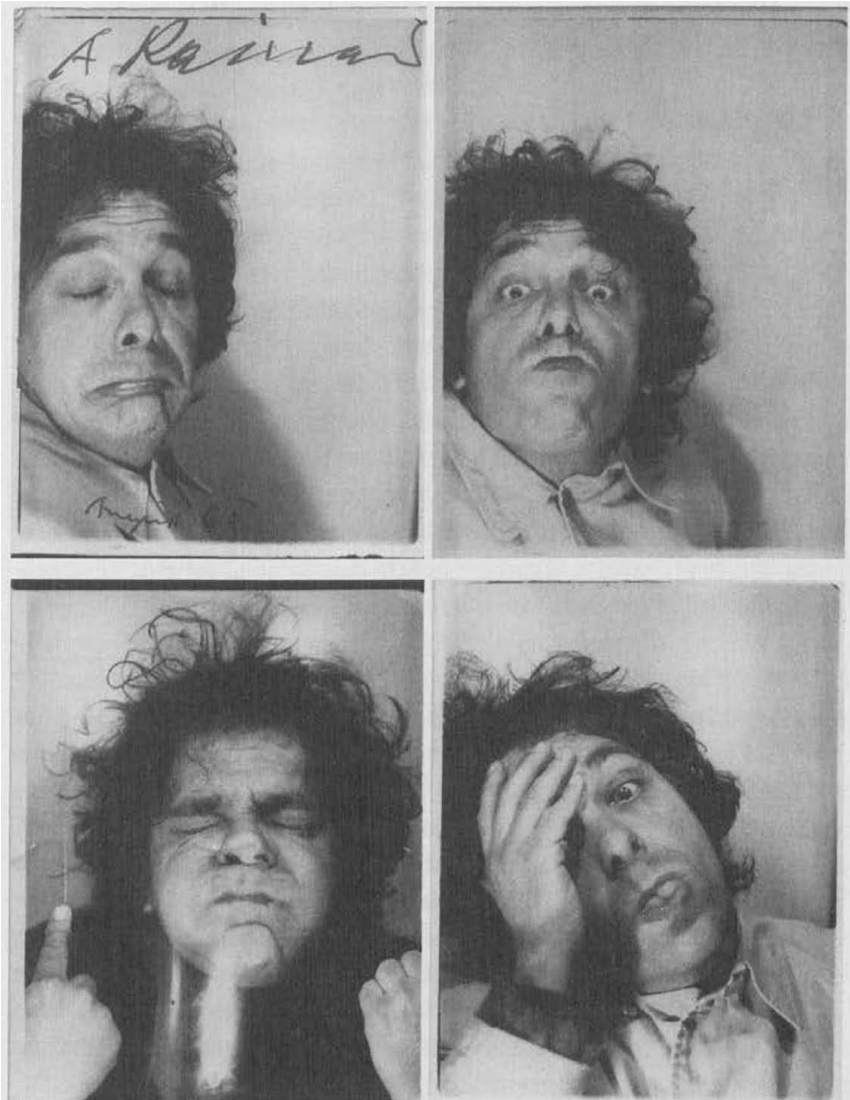
usikkerhed i bedømmelsen af "gode" og "onde" ansigter, som er blevet endnu mere udtalt efter begivenhederne 11. september 2001. Granskningen af selvmords-terroristernes ansigter har ført til en frapperende konklusion: Deres ansigter og adfærdsformer var absolut gennemsnitlige, hvorved der etableres en semantisk forbindelse mellem klandestinitet og normalitetens ansigt. Mediernes forsøg på at patologisere fjenderne (selvmordsterroristerne), dvs. erklære dem for sindssyge og anormale, synes kun at fungere til en vis grænse. Interessant nok blev bin Laden del af en omfattende mytologisering og folklorisering. Jeg vil foreslå at kalde dette perceptionsproblem, som oscillerer mellem disse to strategier (patologisering og mytologisering) og til sidst fører til en resignation foran ansigtet, for *billedusikkerhed*.² Fysiognomik – den traditionelle lære om ydre tegn, der tydes som en sjælelig og karaktermæssig tilstand – synes ikke længere anvendelig; masker og grimasser fordrejer og slører identifikationen.³

PHOTOMATON

Pasfotoautomatens historie begyndte for mere end hundrede år siden.⁴ Omkring 1900 fandtes der en fotoautomat på så godt som enhver markedsplads, og i slutningen af 1920'erne indledtes på globalt plan en forøget kommerciel udnyttelse under navnet *Photomaton*. I New York i 1927 blev Photomaton-selskabet grundlagt, som fra da af havde kommercielt monopol.⁵ Opfindelsen af fotoautomaten reducerede ifølge Gisèle Freund portrætfotografiet til ren teknik og var en faktor i "portrætfotografiets kunstneriske forfald".⁶ En anden synsmåde fremhæver heroverfor, at automaten fremskyndede accepten af portrætfotografiet, altså den samfundsmæssige anerkendelse af fotografiet i kommunikations- og legitimations-sammenhænge – og i sidste ende også i passet.⁷ Først efter 2. Verdenskrig bliver målene (i kraft af paslovgivningen) tilnærmelsesvist standardiseret på globalt plan. Det, som ikke blot ifølge dagligsproget får automatbilledet til at ligne politibilleder og billeder af efterlyste, er netop dets standardiserede form. Portrættets æstetik bliver på afgørende vis formet og ensrettet: I den lille kabine er ansigtets afstand til kameraet altid den samme, der kan ikke ændres ved udsnittet, og også lysindfaldet er altid det samme. En sådan standardisering førte ikke til repræsentative og smukke fotografier, sådan som de blev frembragt i atelieret i en omhyggelig udveksling mellem fotograf og kunde. Automatfotografiet er i sidste ende en populariseret udgave af identifikationsbilledet, som ikke blot fandt anvendelse i det personlige pas, men også på efterlysningsplakater, i avisen eller i forbryderkartoteker.

Ved siden af denne bestemte, rettede form, åbnede fotoautomaten imidlertid også mulighed for kreativitet, netop fordi der ikke var en iagttagende fotograf til

stede. Igen og igen tvang man automaten til at dokumentere sine vittige ansigtsgrimasser, men kun få af disse billeder fra den første tid er overleveret.⁸ I en kabine, alene med apparatet, kunne kunden indtage ukonventionelle positurer foran spejlet. På yderst offentlige steder (som f.eks. på markedspladser, beværtninger og banegårde) blev der altså indrettet et helle, en ca. 1,80 x 0,80 x 2,00 meter stor kabine, som man kunne krybe ind i.⁹



ILL. 17. ARNULF RAINERS. UDEN TITTEL. 1968-1970.

MIMIK, FYSIOGNOMIK, FARCER

Det var fotokabinen midt i det offentlige rum, som fascinerede kunstneren Arnulf Rainer, da han i 1968 begyndte at opsøge fotoautomaten på Wiens Westbahnhof. Østrigeren Rainer (f. 1929) er en internationalt anerkendt maler og tegner. Han er særlig kendt for overmalinger af sine egne og af andres billeder.¹⁰ Fra og med 1950'erne har han igen og igen arbejdet med mimik og fysiognomiske studier, og i 1960'erne producerede han "stregprofiler, grimasser, vrængbilleder, ansigter og lignende".¹¹ Efter 1970 har hans kunstneriske projekt været at lade sig portrættere i sort-hvid af en fotograf og delvist overmale disse "Face Farces", som han kalder dem.

Selvportrætterne fra fotoautomaten i Wien blev til umiddelbart forinden. Til at begynde med havde kunstneren håbet på at opnå et acceptabelt resultat uafhængigt af en person, som fotograferede ham. I kabinen kunne man agere alene og afskærmet. Men på Wiens Westbahnhof oplevede Rainer, at han ofte blev forstyrret i sit arbejde af nysgerrige forbipasserende. Derfor besluttede han sig for først at opsøge stedet, kort før det lukkede, altså når menneskevrirmlen var stilnet af.¹²

Som kunstneriske medieobjekter er Arnulf Rainers automatportrætter på den ene side historisk interessante: I de seneste år er der blevet indført digital teknik i automaterne, hvilket betyder, at man kan korrigere billedet flere gange, inden man vælger at printe det ud. På den anden side er portrætterne en kunstners forsøg på fotografisk at indfange affekter. Dermed indskriver værkerne sig i den fysiognomiske tradition for affektdokumentation, som daterer sig til det sene 18. århundrede. Men lad os først se på kunstnerens egen refleksion over hændelserne på Wiens Westbahnhof, som blev offentliggjort næsten 20 år efter værkernes tilblivelse: "Når jeg tegner, bliver jeg agiteret. Jeg taler med mig selv, jeg laver grimasser, jeg bander ad folk, jeg bevæger mig omkring uden ophør, idet jeg forandrer mig såvel kropsligt som karakter- og personlighedsmæssigt."¹³ I fotoautomatens isolation vil Rainer gentage de grimasser, som opstår under malearbejds emfase, og som ifølge hans egen opfattelse projicerer noget indre (karakter, personlighed) ud i det ydre. Ifølge Rainer må eksperimentet imidlertid forberedes med omhu: "Normalt ville jeg begynde at arbejde efter et hurtigt glas vin ved buffetdisken, udsat for politibetjentenes mistænksomme blikke. En vis grad af agitation var nødvendig; en overflod af udtryk i ansigtets muskler og nerver. Jeg ville tale mig ind i en sådan tilstand hele dagen, særligt mens jeg kørte i bil gennem byen. Jeg bruger stadig denne metode i kombination med mere eller mindre harmløse stoffer."¹⁴ Let stimulerende substanser skulle altså fremkalde det niveau af agitation, der producerede de *rigtige* grimasser. For Arnulf Rainer kommer det nemlig

an på at indfange et bestemt ansigtsudtryk i dets mest intensive øjeblik, på at overføre en stemning eller en tilstand til et tegn.

Hermed gentager Rainer et eksperiment, som fysiologen og neurologen G.-B. Duchenne de Boulogne havde påbegyndt hundrede år forinden, og som bestod i fotografisk klassificering af affektbilleder. Duchenne havde i 1868 udgivet *Mécanisme de la Physionomie Humaine*, som var rigt illustreret med fotografier, og som også forsynede Charles Darwin med billedmateriale til sin bog *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872). Duchennes hjælpemiddel var et apparat forsynet med elektroder, som pirrede de enkelte ansigtsmuskler på en sådan måde, at de syntes at fryse. Disse øjeblikke lod han fotografere.

Mimik blev på denne måde frembragt kunstigt; hos Arnulf Rainer måtte der tilsvarende udføres et mimisk rollespil foran fotoapparatet. I begge tilfælde kommer billedproduktionens performancekarakter tydeligt til udtryk.

Ligesom en skuespiller indstuderer roller, forberedte også Rainer sig på forestillingen i fotokabinen. Ligesom Duchenne havde kunstneren Rainer en forestilling om, hvilket udtryk der skulle fremmanes.

Grimassen er ganske vist ikke bestemt og dermed efterlignelig på samme måde som f.eks. affekter som gråd og latter. Tværtimod skabes grimassen af et (monstrøst) ubevidste. Grimassen opstår, fordi kroppen ikke har kontrol over sig selv. Og det var netop det, der i særlig grad interesserede Arnulf Rainer: I hvilken form kommer tilstandene af agitation til udtryk i mit ansigt? Og omvendt: Kan en afbildning af min agitation have noget at sige om mig og mine ubevidste tilstande? Gælder det ikke stadig, som i det 18. og 19. århundrede, at det fordrejede ansigt henviser til ekstreme og dunkle indre verdener, som ligger hinsides de fysiognomiske tegn?

Ligesom de historiske forsøg på fotografisk fiksering af sindsbevægelser¹⁶ kan også eksperimenterne på Wiens Westbahnhof betragtes som teatraliske poseringer, der kun i utilstrækkelig grad er i stand til at gengive indre bevægelser.

I sin forsøgsanordning havde Arnulf Rainer nemlig for det meste følelsen af at have forpasset det *rigtige* øjeblik: "Men problemet var at gætte det præcise eksponeringsøjeblik. Enten var jeg selv for sent på den, eller også var maskinen det; det var derfor vanskeligt at indfange ansigtsudtrykkets mest intense øjeblik."¹⁷ Mange af disse fotografier i pasbillede- eller postkortstørrelse rev han straks i stykker, fordi de ikke levede op til hans forventninger. Heraf kunne man imidlertid også drage den konklusion, at emfasen hverken kan rekonstrueres eller dokumenteres. På grund af disse overvejelser vendte Rainer sig mod fotoatelieret, hvor han i stedet for at lade sig diktere eksponeringstidspunktet af et apparat kunne give fotografen tegn, når det rette øjeblik indfandt sig. En anden strategi for hans ar-

bejde med ansigtet var efterfølgende bearbejdelse af billederne. I sit værk benytter Rainer overmaling som middel til såvel at tilintetgøre som at fuldende et udtryk. Samtidig er denne male- eller tegneaktivitet i sig selv empatisk. Om bearbejdningerne af fotografierne af skuespilleren Bernhard Minetti skriver Rainer: "Alle 31 værker opstod i en slags traumatisk, euforisk-hallucinatorisk tilstand."¹⁸

PERFORMANCE, HAPPENING, ANSIGTSBESTEMMELSE

På udstillingen i Bochum blev Arnulf Rainers automatportrætter ordnet i rækker, hvilket endnu en gang iscenesatte eftersøgningen af det intensive udtryksøjeblik. På den måde fremhævede man samtidig fotoautomatens sekvensagtige produktion af portrætter. Gentagelsen af grimassen vækker mindelser om teater. I det 19. århundrede blev hysteriske og somnambule kvinder stimuleret for at iscenesætte grimassernes teater for fotografen. Jean-Martin Charcots eksperimenter med kvindelige hysterikere på Salpêtrière i Paris er det mest berømte eksempel på en sådan iscenesættelse.¹⁹ Indskrivningerne af det ubevidste (galskab, erotik) vandt popularitet langt ud over den medicinske og antropologiske kontekst og inspirerede senere en række surrealistiske kunstnere som f.eks. Salvador Dalí.

Men også en anden form for teater vækkes til live og fremmanes i erindringen af Arnulf Rainers automatfotografier: det politiske teater og happeningen, som de praktiseredes af studenterbevægelsen fra 1968, og særligt de såkaldte Wieneraktionisters kropsteater. Da automatfotografierne opstod, havde kunstretningen omkring kunstnerne Hermann Nitsch, Otto Mühl, Peter Weibel, Rudolf Schwarzkogler, Valie Export og andre nået et højdepunkt.²⁰ Et happeningmiljø havde frembragt en ny aktionsform, som med teatralske iscenesættelser satte sig op imod enhver form for statslig og samfundsmæssig autoritet. Arnulf Rainer var ikke direkte medlem af dette miljø – han betegnede sig ved en enkelt lejlighed som en slags faderskikkelse for wieneraktionisterne²¹ – men hans selvbemalinger og selvrepræsentationer er del af et større forsøg i tiden på at genvinde kroppen. Kunstnere bevæger sig ind i en erfaringsverden af krop/sjæl/ seksualitet/stoffer og giver udtryk for deres obsessioner i offentlige performances. Rainers grimassearbejde kan ses som en del af denne *body performance*.

Som en symbolsk generobring af ansigtet som identifikationsmiddel dukker fra og med 1974 forbundskriminalpolitiets efterlysningsplakater op i Vesttyskland – de såkaldte terroristplakater. Pas-/automatbillederne af RAF-medlemmerne, som ofte blev fremstillet af politiet under tvang, sætter tilsyneladende punktum for happeningen. Pasfotografiet bliver her symbol på genoprettelsen af en (billedmæssig) orden.

Arnulf Rainer sætter sig (ubevidst?) op imod denne billedtype. Han fremmedgør fotoautomaten til sine egne formål. Fotoautomater er egentlig strengt funktionelle: De skal fremstille et standardiseret, officielt og af myndighederne anerkendt portrætfotografi. Allerede i fotoautomatens ungdom havde man en klar forestilling om, hvordan et pasfoto skulle se ud. Kunderne var for længst blevet konditioneret i ateliererne, således at de vidste, hvordan de skulle holde hovedet og indstille smilet for at få et anerkendt billede med hjem. Nu overtager apparatet anvisningen, kunden har internaliseret den normative forventning. Hvor meget er egentlig stadig selvbestemt i et portræt, der er opstået på den måde?

Ved hjælp af grimassen kan man unddrage sig den identifikatoriske fysiognomik. I fotoautomaten er man alene med sit spejlbillede; her kan man – selvfølgelig – udleve sig selv mimisk. Disse eksperimenter førte Arnulf Rainer videre til forskellige kunstneriske former for ansigtsteater; han er den intensive affektskunstner. Jeg formoder, at det for ham i virkeligheden ikke så meget drejede sig om produktet i sig selv. Måske tjente fotokabinen snarere til at iscenesætte den mimiske effekt, så han (endnu en gang) kunne opleve affekten.

Den webcam-mani, der for tiden græsser på internettet,²² får Rainers automatportrætter til at fremstå i et nyt lys. Ved hjælp af billig teknik præsenteres vi på private hjemmesider for mængder af ansigter – som ganske vist for det meste stirrer på computeren med et udtryk af kedsomhed. I den populære fotoautomat bliver grimassen nu animeret: Postkortstørrelsen kaldes i dag vittighedsbillede og man må, ja, man skal, unde sig selv at lave lidt sjov med fordrejet ansigt. Det er en slags forordnet protest mod det normerede pasbillede.

DVERSAT AF JESPER GULDAL

1 Susanne Breidenbach har for nylig udstillet fotografieme for første gang nogensinde i Galene m Fotografie, Bochum (28. juni – 26. august 2002), samt præsenteret dem for et større publikum på Art Cologne (2002).

2 Jf. Susanne Regener, "Gesichter des Bösen", foredrag på Deutsches Schauspielhaus, Hamburg (7. 12. 2002)

3 Jf. Susanne Regener, "Masken des Bösen: Der Erfurter Amokläufer in den Medien", in: Albert Kömmel & Erhard Schüttpeitz (red.), *Signale der Störung*, München 2003

4 Jf. Rolf Behme, *Foto-Fix: Es blitzt viermal (= "Archive des Alltags"*, nr. 6), Dortmund 1996

5 Jf. Michel Frizot, "Die Automatenfotografie – Der Photomaton", in: Frizot (red.), *Neue Geschichte der Fotografie* (1994), Köln 1998, p. 504

6 Gisèle Freund, *Photographie und Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1979, p. 98

7 Jf. Ellen Mass & Klaus Maas, "Das Photomaton. Eine alte Idee wird vermarktet", in: *Fotogeschichte* nr. 1 (1981), pp. 60-72

8 Se billedeksemplene, *ibid.*

9 Før 1913 var fotoautomaterne åbne, dvs. uden kabine, så alle kunne iagttage fotograferingen. Jf. Christian Y. Schmidt, "Ab in die Zelle", in: *DIE ZEIT*, nr. 39 (2002), p. 54 f

10 Se Alexander von Berswordt-Wallrabe (red.), *Arnulf Rainer. Malerei auf Kreuzen. Fingermalerei*, Bochum 1988, og sammes *Arnulf Rainer. Neue Malerei – Farbei Animalia – Christus – Katastrophen – Kreuze – Tote*, Bochum 1992.

- 11 Se Arnulf Rainer, "Theater/Minetti", in: von Berswordt-Wallrabe (red.) *Arnulf Rainer Theater/Minetti*, Bochum 1985, p. 77
- 12 Jf. Rainer, "Face Farces", in: Rainer, *Self-Portraits*, Wien 1986
- 13 *Ibid.*, uden sideangivelse
- 14 *Ibid.*, uden sideangivelse
- 15 Medicinen nærmer sig fysiognomiets hermeneutik og klassificerer affekternes fremtrædelsesformer. Men. "Grimasen ligger hinsides de fysiognomiske tegn og henviser til en helvedesagtig verden af liderlighed, vanvid og smerte." Hans-Christian von Herrmann & Bernhard Siegert, "Beseelte Statuen – zuckende Leichen", <http://www.uni-leipzig.de/kaleidos/heft3/herm1.htm> (2002)
- 16 Se Gunnar Schmidts udførlige overvejelser herom i *Das Gesicht Eine Mediengeschichte*, München 2003
- 17 Rainer, *Self-Portraits*.
- 18 Rainer, "Theater/Minetti", p. 72
- 19 Jf. Georges Didi-Huberman, *Invention de L'Hystérie Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1982
- 20 Wieneraktivismens hovedfase omfatter et tidsrum på godt 10 år mellem 1960 og de første år af 1970'erne
- 21 i et interview med Alexander Hosch, *Passauer Neue Presse* 1997, <http://www.pnp.de/kultur/ausstellung/rainer.htm> (22.1.2003)
- 22 Jf. Susanne Regener, "Upload Über private Webcams", in: Immanuel Chi, Susanne Döchtig & Jens Schröter (red.), *Ephemer_Temporär_Provisorisch Aspekte von Zeit und Zeitlichkeit in Medien, Kunst und Design*, Essen 2002, pp. 140-55