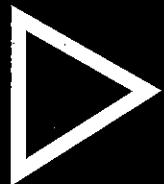


**Stedelijk
Museum**

BUREAU

AMSTERDAM



NO 89

ROZENSTRAAT 59 / 1016 NN AMSTERDAM

TEL 31(0)20 4220471 / FAX 31(0)20 6261730

WWW.SMBA.NL / MAIL@SMBA.NL



JILL MAGID – LIBRATION POINT

13 NOVEMBER – 31 DECEMBER 2005

JILL MAGID - LIBRATION POINT

Jane Farver

Libratiepunt > een punt tussen twee massieve lichamen waar de zwaartekracht van beide gelijk is.



Jill Magid, *Evidence Locker* (Video Still from *Trust*), 2004
Edited Police CCTV footage, audio, 18 min.

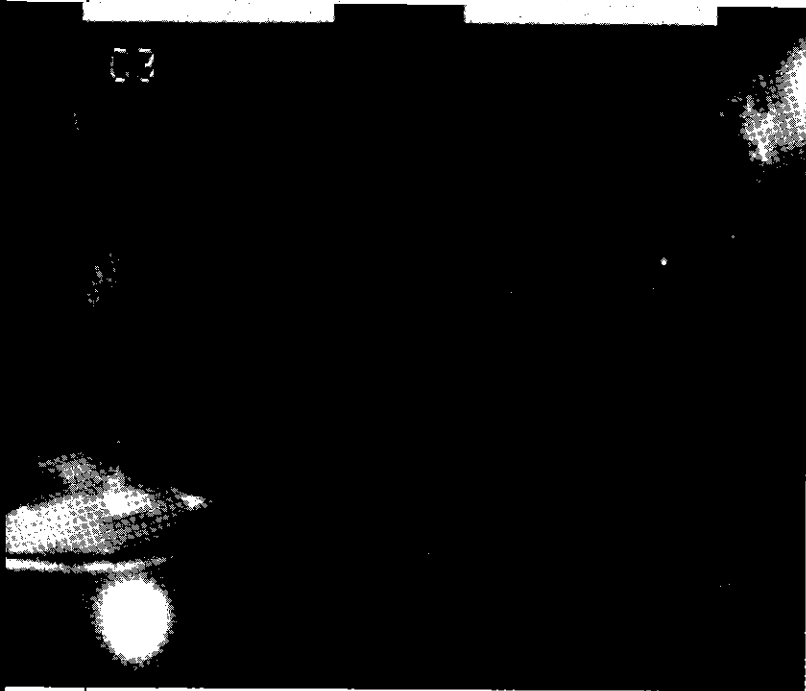
In oktober 1999 voerde Jill Magid *Lobby 7* uit in de hoofdingang van het Massachusetts Institute for Technology (MIT). Gepositioneerd voor een hangende televisie-monitor die gebruikt wordt om informatieberichten over de gebeurtenissen van de dag weer te geven, en met een slobberbroek en een te grote trui aan, gebruikte ze een kleine surveillance-handcamera om, door de openingen in haar kleding, die gedeeltes van haar lichaam die ze kon bereiken, te onderzoeken. Ze stuurde de intieme zwart/wit beelden van haar lichaam naar de monitor die ze zich op illegale wijze had toegeëigend. Terwijl belangstellenden samenscholden om te kijken, filmde een assistent de gebeurtenis vanaf het balkon erboven; Magid zegt na dit voorval dat ze tegelijkertijd "sterker en toch kwetsbaarder" was.¹

In de lente van 2000 voerde Magid en een andere vrouwelijke acteur eenzelfde soort performance uit in het Harvard University Science Center; ditmaal was de surveillancecamera ingebouwd in een schoen die ze beurtelings droegen. Het was een onderdeel van Magids *Monitoring Desire*, een dissertatie voor haar Masters of Science-diploma in Visuele Studies van het MIT. In het verslag dat Magid inleverde voor haar afstudeerproject gaf ze duidelijk aan wat ze in de toekomst wilde doen met haar werk:

"...Ik ben, net als jij, altijd onder toezicht. Bewust of niet verschijnen we constant voor het oog van de camera. ...Mijn relatie tot het 'veroverings-apparaat' is intiem geworden en door deze intimiteit zijn mijn beperkingen minder concreet... Het potentieel van dit performatieve surveillance-systeem in termen van hoe het lichaam wordt herschikt, hoe representatie verandert en wordt beïnvloed, hoe architectuur wordt geactiveerd en verwrongen, en hoe we communicatie bewerkstelligen door zijn monitorbeelden – is slechts initieel onderzocht in deze performance. Ik ben klaar om de conceptuele kaders van deze performance opnieuw te betreden zodat ik ze kan openbreken. Om hun verscheidene aspecten te nemen en ze elk te ontwikkelen tot nieuwe, zeer geconcentreerde, artistieke onderzoeken.²

Magid heeft precies datgene gedaan wat ze in gedachte had. In werken als *Evidence Locker*, gemaakt voor de Liverpool Biënnale 2004, drong ze opnieuw een gesloten cameracircuit binnen, ditmaal door zich de 242 surveillancecamera's van de stadswacht van Liverpool toe te eigenen. Ze gebruikte hun beheerders als filmcrew om haar te helpen haar eigen film te maken en haar hierin een hoofdrol te geven.

Evidence Locker krijgt een plaats in een lange geschiedenis van artistieke omzwervingen, uit-



JILL MAGID - LIBRATION POINT

Jane Farver

Libration Point > a point between two massive bodies where the gravitational forces between them are essentially in balance.

In October 1999, Jill Magid performed *Lobby 7* in the main entrance to the Massachusetts Institute of Technology. Positioned in front of a suspended, closed circuit TV monitor that is used to transmit informational messages about the events of the day, and wearing baggy cargo pants and an oversized sweater, she used a small hand-held surveillance camera to explore those parts of her body that she could reach through the openings in her clothing. She also was broadcasting the intimate, black-and-white images she created of her own body on the monitor, which she had illegally appropriated for her own use. As the curious gathered to watch, an assistant filmed the event from a balcony above; Magid states that after this event, she was at once "stronger and yet more vulnerable."¹

In the spring of 2000, Magid and another female performer did a similar performance at Harvard University's Science Center; this time the surveillance camera was built into a pair of shoes they took turns wearing. This event was part of Magid's *Monitoring Desire*, her thesis project for her Masters of Science degree in Visual Studies from MIT. In the paper she submitted for her degree project, Magid clearly stated what she wished to do with her work in the future: "...I am, as you are, always under surveillance. Consciously or not, we constantly perform for the camera's eye. ...My relationship with the apparatus of capture has become intimate, and through this intimacy, my boundaries more fluid....The potential of this performative surveillance system in terms of how the body is reconfigured, how representation is altered and effected, how architecture is activated and warped, and how we mediate communica-

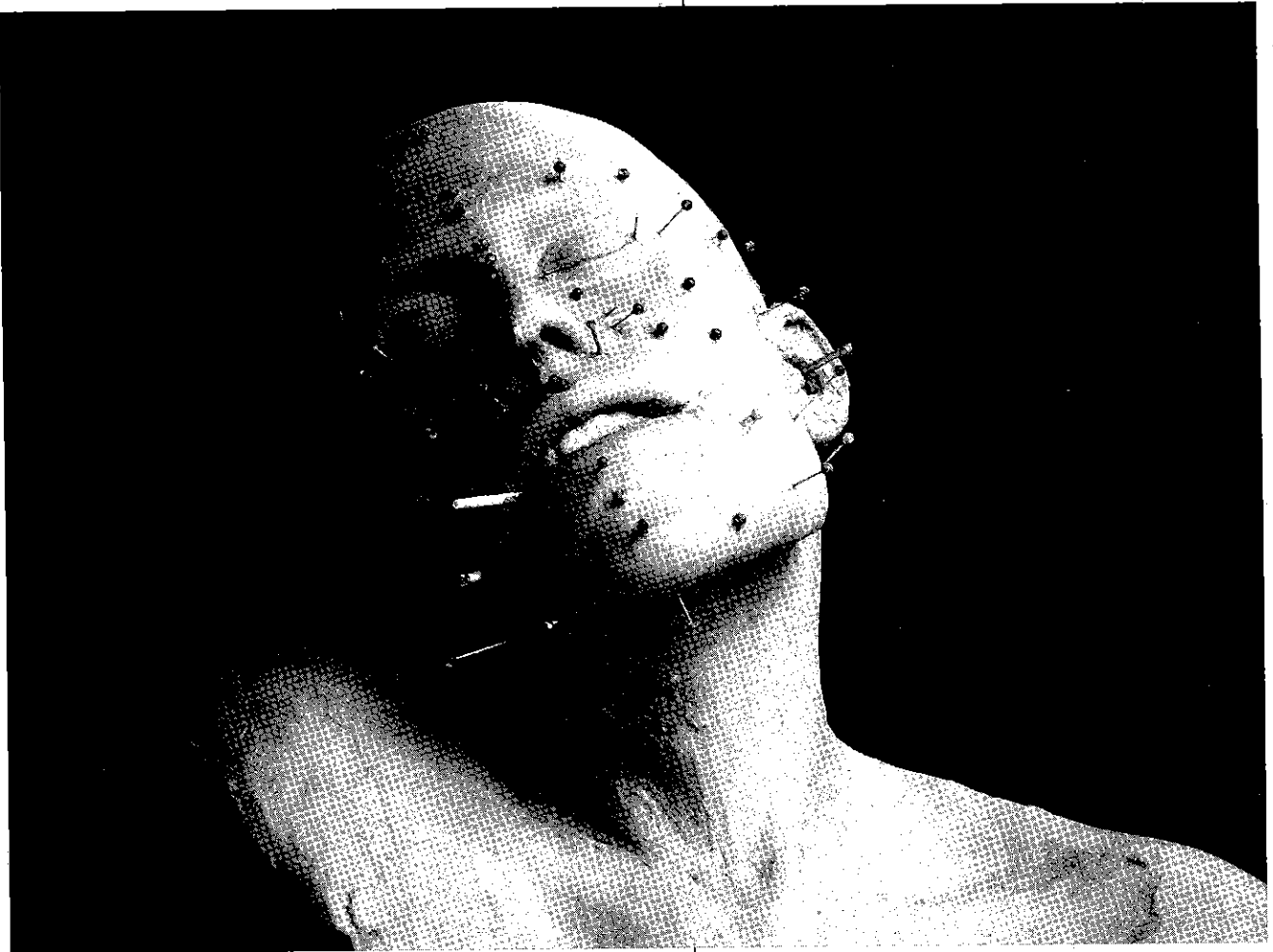
tion through its screen – has only been initially explored with this performance. I feel prepared to re-enter the conceptual parameters of this performance in order to break them apart. To take their varied aspects and develop them each into new, highly focused, artistic investigations.²

Magid has done just what she set out to do. In works such as *Evidence Locker*, created for the 2004 Liverpool Biennial, Magid again appropriated a closed circuit television system for her own purposes usurping City Watch of Liverpool's 242 CCTV cameras. She used their operators as a movie crew to help her to make her own film and to provide her a starring role in it. *Evidence Locker* takes its place in a long history of artistic wanderings, ranging from those of the 19th-century *flâneur* to the Surrealists and Situationists. This history also includes the many artists who have taken to the streets since the 1960's and '70s: Yayoi Kusama, Vito Acconci, Adrian Piper, Valie Export, Sophie Calle, and Kimsooja are just a few who come to mind. However, while those artists generally sought interaction with, or reaction from, their fellow pedestrians, in *Evidence Locker* Magid has eyes only for the "eyes" that are trained on her. Dressed in red to make her easier to spot, all of her attention is focused on seducing the camera to follow her. It is as if the fleeting reactions of strangers cannot offer her the permanent, validating evidence of her own existence that surveillance footage can.

Under the British Data Protection Act, Magid was entitled to see any surveillance film in which she was featured. She turned official "Subject Access Request Forms" into love letters she addressed to "the Observer" – eventually breaking through the wall of technology and bureaucracy to establish real relationships with human beings on the other side. In time, the Observer not only talks Magid safely through a busy city

eenlopend van de 19e-eeuwse *flâneur* tot de Surrealisten en Situationisten. Deze geschiedenis omvat ook de vele kunstenaars die de straat opgingen sinds de jaren '60 en '70: Yayoi Kusama, Vito Acconci, Adrian Piper, Valie Export, Sophie Calle en Kimsooja zijn slechts enkele van vele die te binnen schieten. Echter, terwijl deze kunstenaars over het algemeen interactie met of reactie van hun medevoetgangers zochten, heeft Magid in *Evidence Locker* enkel oog voor de 'ogen' die op haar gericht zijn. Gekleed in rood om meer op te vallen, is ze er volledig op geconcentreerd om de camera te verleiden en haar te volgen. Het is alsof de kortstondige reacties van vreemdelingen haar niet de permanente rechtvaardiging van haar eigen bestaan kunnen leveren, zoals surveillance beeldmateriaal dat wel kan.

De Britse wet ter bescherming van persoonsgegevens gaf Magid het recht om elke surveillancefilm waarin zijzelf voorkwam, te bekijken. Ze veranderde officiële 'Subject Toegang Aanvraagformulieren' in liefdesbrieven geadresseerd aan 'de observator' – uiteindelijk door de muur van technologie en bureaucratie brekend om echte relaties met de mensen aan de andere kant aan te gaan. Na een bepaalde tijd loodst de observator Magid niet alleen met haar ogen dicht veilig door een druk stadsplein, maar rijdt ze ook achterop een motor met hem weg.³



In haar proefschrift van 2000 stelt Magid: "Ik geloof dat er een psychologische en politieke waarde ligt in het reconstrueren van iemands representatie met de hulp van technologische systemen."⁴ In haar nieuwe werken haalt ze inspiratie uit Michelangelo Antonioni's film *L'Avventura* uit 1960 en gebruikt verschillende middelen om beelden van haar afwezige zelf te construeren. In Antonioni's baanbrekende film gaat hoofdrolspeelster Anna op reis met haar minnaar en haar goede vriend, maar verdwijnt ze kort nadat de film begint. Terwijl de minnaar en vriend naar haar zoeken, krijgen ze een verhouding en lijkt het op momenten alsof ze Anna vergeten zijn. Ze slagen er niet in haar of de reden van haar verdwijning te achterhalen, maar ze kunnen niet ontsnappen aan haar invloed of hun eigen schuldgevoel. Antonioni's gebruik van narratief werd in die tijd verwarrend gevonden door het publiek: hij slaagde er niet in kleine rollen uit te diepen en de plotwendingen voegden weinig toe aan het verhaal.

Voor haar nieuwe werk heeft Magid foren-

sische portretten van zichzelf laten maken gebaseerd op de intieme beschrijvingen van verschillende getuigen, *Composite*. Ze wendde zich tot het Nederlandse bedrijf Skullpting om *Head* te vervaardigen – een driedimensionale gereconstrueerde buste van zichzelf.⁵ *Head* kwam tot stand door het gebruik van Cat-scans, tandafdrukken, haarmonsters en een grondige zelfanalyse van de kunstenaar zelf. In *Auto Portrait Pending* ging Magid een contract aan met een bedrijf om haar as te laten comprimeren tot een diamant wanneer ze komt te overlijden.⁶ Als in Antonioni's film volgen we deze vreemde narratieven terwijl anderen trachten Magids fysiognomie en identiteit te beschrijven of te bevatten. Aan het eind van de dag slagen wij, en zij, er niet in onze hoofdrolspeelster definitief te lokaliseren, maar voelen we desondanks haar rondzwevende aanwezigheid en invloed.

Jane Farver is directeur van MIT List Visual Arts Center



- 1 Geert Lovink, <nettime>Interview with Jill Magid, Sat, 30 Oct 2004, <http://www.mail-archive.com/nettime-l@bbs.thing.net/msg02266.html>
- 2 Jill S. Magid, *Monitoring Desire*. Afgegeven aan het 'Department of Architecture in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Masters of Science in Visual Studies' aan het Massachusetts Institute of Technology (Juni 2000), p. 33.
- 3 De films waren één aspect van Magids werk en de brieven, samengebonden in een kunstenaarsboek, waren een ander aspect; *Evidence Locker* werd getoond in Tate Liverpool en *Retrieval Room* in FACT.
- 4 Magid, *Monitoring Desire*, p. 6.
- 5 *Head* is gemaakt in een extatische pose die doet denken aan Bernini's *Extase van Sint Theresa* uit 1646, maar is feitelijk gebaseerd op Salvador Dali's *Het fenomeen van de Extase* uit 1933.
- 6 Dit werk komt overeen met een ander werk van Adrian Piper, *What Will Become of Me*, een levenslange verzameling van het haar van de kunstenaar en afgeknipte nagels, symbolisch voor de kunstenaar als een kunstwerk.

square with her eyes closed, but she rides off with him on the back of a motorcycle.³

In Magid's 2000 thesis paper, she also stated, "I believe there is both a psychological and political value in reconstructing one's representation with the aid of technological systems."⁴ In her new works Magid takes inspiration from Michelangelo Antonioni's 1960 film *L'Avventura*, and uses a variety of means to construct images of her absent self. In Antonioni's groundbreaking film, the protagonist Anna takes a trip with her lover and her good friend, but disappears shortly after the film begins. As the lover and friend search for her, they start an affair and at times seem to have forgotten about Anna. They fail to find either her or the reason for her disappearance, but they cannot escape her influence or their own guilt. Antonioni's use of narrative was confounding to audiences of the time: he failed to follow up on minor characters, and the plot twists he introduced did little to advance the storyline.

In her new series of work, Magid had forensic portraits made of her based on the intimate descriptions of various witnesses for a work titled *Composite*. She turned to a Dutch firm called Skullpting to commission *Head* – a three-dimensional reconstructed bust of her.⁵ *Head* was derived through the use of Cat scans, teeth casts, hair samples, and a painstaking self-analysis on the artist's part. In *Auto Portrait Pending*, Magid entered into a contract with a company to have her ashes compressed into a diamond when she dies.⁶ As in Antonioni's film, we follow these odd narratives as others attempt to describe or capture Jill Magid's physiognomy and identity. In the end, we, and they, fail to locate our protagonist definitively, but we still feel her hovering presence and influence.

Jane Farver is director of MIT List Visual Arts Center

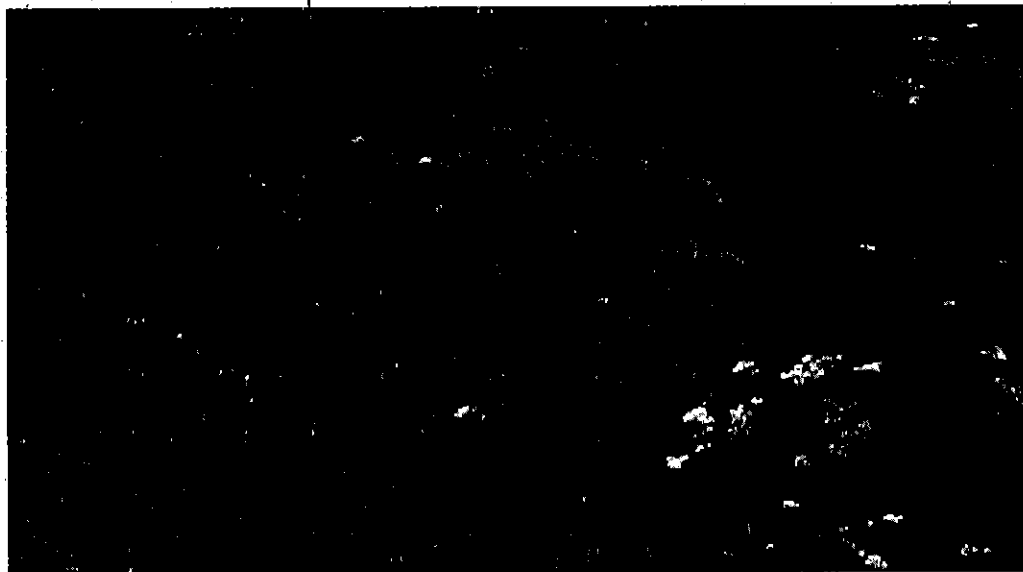
- 1 Geert Lovink, <nettime>Interview with Jill Magid, Sat, 30 Oct 2004, <http://www.mail-archive.com/nettime-l@bbs.thing.net/msg02266.html>
- 2 Jill S. Magid, *Monitoring Desire*. Submitted to the Department of Architecture in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Masters of Science in Visual Studies at the Massachusetts Institute of Technology (June 2000), 33.
- 3 The films were one aspect of Magid's work, and the letters, accumulated into an artist's book were another; *Evidence Locker* was presented at Tate Liverpool and *Retrieval Room* at FACT.
- 4 Magid, *Monitoring Desire*, 6.
- 5 It is made in an ecstatic pose reminiscent of Bernini's *Ecstasy of Saint Teresa* from 1646, but which actually is based on Salvador Dali's *The Phenomenon Of Ecstasy* from 1933.
- 6 This work corresponds with another of Adrian Piper's works, *What Will Become of Me*, a life-long collection of the artist's hair and fingernail clippings, symbolic of the artist as an artwork.

JILL MAGID – LIBRATION POINT

Jelle Bouwhuis

In de film *L'Avventura* van Michelangelo Antonioni maken enkele aristocratische stelletjes een pleziertocht naar de Eolische eilanden. Onder hen bevinden zich de hoofdpersonages Anna en haar vriend Sandro, en vriendin Claudia. Tijdens een bezoek aan een onbewoond eiland, en bijna 25 minuten verder in de film, verdwijnt Anna opeens. De rest van de film gaat over Sandro en Claudia die (hoogstwaarschijnlijk) naar haar op zoek zijn. Gaandeweg wordt de relatie van Anna en Sandro zoals we die in het begin van de film zagen, herboren in een relatie tussen Sandro en Claudia. Aan het eind bedriegt hij Claudia zoals hij ook Anna bedroog door een relatie met haar te beginnen.

Bepaalde aspecten in Antonioni's even geprezen als bekritiseerde experiment zijn te vergelijken met de tentoonstelling 'Libration Point' van Jill Magid. Centraal in deze expositie staat een persoon die niet (meer) aanwezig is, maar op allerlei manieren een terugkeer lijkt te zoeken in het script. Er zijn reconstructies van haar gezicht, zowel twee- als driedimensionaal, en documenten van haar bestaan. Er is een referentie naar de toekomst in de vorm van een contract met het bedrijf Lifegem voor het vervaardigen van een diamant gemaakt uit lichaamsresten na haar dood. Ook is er een film waarin we haar stem horen maar haarzelf niet te zien krijgen. Er is geen lijfelijke protagonist: ze balanceert tussen het zijn en het niet-zijn, ze bevindt zich als het ware op een libratiepunt.



Het verwarrende maar ook verontrustende element in *L'Avventura* is de verschuiving die optreedt: van een overtuigende *suspense* naar een soort liefdesaffaire. Het is vooral de kijker die blijft verlangen naar Anna's verhaal terwijl de film resoluut een andere wending heeft genomen. Aan het eind bekruipt de toeschouwer het onvermijdelijke gevoel iets gemist te hebben. Verwachtingen worden zo sterk geactiveerd, dat tijdens de eerste minuten van het twee deel van de film, waarin Anna niet meer vermeld of gezien wordt, de kijker haar identificeert met de camera omdat haar afwezigheid gewoonweg niet te accepteren is. Pas geleidelijk vermindert ook bij het publiek de gedachte aan haar.

'Libration Point' speelt ook met verwachtingen en zelfs met *suspence*, maar een duidelijke verhalende lijn ontbreekt zodat we – net als bij *L'Avventura* – genoodzaakt zijn het systeem achter deze opzet te onderzoeken. Het gebruik van observatie- en controlesystemen in Magids vroegere werk kan daarbij als leidraad dienen. In *Lobby 7* gebruikt de kunstenaar, staande in de lobby van het MIT-gebouw in Massachusetts, een kleine camera waarmee ze haar lichaam onder haar kleren inspecteert, terwijl deze beelden *live* te zien zijn op de centrale informatiemonitor in dezelfde lobby. Alle aandacht gaat uit naar de tamelijk abstracte beelden op het scherm; geen enkele toeschouwer leek deze in verband te brengen met de vreemde bewegingen van de kunstenaar vóór het beeldscherm. Dit idee werd verder ontwikkeld in een project van Magid in opdracht van de Liverpool Biënnale in 2004. Hierin dirigeert zij het alomtegenwoordige camera-beveiligingssysteem in die stad tot het maken van filmische scènes van haar wandelingen. Voor zover in de vroegere performancekunst de nadruk lag op man-vrouw issues en het gepolitiseerde lichaam, heeft in Magids werk op een zeer elegante manier een verschuiving plaatsgevonden naar de bevraging van de controlesystemen in de publieke ruimte. Paradoxaal genoeg hebben de resultaten de nostalgische kwaliteit van de Nouvelle Vague en, wat dat betreft, Antonioni's films (*Gambier Night*, een werk gemaakt van nog ongebruikt materiaal van het Liverpool-project, doet eerder denken aan een thriller).

In *Camera One Wester Park* schittert Magid, als onderwerp, door afwezigheid. Ook hier zijn we gedwongen om de constructie van de film te bekijken, hoe deze is gemaakt. Er zijn camera-bewegingen: van een 'objectieve' positie, net als een beveiligingscamera, naar een 'subjectieve' positie, als de camera naar de grond zakt en

JILL MAGID - LIBRATION POINT

Jelle Bouwhuis

In Michelangelo Antonioni's film *L'Avventura* (The Adventure) a group of upper-class Italian couples take a boat tour of the Aeolian islands. The pleasure cruisers include the main protagonists: the couple Anna and Sandro and Anna's friend Claudia. During a tour of a desolate island, and merely 25 minutes into the action, Anna vanishes. Sandro and Claudia spend the rest of the film driving through Italy as they (supposedly) search for her. In the process, the Anna-Sandro relationship is reborn with Claudia and Sandro, who in the end deceives her, just as he deceived Anna with her.

Some aspects of Antonioni's simultaneously praised and denounced experiment can be used as a comparison to Jill Magid's exhibition 'Libration Point'. The central object is a person who isn't there, or isn't there anymore, but seems desperate to return to the script again. There are facial reconstructions (two and three dimensional), and evidential documents about her existence. There is a reference to her future in the form of a contract with the Lifegem company for manufacturing a diamond from her remains after her death. There is a film in which we hear her voice and observe a scene described by an animated camera, from which she is absent. There is no embodied protagonist: she balances somewhere between being and non-being, it is, so to say, at a libration point.

One of the most disturbing elements in *L'Avventura* is the complete shift from convincing suspense story into a love affair. From this it is rather the audience that keeps longing for Anna's story when the narrative decisively takes another direction. In the end there's the feeling of having missed something. Expectations are roused so strongly that during the first minutes of the second part of the movie, when there is no longer any mention of Anna, the viewer actually identifies the camera with her. Only grad-

ually she disappears from the viewer's mind as well.

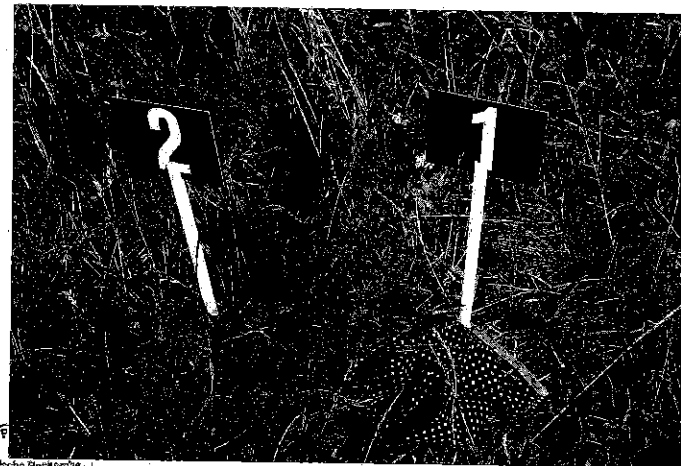
There are expectations and even some suspense at play in 'Jill Magid – Libration point', but since a clear narrative is missing we are, as in *L'Avventura*, forced to consider the systematic behind this set-up. First we have to take the use of systems of observation and control in some of Magid's earlier work into account. In *Lobby 7*, the artist, while standing in the main lobby of MIT, uses a small camera device to explore her body underneath her clothes, the results of which were to be seen live on the central information monitor in the same lobby. All attention was directed to the rather abstract images on the screen whereas none of the viewers seemed to connect them to the strange body movements of the artist standing in front of it. This idea was developed further during the work for commission by the Liverpool Biennial 04. Here Magid directed the city's ubiquitous CCTV system of camera surveillance to make cinematic scenes of her own strolls through town. If we could say that in early performance art the focus was on the gendered and politicized body, here it shifted towards the politicized and gendered systems of control of public space in a very elegant move. Paradoxically enough, the results remind one of the nostalgic qualities of Nouvelle Vague or, for that matter, Antonioni's movies. (*Gambier Night*, a work made of previously unused footage from the Liverpool project, rather recalls a thriller).

In the film piece *Camera One Wester Park*, she, as a subject, is missing altogether. This forces us to look at its construction. There's camera movement: it moves from an 'objective' position, like a surveillance camera, to a 'subjective' one, when it lowers to the ground and becomes embodied. Likewise, the voice-over indicates a viewer who is both objective, as the one who controls the camera, and subjective, as part of the suggested scene of a couple making love. And yet every one of them is missing. The only scene we

Jill Magid, Camera One Wester Park. retrieved footage, 2005.
Production Still



Jill Magid, Camera One Wester Park. The Crime Scene Report, 2005.
Bound police report, photographs, evidence: by Mark J. Vermaat, Leiden Police Department. Photos by Mark J. Vermaat



Technische Recherche
HOLLANDS MIDDEN

daardoor 'belichaamd' wordt. Hetzelfde gebeurt met de commentaarstem die duidt op zowel een objectieve kijker, degene die de camera dirigeert, als iemand die persoonlijk betrokken is bij een stel dat de liefde bedrijft. Maar er komt niemand in beeld. Het enige dat we te zien krijgen, zijn de locaties waar dit is gefilmd.

Er zit een opmerkelijke ontwikkeling in Magids werk tot nu toe. *Lobby 7* toont iets van de feministische sfeer op de afdeling Visual Studies van het MIT waar ze in 2000 afstudeerde. Met name de invloed van Laura Mulvey's baanbrekende essay 'Visual pleasure and narrative cinema' is merkbaar. De auteur analyseert hierin de psychologische structuren in publieksfilms waarin vrouwen worden neergezet als ruw, passief materiaal voor de mannelijke blik. Hoewel dit artikel sindsdien het nodige commentaar heeft gekregen, kan het centrale gegeven dat veel films gestructureerd zijn rondom het erotiseren van vrouwen, moeilijk ontkend worden. *Lobby 7* put er voordeel uit: het houdt het verlangen een vinger aan de pols en geeft de kunstenaar de rol van zowel degene die het verlangen stuurt, als openbaart. Het werk past in een lange traditie waarin vrouwelijke kunstenaars hun naaktheid gebruiken om controle te krijgen over de (veronderstelde) mannelijke blik, van Yoko Ono tot aan Elke Krystufek. Het werk *Corps Etrang er* (1994) van Mona Hatoum, een video-installatie met medische camerabeelden uit het binnenste van het lichaam, verdient hier speciale vermelding. Maar Magids werk toont het langzaam afnemende belang van de politieke kanten van *gender issues* die vooral in de kunst van de jaren '70 en '80 nog zo goed functioneerden. In het Liverpoolproject is deze ontwapening in volle gang gekomen. Hier dirigeerde en registreerde ze een compleet instituut om pakkende fictie te maken waarin ze zelf de hoofdrol speelt – een instituut dat we gewoonlijk associ eren met politionele formeelheid en daarom met paternalisme en geheimzinnigheid (waarmee we tevens de beveiligingshype van de huidige maatschappij is gekenschetst). Door het gebruik ervan en het te 'onthullen', maakte ze een doorgaans genegeerd systeem tot onderwerp van haar eigen blik. Er zijn maar weinig mensen die de gelegenheid hebben gehad, laat staan het doorzettingsvermogen, om 250 camera's en de mannen erachter te dirigeren om fantasievolle registraties van zichzelf te maken. Met het 'passieve subject' aan de controleknop wordt dezelfde technologie waaraan deze gewoonlijk onderhevig is, toegepast om de vermeende visuele superioriteit ervan te ondermijnen.

actually see is the location where this was filmed.

There's an interesting turn at play in Magid's work up to now. Pieces as *Lobby 7* suggest the feministic atmosphere at the time she studied at the MIT department of visual studies where she graduated in 2000. Especially the influence Laura Mulvey's groundbreaking 1975 essay 'Visual pleasure and narrative cinema' can be felt, in which the author analyses the psychological, if not scopophilic structures that typecast women in mainstream film as raw, passive material for the male gaze. Although the article has since attracted a lot of counter reactions and criticism, its main argument that most films are structured around eroticizing women to build up the viewer's desires, can hardly be denied anymore. *Lobby 7* takes advantage of this insight: it 'monitors' the desire and puts the artist in the role of both its director and revealer. The work can be seen in an already long lasting tradition in which women artists use their nudity to gain power over the (presupposed) male gaze from, say, Yoko Ono up to Elke Krystufek. Mona Hatoum's *Corps Etrang er* (1994), a video installation with medical surveillance images of the artist's body interior, should be specifically mentioned here. But Magid's work shows the gradual decrease of the relevance of political gender differentiation that functioned so well for a lot of art, especially in the '70s and '80s. In the Liverpool piece the disarmament of it is in full swing. Here Magid directed a whole institute that we usually associate with the formality of the police and therefore political paternity and secrecy – which defines the panoptical state of today's society – to make evocative fiction in which she herself is starring. By using and revealing a system we usually ignore, she subordinated it to her own gaze. Not many people have had the guts and the opportunity to direct some 250 cameras, and the men behind them, more or less at once, to make a fancy registration of themselves. By the passive subject controlling

it, the same technology is applied to challenge its presumed visual superiority.

In the Bureau Amsterdam exhibition, comparable systems are applied: institutional 'devices' of intelligence we usually neglect in our daily lives. Although it proved to be impossible to make use of the Amsterdam CCTV department (any advance to them was in vain) or the Dutch Forensic Institute (NFI) due to current state of political fears in the Netherlands and within its administrative departments alike, there have been a number of their employees or would-be employees involved. A number of forensic artists made composite drawings based on descriptions provided by people who have been close with Magid. One manufactured a three dimensional facial reconstruction based upon physical evidence and a forensic report by the artist: an ecstatic head loosely inspired by Salvador Dal 's famous Freudian photo collage *The Phenomenon Of Ecstasy* of 1933. A crime scene investigator was commissioned to document the location of the crime as it is fictionalized in the film. Instead of using them to distill harsh, undeniable proofs or as 'research material' for predictable Hollywood narratives, the works deny all expectations and desires through the absence of a physical body upon whom we can project them. What we are looking at is not what we are looking for. The embodied subject has been taken out of visual realm and instead is hovering over the works, directing them, not being in them – neither as raw material for a narrative nor as manufacturer of the objects....

Camera One Wester Park addresses the viewer in a comparable, abstract way. At a certain point the viewer takes a position that might be best described as an Avatar in a computer game who has stranded in a virtually designed world, waiting for comrades to come out and play. This feeling is triggered by the alternating objective and subjective camera movements and the rather abstract footage in the form of, for instance, the

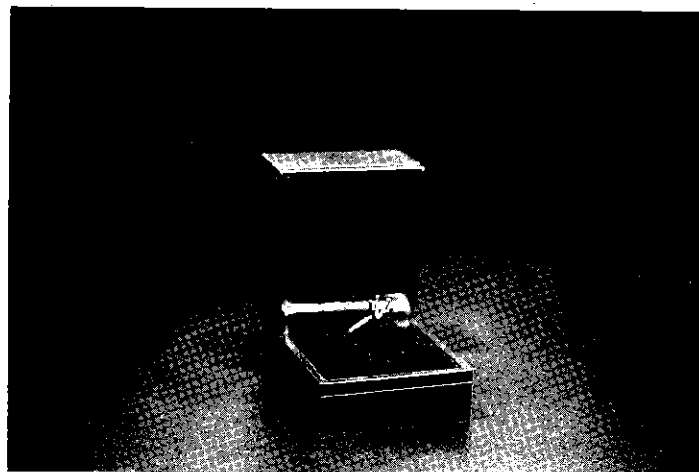
In de tentoonstelling in Bureau Amsterdam zijn vergelijkbare systemen ingezet: institutionele onderzoeksinstrumenten waarvan we nauwelijks enig hebben in het dagelijks bestaan. Het bleek onmogelijk om gebruik te maken van de Amsterdamse gemeentedienst die publiekscamera's beheert (elke toenadering was vergeefs), noch het Nederlands Forensisch Instituut, vanwege de politieke angstvalligheid in Nederland. Maar er zijn wel mensen ingehuurd die voor dergelijke instellingen werken of zouden kunnen werken. Een aantal forensische tekenaars maakte compositietekeningen gebaseerd op beschrijvingen van personen met wie Magid een hechte relatie heeft gehad. Eentje fabriceerde een sculpturale reconstructie op basis van een forensisch rapport door de kunstenaar en fysieke bewijsstukken: een geëxalteerd hoofd losjes geïnspireerd op Dali's freudiaanse fotocollage *Het fenomeen van de Extase* uit 1933. Een plaatsdelictonderzoeker kreeg opdracht om de locatie van de misdaad zoals deze wordt gefictionaliseerd in de film, te documenteren. In plaats van deze mensen in te zetten om harde bewijzen te leveren of ze als 'onderzoeksmateriaal' voor voorspelbare Hollywood-narratieven te gebruiken, ontkennen de werken verwachtingen en verlangens omdat een duidelijke persoon waarop deze kunnen worden geprojecteerd, ontbreekt. Waar we naar kijken, is niet wat we zoeken. Het belichaamde onderwerp is uit het visuele domein gehaald en zweeft in plaats daarvan boven de werken en regisseert deze, maar zit er zelf niet in – noch als ruw materiaal voor een verhaal noch als de daadwerkelijke maker van de objecten...

Camera One Wester Park richt zich op vergelijkbare, abstracte wijze tot de beschouwer. Die beschouwer neemt een positie in die nog het best is te omschrijven als die van een Avatar in een computerspel – in een virtueel ontworpen omgeving beland en wachtend op anderen om mee te doen. Dit gevoel wordt opgeroepen door de afwisselende 'objectieve' en 'subjectieve' camerabewegingen en de nogal abstracte beelden in de vorm van bijvoorbeeld het rasterpatroon van het plein voor de oude gasfabriek of het liefdeloze stuk grasveld in het spoortalud. Ook de commentaarstem levert geen eenduidigheid over een positie. Het is weliswaar een neutrale, beschrijvende stem maar de inhoud verraad een persoon die op dramatische wijze betrokken is bij de beschreven scènes. De tweede scène werd in eerste instantie opgenomen met acteurs maar voor het eindresultaat werden dezelfde camerabewegingen herhaald zonder hen. Als de

monotone stem tenslotte afsluit met een droog 'nothing moves', spreekt deze precies datgene tegen wat we vrijwel uitsluitend hebben gezien: camerabewegingen.

'Libration Point' gebruikt het gegeven van afwezige personen om de systemen, waarvan we juist verwachten dat die uitsluitel over personen geven, ter discussie te stellen. Het gemis toont ons waar we, als beschouwers, naar verlangen of wat we nodig hebben. Als laatste kunnen we de afwezige diamant ter overweging nemen in het werk *Auto Portrait Pending*, bij de entree van de tentoonstelling. Magid tekende een overeenkomst met een bedrijf dat diamanten fabriceert uit de as van menselijke resten om na haar dood in een 1-karaat diamant te worden getransformeerd. Wat we zien is een verleidelijk uitgestalde maar lege, gouden ringsetting en een serie contracten. Het succes van een bedrijf tot belooft liefde concreet te maken ('because love lives on') is slechts één voorbeeld van het vertrouwen van de Westerse maatschappij in materieel bewijs – van een persoon, een gebeurtenis, een bestaan. Het is alsof geheugen en de verbeelding mindere, onbetrouwbare kwaliteiten zijn. Magid vraagt ons niet te kijken naar de functionaliteit of resultaat van onder meer forensisch onderzoek en surveillancesystemen, maar eerder naar ons geloof erin. In dat opzicht kunnen we wellicht beter de volgende stelling uit het handboek 'Forensic Art and Illustration' (p. 525) ter harte nemen: "De integriteit van de getuige, die het beeld presenteert, moet aangetoond worden. Fysieke items op zich zijn geen bewijs. De getuigenis is bewijs en het beeld is een bewijsstuk van die getuigenis. Een beeld alleen is volledig onacceptabel."

Jelle Bouwhuis is gastconservator bij Stedelijk Museum Bureau Amsterdam



Preamble for Lifegem Contract

*Make me a diamond when I die. Cut me round and brilliant. Weigh me at one carat.
Ensure that I am real.*

*I understand that to make my diamond, you will use carbon collected from my remains.
I understand that you will extract the carbon from my remains after my cremation is completed,
and that you will place these extractions in one of your sealed and identified remains container.
I know that you may not need all of me, and that what you do not need, you will return.*

*I realize you can promise nothing. I may contain impurities. If the impurities inside me
prevent my diamond growth, you may infuse my carbon with other natural carbon.
While I prefer to be pure, I permit you to taint me.*

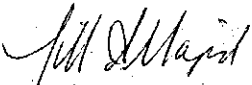
*I cover you. I hold you harmless from any loss, cost, damage, liability- legal or emotional,
that you may sustain by this that I agree to, or risk in my commitment to you.*

*If when you create me I am smaller than intended, do not take from me again.
Neither re-grow me nor repeat me, but leave me as I am.
If I do not grow at all, return me and refund me. You will no longer be responsible.*

*Once I am a diamond, you will identify me as a diamond. Inspect me. Grade me.
Deliver me.*

My beneficiary is waiting.

With Full Consent,



Jill S. Magid

grid pattern of the square in front of the old gas factory or the patch of unadorned grass at the slope of a railroad track. The voice-over doesn't help in doing away with this feeling. It is starkly descriptive and recalls a neutral observer, while the content suggests a person who is dramatically involved in the scenes described. The second scene was initially shot with actors, only to repeat exactly the same camera positions without them. When the monotonous voice-over concludes with 'nothing moves' it contradicts the one thing we have been watching: camera movements.

'Libration Point' uses its absent subjects as means to question the very systems expected to define them. It is the missing subject that reveals what we, as viewers, desire or require. Consider the absent diamond in *Auto Portrait Pending*, installed at the entrance of the exhibition. Magid has signed an agreement with a company that produces diamonds from the ashes of human remains to become a 1-carat diamond upon her death. What we see is an attractive, yet empty, gold ring setting and a series of contracts. The success of a company that promises to make love concrete ('because love lives on') is another token of Western society's reliance on proof and material evidence — of a person, an incident, an existence. It is as if memory and imagination are lesser qualities, not to be trusted, proving nothing. Magid is asking us to look not at the function or success-rate of these systems, but rather at our belief in them. We take this statement from the *Forensic Art and Illustration handbook* (p. 525): "It is the integrity of the witness presenting the image that must be demonstrated. Physical items themselves are not evidence. The testimony of a witness is evidence and the image is an exhibit of that testimony. An image, all by itself, is totally unacceptable."

Jelle Bouwhuis is curator of the exhibition

Biografie / Biography

JILL MAGID

(1973, Bridgeport, CT, USA)

Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam, the Netherlands, 2000-2002.

Massachusetts Institute of Technology. Masters of Science in Visual Studies. Cambridge, Massachusetts, 1998-2000.

SELECTIE TENTOONSTELLINGEN / SELECTED EXHIBITIONS 2005

Balance and Power, Krannert Art Museum, Illinois. Curated by Michael Rush. *Positioning statement | Image Cairo 3*. with Townhouse Gallery, Cairo, Egypt.

Solo, Technical University, Eindhoven, NL
DMZ 2005_Korea. A project between North and South Korea, curated by Yu Yeon Kim.

Gambier Night, Tschumi Pavilion, Groningen, NL
HTMles, International Biennial of Cyberart. Montreal, Canada.
A'DAM. Smart Project Space. Amsterdam, NL.
On Patrol. De Appel, Amsterdam, NL.

SELECTIE TENTOONSTELLINGEN / SELECTED EXHIBITIONS 2004

Evidence Locker. Liverpool Biennial 04, Tate Liverpool / FACT, Liverpool, UK.
Thomas Makes a Wish. Solo. Galerie L'Observatoire, Brussels, BE.

PERFORMANCES

Kafkahouse. Manifestacao International de Performance, Belo Horizonte, Brazil, 2003
Rhinestoning Headquarters. Security Ornamentation Installation, Police Headquarters, Amsterdam, 2003
Unmade. Facades. Museum Van Loon, Amsterdam, 2003.

OPDRACHT/COMMISSION AIVD (General Department of Intelligence and Safety of The Netherlands), 2005-2006.

URL: www.jillmagid.net
Specifieke projecten / Specific projects:
www.evidencelocker.net,
www.systemazure.com,
www.libration-point.net

Activiteiten / Events

14 december 2005
Seminar over feministisch kunstdiscours en hedendaagse kunstpraktijk in SMCS op 11, het activiteit-enprogramma van Stedelijk Museum CS, Oosterdokskade 5. Deelnemers o.a. Joke Hermsen, Jill Magid, Katy Deepwell.

December 14, 2005
Seminar on feminist art discourse and contemporary art practice at the occasion of this exhibition, in the 'SMCS on 11' series of events at Stedelijk Museum CS, Oosterdokskade 5. Participants: Joke Hermsen, Jill Magid, Katy Deepwell and others.

15 december 2005
Vertoning van Michelangelo Antonioni's *L'Avventura* in SMCS op 11.
December 15, 2005
Screening of Michelangelo Antonioni's *L'Avventura* in SMCS on 11.

Voor meer informatie en update: www.stedelijk.nl
For more information and updates, please check www.stedelijk.nl

Nieuwsbrief / Newsletter

U kunt zich abonneren op de Nieuwsbrief van Bureau Amsterdam. Maak € 12,50 over op postbanknr. 4500092 t.n.v. Dienst Museum voor Moderne Kunst Amsterdam onder vermelding van 'Nieuwsbrief Bureau Amsterdam'. U krijgt de Nieuwsbrief dan een jaar lang toegestuurd en U ontvangt uitnodigingen voor openingen. / Subscribe to the Nieuwsbrief by transferring € 12,50 to postbank account 4500092 Dienst Museum voor Moderne Kunst Amsterdam with reference to 'Nieuwsbrief Bureau Amsterdam'. You receive the Nieuwsbrief one year as well as invitations to openings.

Geef u op voor de nieuwe Engelstalige *Digital Newsletter* van Bureau Amsterdam via / You can subscribe to the *Digital Newsletter* at www.smba.nl

Colofon / Colophon

Samenstelling tentoonstelling & redactie Nieuwsbrief / exhibition curator and editing: Jill Magid, Jelle Bouwhuis
Tekst / texts: Jane Farver, Jelle Bouwhuis
Vertaling / Translation E-NL: Jet Vermaning, Judith Vrancken
Bureau: Jan Meijer
Bureau assistent / assistant: Christina Küster, Johan Ondra
Vormgeving / design: Mevis & Van Deursen
Druk / printing: robstolk@, Amsterdam

Jill Magid - Libration Point kwam tot stand mede dankzij / was made possible thanks to:

sponsors:
Lifegem; Technische Universiteit Eindhoven (Studium Generale); De School, Groningen; Amitek Prototyping; SMART Project Space; Mama Cash.

ma
ma
cash

medewerkers / contributors:
Eric van der Heide (RENTA&GRIP);
Peter Jager AV (camera);
Joseph Bonn BEIGE (post production Sound);
Andre van Bergen (actor);
Rolf Coppens (www.grrr.nl, web design);
Jan Perfors (orthodontist, dental molds);
Ton Jaspers (CEO Lifegem Benelux);
Russel VandenBeisen (Founder, Lifegem USA);
Melle Hammer (graphic design);
Maja d'Hollosy (3D Forensic Reconstruction);
Koen Vincken en/and Wilbert Bartels (Images Science Institute, UMC Radiology Department, Utrecht Hospital);
Mark Vermaat (Crime Scene Investigator. Politie Leiden);
Forensische kunstenaars / Forensic artists: Gil Zamora, Wesley Neville, Heatherly Kates, Charlaïne Michaelis, Robert Exter, Joy B. Mann
En tien getuigen / And ten witnesses.

Stedelijk Museum Bureau Amsterdam
Rozenstraat 59
1016 NN Amsterdam
tel. +31 (0)20 4220471
fax. +31 (0)20 6261730
e-mail: mail@smba.nl
internet: www.smba.nl
geopend van di t/m zo,
11.00 - 17.00 uur. /
Open Tu - Sun
11 a.m. - 5 p.m.

Stedelijk Museum Bureau Amsterdam is een activiteit van het Stedelijk Museum, mogelijk gemaakt door de Gemeente Amsterdam. / Stedelijk Museum Bureau Amsterdam is an activity of the Stedelijk Museum made possible by the Amsterdam municipality.

Volgende tentoonstelling / Next exhibition

ROMA PAS

15 januari - 6 maart 2006 /
January 15 - March 6 2006