

Overvågning, Performance, Selvovervågning

Interview med Jill Magid af Geert Lovink

Den amerikanske kunstner med base i Amsterdam, Jill Magid har siden midten af halvfemserne arbejdet med overvågningskameraer som en fast del af hendes værker. openhagen bringer her et interview fra 2004 med kunstneren om hendes brug af overvågningssystemer i sit arbejde.

Den amerikanske kunstner med base i Amsterdam, Jill Magid, var en helt igennem obligatorisk oplevelse på Liverpool Biennalen i 2004 (www.biennial.com). Hendes arbejde passede perfekt ind i Biennalens byemne og fokuseringen på 'stedet'. Installationen, Evidence Locker, der blev vist på Tate Gallery og Fact-centret for nye medier og skærmskultur, er et forførende spil med Liverpools overvågningsinfrastruktur. I stedet for at portrættere borgere som ofre for Big Brother, åbner Magids værker et nyt felt for kunst og aktivisme, hvori forudsigelige former for protest mod magtens almægtige øjne omdannes til en dandyagtig performance. Tidligt i 2004 opholdt Jill Magid sig 31 dage i Liverpool – den tid overvågningskameraernes optagelser lagres, med mindre de bruges som bevis på en forbrydelse. Iført en rød frakke blev hun fulgt af overvågningskameraerne, og et intimt forhold mellem hende og 'Iagttageren' [the Observer] udviklede sig. Installationen består af et bredt udvalg af formater, fra en trykt daglig udveksling med Iagttageren til lydfiler med Citywatch-ansatte, der beskriver 'mistænkelig' adfærd hos individer, som de følger til Jill, der spadserer gennem den indre bys shoppingzone. Der er to bemærkelsesværdige værker: et hvori Iagttageren guider Jill, mens hun har lukkede øjne, gennem mobiltelefonkontakt, hoppende fra det ene kamera til det andet. Det andet er et kort værk med Jill bag på Iagttagers motorcykel, uskarpe billeder, hurtigt skiftende fra kamera til kamera, indtil de kører udenfor overvågningskameraernes rækkevidde. I det følgende interview, som blev gennemført via email og live på Fact i oktober 2004, talte vi om Liverpool i forhold til Magids tidligere arbejde og om reaktionerne på dette bemærkelsesværdige stykke urbane technopoesi.

“Jeg vil fylde hullerne ud, de dele af min dagbog du mangler. Siden du ikke kan følge mig indeni, vil jeg nedfælde det indre for dig. Jeg vil sørge for at marchere på stedet, så du aldrig mister mig.”

“Du skal ikke bekymre dig om at finde mig. Jeg vil hjælpe dig. Jeg vil fortælle dig hvad jeg havde på, hvor jeg var, hvilken tid på dagen... Hvis der er noget særligt ved mit udseende den dag, vil jeg sikre mig, du ved det.” - Uddrag fra Evidence Locker Prologue (Jill Magid, 2004)

Geert Lovink: Den mest udbredte antagelse om overvågning er, at det gør alle civilister til ofre. I stedet for at skabe en følelse af tryghed, behandler overvågningssystemer hver af os som potentielle mistænkte. Det er i hvert fald den almindelige opfattelse. Hvordan ser du på disse almindeligt delte ideer? Det er sjovt at også politiske aktivister og kunstnere, må jeg sige, ikke har transcenderet overvågningsideologien.

Jill Magid: Jeg har aldrig set på overvågningsteknologi ud fra ideen om en civilist under dens blik. Eller jeg burde måske snarere sige, at når jeg har gjort det, har det været som svar på et spørgsmål som dette. Jeg blev draget af overvågningsteknologi for dens potentiale som redskab, der tilbød specifikke kvaliteter og muligheder; overvågningssystemer gjorde mig i stand til at se og indfange mig selv (og min krop) i en form, jeg ikke kunne opleve uden deres anvendelse. Overvågningskameraer skaber scener eller faste overvågede platforme. Under deres blik er der en mulighed for mig for at handle, og en mulighed for at gemme denne handling som en optaget event. Ved at overvåge et område frem for et individ, synes kameraet i dets statiske position at foretrække dets kontekst frem for fodgængerne, som passerer gennem den. Det synes at sige: Byen er permanent, civilisten flygtig. På positiv vis tilbyder denne teknologi mig en måde at placere mig selv, at blive synlig på (og potentielt permanent) indenfor byen, gennem et medium, der er større end mig selv. Det er således et kreativt felt, hvori jeg vælger at optræde. I forhold til dets politiske funktion (som noget der opretholder sikkerhed eller omvendt invaderer privatlivet) ser jeg disse funktioner som kvaliteter ved teknologien selv – kendetegn ved redskabet, der, som jeg ser det, gør dets brug mere ladet. Jeg har også set på overvågningskameraer som objekter eller visuelle tegn. I mit tidligere projekt System Azure Security Ornamentation legede jeg med kameraets politiske ambivalens: mellem dets funktion som et redskab, der beskytter det offentlige rum som overvåget rum, eller som tegn for overvåget rum. Som et tegn står kameraet mere som en reference til kroppen eller institutionen, der overvåger frem for som et redskab med det formål at skabe sikkerhed. Jeg tænkte, er kameraerne ornamentale? Og signalerer de i så fald autoritet?

Jeg henvendte mig til politiets hovedkvarter i Amsterdam og spurgte om jeg måtte bedække overvågningskameraerne på deres facade med falske ædelstene som et kunstprojekt. De afslog min anmodning, samt ideen om at arbejde sammen med en kunstner. Jeg omdannede mig selv til et firma – System Azure – og henvendte mig igen med den samme forespørgsel, denne gang mod betaling. Efter måneders forhandlinger lykkedes det at få lov til officielt at bedække fire af hovedkvarterets kameraer med ædelstene i farver, hvis betydning politiet havde fastlagt (se www.systemazure.com). Selv her synes jeg ikke, jeg valgte side politisk, jeg var mere interesseret i kameraet som et billede, der udløste spørgsmål omkring betydning selv for dem, som kontrollerede dem.

GL: I dine tekster til Liverpool Evidence Locker-projektet taler du om byen L. Alle vil forstå, at du mener Liverpool. Hvorfor har du valgt at bruge en forkortelse? Liverpool er ikke en almindelig by. Den er et ret ekstremt og enestående tilfælde i forhold til dens historie, forfald og forsøg på at revitalisere det urbane liv. Hvad særligt er der ved Liverpools overvågningskultur?

JM: Brugen af forkortelsen var ikke et forsøg på at maskere byens identitet; det var snarere en måde at gøre denne identitet til noget sekundært eller mindre vigtigt. Dette spørgsmål minder mig om det første i den forstand at både overvågning og Liverpool har deres egne historier og konnotationer, som er ladet med forudindtagede billeder og kritikker, at disse antagelser kommer før den historie, jeg gerne vil fortælle. Når jeg taler om CCTV (Closed Circuit Television er det system, der oftest bruges som overvågningssystem, red.) eller overvågning i forhold til dette værk eller de foregående, forsøger jeg at bruge lignende termer, der er en smule mindre genkendelige: som f.eks. at skrive det helt ud som closed circuit video, eller i bogen 'kameraet' eller 'dig' til at erstatte dem, der kigger gennem dem. Jeg vil gerne hinsides almindelige antagelser om systemet eller byen, så kvaliteter eller detaljer, der får mindre opmærksomhed – og, som jeg ser det, i virkeligheden skaber dem – kan komme i centrum. Hvad der er særligt ved Liverpools system er, at det køres efter 31 dage-perioden, hvor man opbevarer optagelser, den såkaldte Data Protection Act (en britisk lov) og dét, at det er så nyt (systemet som det er nu, er et år gammelt). Nogle aktivister fra Liverpool bemærker, at kameraerne er symboler på et hygiejnisk rum, hvori uønskede angribes og fjernes; eller som markedsføringssignaler til forretninger og forbrugere om, at byen nu er overvåget og derfor mere sikker. Alt imens jeg er enig med disse ideer, løber debatterne omkring dem parallelt med mine egne spørgsmål og ønsker. Jeg var mere optaget af systemets størrelse og hvordan tilstedeværelsen af så mange kameraer omdannede byen til en filmoptagelse med 242 kameramænd.

GL: Til Evidence Locker har du valgt rollen som rødklædt heltinde, den forførende kvindelige dandy, der spadserer gennem anonyme metropolområder. På den måde træder historien om urbane overvågningssystemer tilbage og bliver et instrument i DIN historie. Hvad betyder denne omvendning af funktioner for dig sammenlignet med installationens beskuere?

JM: Trangen til at bringe abstrakte koncepter og teknologier tættere på mig selv, i et forsøg på at forstå dem indgående, er konstant i mit arbejde. Liverpools overvågningssystem er omfattende, baseret på komplicerede juridiske strukturer og anonym som videoovervågning. For at lære det at kende måtte jeg bruge det, for at tilføje mig selv til dets ligning. Jeg opdagede systemets potentiale for at række hinsides dets foreskrevne intentioner. For mig var dette potentiale romantisk: Jeg kunne indlejres i byens hukommelse i syv år; byen kunne være min scene; jeg kunne optræde og blive iagttaget. Hvis det jeg skabte, ikke var min historie, men en andens eller en opfunden karakters, ville jeg ikke have været i stand til at føle det på samme måde. Kun ved at blive iagttaget og ved at påvirke måden jeg blev iagttaget på, kunne jeg røre systemet og bliver sårbar i forhold til det.

Jeg designede de to installationer Evidence Locker på Tate og Retrieval Room på FACT på en måde, der skulle tage beskueren med på min rejse ad en løs narrativ sti. På Tate træder du ind i et kontrolleret rum ligesom dét på den hemmelige CCTV-

station, og på FACT mindes du oplevelsen gennem de fremdragne optagelser og mine breve.

Beskueren nærmer sig værket som et tredje vidne: Han eller hun iagttager mig blive iagttaget. Jeg forestiller mig, at nogle beskuere identificerer sig med kontrolmanden, mens andre identificerer sig med mig. Jeg er et offentligt individ under opsyn, en som er blevet skilt ud. Nogen finder denne position uhyggelig, andre attråværdig. Jeg følte at den var det sidste.

GL: I slutningen af 2002, under WorldInformation.org-festivalen i Amsterdam, havde du allerede lavet et værk, der involverede politisikkerhedskameraer. Var det meget anderledes at arbejde med Amsterdams politi?

JM: Det var meget anderledes, men denne forskel afspejler min tilgang. Med System Azure omformede jeg mig selv fra kunstner til handelskvinde for at blive set af politiet. Min intention var i begge tilfælde den samme; denne transformation var nødvendig, for at de kunne høre mig. Jeg var nysgerrig efter at udforske, hvordan myndighederne relaterede sig til deres kameraer, som ornamenter eller som seriøse sikkerhedsredskaber. Så snart vi fastslog kameraernes evne til at fungere som arkitektonisk pynt på politibygningen, blev forhandlingsrummet og projektet i sig selv mere teatralisk. Jo mere vi kom ind på de falske ædelstenes mønstre og farver, jo længere væk fra kameraets såkaldte tilsigtede funktion kom vi. Det var denne glidning, der betog mig; Jeg stillede spørgsmål ved magtrepræsentationen overfor magtaktiviteten.

At arbejde med Liverpools politi var mere et samarbejde. Jeg oplyste ikke tydeligt min position med hensyn til karriere, snarere min interesse i at bruge systemet. Værket handlede ikke om repræsentation, men om funktion. Jeg ville udvide systemets funktion – en funktion, som fandtes latent i det – og jeg havde således brug for, at de arbejdede sammen med mig.

GL: I Amsterdam bestod din kunstneriske strategi i 'forskønnelse' af offentlige sikkerhedskameraer: ornamentering af noget som i bund og grund er grimt og suspekt. Forsøgte du at gøre kameraerne synlige? Var ideen så simpel som det? Jeg syntes det var interessant, at du gjorde dette i red light-distriktet.

JM: Mens det endelige produkt – det ædelstensbesatte kamera – er simpelt, har historien bag flere lag. Dette gælder selv for et kamera før det er blevet ornamenteret.

Overvågningskameraer farves beige for ikke at skille sig for meget ud, alligevel, som det gjorde sig gældende med de politikameraer, jeg brugte, er de ofte store og placeret på fremtrædende steder. Politiet selv, idet de kommenterede på værktøjernes iboende modsigelse, forklarede, hvordan opfattelsen af kameraerne afhang af hvem der kiggede: usynlige for den uskyldige civilist, men et afskrækningsmiddel for den kriminelle. At være skjult og samtidig fungere som en bærer af betydning er en temmelig uklar position!

Fastspændt på politihovedkvarteret bekendtgør kameraerne deres magt: magten til at kigge ned på dem, som går forbi, fra ni forskellige positioner. Således er kameraet både et ornament og et magtmiddel. Et sikkerhedskamera på en politistation er som en gargoil på et slot.

Det var politiet, der foreslog farverne og den mening, der knyttede sig til dem. Ifølge myndighederne repræsenterede farven rød, idet den betød liefdevol eller fuld af kærlighed, politikærlighed. Hvad er det og hvad betyder det? Kærlighed til hvem og i hvilken form? Mit forslag om at ornamentere politikameraer i red light-distriktet med røde ædelsten rejste dette spørgsmål. I dette område af Amsterdam er rød tegnet for prostitution; farven henviser til forbrugsstedet og de services som tilbydes. At bruge rød på politikameraer tilføjer denne farves betydning til politiets. Hvad sker der så med deres betydning? At bede politiet om at bedække deres kameraer med røde ædelstene (og røde hjerter) er også en måde at bede dem om at tage ansvar for deres kameraer (i modsætning til de forretninger og alfonser, der lader dem forblive beige).

GL: Du nævnte at der er dem, som er ekshibitionister og dem som ikke er det.

JM: Nogle beskuerne som så mit værk reagerede overfor mig med forfærdelse, idet de erklærede, hvor uhyggelig de syntes, min iagttagede position var. Andre fortalte mig at de ønskede, det havde været dem. En mand sagde til mig, i forbindelse med min video med titlen Final Tour, at han ønskede at være pigen i den røde jakke bag på motorcyklen. Jeg har også fået at vide, at der tilsyneladende er en stor gruppe af unge kvinder, som føler sig draget af værket som en slags eskapistisk fantasi. Jeg oplevede, at det var sandt, da jeg vendte tilbage til vores snak på FACT. Jeg er ikke overrasket over de modsatte reaktioner, da mange af mine projekter, hvor jeg har placeret mig selv foran kameraet, har fremkaldt lignende modstridende reaktioner. Jeg lavede et projekt på MIT (Massachusetts Institute of Technology, red.), der hed Lobby 7, hvori jeg kaprede lobbyens informationsmonitor til at sende min egen transmission. Denne transmission var en real time-undersøgelse af min krop under mit tøj via et knaphuls-overvågningskamera som jeg holdt i hånden. Mens oplevelsen af at udstille mig selv i denne lobby var skrækindjagende, var den også opmuntrende. Jeg skabte et nyt forhold til min krop, samt lobbyen og folkene i den via denne teknologi. Det gjorde mig stærkere og på den anden side mere sårbar. Jeg formoder ikke at nogen ville ønske at opleve dette eller ville have den samme oplevelse af den samme performance. Vi vælger alle det forhold vi kan lide og de roller vi kan lide at spille.

GL: Hvordan vil du beskrive publikums reaktioner på dine værker? Det rejser i hvert fald en masse spørgsmål, særligt i forhold til din rolle som performer og kunstner.

JM: Under performancen var jeg ikke bevidst om publikums reaktion. Jeg fjernede ikke blikket fra skærmen. Jeg iagttog mig selv, mens publikum dukkede op og samlede sig i lobbyen bag mig. Man kunne kalde dem vidner. Jeg kunne høre kommentarer fra de folk, som fulgte med tæt bagved mig og andre, idet de gik forbi.

Jeg kunne høre et par tæt på i hvert fald halvdelen af performancen; de diskuterede min krops opbygning på skærmen og hvordan min hud forholdt sig til den omgivende arkitektur. To mænd, der lignede professorer, gik forbi og den ene spurgte den anden, hvad det var, der var på skærmen – hans svar var: Jeg tror, det er en af den slags videoer om en baby, der bliver født. Jeg fik at vide, at syv politibetjente kom ind og spurgte folk, hvem der havde sat sexbåndet i systemet. Disse reaktioner siger meget om, hvordan billeder af (kvinde)kroppen, generelt som i MITs akademiske miljø, kan opfattes, såvel som de formodninger, der følger med disse opfattelser.

I dagene efter performancen henvendte mindst fem kvinder sig til mig og sagde, at de ville have ønsket, det var dem. Andre kvinder jeg ikke genkendte nikkede til mig, smilte eller sendte mig vrede blikke rundt omkring på campus. Både mænd og kvinder syntes at se på mig længere tid.

På dokumentationsvideoen (jeg havde folk til at skjule sig på balkonerne ovenfor for at filme) var det klart, at billedet ikke var umiddelbart tydeligt; beskueren så forvirret på skærmen og så viste hans/hendes ansigt tegn på genkendelse. Nogle så sig omkring for at finde ud af, hvem der gjorde det, men mange stirrede bare på skærmen. Beskuerne skiftede ofte stilling: trak deres baseballkasketter længere ned eller tog armene over kors. Andre stak hænderne i lommerne.

Den bedste reaktion fik jeg fra en af mine undervisere ved navn Ed Levine. Han fortalte mig, at efter han havde set min performance, kunne han aldrig se på Lobby 7-monitoren igen uden at se billedet af min krop på skærmen.

GL: På MIT studerede du hos Krzysztof Wodiczko. Er det gennem ham, du blev involveret i denne type performance?

JM: Ikke direkte. Krzysztof var en del af et hold af undervisere, som bestod af Dennis Adams, Julia Escher, Ed Levine og senere Joan Jonas. Jeg valgte at gå på MIT, fordi jeg ikke længere var tilfreds med mit atelier-baserede arbejde. Jeg boede i New York og havde brug for beskæftige mig mere direkte med byen. Jeg lavede modeller af arkitektur, som jeg ønskede at bygge i byen, som kunne eksistere som lommer af stilhed eller intime rum. Underviserne spurgte mig, om jeg havde oplevet disse rum, som jeg forestillede mig og foreslog, at jeg, indtil jeg blev tilbudt de millioner af dollars det ville kræve at bygge dem, skulle finde en måde at afprøve mine konstruktioner på. Jeg skalerede modellerne ned til bærbare objekter og tøj. Den eneste måde at teste dem, var at bruge dem ude i det urbane miljø. Man kan vel kalde det begyndelsen på mine performances.

GL: Du har forsøgt at skabe et filmmanuskript ud af det righoldige Liverpool-materiale. Tænk du virkelig på at lave en spillefilm? Ville du bruge de oprindelige optagelser fra sikkerhedskameraerne? Ville det blive fiktion eller noget midt imellem såsom en hyperrealistisk fikcionaliseret dokumentar?

JM: Den oprindelige idé var at bruge de optagelser, jeg har fra politiet og at bearbejde Subject Access Request-formularerne (brevene) jeg skrev til et manuskript. Jeg ønskede at lave det til en film af spillefilmslængde med en narrativ struktur tættere på fiktion end på dokumentar. Siden projektets begyndelse ønskede jeg at behandle systemet som et filmhold, der lavede film. At begynde denne proces med at omdanne optagelserne til en film i L.A. her i sommer lærte mig meget; den tilgang jeg brugte for at lave videoerne til kunstinstitutionen, lod sig ikke let oversætte til filmens rum, og jeg overvejer stadig, hvordan det skal gøres. Der er uden tvivl en Hollywood-historie her; spørgsmålet er, hvordan man gør det. Jeg er også nysgerrig efter, at se om nogen indenfor filmindustrien tager udfordringen op. Jeg elsker ideen om politiovervågningsoptagelser, der inspirerer til en Hollywood-film – ideen om at projektet danner en afrundet cirkel. Jeg fandt overraskende nok ud af, at det jeg stod overfor – at omarbejde optagelserne til en film – var tættere på Tv-tilrettelæggernes virkelighed end på filminstruktørernes.

GL: Hvad er dit formål med at lave fortællinger? Det synes at være en væsentlig drivkraft i dine kunstværker.

JM: Jeg føler sjældent, jeg har kontrol over de fortællinger, som opstår i mit arbejde. Når en fortælling opstår, følger jeg den til et sted, jeg ikke helt har styr på, før jeg er der. Jeg vil heller ikke sige, at fortælling er noget gennemgående i mit arbejde. Det arbejde jeg laver med spejle, er i højere grad en handling. Med spejlværktøjerne og videoerne skærer jeg små spejle, så de passer til formen på min hånd eller så de passer til det objekt, jeg vil fange eller fastholde i dem. Hvis jeg for eksempel vil fastholde en skyskraber, skærer jeg et lille spejl på størrelse med en kuglepen. I det fanger jeg Empire State Building. Gennem kameranlinsen trækker jeg det henover skyline.

Narrativet i Evidence Locker voksede ud af en proces eller en serie af handlinger. Min intention efter at være ankommet til Liverpool var at bruge overvågningssystemet som et filmhold, at spille hovedperson og blive gemt i bevisrummet for altid eller i hvert fald i syv år. Jeg planlagde at bruge Subject Access Request-formularerne som min dagbog i byen. Jeg tror de færreste af os forestiller os vores dagbøger som en historie, men de læses selvfølgelig som en slags fortælling. (Kærligheds)historien voksede ud af det forhold, som jeg opbyggede med opsynsmændene gennem kameraet, især med én af dem.

Hvad den generelle forekomst af fortælling angår, vil jeg igen henvise til min trang til at bringe abstrakte koncepter tættere på mig. En måde at gøre dette er at genskrive eller rekonstruere mig selv ind i dem. Denne proces er en slags historiefortælling for mig selv. Det er denne historie, jeg præsenterer.

GL: Kunne du fortælle os mere om den skelnen, du laver mellem private og offentlige rum?

JM: For at beskrive privat rum taler jeg ofte om bobler. Det indvendige i boblen er privat, det udvendige er offentligt. Grænserne er hårfine, sandsynligvis usynlige. Det indvendige er blødere, mere stille og tiden går langsommere. Ligesom Foucaults idé om heterotopier, spejler denne boble sine omgivelser. I spejlet ser jeg, hvor jeg ikke er. En boble kan optræde indeni andre rum, mens alt udenfor dens grænser fortsætter som før. I mit ovenstående eksempel bruger jeg et lille spejl til at holde Empire State Building i hånden. Jeg har således brugt spejlet til at skabe en boble for højhuset og mig. Indeni kan jeg holde det.

GL: Hvad er selvovervågning efter din mening? Er det selvransagelse eller snarere en trang til at kontrollere dit eget billede og nå et stade af super selvbevidsthed? Tror du tilstedeværelsen af så mange kameraer betyder, at vi er i gang med at 'internalisere' teknologien? 'Invaderer' den virkelig vores kroppe og bevidstheder eller ser du måder, hvorpå man kan ignorere den?

JM: Selvovervågning er en måde at se mig selv på – via teknologi – på en måde jeg ellers ikke ville kunne se mig selv. I selvovervågningen bruger jeg et system eller en teknologi som mit spejl. Den type af refleksion som jeg står overfor, afhænger af det redskab, jeg bruger. Den som jeg viser mig at være i denne refleksion, er fremmed. Processen hvorigennem jeg genkender mig selv, idet jeg fremtræder der, er det, jeg kalder mit værk.

*Oversat fra “ Surveillance, Performance, Self-Surveillance”,
www.networkcultures.org, af Ask Katzeff*

Liverpool Biennial-projektet: www.evidencelocker.net

Security Ornamentation: www.systemazure.com