

Bokmeldinger

Mette Mortensen 2012. *Kampen om ansigtet. Fotografi og identifikasjon*. København, Museum Tusulanums Forlag. 285 s. Ill.

Anmeldt av Christine Hansen, Kunst- og designhøgskolen i Bergen

Man skulle tro at det var slutt på å avlese indre sinnstilstander og moralsk befatning basert på ansiktsuttrykk. Den gruoppvekkende 22. juli-rettsaken har vist at dette fortsatt er en høyst oppegående praksis. Tiltaltes smil og mimikk har avstedkommet utallige fortolkninger og analyser med hensyn til sjelelig beskaftenhet og mulig diagnostisering.

Den danske bildeforskeren Mette Mortensen har i *Kampen om ansigtet. Fotografi og identifikasjon* (2012) undersøkt fotografiets rolle i slike praksiser. Boken har et historisk og et aktuelt fokus ved at den både undersøker fremveksten av identitetsfotografiet på 1800-tallet og praksiser i dag. Metodisk befinner boken seg i det såkalte visuell-kultur-feltet. Den benytter seg av en rekke innfallsvinkler og ser fenomenet identitetsfotografi i en større sammenheng. Det er ingen uttømmende historie som her fortelles. Målet synes heller å være å vise hvordan id-fotografier påvirkes av de ulike sosiale kontekstene som det opptrer i. Boken er godt og engasjerende skrevet uten forvanskende fagterminologi.

Boken er inndelt i syv kapitler. I første kapittel presenteres emnets forskningshistorie. I de neste kapitlene studeres identifikasjonsfotoets opphav. Genren diskuteres i forhold til portrettfotografiet mer generelt, og Mortensen viser at synet på fotografiets rolle endrer seg. I begynnelsen ble fotoet

sett på som et stykke virkelighet. Etter hvert ble man mer og mer opptatt av at fotografen måtte iscenesette den portrettertes karakter og type for å få frem en dypere sannhet. Krysningpunktet mellom det offisielle og det private bildet er et tema som vies stor oppmerksomhet i bokens tre siste kapitler. Her analyserer Mortensen Marc Garangers id-fotografier av algeriske kvinner fra 1960, passbilder av 11. septembers selvmordspiloter samt kunstprosjekter av blant annet Thomas Ruff, Hans-Peter Feldmann og Kjartan Slettemark.

Mortensen tar utgangspunkt i den amerikanske fothistorikeren Allan Sekulas toneangivende artikkel "The Body and Archive" fra 1986. Artikkelen beskriver hvordan fotografiet fra 1800-tallet av ble et byråkratisk og vitenskaplig maktinstrument for overvåkning, klassifikasjon og typebestemmelse av mennesker. Grunnen til at Mortensen vier denne artikkelen relativt stor oppmerksomhet er at den har vært definerende for forskningsfeltet. Mortensen ønsker imidlertid å markere en uenighet med Sekulas grunntanker og ut ifra det danne sitt eget ståsted.

I "Body and Archive" viser Sekula hvordan fotografiet i økende grad ble bruk av politiet som et verktøy for å skille ut mennesker som avvek fra det "normale" av ulike årsaker. Slik utskillelse kunne for eksempel skje på bakgrunn av etniske, medisinske sosiale og moralske grunner. Sekula setter denne praksisen inn i en større sammenheng sammen med andre former for portretter som eksisterte i samtiden. I dette feltet fikk det fotografiske portrettet raskt to motstridende roller enten en *bedrende* eller en *undertykkende* funksjon.

Portrettet tatt hos studiofotografen i arrangerte staselige omgivelser hadde en hedrende funksjon, det vil si det skulle idealisere den som ble fotografert. Bildet som ble tatt hos politiet hadde en motsatt undertrykkende funksjon. De undertrykkende portrettene hadde ikke kun en effekt på den kriminelle. Portrettene hadde også en slags disiplinerende effekt på borgerskapet, siden en selvsagt ikke ønsket å havne i politiets fotoarkiv. Det er denne noe rigide motsetningstenkningen som Mortensen stiller seg kritisk til i *Sekulas utlegning*. Spesielt mener hun at det underliggende premisset til *Sekula* om at politifotografier per definisjon er objektiviserende og undertrykkende, er for enkelt. En indikasjon på det er at også det borgerlige portrettet kunne være tvangspreget og fungere undertrykkende. Dette siste tror jeg at alle som har vært hos fotografen kan skrive under på. Det som imidlertid er mer interessant, er at Mortensen hevder at politifotografier og id-fotografier kan gi rom for individualitet og subjektivitet.

For å unngå denne motsetningstenkningen introduserer Mortensen begrepene *fremmedrepresentasjon* og *selvrepresentasjon*, som hun låner fra den tyske sosiologen Cornelia Bohn. Dette er begreper, hevder Mortensen, som på en langt mer presis og dynamisk måte, viser interessekonflikten mellom stat og individ som identitetsfotografi ofte er et betegnende bilde på. Selv om et offisielt fotografi som id-fotografier sjelden uttrykker noe dypt personlig, så kan et slikt bilde være en type maktmiddel som individet kan bruke for å skrive seg inn i historien. Som Mortensen sier: "Set fra subjektets synspunkt tematiserer bildet hans eller hendes muligheter for at utfolde og realisere sig inden for nationalstaten og dens politiske, økonomiske, sociale og kulturelle fællesskaber" (s. 21–22).

Et tankevekkende eksempel som Mortensen diskuterer i så henseende er id-foto-

grafiene av de 19 selvmordsterroristene som stod for planleggingen og utførelsen av terrorangrepene i New York og Washington 11. september 2001. Fotografiene ble offentliggjort av FBI to uker etter angrepet og tilfredstilte behovet folk hadde for å sette ansikt på udåden. Det som imidlertid forvirret offentligheten, var mennenes sekulariserte og vestlige fremtoning, kommenterer Mortensen. Bildene viste tilsynelatende vestligtilpassede menn uten tradisjonell påkledding og skjegg slik en kanskje forventet seg av en terrorist. Dette var ytterligere med å understreke terrorens vesen: Man kunne ikke se at mennene var terrorister.

Det som er svært interessant, var at det viste seg at terroristene var ytterst bevisste i forhold til hvordan de fremstod slik at de ikke skulle bli avslørt. Terrornettverket al-Qaedas manual understreker gjentatte ganger at terroristen må unngå å vise frem sin identitet. For eksempel sier den at man skal unngå å bruke bilder der en har skjegg. Videre vektlegges det at en må utarbeide et cover som "arbeidende", "turist" eller "student". Det at terroristene tilsynelatende så ut som og oppførte seg som en hvilken som helst hederlig borger fikk "alle Vestens sikkerhedssluser til at åpne seg", som Mortensen kommenterer. Med godkjente papirer og bilder anskaffet de seg visum til både Europa og USA, de kjøpte flybilletter og tok flysertifikat. De kjørte bil, de opprettet bankkontoer og de sjekket inn og ut av hoteller. Det etter hvert så beryktede bildet av Mohammed Atta, lederen for terrorangrepet, var fra hans amerikanske førerkort. Det var dette førerkortet Atta benyttet som legitimasjon da han gikk om bord i flyet om morgenen 11. september. Gjennom Mortensens interessante diskusjon får hun frem hvordan bildene på den ene siden fastholdt og gjorde offentlig det kriminelle ansiktet i mediene. Bildene hadde også, før angrepet, gjort det mulig for terroristene å

bevege seg nokså friksjonsfritt i et sårbart samfunn. Mortensen viser her hvor flerfunksjonelt og tøyelig id-fotoet er i møte med den sammensatte virkeligheten.

Et tydelig grep i Mortensens bok er at hun sammenstiller sine eksempler med en rekke kunstprosjekter som benytter seg av og tematiserer identifikasjonsfotoet på ulike måter. Fremgangsmåten har fordeler siden Mortensen med dette klarer å synliggjøre id-fotoets konstruerte karakter. Sammenstillingen viser også at identitetsfotografiet har utbredelse og betydning utover passet og politiarkivet. En svakhet med dette grepet er at det tross alt er snakk om to forskjellige kontekster som begge fortjener en grundig behandling. Kanskje hadde forfatteren tjent på å gjøre et tydeligere valg enkelte steder og ikke gape over for mye. Kunstprosjekter har dessuten ingen pretensjoner om å være objektive på den måten som identifikasjonsfoto har. I noen tilfeller tar dette grepet brodden av forfatterens interessante poenger. For eksempel gjør Mortensen en lengre og interessant analyse av Alphonse Bertillon (grunnleggeren av det standardiserte forbryterbildet) tilpassede bruk av fotografiet der selve lesningen av bildet viser seg å være det mest sentrale. Dette står i kontrast til den rådende oppfatningen om at Bertillon var en forkjemper av et vitenskapelig og objektivt fotografi, hevder Mortensen. Kapitlet avslutter med en noe søkt og etter mitt syn helt overflødig sammenligning med den russiske avantgardistens portrettkunst og et verk av Marchel Duchamps. Til tross for overfladiske likheter er disse eksemplene så forskjellige at det bare oppleves forstyrrende i et ellers så godt kapittel. I stedet for å hevde at Bertillon "opponerte" mot et vitenskapelig og objektivt fotografi kunne kanskje kapitlet heller avsluttet med en diskusjon om hvorvidt han var med på å utvide grensene for hva vitenskapelighet og objektivitet kunne være?

Når det er sagt, så er dette perspektivet svært fruktbart og tankevekkende spesielt i ett av eksemplene. Dette gjelder Mortensens diskusjon av identifikasjonsfotografier av algeriske kvinner tatt av franske styresmakter i 1960 under Algerie-krigen (1954–1962). Bildene ble tatt av fotografen Marc Garanger som tjenestegjorde for den franske hær. Den franske myndighet krevde at alle algeriere skulle bære identifikasjonskort og Garanger tok intet mindre enn 2000 bilder av algeriske kvinner og enkelte menn i løpet av 10 dager. Under fotograferingen ble kvinnene tvunget til å ta av seg slørene sine, og som Mortensen kommenterer, så var det antagelig den første gangen at de viste seg frem utilslørt utenfor hjemmet. At dette i tillegg skjedde foran en europeisk mann må ha vært svært krenkende for dem. Fotografen var selv opprørt over at han ble satt til dette oppdraget som han så på som et klart maktovergrep ovenfor den algeriske befolkning. Garanger bestemte seg derfor for å gjøre denne fotograferingen kjent for offentligheten. Seks av bildene ble først trykket i det sveitsiske magasinet *l'Illustré Suisse*, og bildene ble senere vist både på kultur- og kunsthistoriske utstillinger. De ble også vist på Venezia Biennalen i 1995 for et internasjonalt kunstpublikum. Mange av bildene ble presentert i Garangers bok *Femmes Algériennes 1960*.

Det Mortensen her beskriver er hvordan bildene som opprinnelig var ment som objektive dokumenter til bruk for den franske stat, etter hvert vandret inn i kunstinstitusjonen. Bildene ble flyttet fra en kolonial til en postkolonial kontekst der bildenes mening og status ble mer uavklart. Garangers identitet ble også mer utydelig: Var han fortsatt soldatfotograf eller skulle han nå betraktes som kunstfotograf? Selv om fotografens intensjoner med å vise bildene til en større offentlighet var hederlige, så hadde ikke de fotograferte kvinnene

bedt om denne eksponeringen. Fotografen fremholdt at han i likhet med kvinnene følte seg tvunget til å være med på fotograferingen. Likevel, gjentok ikke fotografen overgrepet gjort mot kvinnene ved å vise dem eller var bildene så viktige for å belyse den franske kolonihistorie at slike hensyn måtte settes til side? Igjen avstår Mortensen fra å gi enkle svar, og viser hvor komplekse slike spørsmål er om man går i dybden i dem. Forfatteren minner oss om hvor viktig presentasjonen og formildingen av bildene er hvis de skal kunne ha et politisk budskap og ikke utelukkende fremstå som estetiske objekter. Dette er en påminnelse som har relevans langt utover dette materialet, det er viktig korreks til den ofte tankeløse bruk av fotografi både i kunst og kulturhistoriske institusjoner. Troen på fotografiets egen fortellerkraft er fortsatt stor, og det forutsettes ofte at fotografiet er et stabilt medium som alltid forteller den samme historien uavhengig av tid og sted. Dette gjør at det nødvendige formidlingsarbeidet mange ganger nedprioriteres

Når Mortensen konkluderer med at bildene av de algeriske kvinnene ikke kun kan betraktes som ensidige overgrep har dette ikke så mye med fotografen å gjøre, men heller med de fotograferte å gjøre. Hun åpner for at til og med en så standar-

disert fotograferingssituasjon som denne, gir handlingsrom og definisjonsmakt til de fotograferte kvinnene. Her synes jeg hun igjen viser vei ut av en for reduksjonistisk forståelse av bildene. Med referanse til Mieke Bal argumenter Mortensen for at kvinnene har en anledning til å manifestere seg selv i selve portrettsituasjonen. Blikkene, holdingene og gestene er den fotografertes mulighet til å opponere mot den maktstrukturen som vedkommende er innhyllet i – de går på tvers av den koloniale dagsordenen, hevder Mortensen.

Til tross for noen innvendinger, som først og fremst går på avgrensingsproblematikk, leverer Mette Mortensen en svært nyansert og god bok. Den skulle ha relevans langt utover den rent faglige debatten. At hun drar diskusjonen om ansikt, identitet og fotografi helt frem til i dag viser oss hvordan en praksis som fikk fotfeste på 1800-tallet, fortsatt angår oss i vesentlig grad.