

'Where my tape, man?': Denis Beaubois and the Performative Politics of Panoptical Détournement

Thomas Y. Levin

Sometime in 1996, the Australian artist Denis Beaubois embarked on a series of performances which took place throughout the city of Sydney in public spaces marked by the more-or-less visible presence of the increasingly ubiquitous surveillance camera. Arriving on the scene three days in a row unannounced and without having solicited or received permission to do so, Beaubois simply positioned himself in direct view of the camera whose impassive gaze he returned in kind. Armed with an unusual capacity for willed immobility (thanks to training in Bhutto performance technique), his ostentatious stasis and ocular fixity sooner or later pro-



»Where my tape, man?«: Denis Beaubois und die performative Politik des panoptischen Détournement

Thomas Y. Levin

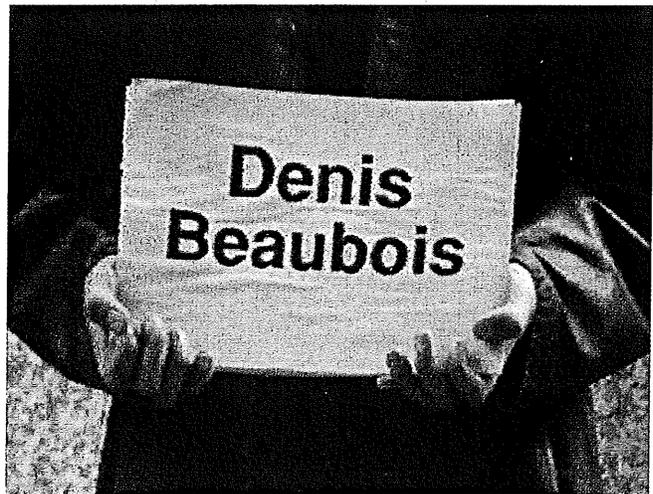
Irgendwann im Jahr 1996 begann der australische Künstler Denis Beaubois an verschiedenen öffentlichen Plätzen in Sydney, die durch die mehr oder weniger sichtbare Präsenz der zunehmend allgegenwärtigen Überwachungskameras gekennzeichnet waren, mit einer Serie von Performances. Ohne Ankündigung und ohne um eine Genehmigung nachgesucht oder eine solche erhalten zu haben, erschien Beaubois drei Tage lang hintereinander am jeweiligen Ort, stellte sich in unmittelbarer Sichtweite der Kamera auf und erwiderte deren indifferenten Blick. Dank seiner Ausbildung in der Bhutto-Performance-Technik mit einer ungewöhnlichen Fähigkeit zu willentlicher Unbewegtheit ausgestattet, forderten seine demonstrative Regungslosigkeit und die starre Gerichtetheit seiner Augen früher oder später irgendeine Reaktion heraus. Manchmal erfolgte sie so rasch, dass Beaubois nur wenige Minuten nach seiner Ankunft aus dem »öffentlichen« Raum »hinauskomplimentiert« wurde, mit der »Erklärung«, er sei ein Ruhestörer oder er habe keine Genehmigung oder irgendeiner ähnlichen, ebenso unplausiblen wie symptomatisch bürokratischen Banalität. Bei anderer Gelegenheit, wenn seine stoischen Performances von den Behörden gnädigerweise (wenngleich häufig verständnislos) toleriert wurden, waren es Passanten, die durch seine Präsenz irritiert wurden und in ihrem zielgerichteten Vorüberschreiten

voked some sort of response. Sometimes it was so swift that Beaubois was 'escorted' off the 'public' premises only minutes after his arrival, the 'explanation' being that he was disturbing the peace, or lacked a permit, or some equally inconsequential – and symptomatic – bureaucratic banality. On other occasions, where his stoic performances were graciously (even if often incomprehendingly) tolerated by the authorities, it was the passersby who became engaged by his presence, interrupting their purposeful passage to stare and inquire in an attempt to establish what exactly was going on.

What exactly was going on here? According to Beaubois, these performances – entitled *In the event of Amnesia, the city will recall ...* – posed a series of questions to the site which explored the dynamic between what he calls the 'primary' and the 'secondary' audience. The primary audience, as in the classical performance situation, is the 'targeted' collective who is both willing and eager to watch and interpret. In the context of the *Amnesia* performances, this primary audience was, as Beaubois put it, 'the surveillance camera (or those who monitor them)'. The character of this particular 'audience's' spectatorship – which will be dealt with at greater length below – is highly teleological: scanning the scene with a 'watchdog consciousness,' it measures all behaviors against a template of norms and responds pre-emptively against any violations. For

innehielten, um ihn anzustarren und herauszufinden, was genau hier eigentlich vor sich ging.

Aber was genau *ging* hier eigentlich vor? Beaubois zufolge richteten diese Performances – die den Titel *In the event of Amnesia, the city will recall ...* [Im Fall einer Amnesie, wird sich die Stadt daran erinnern ...] trugen – eine Reihe von Fragen an den Schauplatz, in denen es um die Dynamik zwischen dem, so der Künstler, »primären« und dem »sekundären« Publikum ging. Wie bei der klassischen Performance ist das »primäre« Publikum die »Zielgruppe«, das nicht nur bereit, sondern willens ist, zuzuschauen und zu interpretieren. Im Kontext der *Amnesia*-Performances bestand dieses »primäre« Publikum laut Beaubois aus »der Überwachungskamera (bzw. denjenigen, die sie bedienen)«. Die charakteristische Wahrnehmungsweise dieses eigen tümlichen »Publikums«, auf die weiter unten näher eingegangen werden wird, ist höchst teleologisch: Es observiert die Szene mit dem »Bewusstsein eines Wachhundes«, d.h., es gleicht alle Verhaltensweisen mit einer Schablone von Normen ab und reagiert damit gewissermaßen präventiv auf deren Verletzung. Für jemanden, der sich in ihrem Gesichtsfeld



h age holds gre

someone in its field of vision this means that by 'citing' any of the profiles in its database (by means of one's appearance – race, fashion, etc. – or behavior) one can readily 'become' a suspect and provoke the system to focus its attention on oneself. In doing so, however, the apparatus could also be said to become part of the performance. For Beaubois, the consequence of this proleptic character of surveillant observation (i.e. the fact that it already knows what it is going to see) is a mutually ideal condition: from the perspective of the camera, it effectively ensures that he will be recorded and registered as suspicious; and from the point of view of the performer/suspect, it guarantees that he will be accorded an attentive and vigilant audience.

But if the camera and/or camera operator and the 'suspect' are both part of a collaborative performance, for whom is this event taking place? Enter the notion of the secondary audience: this largely contin-



befindet, bedeutet dies, dass er oder sie schon durch das »Zitieren« eines der Profile in seiner Datenbank (äußere Erscheinung – Rasse, Mode etc. – oder Verhalten) leicht zu einem Verdächtigen »werden« und das System dazu veranlassen kann, ihm oder ihr seine Aufmerksamkeit zuzuwenden. Damit aber, so könnte man sagen, wird der Apparat selbst Teil der Performance. Für Beaubois besteht die Konsequenz aus diesem proleptischen Charakter des überwachenden Observierens (d.h. der Tatsache, dass das System schon weiß, was es sehen wird) in einer für beide Seiten idealen Bedingung: Aus der Perspektive der Kamera ist gewährleistet, dass der Performance-Künstler erfasst und als verdächtig registriert werden wird, und aus der Sicht des Performance-Künstlers/Verdächtigen garantiert die Kamera, dass er mit einem aufmerksamen und wachsamem Publikum rechnen kann.

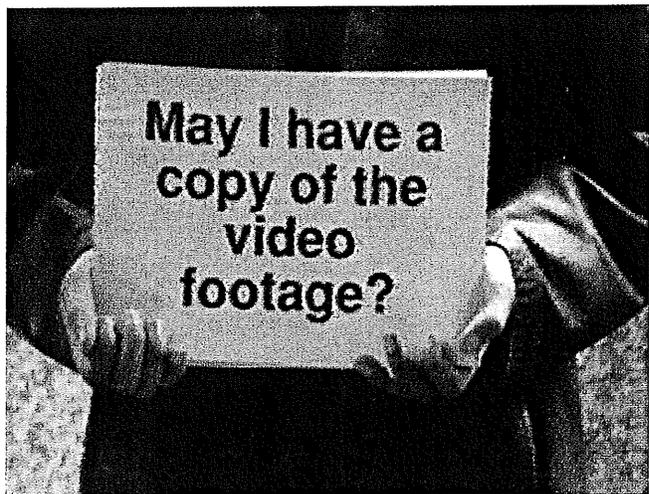
Doch wenn die Kamera und/oder derjenige, der sie bedient, und der »Verdächtige« beide Teil einer kollaborativen Performance sind, für wen findet diese dann eigentlich statt? Hier kommt der Begriff des sekundären Publikums ins Spiel: Diese weitgehend kontingente und als Zuschauerungebundene Gruppe ist eine Funktion der transitorischen Orte (Shoppingcenter, Passagen usw.), die als Schauplatz der Performance dienen. Dieses Publikum besteht aus zufällig zusammengewürfelten Menschen, die auf dem Weg zu verschiedenen Orten und Aufgaben vorüberziehen, sich dabei von dem merkwürdigen Spektakel faszinieren lassen und, zumindest einen Moment lang, innehalten. Irritiert von der Unergründlichkeit der Begegnung Beaubois' mit »seinem« primären Publikum werden sie sich plötzlich nicht nur der Präsenz der (zuvor nicht wahrgenommenen, wenn nicht sogar versteckten) Kamera, sondern

gent and spectatorially uncommitted group is a function of the deeply transitory locales (malls, passageways, etc.) which were chosen as the performance sites. It consists of the chance community passing by en route to various places and tasks who find themselves fascinated by the curious spectacle and stop, if only for a moment. Perplexed by the inscrutability of Beaubois's encounter with 'his' primary audience, they suddenly become aware not only of the presence of the (previously unseen even if not hidden) camera but also, possibly, of the 'other actor' in this collaborative performance, i.e. the surveillant agency exposed by the readable dynamic between the frozen Beaubois and the seemingly 'active' observation apparatus. It is, as Beaubois suggests, an economy of the glance encountering the spectacle of the gaze – as is rendered strikingly evident in a later staging of the *Amnesia* performance in Cleveland, Ohio where Beaubois's static stance at the entrance to the wonderfully panoptically named 'Tower City' shopping complex catches the attention and then opens the eyes, as it were, of two inner-city youths to the surveillance system which they had never noticed despite their extensive familiarity with the mall.

But just how is this spectacle staged? First and foremost simply by standing with intensely focused attention in an ironic inversion of Walker Evans' famous admonition to the potential surreptitious photog-

möglicherweise auch des »anderen Akteurs« in dieser kollaborativen Performance bewusst, d.h. der Überwachungsinstanz, die durch die lesbare Dynamik zwischen dem »eingefrorenen« Beaubois und dem anscheinend »aktiven« Observierungsapparat entlarvt wird. Es handelt sich, wie Beaubois suggeriert, um eine Begegnung der Ökonomie des flüchtigen Schauens mit dem Spektakel des Blickes. Bei einer späteren Realisierung der *Amnesia*-Performance in Cleveland, Ohio, wird dieses auf eindrucksvolle Weise deutlich, wenn Beaubois' unbewegte Haltung am Eingang des auf den wunderbar panoptischen Namen »Tower City« getauften Einkaufskomplexes die Aufmerksamkeit zweier aus der Innenstadt stammender Jugendlicher erregt und ihnen damit sozusagen die Augen für das Überwachungssystem öffnet, das ihnen trotz ihrer gründlichen Vertrautheit mit der Mall zuvor nie aufgefallen war.

Doch wie genau wird dieses Spektakel inszeniert? Vor allem dadurch, dass man mit äußerster Konzentration dasteht - in einer ironischen Umkehrung von Walker Evans berühmter Ermahnung an den potentiell verstohlen blickenden Fotografen. »Starre! So schulst du dein Auge und anderes mehr!



Great potential to

rapher: »Stare. It is the way to educate your eye and more. Stare, pry, listen, eavesdrop. Die knowing something. You are not here long.¹ Beaubois is indeed staring, but in a way that serves to 'expose the apparatus' in the tradition of the ideologically critical and technologically involuted left-wing film practice of the post-May '68 Dziga-Vertov Group, (itself a recasting of the Russian formalist notion of the 'laying bare of the device'). This gesture is equally evident in other more-or-less contemporary works by Beaubois which also pointedly refunction (and thereby also expose) different sorts of surveillant devices imbedded in the texture of daily life: typical in this regard is the *ATM Family Portrait* (1996) in which Beaubois exploited the hidden transaction-recording camera in an automatic bank teller machine located in the Kings Cross section of Sidney as a means to produce a group photograph of the artist and his parents. In another similar project called *Red Light Camera Por-*



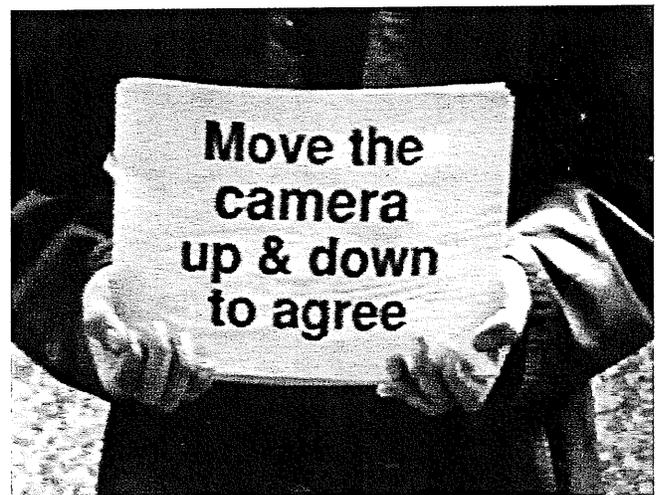
Starre, spähe, horche, lausche! Stirb als ein Wissender! Du bist nicht lange hier.«¹ Tatsächlich starrt Beaubois, aber auf eine Weise, die dazu dient, »den Apparat zu entlarven« – in der Tradition der ideologiekritischen und in technologischer Hinsicht verwickelten linken Filmpraxis der Dziga-Vertov-Gruppe nach dem Mai 1968 (die selbst bereits eine Neuauflage der auf den Russischen Formalismus zurückgehenden Idee der »Offenlegung des Verfahrens« war). Diese Geste tritt auch in anderen mehr oder weniger zeitgenössischen Werken Beaubois', die ebenfalls verschiedene, in die Textur des Alltagslebens eingebettete Arten von Überwachungsrichtungen auf pointierte Weise umfunktionieren (und dadurch ebenfalls entlarven), offen zutage. Ein typisches Beispiel hierfür ist das *ATM Family Portrait* (1996), bei dem Beaubois die versteckten Sicherheitskameras an einem Geldautomaten im Kings Cross-Viertel von Sidney dazu benutzte, um eine Gruppenaufnahme von sich und seinen Eltern zu machen. In einem anderen, ähnlichen Projekt, das den Titel *Red Light Camera Portraits* (1996) trug, stellte sich Beaubois an eine Kreuzung, von der bekannt war, dass man dort geblitzt wurde, und beauftragte einen Kollegen damit, bei Rot durchzufahren, um die Kamera auszulösen und so das »Beweismittel« für die »Gesetzesübertretung« in ein urbanes, vom Staat gegen eine Gebühr (d. h. das Bußgeld für den Verstoß gegen die Straßenverkehrsordnung) erstelltes Porträt umzufunktionieren.

Sowohl das *ATM* als auch *Red Light* stehen in der Tradition eines noch weitgehend unbekanntes Korpus von Werken, die sich seit vielen Jahren und unter verschiedenen Aspekten mit Überwachungsfragen auseinandersetzen. Ganz unmittelbar erinnert die spielerische Genialität von Beaubois' Projekten an

traits (1996), Beaubois carefully positioned himself at an intersection known for its photographic 'infractio-
tion'-recording device and had a colleague drive through on red to trigger the apparatus, the 'proof' of the 'transgression' here being recast as an urban portrait generated by the state for a fee (i.e. the cost of the fine for the traffic violation).

Both the *ATM* and the *Red Light* are very much in the tradition of a still largely unknown body of work that has engaged questions of surveillance from a variety of perspectives for many years. Most immediately, the playful ingenuity of Beaubois's projects recalls the brilliant *Fonce Alphonse* (1993) by the Paris-based photographer Jeff Guess, in which the American artist and his partner raced down a Lyon street, known to have a radar speed trap, en route to their marriage ceremony and then waited for home delivery of the police image (complete with date and time stamp) that would constitute their sole wedding photograph. Similarly, at its most basic level, Beaubois' Medusian gaze in the *Amnesia* project also invokes a number of earlier works in the history of critical artistic encounters with surveillance. It renders explicit, for example, what was already implicit in Michael Klier's important film *Der Riese*, the almost feature-length compilation of footage taken entirely from an encyclopedic catalogue of public and private surveillance cameras whose sheer range itself indicated the extent to which such visual track-

das brillante Werk *Fonce Alphonse* (1993) des in Paris ansässigen Fotografen Jeff Guess, bei dem der amerikanische Künstler und seine Partnerin auf dem Weg zu ihrer Trauung eine Straße in Lyon entlang-rasten, von der sie wussten, dass es dort eine Radar-kontrolle gab, und dann darauf warteten, dass ihnen das Polizeibild (mit aufgedruckter Datums- und Zeit-angabe), das ihr einziges Hochzeitsfoto war, nach Hause geschickt wurde. Auf ähnliche Weise evoziert Beaubois' Medusablick in seinem *Amnesia*-Projekt auch eine Reihe früherer Arbeiten aus der Geschich-te der kritischen künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Thema Überwachung. So spricht Beaubois offen aus, was beispielsweise in Michael Kliers be-deutendem Film *Der Riese* schon implizit themati-siert worden war. Das dokumentarische Material dieser fast spielfilmlangen Kompilation entstammte ausnahmslos einem enzyklopädischen Katalog öf-fentlicher und privater Überwachungskameras. Schon deren Reichweite deutete an, in welchem Ausmaß die visuelle Kontrolltechnik 1984, dem Er-scheinungsjahr des Films, bereits verwendet wurde. Kliers genial einfacher Schachzug, sich Zugang zum Output verschiedener Überwachungssysteme zu



ing technology was already fully in use by the time the calendar actually made it to the allegorical year of 1984 in which the film was released. Klier's brilliantly simple move – to gain access to and just quote (i.e. reproduce) the output of various operational surveillance systems – is then echoed almost a decade later in the work of the British artist-duo Pat Naldi and Wendy Kirkup, albeit inflected through a somewhat different strategy of appropriation. Making effective use of what one could call the strategics of aesthetic drag (i.e. using the pretense of an 'art project' to undertake a political action that would, if recognized as such, most likely be impossible or much more difficult to do), Naldi & Kirkup gained access in 1993 to the 16-camera system installed by the Northumbria Police in the city center of Newcastle-upon-Tyne in order to stage a 'synchronized walk.' Like Beaubois' catatonia, the very triviality and aesthetic formalism of this flaneural gesture which may have enabled

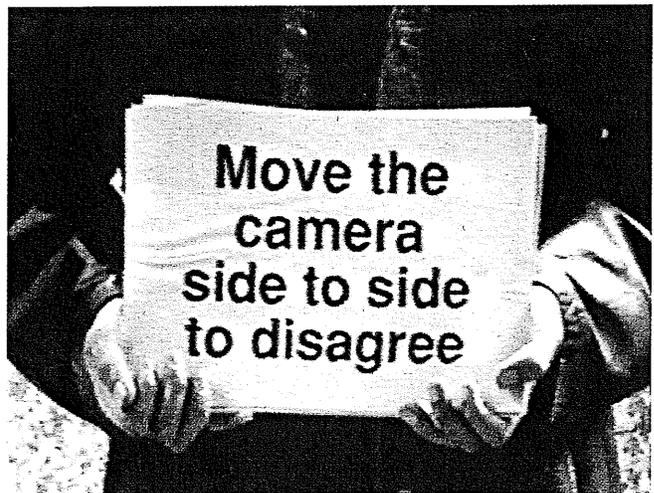


verschaffen und diesen zu zitieren (d.h. zu reproduzieren), findet fast ein Jahrzehnt später im Werk des britischen Künstlerpaares Pat Naldi & Wendy Kirkup ein, wenn auch durch eine etwas andere Aneignungsstrategie moduliertes Echo. Durch den wirkungsvollen Einsatz dessen, was man als Strategie des ästhetischen »Transvestitentums« bezeichnen könnte (d.h. durch die Realisierung einer politischen Aktion unter dem Vorwand eines »Kunstprojektes«, die, wäre sie als solche erkannt worden, vermutlich nicht oder nur unter wesentlich erschwerten Bedingungen hätte durchgeführt werden können), verschafften sich Naldi & Kirkup 1993 Zugang zu den Kamerasystemen, die die Northumbria-Polizei im Stadtzentrum von Newcastle-upon-Tyne installiert hatte, und inszenierten dort einen »synchronisierten Spaziergang«. Wie Beaubois' Katatonie dienen die Trivialität und der ästhetische Formalismus dieser flaneurhaften Geste, der es ihnen überhaupt erst ermöglicht haben dürfte, das Projekt in Angriff zu nehmen, zugleich dazu, die Aufmerksamkeit von den Künstlern als den »Subjekten« des Werkes weg- und auf die Produktionsmittel selbst, d.h. das CCTV-System, hinzulenken. In einem Staat wie England, in dem das Fehlen nahezu jeglicher Einschränkung seitens des Gesetzgebers bereits damals eine beispiellose Verbreitung von CCTV-Systemen im »öffentlichen« Raum ermöglicht hatte, war diese Geste mitnichten irrelevant. Eine ähnliche Motivation wird in der Art und Weise sichtbar, wie Naldi & Kirkup das Bildmaterial, das sie als »Ernte« aus dem polizeilichen Überwachungssystem »eingefahren« hatten, präsentierten: nicht in Form irgendeiner ebenso faszinierenden wie ominösen Montage, sondern als eine Serie punktueller TV-Spots, kurzer zehnteiliger Schwarzweiß-Unterbrechungen im lokalen Fern-

them to undertake the project in the first place also serves to shift attention away from the artists as the 'subjects' of the work and onto the very means of production – i.e. the CCTV system itself. In a country such as England, where the absence of almost any legislative constraint had already then made possible an unparalleled proliferation of CCTV systems in 'public' spaces, this gesture was hardly inconsequential. A similar impulse is also apparent in the manner in which the footage that Naldi & Kirkup 'harvested' from the police surveillance system was then presented: not as some sort of fascinatingly ominous montage but rather as a series of punctual TV spots, brief 10-second silent black-and-white interruptions on the local Tynes TV network. They employed this strategy again when they re-staged the project at the 1996 Adelaide Telstra Arts Festival in Australia and then broadcast their (now full-color) footage as a series of 15 ten-second sequences on Festival Television's Channel 7.² This intermittent rupturing of the normal televisual flow – a strategy which Beaubois also employed to disseminate some of the *Amnesia* performances – seemed to suggest the continuous presence of this economy of visual tracking 'behind' or 'beneath' the seemingly harmless continuum of daily programming. As such, it performatively invoked the constant, lurking omnipresence of the surveillance system which was both the project's condition of possibility and the

sehender von Tynes; dieser Strategie bedienten sie sich auch, als sie das Projekt 1996 im Rahmen des Adelaide Telstra Arts Festival in Australien erneut in die Tat umsetzten und sie ihr, diesmal durchweg farbiges, Material als eine Serie von fünfzehn zehn Sekunden langen Sequenzen im Fernsehsender (Channel 7) des Festivals ausstrahlten.² Dieses stoßweise Unterbrechen des normalen Fernsehflusses – eine Strategie, die auch Beaubois verwendete, um einige seiner *Amnesia*-Performances zu verbreiten – schien die kontinuierliche Präsenz dieser Ökonomie der visuellen Kontrolle »hinter« oder »unter« dem scheinbar harmlosen Kontinuum der täglichen Programmgestaltung beinahe nahezulegen. Damit beschwor es auf performative Weise die ständig lauernde Omnipresenz des Überwachungssystems herauf, die die Bedingung dieses Projekts war und zugleich die damals noch weitgehend unsichtbare Tatsache, zu deren Entlarvung es diente.

Unter dem Gesichtspunkt der klassischen panoptischen Dialektik ist eine solche »Entlarvung« des Überwachungssystems auf einer gewissen Ebene nicht nur mit dessen erfolgreichem Einsatz kompatibel, sondern sie trägt faktisch zu dessen Propagie-



then still largely invisible fact that it served to expose.

Considered in terms of classic panoptical dialectics, such 'exposing' of the surveillant system is at some level, of course, not only compatible with its successful operation but in fact actually promotes it: the more people know of the existence of the surveillance the 'better' it functions as a social technology. Since this is always more or less the case, the question is rather exactly what it is that any intervention exposes. In the case of Naldi & Kirkup, what is interesting is that in their performance of the CCTV system, their controlling of the control space, they foreground both the space of the image (they 'become the subject' of the tracking) and the structuring of the images (the site of their production, selection, examination – i.e. the police's surveillant control booth). In so doing they point both to the space of daily life as the site of this new form of urban spec-



tion bei: Je mehr Menschen von der Existenz der Überwachung wissen, desto »besser« funktioniert diese als gesellschaftliche Technologie. Aber da dies im mehr oder weniger starken Ausmaß immer der Fall ist, lautet die Frage eher, was eine solche Intervention eigentlich entlarvt. Im Falle von Naldi & Kirkup ist interessant, dass sie bei ihrer CCTV-Performance, also bei ihrer Kontrolle des Kontrollraums, sowohl den Bildraum in den Vordergrund rücken (sie »werden das Subjekt« der Überwachung) als auch die Strukturierung der Bilder (den Ort ihrer Herstellung, Auswahl, Untersuchung – d. h. die Polizeikabine mit den Überwachungsmonitoren). Damit verweisen sie gleichzeitig auf den Raum des Alltagslebens als den Schauplatz dieser neuen Form eines urbanen Spektakels und auf den Überwachungsapparat als den Ort einer neuen Art von Publikum. Diese Geste wurde dann in den 1990er Jahren von den in New York ansässigen, neosituationistisch-anarchistischen und unter dem Kollektivnamen Surveillance Camera Players bekannten Performance-Künstlern wörtlich genommen und aktiviert. Eine ästhetische Verbrämung vermeidend und unter Verwendung der Guerilla-Version einer eher klassisch Brechtschen Intervention, inszenieren sie ihre telegrafisch-reduzierten Umsetzungen literarischer Werke wie etwa Orwells *1984*, indem sie sich einfach in existierende öffentliche Überwachungssysteme, wie die in der U-Bahn von Manhattan omnipräsenten, einklinken und sich dieser bedienen.³ Mit ihrer Beschlagnehmung des »live« ablaufenden Videoübertragungsloops zwischen einer feststehenden Kamera und einem »gefangenen« (in der Regel aus einer einzigen Person bestehenden) überwachenden Betrachter benutzen die Surveillance Camera Players das antimimetische Vokabular der Protestbewegung (an

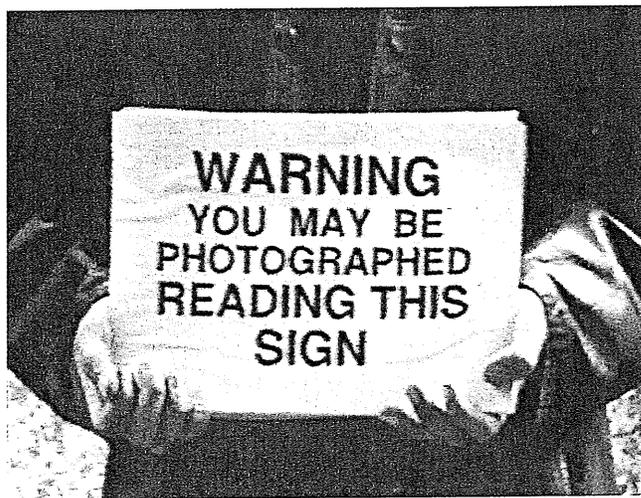
id

tacle and to the surveillance apparatus as the locus of a new sort of audience. This gesture is subsequently literalized and activated in the late 1990's by the New York-based neo-situationist anarchist performance collective known as the Surveillance Camera Players. Eschewing the guise of aesthetic drag in favor of a guerrilla version of the more classically Brechtian intervention, they stage their telegraphically reduced renderings of literary works such as Orwell's *1984* by simply barging in and appropriating extant public surveillance systems such as those that are everywhere in the Manhattan subway system.³ In their commandeering of the 'live' closed-circuit video transmission loop between a fixed camera and a 'captive' (and usually singular) surveillant viewer in the ticket booth, the Surveillance Camera Players employ the anti-mimetic vocabulary of the protest movement (placards on sticks, masks, and mock-acting) and then simply disappear, if they have not already been 'asked' to leave by the 'forces of order.' Like Naldi & Kirkup, the Surveillance Camera Players also hijack sites of quotidian transience for their surveillant performances, but unlike the former, the color and synch-sound record of their actions is produced by filming (in continuous time) the monitors to which the signal of the cameras send their output.

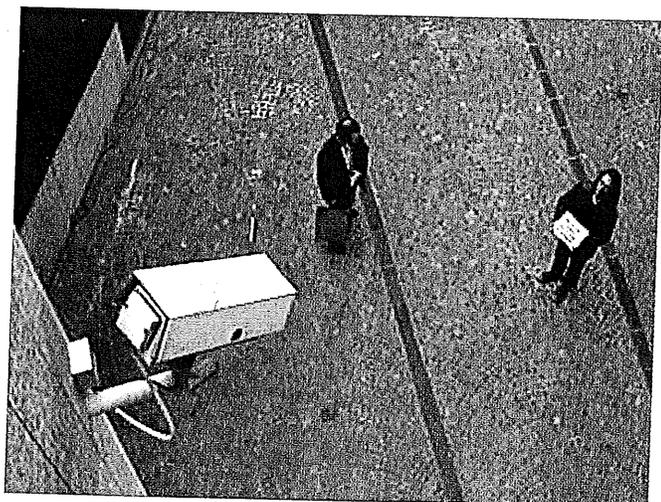
Texts also play a role in the *Amnesia* performances, albeit in a slightly different manner. Having

Stöcken befestigte Plakate, Masken, spöttische Darbietungen) und verschwinden dann einfach, soweit sie nicht ohnehin bereits von den »Ordnungshütern« zum Weggehen »aufgefordert« wurden. Wie Naldi & Kirkup bemächtigen sich auch die Surveillance Camera Players für ihre Überwachungsperformances bestimmter Orte des alltäglichen transitorischen Aufenthalts, doch im Gegensatz zu Ersteren, erfolgt die Farb- und synchrone Tonaufzeichnung ihrer Aktionen dadurch, dass sie (kontinuierlich) die Monitore filmen, denen die Kamerasignale ihren Output schicken.

Texte spielen auch in den *Amnesia*-Performances eine Rolle, wenn auch auf eine etwas andere Weise. Nachdem er mit seiner Fragen provozierenden, körperlichen Unbewegtheit die Aufmerksamkeit des »primären« und des »sekundären« Publikums (d.h. des Überwachungsapparates und der Umstehenden) geweckt hat, beginnt Beaubois sich am zweiten Tag (der bezeichnenderweise den Titel »die Einführung« trägt) eine Reihe weißer, mit Text bedruckter Blätter vor den Bauch zu halten, auf deren erstem nichts als sein Name steht. Schon die Tatsache, dass jemand dem System von sich aus Infor-



captured the attention of both the 'primary' and 'secondary' audiences (i.e. the surveillance apparatus and the bystanders) by means of his interrogative corporeal fixity, Beaubois, on day two (indicatively titled 'the introduction') begins holding up in front of his stomach a series of white sheets with printed texts, starting with one that contains only his name. Willingly proffering to the system information which it is meant to establish against one's will is, as such, already deeply suspicious, and, in turn only makes the performer/suspect of greater 'interest.' Having thereby further riveted the attention of one (if not both) of his audiences, the silent Beaubois then suddenly shifts registers. On day three of this silent performance (entitled 'the dialogue and the response'), the text sheets begin to invoke their media-historical antecedents – the intertitles of early cinema – not only formally qua text frames that interrupt the 'action' of the performance, but also functionally, in that



mationen offeriert, die dieses gegen den Willen der Betroffenen ermitteln soll, ist höchst verdächtig und steigert umgekehrt das »Interesse« an dem Darsteller bzw. Subjekt. Nachdem er sich auf diese Weise erneut die Aufmerksamkeit zumindest *eines* Publikums (wenn nicht gar beider) gesichert hat, wechselt der stille Beaubois dann plötzlich das Register. Am dritten Tag dieser stummen Performance (der den Titel »der Dialog und die Antwort« trägt) beginnen die Texttafeln ihre medienhistorischen Vorläufer heraufzubeschwören – die Zwischentitel der Stummfilmzeit – nicht nur *formal* durch Texte, die die »Handlung« der Performance unterbrechen, sondern auch *funktional*, indem diese nun auch beginnen, wesentliche *narrative* Informationen zu vermitteln. »Könnte ich eine Kopie des Videomaterials haben?« erkundigt sich die nächste Karte und weist mittels der Anweisungen auf den folgenden beiden [Karten] darauf hin, dass eine positive Antwort durch das Auf- und Abbewegen, eine negative Antwort durch das seitliche Hin- und Herbewegen der Kamera ausgedrückt werden soll.

Dieses übermütige Interpellations-Moment, das dann in der Clevelander Fassung von *Amnesia* buchstäblich umgesetzt wird, wenn sich einer der Jugendlichen der Überwachungskamera zuwendet und mehrfach fragt »Wo ist mein Tape, Mann?« bringt auch eine klassische panoptische Sorge zum Ausdruck: Wer hat sich angesichts einer solchen regungslosen Überwachungslinse noch nicht gefragt, ob es dahinter wirklich jemanden gibt, der einen in diesem Moment beobachtet? Orwells Winston Smith war sich darüber völlig im Klaren:

Man konnte natürlich nie wissen, ob man im Augenblick gerade beobachtet wurde oder nicht. Wie oft oder nach welchem System sich die Gedankenpolizei in jede Privatleitung einschaltete, darüber

like these, the texts now also begin conveying crucial narrative information. 'May I have a copy of the video footage?' the next card inquires, indicating, through instructions spelled out on the two that follow, that a positive answer is to be indicated by moving the camera up and down, while a negative response is to be conveyed by moving the camera side to side.

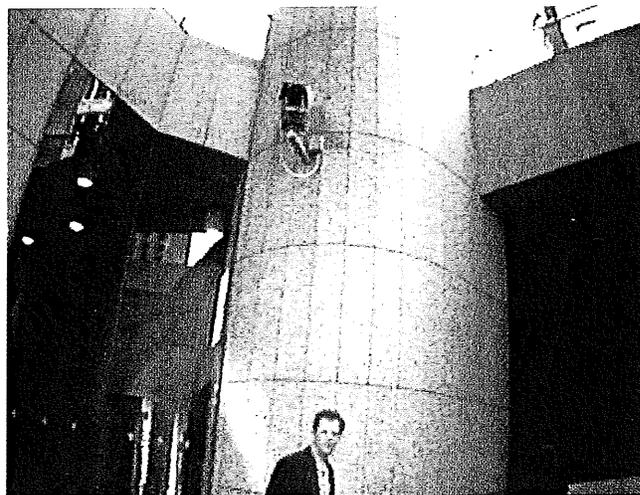
This hilarious interpellative moment – which is then literally performed in the Cleveland *Amnesia* when one of the youths turns to the surveillance camera and repeatedly asks 'where my tape, man?' – also expresses a classically panoptic anxiety: when we stare into that unblinking surveillant lens, who has not wondered whether there is somebody actually out there observing me right now? As Orwell's Winston Smith understood all too well,

there was, of course, no way of knowing whether you were being watched at any given moment. How often, or on what system, the Thought Police plugged in on any individual wire was guesswork. It was even conceivable that they watched everybody all the time. But at any rate they could plug in your wire whenever they wanted to. You had to live – did live, from habit that became instinct – in the assumption that every sound you made was overheard, and, except in darkness, every movement scrutinized.⁴

Indeed, Beaubois's request for a copy of the 'footage' points not only to the fact – and general unavailability – of surveillance as taped record, but also to the concomitant and uncomfortable possibility which always haunts surveillance systems based on taping: that the camera may not even be manned,

ließ sich bloß spekulieren. Es war sogar denkbar, dass sie ständig alle beobachtete. Sie konnte sich jedenfalls jederzeit in jede Leitung einschalten. Man musste folglich in der Annahme leben – und tat dies auch aus Gewohnheit, die einem zum Instinkt wurde –, dass jedes Geräusch, das man verursachte, gehört und, außer bei Dunkelheit, jede Bewegung beäugt wurde.⁴

Tatsächlich verweist Beaubois' Bitte um eine Kopie des »Dokumentationsmaterials« nicht nur auf die Tatsache– und allgemeine Nichterhältlichkeit – des Überwachungstapes, sondern auch auf die damit verbundene unangenehme Möglichkeit, dass gar niemand hinter der Kamera sitzt, also diese einfach nur aufzeichnet, ohne dass irgendjemand diese Aufzeichnung in sogenannter »Echt«-Zeit verfolgt. Da wir uns nicht sicher sein können, müssen wir davon ausgehen, dass dem so ist, doch eine Reaktion auf solch eine Anfrage wäre nichtsdestotrotz eine auf zweischneidige Weise willkommene Bestätigung, dass unsere »Performance« tatsächlich ein »Publikum« hat. Und genau solch eine Bestätigung seines übelsten panoptischen Verdachtes erhält Winston während des routinemäßigen Morgensports durch die Übungsleiterin.



i.e. that it simply may be recording without anyone watching in so-called 'real' time. Since we cannot know for sure, we must assume there is someone there, but a response to such a query would nevertheless be an ambivalently welcome corroboration that our 'performance' does indeed have an 'audience.' And in just this way Winston's worst panoptical suspicions are confirmed during routine morning sessions of the Physical Jerks:

"Smith!" screamed the shrewish voice from the tele-screen. "6079 Smith W! Yes, you! Bend lower please! You can do better than that. You're not trying. Lower please! That's better, comrade. Now stand at ease, the whole squad and watch me!"⁵

The implicit ocular reciprocity with which this admonition concludes ('watch me') is of course a seductive figure of speech: the one thing that Winston—or anyone else—cannot do is return the gaze of the telescreen. The phantasmatic possibility of a dialogic relation with the surveillant apparatus



»Smith!« kreischte die giftige Stimme vom Teleschirm. »6079 Smith W! Ja, Sie sind gemeint! Weiter runter, wenn ich bitten darf! Das können Sie doch wirklich besser. Sie bemühen sich bloß nicht. Also runter, bitte! Schon besser, Genosse. Rühren, der ganze Verein, und jetzt alle mal herschauen.«⁵

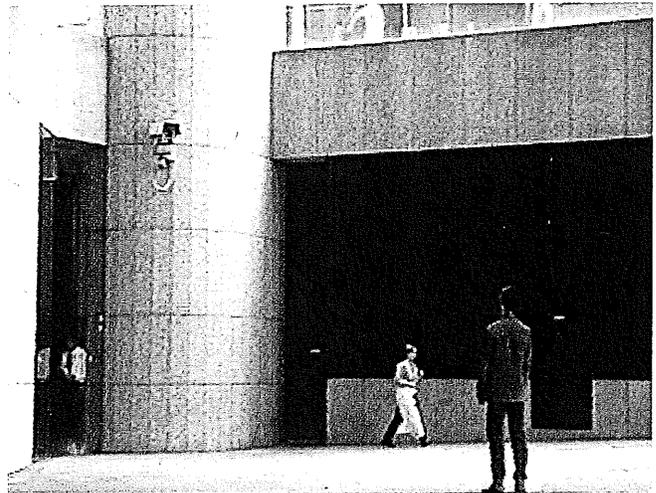
Die implizierte optische Wechselseitigkeit, mit der diese Ermahnung schließt (»Alle mal herschauen«), ist natürlich nichts als eine verführerische Redefigur: Denn den Blick des Teleschirms zu erwidern ist das Einzige, wozu Winston - oder irgendwer sonst - definitiv nicht in der Lage ist. Die phantasmatische Möglichkeit einer dialogischen Beziehung zu dem Überwachungsapparat, die sie evoziert, ist jedoch genau das, was in der *Amnesia*-Performance mittels eines Phänomens inszeniert wird, das man als die *Semantisierung* der PTZ-[Pan, Tilt, Zoom]-Kamera bezeichnen könnte. Kraft einer genialen Umfunktionsierung der *Mechanik* des Apparats zu einer *Semantik*, d.h. zu einer sinnvermittelnden Ökonomie, sehen wir, wie die Kamera »als Antwort« auf Beaubois' Anfrage hin- und herschwenkt. Die heiterkeitserregende Anthropomorphisierung, die die Bedingung der Möglichkeit der Lektüre dieser »Ablehnung« seiner Anfrage ist, schien alle panoptischen Zweifel (und in diesem Falle auch Angst vor der Schauspielerei) im Keim zu ersticken: Wenn ich zuvor besorgt war, dass mich vielleicht gar niemand beobachtet, kann ich jetzt ganz beruhigt sein, weil der diskursive Charakter der Kamerabewegung, die Semantik der Mechanik eindeutig bestätigt, dass wir es hier mit irgendeiner Form von Instanz zu tun haben. Aber tut sie dies wirklich? Wie können wir in Anbetracht der nicht reduzierbaren Dimension der Projektion, die in einer solchen Dynamik steckt, die Möglichkeit ausschließen, dass die scheinbar so ausdrucksstarke PTZ-Bewegung faktisch völlig willkürlich und (in diesem Fall)

that it invokes, however, is precisely what is staged in the *Amnesia* performance through what one could call the semanticization of the PTZ [Pan, Tilt and Zoom] camera. Ingeniously recasting the mechanics of the apparatus as a semantics, i.e. as a meaning-bearing economy, we see the camera pan from side to side 'in response' to Beaubois' request. The hilarious anthropomorphisation, which is the condition of possibility of reading this 'denial' of his request would seem to quell all panoptical doubts (and in this case also thespian anxiety): if I was concerned before that nobody was actually watching me, I can rest assured that the discursive character of the camera movement and the semantics of the mechanics clearly confirms that we are dealing with some form of agency. But does it really? Given the irreducible dimension of projection involved in such a dynamic, how can we deny the possibility that the seemingly so expressive PTZ movement was in fact totally random and (in this case) fortuitous? If this were so, then we would still not know for sure whether there was someone in the tower, as it were (even as we would have to assume that there was).

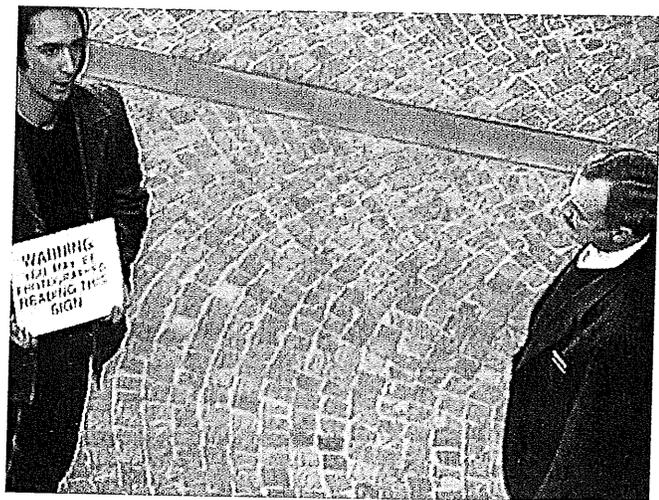
The foregrounding of this undecidability is one of the key elements of Beaubois's *Amnesia* performance which as such presciently put its finger on a panoptic tendency that, while long in the making, has only very recently begun making its first tentative – and highly controversial – public appearances.

zufällig war? Wenn dem so wäre, wüssten wir noch immer nicht *mit Sicherheit*, ob dort gewissermaßen jemand im (Kontroll-)Turm saß (selbst wenn wir annehmen müssten, dass dies der Fall war).

Dass Beaubois diese Unentscheidbarkeit in den Vordergrund rückt, ist eines der Schlüsselemente seiner *Amnesia*-Performance, die ihren Finger vorausschauend auf eine panoptische Tendenz legt, die, obwohl sie sich seit langem abzeichnet, erst unlängst ihre ersten vorsichtigen – und höchst kontrovers aufgenommenen – öffentlichen Auftritte hatte. Am Sonntag den 30. Januar 2001 wurden die Gesichter aller 100 000 Fans, die sich im Superbowl XXXV drängelten, von einem Videoüberwachungssystem erfasst, das sie dann im »Polizei-Kontrollraum« digitalisierte, so dass sie – ohne Kenntnis der Betroffenen – mit einer biometrischen Datenbank der Polizei in Tampa und dem FBI abgeglichen werden konnten, in der die Gesichtsdaten von 1700 bekannten »Kriminellen, Terroristen und Betrügern« gespeichert sind.⁶ Auch wenn die Gesichtserkennungs-Software von Graphco-Technologies nur neunzehn Personen identifizierte, die sich »geringfügige« Vergehen hatten zuschulden kommen lassen



On Sunday, January 30, 2001, the 100,000 fans who crammed into Superbowl XXXV all had their faces captured by a video surveillance system which then digitized them in the stadium's 'law enforcement control room' so that – without their knowledge – they could be cross-checked against a biometric database containing the facial data of 1700 known 'criminals, terrorists and con-artists' from the Tampa Police Department and the FBI.⁶ While the facial recognition software by Graphco Technologies identified only 19 people with 'insignificant' criminal histories, none of which subsequently could be apprehended, it did mark the first highly public employment of a technology that has long been used by casinos to identify con-artists, by the welfare department to detect 'double-dippers,' and by the motor vehicle bureau to nab license forgers. Less than six months later, the city of Tampa Florida installed a similar 'Smart CCTV™' system in conjunction with a



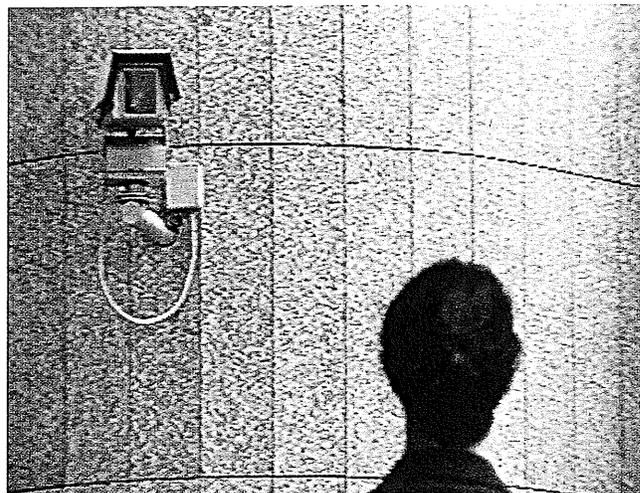
und von denen im Anschluss dann keiner gefasst werden konnte, handelt es sich hier um den ersten Fall, in dem eine Technologie im großen Stil im öffentlichen Raum eingesetzt wurde, die von Casinos zur Identifizierung von Betrügern, vom Sozialamt zur Entlarvung von »Doppel-Kassierern« und von der Kraftfahrzeug-Zulassungstelle zur Ermittlung von Nummernschildfälschern benutzt wurde. Keine sechs Monate später installierte die Stadt Tampa in Florida ein ähnliches »Smart CCTV™«-System in Verbindung mit einem Netz von 36 auf dem neuesten Stand der Technik befindlichen Überwachungskameras in der Ybor-City-Region der Stadt (einem ebenso populären wie kriminellen, für sein reges Nachtleben bekannten Viertel, in dem sich abends und an Wochenende regelmäßig zwischen 75 000 und 150 000 Besucher aufhalten). Hier werden die aufgenommenen Bilder in Echtzeit von einem von der Visionics Corporation hergestellten biometrischen Software-Programm namens FaceIT™ analysiert, das jedes Gesicht in achtzig markante Datenpunkte herunterbricht, und diese dann mit einer Datenbank von 30 000 mutmaßlichen »Verbrechern« vergleicht.

Da Tampa die erste Stadt in den USA ist, in der solch ein System installiert wurde – es wurde bisher nur versuchsweise und als Leihgabe des Herstellers eingesetzt –, haben die amerikanischen Medien seine Verwendung und die Reaktion der Öffentlichkeit sehr genau verfolgt. Wenngleich FaceIT™ bisher zu keiner einzigen Festnahme geführt hat, gab es einige Wochen, nachdem das System installiert worden war, einen – überraschend verhaltenen – öffentlichen Protest, bei dem die Demonstranten, von denen einige ihr Gesicht mit einem Strichcode bemalt hatten oder Gasmasken trugen, sich einer solchen öffentlichen Digitalisierung widersetzen.

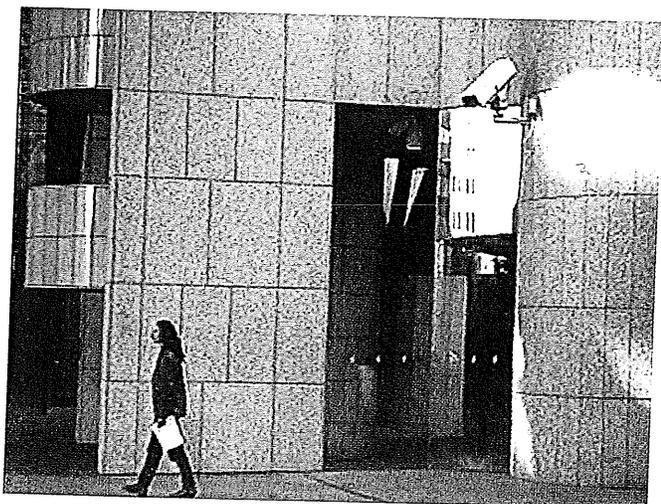
network of 36 state-of-the-art surveillance cameras in the Ybor City section of town (a popular but crime-ridden night-life district which regularly enjoys between 75,000 and 150,00 visitors during evenings and on weekends). Here the images captured are analyzed in real time by a biometric software program called *FacelIT™* manufactured by the Visionics Corporation which breaks down every face into 80 salient data points in order to compare it with a database of 30,000 ostensible 'criminals.'

Since Tampa is the first city in the U.S. where such a system has been installed – and it is only on loan from the manufacturer on a trial basis – the national media have been following its employment – and public reaction to it – quite closely. While *FacelIT™* so far has yet to produce a single arrest, a few weeks after it was installed, there was a – surprisingly modest – public protest at which demonstrators, some of them with bar codes on their faces, others wearing gas masks, objected to such public digitization. But by far the most revealing response came in the wake of the city's presentation of the new system to journalists. Having taken a random image from the system's cameras to demonstrate its capacities, this photograph – of a man seated at a café in the Centro Ybor entertainment complex – was published widely as an illustration for the reports on this latest biometric development. Upon seeing it in *U.S. News and World Report*, a woman in

Doch zu der bei weitem aufschlussreichsten Reaktion kam es, nachdem die Stadt das neue System Journalisten vorgestellt hatte. Eine zufällig ausgewählte Aufnahme, die einen Mann in einem Café im Zentrum des Vergnügungsviertels Ybor zeigte, und die die Fähigkeiten des Kamera-Systems demonstrieren sollte, wurde zur Veranschaulichung der Berichte über die jüngste Entwicklung auf dem Gebiet der Biometrie in zahlreichen Zeitungen veröffentlicht. Als eine Frau in Tulsa, Oklahoma das Foto in *U.S. News and World Report* sah, »erkannte« sie darauf ihren Ex-Ehemann, der wegen Vernachlässigung seiner Unterhaltungspflicht von den Behörden gesucht wurde, und benachrichtigte die Polizei in Tampa. Aber als diese den Mann festnehmen wollte, stellte sich heraus, dass dieser weder verheiratet noch jemals in Oklahoma gewesen war – kurzum, sie hatten den falschen Mann identifiziert.⁷ Das Entscheidende an dieser Geschichte ist natürlich die Tatsache, dass die Fähigkeit des Menschen, Gesichter zu erkennen, im Vergleich zur neuesten, höchsten technischen Standards entsprechenden biometrischen Software Grenzen hat (die Ehefrau, die fälschlicherweise jemand anderen als ihren Ehemann identifizierte):



Tulsa, Oklahoma 'recognized' her ex-husband who was wanted on Federal child neglect charges, and called the Tampa police. When they went to arrest him, however, it turned out that he had never been married and had never been to Oklahoma – in short, they had identified the wrong guy.⁷ What is at stake in the dissemination of this story, of course, is the comparative fallibility of human face-recognition capacities (the wife who mis-recognized her husband) when compared to that of the newest state-of-the-art biometric software: humans make mistakes, while biometric programs such as these – with a capacity of 15 million searches per minute per CPU and an 'equal error rate of 0.68% on standard databases'⁸ – generally, so it is claimed, do not. While all such systems include human monitoring at some point in the chain, they do however raise the specter of the ultimate prosthetic panoptic eye – one that never sleeps and is capable of the most astonishing



Menschen machen Fehler, während biometrische Programme wie diese mit einer Kapazität von 16 Millionen Sucheinheiten pro Minute pro ZE [Zentraleinheit] und einer »Fehlerquote von 0,68% im Vergleich zu herkömmlichen Datenbanken«⁸ dies im allgemeinen nach eigenem Bekunden nicht tun. Indem alle diese Systeme an irgendeinem Punkt in dieser Kette mit der Überwachung des Menschen zu tun haben, beschwören sie das Gespenst des ultimativen prothetischen panoptischen Auges herauf – eines Auges, das nie schläft und das zu den erstaunlichsten Leistungen der parallelen Datenverarbeitung und Gesichtserkennung imstande ist. Wie es in der Beschreibung des Herstellers heißt:

FaceIT™ kann menschliche Gesichter unter jedem Blickwinkel und aus jeder Entfernung finden, es kann sie ununterbrochen verfolgen, aus der jeweiligen Szene herauslösen und das Gesicht mit einer Watchlist abgleichen. Völlig diskret, kontinuierlich und in Echtzeit.

Kurzum, es mag zwar sein, dass wir von einem »primären Publikum« bemerkt, verfolgt und sogar identifiziert werden, doch zugleich ist dieses durch und durch algorithmisch.

Natürlich hat die Möglichkeit der biometrischen Verarbeitung visueller Überwachungsdaten in Echtzeit dramatische Folgen für die scheinbar »dialogische« Dimension von Beaubois' *Amnesia*-Performance. Als Reaktion auf die »Ablehnung« der Bitte um eine Kopie des Videobandes, die auf den ersten Blick nur das für das Überwachungsdispositiv charakteristische Macht-Ungleichgewicht zu bestätigen scheint, zeigt die letzte Texttafel rückwirkend, dass es sich dabei um eine rein rhetorische Frage gehandelt hat. »Warnung«, steht dort, »Sie könnten fotografiert werden, während sie dieses Zeichen lesen.«⁹ Tatsächlich fragt Beaubois nicht wirklich, da er dem Apparat die duckmäuserische Duldung, von

feats of parallel processing and facial recognition.

As described by the manufacturer:

FaceIT™ can find human faces anywhere in the field of view and at any distance, and it can continuously track them and crop them out of the scene, matching the face against a watch list. Totally hands off, continuous and in real-time.

In short, we may be noticed, followed and even identified by a 'primary audience' which is nevertheless entirely algorithmic.

The possibility of real-time biometric processing of visual surveillance data has dramatic consequences, of course, for the seemingly 'dialogic' dimension of Beaubois' *Amnesia* performance. In response to the 'refusal' of the request for a copy of the video tape – which at first glance would seem only to confirm the imbalance of power characteristic of the surveillant dispositif – the final text frame retrospectively reveals that this was, in fact, a strictly rhetorical question. 'Warning,' it reads, 'you may be photographed reading this sign.'⁹ Indeed, Beaubois is not really asking since he is not according the apparatus the meek acquiescence it assumes (and all-too-often gets). On the contrary, Beaubois has instead answered the question in advance and in the affirmative: he has no need to wait to be given a copy of the surveillant video footage because he himself is taking that footage himself, 'shooting back' as it were, to use the phrase so aptly invoked by the Toronto-based digital media activist Steve Mann to describe

der dieser ausgeht (und die ihm nur all zu häufig zuteil wird) nicht zubilligt. Im Gegenteil hat Beaubois die Frage von vornherein positiv beantwortet: Er hat es nicht nötig, darauf zu warten, dass man ihm eine Kopie des Überwachungs-Videomaterials gibt, da er dieses Material *selbst aufnimmt*, »zurückschießt« sozusagen, um die Formulierung aufzugreifen, mit der der in Toronto ansässige *Digitale-Medien*-Aktivist Steve Martin seine Gegen-Überwachungspraxis so treffend beschrieben hat. Tatsächlich enthalten Beaubois' Videoaufzeichnungen seiner »Amnesia«-Performances in Sidney eine ganze Reihe von »Schüssen«; sein Set-up besteht aus drei Kameras, von denen eine sich in Augenhöhe hinter Beaubois befindet, die viele der »Establishing«-Shots liefert, eine über der Überwachungskamera angebracht ist (und dadurch den steilen Blickwinkel von dieser evozieren, wenn auch nicht exakt reproduzieren kann), und einer Weitwinkelkamera, die auf der Brust des Performance-Künstlers angebracht ist. Das sorgfältig geschnittene und elegant strukturierte Video, das als Aufzeichnung dieses performativen *Détournement* des Panoptikums fungiert – und in einer Kunst-Welt-Ökonomie zirkuliert – zeigt, dass *sowohl* Beaubois' »primäres« *als auch* sein »sekundäres« Publikum als Komponenten einer Performance verstanden werden müssen, die, so könnte man sagen, für das »tertiäre« Publikum in Galerien, Museen und auf Film- und Videofestivals inszeniert wird. Hier *schaut*, zumindest gelegentlich, wirklich jemand zu.

Übersetzung: Nikolaus G. Schneider

his counter-surveillance practices. In fact Beaubois' video records of his *Amnesia* performances in Sydney involve quite a lot of shooting, a three-camera set-up which includes one behind and on the same plane as Beaubois that provides many of the 'establishing' shots, one located above the surveillance camera (thus able to invoke, even if it cannot exactly reproduce, the latter's high-angle optical vector), and one wide-angle camera attached to the performer's chest. The carefully edited and elegantly structured video that serves as the record of this performative détournement of the panopticon – and circulates in an art-world economy – reveals that both Beaubois' primary and secondary audiences must in fact be understood as components of a performance which is staged, one could say, for the tertiary audiences in galleries, museums, and at film- and video-festivals. Here, at least from time to time, there is actually somebody watching.

Notes

- 1 Walker Evans, *Walker Evans at Work* (New York: Harper & Row, 1982): 160.
- 2 See Helen Caldwell, 'Pat Naldi & Wendy Kirkup, 'Search'', *Locus+ 1993-1996* (Newcastle upon Tyne: Locus+, 1996) 12-17; rpt. in Julian Stallabrass, Pauline van Mourik Broekman & Niru Ratnam, Eds., *Locus Solus: Site, Identity, Technology in Contemporary Art* (London: Black Dog Press, 2000).
- 3 Their rendition of Alfred Jarry's *Ubu Roi* took place in Manhattan's Union Square Station, Edgar Allan Poe's *The Raven* and

Anmerkungen

- 1 Walker Evans, *Walker Evans at Work*, New York: Harper & Row, 1982, S. 160.
- 2 S. Helen Caldwell, „Pat Naldi & Wendy Kirkup, 'Search'“, in: *Locus+ 1993-1996*, Newcastle-upon-Tyne: Locus+, 1996, S. 12-17; Wiederabdruck in: Julian Stallabrass, Pauline van Mourik Broekman & Niru Ratnam (Hrsg.), *Locus Solus: Site, Identity, Technology in Contemporary Art*, London: Black Dog Press, 2000.
- 3 Ihre Aufführung von Alfred Jarrys *Ubu Roi* fand in der Union Square Station in Manhattan statt, die von Edgar Allan Poes *The Raven* und Samuel Becketts *Waiting for Godot* an der Astor Place Station und 1984 an der IRT Station auf der West 14th St. Weitere Informationen über die Gruppe finden sich auf ihrer Homepage unter <http://www.notbored.org/the-scp.html>.
- 4 George Orwell, *1984*, übers. v. Michael Walter, München: Ullstein, 2001, S. 9.
- 5 Ebd., S. 47.
- 6 Diese Geschichte, über die als erster Robert Trigaux berichtete (»Kameras scannte Gesichter nach Verbrechern«, in: *St. Petersburg Times*, 31. Januar 2001) wurde dann am 2. Februar 2001 von der *Los Angeles Times* aufgegriffen (»Nach wie vor entgegen Verbrechergesichter in der Menge den versteckten Sicherheitskameras«). Eine nützliche Einführung in das Thema findet sich in dem Spezialabschnitt über »Biometrik: Die Zukunft der Identifikation« in der Februar 2000-Ausgabe von *Computer*, vor allem S. 46.
- 7 Amy Hery, »Sie behandelten mich wie einen Verbrecher: Er war gerade beim Mittagessen in Ybor City, als eine Überwachungskamera sein Bild aufnahm. Einige Wochen später stand die Polizei vor der Tür«, in: *St. Petersburg Times*, 8. August 2001
- 8 Werbeinformation, die auf dem Visonics Stand auf der CeBIT 2001 in Hannover verteilt wurde.
- 9 Dieses Zeichen erscheint erneut in einer anderen Performance von Beaubois, die den Titel *The Accidental Contract* trug und auf der Eddie Ave Central in Sydney stattfand. Auch hier verwendete Beaubois wieder die Strategie einer vielsagenden Regungslosigkeit an einem öffentlichen Ort, wenngleich er bei dieser Performance direkt auf eine nur wenige Zentimeter von seinem Gesicht entfernte Mauer starrte, während hinter ihm ein kontinuierlicher Strom von Fußgängern vorüberzog. Unter dem Warnschild, das auf seinem vollkommen regungslosen Rücken angebracht war, hielt Beaubois zwei Bildaufzeichnungsvorrichtungen: eine Fotokamera, die Zufallsaufnahmen von der Fußgängerlandschaft machte, die Beaubois selbst nicht sehen konnte. Die andere, eine Videokamera, zeichnete kontinuierlich die Straßendynamik auf und wurde von einer zweiten

Samuel Beckett's *Waiting for Godot* at the Astor Place Station, and *1984* at the IRT Station on West 14th St. Further information on the group can be found on their home page at <http://www.notbored.org/the-scp.html>.

- 4 George Orwell, *1984* [1949] (London: Penguin, 1989): 4–5.
- 5 Ibid.: 39.
- 6 The story, first reported by Robert Trigaux ('Cameras scanned faces for criminals' *St. Petersburg Times* January 31, 2001) was then picked up by the Los Angeles Times on February 2, 2001 ('Criminal Faces in the Crowd still elude Hidden ID Cameras Security'). For a useful introduction to the subject, see the special section on 'Biometrics: The Future of Identification' in the February 2000 issue of *Computer*, esp. 46.
- 7 Amy Herdy, 'They made me feel like a criminal': He was just having lunch in Ybor City when a surveillance camera captured his image. Weeks later, the police show up,' *St. Petersburg Times*, August 8, 2001.
- 8 Publicity sheet handed out at the Visonics Stand at the 2001 CEBIT Technology Convention, Hannover, Germany.
- 9 This sign subsequently reappears in another Beaubois performance entitled *The Accidental Contract* which took place on Eddie Ave Central in Sydney in 1996. Here Beaubois again employed the strategy of a signifying stasis in a public space, albeit this time staring directly at a wall only a few inches from his face as a steady stream of pedestrians passed by behind him. Below the warning sign attached to his perfectly still back Beaubois held two imaging devices: one, a still camera, would take random shots of the pedestrian landscape which Beaubois himself could not see. The other, a video camera, provided a continuous record of the street dynamics and was complemented by another (manned) video camera across the street which effectively provided the 'reverse shot.' In gallery installations of the project, the still images would be accompanied by the two video feeds presented on either side of a room, placing the viewer in the force field of the original 'secondary' audience.

(bemannten) Videokamera auf der anderen Straßenseite ergänzt, die den Gegen-Schuss lieferte. Bei Galerieinstallationen des Projektes waren neben den Standbildern auf zwei einander gegenüberliegenden Wänden die zwei Videos zu sehen, so dass sich die Betrachter im Kraftfeld des ursprünglichen »sekundären« Publikums befanden.

CTRL [SPACE]
die wachsame Gesellschaft

\\internationaler\\medien\\kunst\\preis 2001

\\international\\media\\art\\award 2001