

Julia Scher

Maximum Security Society

08.10.2022–15.01.2023

DE

Seit den 1980er Jahren geht Julia Scher (*1954 in Hollywood, Kalifornien, lebt in Köln) der Entstehung einer «Hochsicherheitsgesellschaft» nach. Mit diesem Begriff beschreibt der Soziologie Gary T. Marx 2005 das gegenwärtige Zeitalter umfassender Überwachungstechnologien und -infrastrukturen: «Viele Arten der Überwachung, die früher allein in Hochsicherheitsbereichen des Militärs und in Gefängnissen zu finden waren, sickern in die breite Gesellschaft ein. Bewegen wir uns auf eine Hochsicherheitsgesellschaft [im Original: «maximum security society»] zu, in der immer mehr von unserem Verhalten bekannt und Kontrolle unterworfen ist?». Schers erste institutionelle Überblicksschau bringt eine Auswahl an Arbeiten von Scher aus den letzten dreissig Jahren zusammen: Multimedia-Installationen, Videoarbeiten, Skulpturen, Publikations- und Internetprojekte.

Die zentrale für Zürich neu inszenierte Installation *Predictive Engineering* (1993–heute) gibt vor, Ausstellungsbesucher:innen auf verdächtiges Aussehen oder Verhalten hin zu überprüfen. Ihre Mischung aus echten und gestellten Filmaufnahmen (so genannten Fake Feeds) belässt es im Unklaren, welche Form von Schutz (oder Bedrohung) man dabei erwarten kann. Die Pseudo-Marke *Security by Julia*, unter der Scher seit den späten 1980ern arbeitet, verweist auf die kommerziellen Interessen, die hinter vielen Überwachungsinfrastrukturen stehen. Ein Verkaufsprospekt von 1991 bietet fiktive Dienstleistungen und Produkte wie «stichprobenartige öffentliche Auswertungen» und «Verhaltens- und Produktivitätsabweichungsdetektoren» an, aber Scher hat auch schon Unterwäsche, Kondome und – neu – Handdesinfektionsmittelspender unter dem Markennamen *Security by Julia* produziert. *Maximum Security Society* vereint zudem die drei «gebetteten» Betten *Mama Bed*, *Papa Bed* und *Baby Bed* (2003), die, alle ausgerüstet mit Kameras und Monitoren, sichtbar machen, dass auch die letzten Winkel der Intimsphäre überwacht und übermittelt (oder heute: geshared) werden. Zudem verweist die Konstellation Mama/Papa/Baby auf eine weitere Form von Überwachung, nämlich durch die Kleinfamilie und ihre normativen Vorstellungswelten, die sich bekannterweise gerade in Intimität und Sexualität besonders gut spiegeln beziehungsweise diese gewaltvoll beherrschen. Passend dazu wird der Film *Discipline Masters* von 1988 gezeigt, ein vier Stunden langes, bekenntnishaftes Selbstgespräch, in welchem die Künstlerin versucht, «ihr Verständnis für [ihre] Lebensgeschichte zu bewahren».

Scher ist für ihre zahlreichen visionären Überwachungsinstallationen bekannt, welche psycho-gesellschaftliche Dynamiken und Persionen thematisieren. Dabei wird jedoch oft die formale, skulpturale Qualität ihrer Arbeit übersehen. Genau diese will die Ausstellung *Maximum Security Society* in der Kunsthalle Zürich hervorheben, sei es in Arbeiten wie *Girl Dog Hybrid* (2005), *Hidden Camera (Architectural Vagina)* (1991–2018) oder *Surveillance Area* (1994).

Wir haben die Künstlerin gebeten, einige der Werke zu kommentieren, die in der Ausstellung *Maximum Security Society* präsentiert werden.

JS: Heute ist der 1. Oktober 2022. Ich bin Julia Scher und sitze hier mit Daniel Baumann.

Kunsthalle
Zürich

Limmatstr. 270
8005 Zürich

DB: Ich sitze hier mit Julia. Beginnen wir mit einer frühen Arbeit von dir, mit *Discipline Masters* von 1988, einer vierstündigen Beichte.

JS: Die Idee war, im August 1988, im heißen Sommer in New York, eine kontinuierliche Non-Stop-Videoaufnahme zu machen. Im Laufe von drei Tagen wurden 11 verwertbare Stunden Video aufgezeichnet, eine persönliche Erzählung in Form eines Videobeichtstuhls. Es handelt sich in gewisser Weise um Wiederholungen; in den vier Stunden dieser Arbeit nehmen dieselben Geschichten eine andere Form an und werden durch die Hitze, die Müdigkeit und das Aufspüren verschiedener Aspekte der Geschichten verändert. Die Geschichten werden mit Auszügen aus lippensynchronisierten Rockvideos zusammengeschnitten. Das sind Unterbrechungs-Portale: Rockbands, die Worte verwenden, die von Herzen kommen, welche ich lediglich ausleihe und in meiner Beichte wiederverwertere. Sie sagen Dinge, die ich selbst nicht sagen kann, und das spricht für die Qualität der Lippensynchronisation. Mit solchen offen ausgesprochenen Worten von anderen kann ich selbst nie wirklich perfekt synchronisieren. Da ist immer etwas falsch oder ein bisschen daneben. Das ist die Natur der vier Stunden. Es sind gebeichtete Geschichten über meine Erfahrungen mit Musik. Die Entstehung des Beichtstuhls ergab sich aus der physischen Erfahrung von der Arbeit mit Gitterrosten, die mich an Rockvideos und Filme mit dem priesterlichen Beichtstuhl erinnerten.

DB: Damals gab es so etwas wie Videokunst, die sich inzwischen aufgelöst hat, weil jede:r alle möglichen Medien benutzt. Warst du Teil einer New Yorker Videosubkultur?

JS: Ich habe in der Schule nie etwas über Video gelernt; an der UCLA war es in den 70er Jahren eine Seltenheit, Video zu benutzen oder eine Videoausrüstung zu haben. Aber die erste zusammenhängende Videokunst, die ich gesehen habe, war, als ich in LA war, das war Vito Acconci 1973 oder war es '74? Bruce Nauman brachte eine Kassette von Vito mit in den Raum und wir waren drei Stunden lang am Boden sitzend eingeschlossen. Meine erste Begegnung mit Videokunst war also mit Leuten auf dem Fussboden, die aggressiv gegenüber dem Material und der Betrachter:in waren. In den frühen 80ern bin ich aus eigenem Antrieb zehn Stunden von Minneapolis nach Chicago zur Video Datenbank gefahren, um mir dort (zum ersten mal bewusst) stundenlang die Arbeiten von Frauen anzusehen. So kraftvoll. In einem dunklen Raum.

DB: Du hast als Malerin angefangen.

JS: Ja, ich habe einen Abschluss in Malerei, Bildhauerei und grafischer Kunst. Ich habe nie studiert, habe nie eine Kamera in der Hand gehabt, ausser für Standfotografie. Mit der feministischen Bewegung und dem Frauenhaus wurde klar, dass jedes Material ein Rohstoff für die Kunst ist, und das ist auch heute noch so. Aber in den frühen 70er Jahren wurde deutlich, dass Frauen alles in die Hand nehmen und daraus eine Kunsterfahrung machen konnten, die nicht durch die Zwänge einer patriarchalischen und entmündigenden Liste von Ausrüstungsgegenständen, die für die Produktion erforderlich waren, eingeschränkt war. Die Fotografie hat mir die Angst vor anderen Prozessen genommen. Der Feminismus gab mir 1974 die Möglichkeit, Mülltonnen aufzuschneiden und Kirschbonbons in die Mitte zu stecken und Kerzen als eine Art gebrochene Vagina anzuzünden. Mit verschiedenen Materialien zu spielen, erschien mir ganz natürlich.

DB: Kommen wir nun zu der Installation *Predictive Engineering* (1993). Was war der Ursprung dieser Arbeit und wie wurde sie weiterentwickelt?

JS: Der Begriff *Predictive Engineering* ist eine von sechs Fachrichtungen, die von Gary T. Marx als Bestandteile der «Hochsicherheitsgesellschaft» bezeichnet werden. Ich begann Mitte der 80er Jahre in Zeitschriften wie *Dissent* darüber zu lesen. Um 1993 hatte ich dann das Gefühl, ich könnte mir seine Untergesellschaften der Hochsicherheitsgesellschaft vorstellen. Dieses Werk war eine Ode an seine Forschungen über die Bestandteile einer futuristischen Gesellschaft. Es geht um Zukunft, als Vorhersage. Jetzt, wo die Sprache der Überwachung eine Weltsprache ist, die jeder versteht. Als ich in den 80er Jahren Vorträge hielt, fragten die Leute: «Was meinen Sie denn mit Überwachung?» Aber die Zeiten haben sich geändert.

1993 hatte ich die Idee, zwei identische Gänge des Museums im alten SFMOMA zu einer Ausstellung mit dem Titel *Thresholds and Enclosures* (Schwellen und Einschliessungen) zu nutzen, um die Menschen auf die Überwachung aufmerksam zu machen. Die Idee war, mit Humor und mit der Landschaft des Gebäudes zu spielen und eine Einführung in die Idee der Schwelle zu geben. Wann betritt man einen Überwachungsraum und wird man aufgehalten? Ist man gefangen, weil man aufgezeichnet wird? Ein Spiel mit dem Körper, also ein performatives Stück, bei dem man als Besucher:in, als teilnehmendes Subjekt, ins Visier der Überwachungskamera gerät und aufgezeichnet wird.

DB: Das steht auch im Mittelpunkt der drei Arbeiten *Papa Bed, Mama Bed* und *Baby Bed* (2003), die sich direkt am Eingang deiner Ausstellung befinden.

JS: Die starke Komponente bei der Idee der Überwachung ist für mich ihre Beziehung zur Gefahr. Wie sehen wir Gefahr? Wie nehmen wir Gefahr wahr? Wird die Gefahr gefühlt oder ist sie real, und könnte das Equipment einen retten, oder ist sie nur schlaff und sitzt einfach nur da. Es ist nur Kunst, die nichts tut. Oder sie erzeugt Gefahr und Sicherheit. Wir können das Verhalten in einem Bett vorhersagen: Man gebärt in einem Bett, man hat Sex, man schläft, man stirbt in einem Bett. Man hat ein ganzes Dossier mit Aktivitäten im Kopf, die mit dem Bett verbunden sind. Und heute sind wir aufmerksamer, was häusliche Gewalt angeht. Vieles davon geschieht in einem Schlafzimmer, auf einem Bett oder neben einem Bett. Die drei Betten stehen für Familie, Verbundenheit oder Unverbundenheit. Der Titel bezieht sich auch auf den Krieg, den die Amerikaner begonnen haben, und auf die Idee, dass Journalist:innen [darin] eingebettet sind. Und auf die Geschichte von den drei Bären. Das Babybett, das ist die Zukunft. Das Zukunftsbett ist transparent, es ist porös, man kann hindurchsehen, es wird «gesehen». Das Babybett ist umgeben von Kameras, die in die transparente Decke eingebettet sind. Die Idee von Journalist:innen, Menschen mit Kameras, das ist alles Propaganda, auf dem Kriegsfeld, in einem Kriegsgebiet, in einem häuslichen Szenario.

DB: Kannst du etwas zu der Arbeit *American Fibroids* (1996–2022) sagen, die links im Raum installiert ist?

JS: Das ist alles so ziemlich nicht funktionierendes Überwachungsequipment aus meinen älteren Shows. Es ist ein Flohmarkt, alles hat ein Preisschild. Der Titel leitet sich allerdings von einem Myom (ein gutartiger Tumor, engl. fibroid) ab: Kein Krebs, sondern nur ein Klumpen in deinem Körper, der anderen Funktionen im Weg steht. Es nimmt nützlichen Platz ein und verbraucht Blut. *American Fibroids* ist wie eine Dunkelheit über der Landschaft des Miteinanders

und der Telekommunikation und der Lichtblicke, die sich nach vorne bewegen. Es ist die Vergangenheit, es ist alt, es stoppt die Funktionalität, es verbessert die Funktionalität nicht, sondern kann weitergegeben, verkauft, entfernt werden. All die Live-Installationen, alles ist veränderbar, alles ist aktualisierbar. Das entspricht der DNA der Kunst: Wenn etwas nicht funktioniert oder man das Stück verliert, kann es in Zukunft durch ein anderes ersetzt werden. Es muss nicht in der vergangenen Konstruktion verharren. Doch diese Arbeiten sind verdrängt, diese Werke spielen keine Rolle mehr in der aktiven Situation eines alten, lebendigen Werks. Sie spielen eine andere Rolle, nämlich die des Recyclings, und so lautet der Audiotext des Reliquientisches «Recycle or die, recycle or die, you will be recycled or die!»

DB: Kommen wir nun zu deiner jüngsten Arbeit, dem Film *Planet Greyhound* (2022).

JS: In *Planet Greyhound* gibt es kein imaginäres Zentrum, denn es gibt kein überwachtes Du, sondern ein unvollständiges Anderes. Das Zentrum liegt abseits von allem, es ist im Weltraum, eine Million Meilen entfernt. Es ist mit Hunden besetzt. Sie sehen nicht so wie wir. Sie wissen die Dinge nicht unbedingt so wie wir. Die Idee für eine neue Kommunikation, neue Visionen, die kommen werden. Ich gehe das Risiko einer neuen Sprache ein, diese Reisen in den Planeten Greyhound über einen Busbahnhof, einen Umsteigebahnhof, einen Transportraum im Weltraum ist ein Tor aus den alten Signifikanten. Es ist also eine Reise zu einem Busbahnhof-Werbeschild im Weltraum, irgendwo in der Nähe des Planeten Greyhound. Ein trans-space. Und es ist ein Bus, weil die meisten Menschen «Bus» verstehen. Aber das grosse Jenseits ist unbekannt und für mich noch nicht leicht vorstellbar. Ich habe ihm aber ein paar Namen gegeben und vorerst vertraute, altmodische Sprachbezeichnungen verwendet. Und natürlich gibt es an einem Busbahnhof eine Überwachung von Geld und Personen, aber in diesem Busbahnhof in der Installation gibt es kein Geld und man wird nicht durch die Überwachung aufgehalten. Du bist von den normalen Koordinaten eines Busbahnhofs auf der Erde befreit, um mehr trans zu sein. Und um mehr in trans-it zu sein. Und um nur das Lied am Ende der Werbung mitzunehmen, so wie du dein Gepäck mitnimmst. Dein Gepäck ist willkommen, dein eigenes zwischenmenschliches Zeug ist willkommen. Geniess es, solange du kannst, ob gut oder schlecht. Es ist an Bord des Busses willkommen.

Eine längere Version dieses Interviews ist auf der Kunsthalle Zürich Website zu finden.

Mit besonderem Dank an Magnus Schaefer. Ebenfalls danken wir den Leihgeber:innen der Ausstellung, Esther Schipper (Berlin), Galerie DREI (Köln), Kunstverein Düsseldorf, Mamco (Genf), SFMOMA San Francisco Museum of Modern Art, Galleria MASSIMODECARLO sowie Moritz Engleberg und Damian Weber. Die Künstlerin und die Kunsthalle Zürich danken ausserdem Otto Bonnen, Tereza Glazova, Eugène Kaïmanovitch, Claire Megumi Masset, Oz Oderbolz und Leevi Toija für ihre Mitwirkung an *Predictive Engineering* (1993-2022).

Öffnungszeiten: Di–So 11:00–18:00, Do 11:00–20:00, Mo geschlossen

Öffentliche Rundgänge immer donnerstags um 18.30 Uhr (Eintritt gratis). Bitte beachten Sie auch die aktuellen Hinweise auf unserer Internetseite:

Die Kunsthalle Zürich erhält Unterstützung von



Stadt Zürich
Kultur



Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

L U M A
F O U N D A T I O N