



JULIA SCHER
Hochsicherheitsgesellschaft

JULIA SCHER
Hochsicherheitsgesellschaft /
Maximum Security Society

26. März – 20. August 2023
March 26 – August 20, 2023

Einführung

Julia Scher zählt zu jenen, die die Macht der digitalen Medien sehr früh diagnostizierten. Bereits Ende der 1980er Jahre, noch vor Formaten wie *Big Brother* oder Filmen wie *The Truman Show*, begann die Künstlerin, sich mit privater und öffentlicher Überwachung zu beschäftigen. Geradezu prophetisch antizipierte sie damit die Entwicklung hin zu unserer heutigen Gegenwart, in der die permanente Erfassung persönlicher Daten Normalität ist.

In den 1990er Jahren installierte Scher die Technologie von Kamera- und Audioüberwachungssystemen in (Kunst-)Räumen und führte so die Mechanismen ihrer Kontrolle, ihrer Macht, ihrer Manipulation und auch ihrer Beschwichtigung vor. Mit der Live-Schaltung dieser Geräte, Schers eigener Stimme aus dem Off der Audioanlagen, inszenierter Elektroästhetik und der Einbeziehung des institutionellen Aufsichtspersonals kreierte sie Situationen, die das Publikum in die Suggestion führten, beobachtet und kontrolliert zu werden.

Scher baut ‚sehende‘ und seherische Räume, Live-Situationen der Beobachtung, deren Technologien von frühdigitalen Kontrollsystemen mit Kameras und Monitoren bis zu komplexen Datenabgreif- und Abhörstrukturen in Smartphones, Siri oder Alexa reichen. Ihre oft erotischen oder auch komisch und exzentrisch überdrehten Inhalte schildern das „Überwachen und Strafen“ (Michel Foucault), den Zusammenprall von Lust und Kontrolle in einer Hochsicherheitsgesellschaft (engl. maximum security society), die der Soziologe Gary T. Marx als unsere Gegenwart definiert: Es ist eine Gesellschaft, die diese Technologien genießt und liebt, dabei den Kontrollverlust und das Geschäft mit den persönlichen Daten billigend in Kauf nimmt.

Das Museum Abteiberg zeigt Julia Schers Arbeit von den Anfängen bis heute. Es ist ein Werk, das Mitte der 1970er Jahre in Malerei, Skulptur und Fotografie begann und sich dort bereits mit der Medialisierung und zunehmenden Digitalisierung der Gegenwart beschäftigte, bis Scher die Möglichkeit entdeckte, die Technologien selbst zu nutzen. Ihre multimediale Praxis umfasst Installation, Video und Audio, Performances, Projekte in Off Spaces, im Internet und Konsumprodukte, die sie unter der Marke *Security By Julia* vertreibt. Einige Arbeiten veränderten sich im Laufe der Zeit durch neue Technologien. Scher sagt, dass der Kern dieser Werke – ihre „DNA“ – dennoch erhalten bleibt. Andere Arbeiten hingegen sind gänzlich neu. Sie erzeugen Anschlüsse an unsere digitale Welt, deren Ausmaß einst Science-Fiction war.

Viele Wirkungsräume von Julia Schers Arbeit sind in dieser Ausstellung nur begrenzt darstellbar. Die Clubszene der 1990er Jahre. Die aktivistischen Gruppen, in denen Scher sich bis heute bewegt. Das Internet in seinen frühen Jahren als global-kommunikative, kreativ und demokratisch erdachte Vision. Der Kontext der damaligen Kunsträume von

Museen, Kunstvereinen und Galerien, in denen Schers Rauminstallationen oft unvermittelte Konfrontationen mit dem Publikum auslösten: Man wurde gefilmt, dokumentiert, schrieb unter Umständen auch den eigenen Namen in ein digitales System und wusste nicht, wohin die Daten aus diesem Raum weitergeleitet wurden.

Strukturiert wird die Ausstellung *Hochsicherheitsgesellschaft* von Schers sogenannten *Gates*. Die schwarzen Zahlen an Wänden und Säulen, die inspiriert sind von den Terminalnummern an Flughäfen, wo sie für Ordnung und Transit stehen, ziehen sich durch die gesamte Ausstellung und analog dazu auch durch das Begleitheft.

Julia Scher. Hochsicherheitsgesellschaft wurde in Kooperation mit der Kunsthalle Zürich realisiert. Es ist eine große Überblicksschau der 1954 in Hollywood, Kalifornien geborenen, seit 2006 in Köln lebenden Künstlerin. Die ausgewählten Werke schlagen einen Bogen über alle Schaffensphasen und nehmen immer wieder auch Bezug auf die Überwachungsstrukturen in der Institution Museum.

Introduction

Julia Scher recognized the power of digital media early on. Her investigations into private and public surveillance systems began in the late 1980s, long before the emergence of popular formats like *Big Brother* or films like *The Truman Show*. They also proved deeply prescient, anticipating the trajectory of a contemporary society in which constant collection of personal data has become the norm.

In the 1990s, Scher continued her exploration of observation apparatuses by installing camera and audio surveillance systems in art spaces. These installations sought to illustrate the mechanisms of control, power, manipulation, and even reassurance that these technologies possess. Live feeds, the artist's own voice emanating from audio systems, electro-aesthetics, and the involvement of institutional security personnel converged in situations that led viewers to believe they were being watched and controlled.

Scher's spaces are at once "seeing" and seer-like: live observation situations that employ technologies ranging from early digital control systems with cameras and monitors to the complex data tapping and listening mechanisms in smartphones, Siri, or Alexa. Her often erotic or comically over-the-top content depicts "surveillance and punishment" (as Michel Foucault termed it), the clash between desire and control in the reality of what sociologist Gary T. Marx describes as the "Maximum Security Society": a society that relishes these technologies while simultaneously tolerating and accepting a loss of control and the commodification of personal data.

On view at Museum Abteiberg is a survey of Scher's oeuvre from its beginnings in painting, sculpture, and photography in the mid-1970s, when she was already grappling with the issues of medialization and increasing digitalization of the present, through the point where she discovered the potential of using the technologies themselves. Her multimedia practice includes installation, video and audio, performance, projects in artist-run spaces, on the Internet, and consumer products sold under the brand *Security By Julia*. Some of her work has evolved over time, incorporating new technologies while retaining the 'DNA' of the core concept. Other pieces are entirely new, forging connections to a digital world once thought to be the stuff of science fiction.

Many realms of Scher's activity are only partially represented in this exhibition. This show does not fully capture, for example, the club scene of the 1990s, the activist groups she continues to be involved with today, or the early years of the Internet as a global communicative, creative, and democratic space. Nor does it fully encompass the context of the art spaces of museums, art associations, and galleries of the time, where Scher's spatial installations often provoked direct confrontations with the public. Visitors were recorded, documented, and sometimes even entered their own names into a digital system without understanding where their data was being sent.

The exhibition *Maximum Security Society* is structured by Scher's so-called *Gates*. The black numbers on walls and columns, inspired by the terminal numbers at airports where they stand for order and transit, are used throughout the exhibition and, analogously, in the accompanying booklet.

Julia Scher: Maximum Security Society, organized in cooperation with Kunsthalle Zürich, is a major retrospective of the work of Julia Scher. Born in 1954 in Hollywood, California, Scher has lived in Cologne since 2006. The exhibition presents a selection of works from all of Scher's creative phases, including many addressing the surveillance structures inherent in the museum as an institution.

Don't Worry (Excerpt)

1994

Ton / Sound

00:01:09, Loop

Produziert für / produced for Kölnischer Kunstverein

Julia Schers Stimme ist das erste Werk der Ausstellung. Im Windfang des Museumseingangs spricht sie aus dem Off eines Lautsprechers. Sie informiert über den Ort, der betreten wird. Gewarnt wird vor der Videoüberwachung dieser Räume, in einem beschwichtigenden Tonfall und mit einer Verführungskraft, deren Mission man nicht kennt: „Don't worry“ (dt. Seien Sie unbesorgt). Mit dem Betreten willigt man ein, von den Kameras erfasst zu werden, ähnlich wie auch im Internet beim Aufruf einer Website die Zustimmung, der sog. Konsens (engl. consent) der Cookies erforderlich ist. Schers Stimme ist ein zentrales Element in ihrer Arbeit. Es ist eine sehr professionell wirkende Stimme mit einer Modulation, die aus der Konsumwerbung, oft auch aus dem Repertoire von Kontroll- und Ordnungsmächten stammt: Eine höhere Stimme aus dem Off, die Verführung, Manipulation, Indoktrination herstellt.

Scher installierte diese Audioarbeit 1994 in ihrer gleichnamigen Einzelausstellung im Kölnischen Kunstverein. Auch dort empfing sie das Publikum bereits an der Eingangstür und begleitete sie durch den gesamten Raum der Ausstellung. Nach dem Betreten bewahrheitete sich, dass Kameras die Besucher*innen aufnahmen. Es fand eine Erfassung der eigenen Anwesenheit statt, die man auf diversen Monitoren sah. Das Überwachungssystem war aktiv und ernst zu nehmen sowie ausgestattet mit einem Schaltpult, das eine zentrale Steuerung und Versammlung der Bilder suggerierte. Scher demonstrierte dabei eine technologische Professionalität (vgl. Bericht in Zeitschrift *CCTV Magazine*, 1990), die die weitere Verwendung bzw. potentielle Auswirkung der vielen Personenaufnahmen völlig im Unklaren ließ. Das Publikum reagierte weitgehend kritikfrei, es genoss seine Mitwirkung und suchte nach den Bildern von sich selbst in den Monitoren.



The first work in the exhibition consists exclusively of Julia Scher's disembodied amplified voice, which visitors encounter in the museum's entrance foyer. Audible through a loudspeaker, it informs visitors of the space they are about to enter and, in a reassuring tone, alerts them to the presence of video surveillance. The power and purpose of this seductive warning remains unclear: "Don't worry," it says. Upon entering, visitors implicitly agree to be recorded by the cameras, similar to agreeing to cookies on a website. Scher's voice is a central element in her work. It also has a very professional-sounding tone, one that echoes those heard in consumer advertising and often in controlling and regulatory contexts as well. It is spoken word with the power to seduce, manipulate, indoctrinate.

Scher first installed this audio installation at the entrance to her 1994 solo exhibition at the Kölnischer Kunstverein. There, too, Scher's voice greeted visitors and accompanied them as they moved throughout the exhibition space, cameras recording their every move. The surveillance system was active and to be taken seriously; it was also prominently displayed on several monitors, suggesting a centralized control and image-gathering system. The artist demonstrated a technical professionalism (as noted in a report in the *CCTV Magazine*, 1990), that left the potential impact and use of the recorded images unclear. Nevertheless, the audience reacted positively and with little criticism, enjoying their participation and searching for their own images on the monitors.

Hidden Camera (Hallway Cam)

1991 / 2018

Vintage JVC-Camcorder, Halterung, Drähte, Graspflanze, Blumentopf /

Vintage JVC camcorder, bracket, wires, grass plant, flower pot

Video-Archivmaterial Zeitrafferaufnahmen / Archival video footage (time-lapse)

01:57:18, Loop

Hidden Camera (Architectural Vagina)

1991 / 2018

Vintage JVC-Camcorder, pflanzliches Element / Vintage JVC camcorder, plant element

Sammlung / Collection MAMCO, Genf / Geneva

Ein orangefarbener JVC-Camcorder aus den 1980er Jahren, halb versteckt zwischen den hohen Gräsern einer Topfpflanze. Die Kamera späht auf eine Position am Eingang und konfrontiert das Publikum mit der Situation einer Observierung.

Die versteckte Kamera im Museumseingang gehört zur Serie der *Hidden Cameras*, die Scher erstmalig 1991 in der Galerie von Pat Hearn in New York installierte. Publikum und Team begegneten ihr damals im Treppenhaus (daher auch jetzt *Hallway Cam*), wo sie vermutlich wie eine Persiflage auf versteckte Kameras in Filmen erschien, von Spionagen, verdeckten Ermittlungen, Spannern, Voyeuren. An der Wand gegenüber von Pat Hearn's Schreibtisch baute Scher ein Kontrollsystem aus Monitoren und VHS-Rekordern auf, das die damals aktuelle Technologie der institutionellen Rundumüberwachung repräsentierte. (Die ebenfalls 1991 in der Pat Hearn Gallery gezeigte Arbeit *Danger Dirty Data* ist auf der Gartenebene des Museums Abteiberg ausgestellt.)

Die *Hidden Camera* im Museumseingang ist eine Version aus dem Jahr 2018 mit zwei Monitoren: Der größere Bildschirm zeigt die originale Aufnahme aus der Überwachung der Pat Hearn Gallery, der kleinere die jetzt real installierte Live-Überwachung des Eingangs. Die Graspflanze ist ein rhizomatisches Gewächs mit einem dichten unterirdischen Sprossachsensystem – von Scher gewählt, weil die Verbindung der pflanzlichen Rhizome eine Metapher für die Digitalnetzwerke der Gegenwart ist.

Ebenfalls im Foyer installiert, ist die *Hidden Camera (Architectural Vagina)*, in Erinnerung an die originale Urfassung in der Pat Hearn Gallery 1991. Dort war es keine Kamera im Pflanzentopf, sondern eine Raumecke, in der Scher die Kamera versteckte. Fuchsiarote Dekorgräser mit der schrillen Optik einer Federboa tarnten das Objektiv. Das Kontrollorgan der Raumüberwachung, ihre Macht und ihre Übergriffigkeit in die Intimität, wandelte sich in ein feministisches Bild: Die Kamera wird zur Klitoris, dem weiblichen Lustorgan, die Raumecke zur Vulva.

An orange JVC camcorder from the 1980s, half-hidden between the tall grasses of a potted plant. The camera focuses on a position at the entrance and confronts visitors with a surveillance situation.

The hidden camera in the museum's entrance is part of Scher's *Hidden Cameras* series, which the artist first installed in 1991 at the gallery of dealer Pat Hearn in New York. At the time, viewers and staff encountered it in the stairwell (hence its title, *Hallway Cam*), where it presumably seemed like a satire on hidden cameras in movies, spies, undercover agents, peeping toms, and voyeurs. On the wall across from Pat Hearn's desk, Scher set up a control system of monitors and VHS recorders that represented the state of the art of institutional omnidirectional surveillance at the time. (The work *Danger Dirty Data*, also shown at the Pat Hearn Gallery in 1991, can be seen on the garden level of Museum Abteiberg.)

The *Hidden Camera* in the museum entrance is a 2018 version with two monitors: the larger screen shows the original recording from the surveillance of the Pat Hearn Gallery, the smaller screen shows the live surveillance of the entrance, now actually installed. The grass plant is a rhizomatic growth with a dense subterranean system of shoot axes – chosen by Scher because the interconnectedness of plant rhizomes is a metaphor for contemporary digital networks.

Also installed in the foyer is *Hidden Camera (Architectural Vagina)*, a work that recalls the original version at the Pat Hearn Gallery in 1991. There it was not a camera in a planter, but a corner of the room in which Scher hid the camera. Fuchsia decorative grasses with the garish look of a feather boa camouflaged the lens. The control organ of room surveillance, its power and intrusion into intimacy, was transformed into a feminist image: the camera became the clitoris, the female organ of pleasure, the corner of the room the vulva.

Ausstellungsgeschichte / Exhibition History:

- 1991 *I'll Be Gentle*, Pat Hearn Gallery, New York
- 2018 *I'll Be Gentle, No Consent*, Drei, Köln / Cologne
- 2021 *Julia Scher*, MAMCO, Genf / Geneva
- 2022 *Aquarium*, Maison Populaire, Montreuil



Surveillance Area

1994

Monitor, Telekamera, Metall, Plexiglas / Monitor, telecamera, metal, plexiglass

Das technoide Wandobjekt *Surveillance Area* ähnelt einer Telefonbox oder einer Gegensprechanlage, ist gestaltet wie ein Produkt und damit ein charakteristisches Beispiel für Julia Schers interdisziplinären Ansatz zwischen Kunst und technologischer Erfindung. So erschien ein Artikel über ihre Arbeit *Occupational Placement* u.a. 1990 in der Frühjahrsausgabe des *CCTV Magazine*, einer US-amerikanischen Fachzeitschrift für Überwachungstechnologie.

Schers Wandarbeit kann als eine Kompaktform der Closed-Circuit-Installationen betrachtet werden, in die Dan Graham während der 1970er Jahre das Publikum führte. In ihnen zeigte Graham die Rückkoppelung einer Kamera mit einem Monitor im gleichen Raum: Das Publikum sah den Raum, in dem es sich befand, und darin sich selbst.

Auf ähnliche Weise erfasst auch die Überwachungskamera in *Surveillance Area*, das aktive Auge der Arbeit, den Raum vor ihr und leitet die Bilder an den darunterliegenden Monitor weiter, auf dem sie zeitversetzt wenige Sekunden später erscheinen. Lediglich ein blau flimmerndes Bild liefernd, zwingt die schwache Qualität der alten Überwachungstechnologie die Betrachtenden dazu, den Bildschirm noch eingehender zu sondieren. Möchte man die Bilder sehen, ist man gezwungen, die eigene Erfassung und die eigene Bildwerdung durch die Technik in Kauf zu nehmen. Im Kleinen demonstriert das auf Augenhöhe installierte Objekt ein Grundkonzept der Künstlerin, das sich auch in *Predictive Engineering* wiederfindet.



Surveillance Area is a technoid wall object that resembles a public telephone booth or an intercom system. Designed to look like a product, it exemplifies the artist's interdisciplinary approach and bridging of the gap between art and technological invention. Scher's work *Occupational Placement* was featured, among other places, in the spring 1990 issue of *CCTV Magazine*, a US trade journal for surveillance technology.

Scher's wall object can be seen as a condensed version of the closed-circuit installations that Dan Graham took viewers into in the 1970s. In these installations, Graham used a camera and a monitor to create feedback in the same physical room, allowing the audience to see themselves in the space.

Similarly, in Scher's installation *Surveillance Area*, the surveillance camera serves as the active eye of the piece, capturing the space in front of it and transmitting the images to the monitor below in a matter of seconds. However, due to the poor quality of the old surveillance technology, the images displayed on the monitor are only a blue, flickering image. This limitation forces viewers to look even closer at the screen to see details. Those who wish to see the image are forced to accept the fact of their own recording and image capture by the technology. On a smaller scale, the eye-level installation demonstrates a basic concept that appears in other works by Scher, including *Predictive Engineering*.

Girl Dog, House of Scher (Magdala)

2005

Marmor / Marble

Sammlung / Collection Henrik Hanstein

Yellow Securityland Warnings

1995

Serigrafie auf Glas / Serigraphy on glass

The Ecology of Visibility

2020

20 Aluminiumschilder / 20 aluminum signs

Discipline Masters

1988

Digitales Video, von Betamovie und U Matic NTSC (Farbe, Ton), Format 4:3 / Digital video transferred from original Betamovie and U-Matic NTSC (color, sound) 4:3 ratio
03:44:20

Discipline Masters ist ein fast vierständiger Monolog, in dem Julia Scher 1988 den Versuch unternimmt, ihre Kindheit und Jugend darzustellen. Es ist ein Selbstbekenntnis, das sie auch als Video-Beichtstuhl, „video confessional“, bezeichnet, mit einem Setting, in dem Scher in naher Frontalaufnahme, vielfach hinter Gittern erscheint. Die Szenen und die Kleidung wechseln, während sich die Schilderungen wiederholen und immer wieder neu ansetzen. Scher berichtet über traurige und traumatische Erlebnisse in ihrer Familie: Die Gewalttätigkeit ihres Vaters, eines gescheiterten Schauspielers und ärmlichen Matratzenhändlers im Fernando Valley, wo in den 1960er Jahren die Klein- und Pornodarsteller Hollywoods leben, die Rolle ihrer Mutter, die Beziehung zur Schwester, den Ausbruch aus der Familie, das Coming Out und Schers Einstieg in die Club- und Kunstszene der 1980er Jahre.

Produziert wurde *Discipline Masters* im Sommer 1988 mit dem anfänglichen Plan einer Nonstop-Videoaufnahme. Um Unausprechbares auszusprechen, zitiert Scher aus Songtexten. Das Motiv der Selbstaufnahme hinter Gittern nimmt Bezug auf Musikvideos der 1980er Jahre und Beichtstühle in Filmen, die der Künstlerin wichtig waren. Einige Kleidungsstücke aus dem Video hat Scher aufbewahrt, sie sind heute Teil der Installation *American Fibroids*.



Discipline Masters is a nearly four-hour monologue by Julia Scher. Created in the summer of 1988, it shows the artist's attempts to reflect on her childhood and adolescence. The work is a confession – a “video confessional,” as the artist calls it. Throughout the monologue, Scher appears in close-up frontal views, often behind bars. Scenes and clothes change as the descriptions repeat and begin again. Scher shares intimate details of experiences from her family's troubled and traumatic past, including the violence of her father – a failed actor and poor mattress dealer in the Fernando Valley, home to Hollywood's bit players and porn actors in the 1960s – as well as the role of her mother, the relationship with her sister, her escape from the family, coming out, and entry into the 1980s club and art scene.

Discipline Masters was originally produced with the intention of creating a non-stop video recording. As a way of saying the unsayable, Scher quotes song lyrics throughout the piece. The choice to film herself behind bars was inspired by 1980s music videos and film confessionals, a format of significance for the artist. Scher kept parts of costumes from the original video; these clothing items were later incorporated into her installation *American Fibroids*.

Ausstellungsgeschichte / Exhibition History:

- 1995 *Confessions*, Galerie Schipper & Krome, Berlin
- 2018–19 *Wonderland*, Esther Schipper, Berlin
- 2019 *American Promises*, Ortuzar Projects, New York
- 2019 *Maskulinitäten*, Bonner Kunstverein, Kölnischer Kunstverein und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf
- 2022–23 *Maximum Security Society*, Kunsthalle Zürich



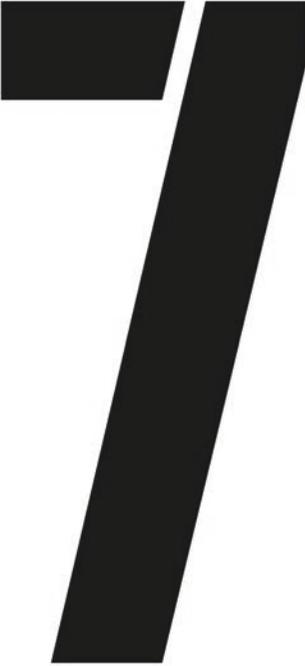
American Fibroids

1996 / 2022

15 Festplatten, gerahmte Bilder, Tisch, Spiegel, verschiedene Kunstwerke für den Tisch, Preisschilder mit den Ausstellungsgeschichten der Werke, Schilderbehälter mit Schildern aus früheren Arbeiten, Kostüme für die Garderobe, Regiestuhl, Teppich, Soundtrack, CD-Player und Lautsprecher / 15 hard drives, framed pictures, table, mirror, various artworks for table, price tags with the exhibition histories of the works, sign bin with signs from prior works, costumes for wardrobe, director's chair outdoor carpets, soundtrack, CD player, speakers

American Fibroids, erstmals ausgestellt 1996 in der Andrea Rosen Gallery in New York, nimmt Bezug auf Flohmärkte und Garagenverkäufe, wie sie in den 90er Jahren zuhauf in New York zu finden waren. Vermeintlicher Elektroschrott – Bestandteile von Überwachungsequipment, Floppy-Discs, Kabelagen, alle mit Preisschildern versehen – häuft sich auf dem mobilen Campingtisch. Auf den zweiten Blick fallen die Sex-Spielzeuge ins Auge, die neben der Elektronik zum Kauf angeboten werden und ebenso als Objekte eines Fetischs auf dem „Reliquientisch“, wie die Künstlerin selbst ihn nennt, inszeniert sind. Akustisch eingefasst wird der Raum von elektronischen Rhythmen und Schers verführerischer Stimme, die aus Lautsprechern zu hören ist und wie ein Mantra die Worte wiederholt „Recycle or die“ (dt. Recycel oder stirb).

Mit dem Titel, der übersetzt „Amerikanische Geschwüre“ bedeutet, verweist die Installation auf eine am Konsum erkrankte Gesellschaft, deren Leiden mit jedem Kauf wächst, sich wie sich die Zellen eines Tumors vermehren. Als weitere Referenz besitzt der Teppichboden die Farben der US-amerikanischen Flagge. *American Fibroids* bezieht aber auch Materialien und Objekte aus älteren Arbeiten mit ein, wie beispielsweise Audio-Datenträger von *Don't Worry* und Kostüme aus ihrem frühen Film *Discipline Masters*. Die rosafarbenen Sicherheitsuniformen auf dem Kleiderständer sind von Performer*innen in früheren Installationen von *Security By Julia* getragen worden. Von den ursprünglich vier Campingtischen, die in der Andrea Rosen Gallery ausgestellt waren und auf die die Stimme der Künstlerin hinweist, ist heute lediglich einer erhalten.



American Fibroids, first exhibited at Andrea Rosen Gallery in New York in 1996, is inspired by the many flea markets and garage sales in New York in the 1990s. The installation consists of a portable camping table piled high with what appears to be electronic junk (i.e., fragments of surveillance equipment, floppy disks, and layers of cable, all with price tags). On second glance, one might notice the sex toys for sale next to the electronics – they too appear on the “reliquary table,” as the artist calls it, where they are presented as fetish objects. The aural space is braced with electronic rhythms and the seductive voice of Scher herself. Loudspeakers resound with the words “recycle or die,” which the artist repeats like a mantra.

The title, a reference to a tight non-cancerous blob-like growth, evokes a consumer society whose suffering grows with each purchase, multiplying like the cells of a tumor. Another reference is the carpet, kept in the colors of the American flag. Yet *American Fibroids* is incorporating material and objects from previous works such as audio cassettes from *Don't Worry* and costumes from her early video *Discipline Masters*. The pink security uniforms on the coat rack were all used by performers in earlier *Security By Julia* installations. Of the four original camping tables exhibited at Andrea Rosen Gallery (and referenced in the voice recording), only one still exists.

Ausstellungsgeschichte / Exhibition History:

1996 *american fibroids*, Andrea Rosen Gallery, New York
2022–23 *Maximum Security Society*, Kunsthalle Zürich

Framed (Risk & Chance)

2004
Rosa Hemd in Metallrahmen mit rosa Pokerchips /
Pink shirt in metal frame with pink poker chips

Backstage

2023
Vintage-Lampen, Korridor / Vintage lamps, corridor

Wonderland

1998

TwinSpin-Motor, beweglicher Spiegel, Monitore (alle Vintage, 2018 gekauft), Halogenlampen, Gobo-Filter, gebogene Plexiglas-Spiegel, Subwoofer, Lautsprecher, MiniMac, Raspberry Pie Videoplayer, Zeitraffervideo, Kabel und Kabelabdeckungen, rosafarbener 3D-Druck eines virtuellen Alexa-Assistenten, White Rabbit-Süßigkeiten, rosa Seile, Ton / TwinSpin motor, moving mirror, monitor (all vintage but purchased in 2018), halogen lights, Gobo filters, bent Plexiglas mirrors, subwoofer, speakers, MiniMac, Raspberry Pie video players, time-lapse video, cables and cable covers, pink 3D print of an Alexa virtual assistant, White Rabbit candy, ropes, audio 00:15:00, Loop

„Achtung. Es gibt Kameras hier in *Wonderland*, die Sie aufnehmen ... Warnung. Ihre Körpergröße könnte sich hier in *Wonderland* verändern. Schön, dass Sie hier sind!“

Wie in Lewis Carrolls berühmtem Kinderbuch *Alice im Wunderland* (Originaltitel: *Alice's Adventures in Wonderland*) sind in Julia Schers Rauminstallation die Größenverhältnisse verquer. Gewölbte Spiegel verzerren die eigene Körperwahrnehmung, riesenhaft wirkende Kinder in Sicherheitsuniformen gucken von den Wänden. Alles ist eingehüllt in das lila und rosa Licht von Theaterscheinwerfern. Zwei halbkreisförmige Schreibtische in Kindergröße sind mitten im Raum als ein Kontrollzentrum inszeniert und bestückt mit rosafarbenen Sicherheitsuniformen, Polizeistöcken, Süßigkeiten, Überwachungsmonitoren und einem MIDI-Keyboard. Schers Environment ist ein surrealer Kaninchenbau, in dem die Rollen von Kindern und Erwachsenen vertauscht sind. *Wonderland* spielt darauf an, dass mit der Sehnsucht nach Sicherheit und Überwachtheit auch ein Hang zur Selbst-Infantilisierung einhergeht. Neben der manipulativ-verführerischen Stimme der Künstlerin hört man in diesem „rabbit hole“ Jefferson Airplanes psychedelischen Song *White Rabbit* (1967).



“Attention. There are live cameras here in Wonderland recording you... Warning. Your size may change, here in Wonderland. Thank you for coming!”

As in Lewis Carroll’s famous children’s book *Alice’s Adventures in Wonderland*, proportions in Julia Scher’s installation are not what one might expect. Curved mirrors warp the viewer’s own sense of physicality; gigantic-seeming children in security uniforms peer out from the walls. Everything is bathed in the purple and pink glare of theater lights. Two semicircular, child-sized desks in the center of the room serve as a control center, complete with pink security uniforms, police sticks, candy, surveillance monitors, and a midi instrument computer. Scher’s environment is a surreal rabbit hole where the roles of children and adults are reversed. *Wonderland* also suggests that the desire for security and surveillance stems from a tendency toward self-infantilization. Mingling with the artist’s manipulative, seductive voice is the drum and guitar riff from “White Rabbit” (1967), a song by the psychedelic rock band Jefferson Airplane.

Ausstellungsgeschichte / Exhibition History:

- 1997 *Performance Anxiety*, Museum of Contemporary Art, Chicago
- 1998 *Wonderland*, Andrea Rosen Gallery, New York
- 2000 *Wonderland*, Galerie Georg Kargl, Wien / Vienna
- 2000 *Présumés innocents*, CAPC–Musée d’art contemporain, Bordeaux
- 2018–19 *Wonderland*, Esther Schipper, Berlin
- 2022 *Wonderland*, Maison Populaire, Montreuil

Predictive Engineering Moenchengladbach

1993 / 2023

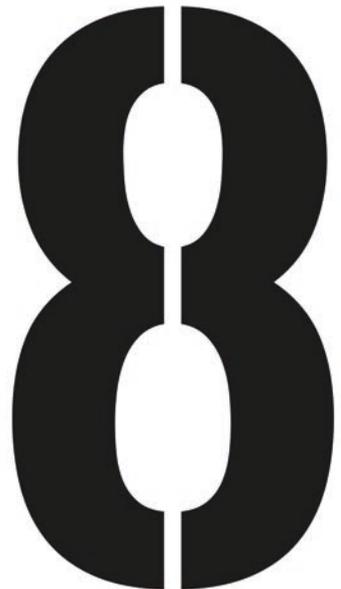
2 Überwachungskameras, 6 Monitore, Kabel, schwarz-gelb gestreifte Kugeln, Warnband, Alu Dibond, Video / 2 surveillance cameras, 6 monitors, cables, black and yellow striped balls, warning tape, aluminium dibond, video
Courtesy San Francisco Museum of Modern Art

Die Installation in der Hohen Galerie ist eine Zone, die unter permanenter Beobachtung steht. Es bewahrheitet sich, was im Museumseingang (*Don't Worry*) angekündigt wurde: *Predictive Engineering* nimmt das Publikum auf und macht es zu Akteuren in einer bewachungstechnischen Konstruktion. Sie zeigt die Technologie der Identitätserfassung, mit der Kameras in überwachten Räumen operieren: Menschen werden aufgenommen, Aussehen identifiziert, Anwesenheit und Handlung dokumentiert.

Die Monitore zeigen, mit dem kurzen Zeitverzug der Bildübertragung, Live-Aufnahmen der Hohen Galerie. In einem festgelegten Intervall wechselt das Bild zu Aufnahmen von anderen Räumen des Museums Abteiberg (z.B. Direktionsbüro, Anlieferungszone an der Abteistraße und Museumscafé). Mittels dieser (vorab produzierten) Bilder entsteht der Schein einer parallelen Realität, die zuweilen ins Absurde dreht. Die Arbeit handelt von der Institution Museum. Sie durchleuchtet sie, öffnet die nicht-öffentlichen Räume dieser Häuser, die Depots und Büros, bis hin zu den WCs und führt Situationen vor, die wie erotische Phantasmen wirken: Intime Szenen, nackte Menschen in Räumen, ein Blowjob im Auto vor dem Museum.

Scher entwarf das Konzept *Predictive Engineering* (dt. Präventions- oder Vorbeugungstechnik) erstmals 1993 für das San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA). Ursprünglich plante sie eine reale Live-Beobachtung der nicht-öffentlichen Museumsräume, erhielt dafür jedoch keine Genehmigung. Die Arbeit befand sich in zwei benachbarten Korridoren und war daher vermutlich noch irritierender als hier in Mönchengladbach. 1998/99 installierte Scher *Predictive Engineering* nochmals im SFMOMA, diesmal inmitten der neu eröffneten Museumsarchitektur von Mario Botta.

Predictive Engineering ist ein herausragendes Beispiel für die Institutionskritik der 1990er Jahre, weil es die Strukturen des Museums befragt und in eine Beobachtung der Gesellschaft mündet. Mit den Fiktionen der vorstellbaren Situationen entsteht ein Slapstick, der das Begehren des Publikums fixiert. Die Arbeit zeigt den Sex, den die Kunst der Gesellschaft verspricht, den Thrill, die Befreiung.



The installation in the museum's high-ceilinged gallery is a zone of constant observation. Visitors find the message conveyed to them on entering the museum (*Don't Worry*) has become reality: *Predictive Engineering* turns visitors into actors in a surveillance space. It demonstrates the facial recognition technology used by cameras to monitor population movements: CCTV cameras record people and identify them by their physical features, documenting both their presence and actions.

Monitors show live images of the gallery with a short time delay for image transmission. At predetermined intervals, the images switch to shots of other areas of the Museum Abteiberg premises, such as the director's office, its delivery zone along Abteistraße, and the museum café. The (pre-recorded) footage creates the illusion of a parallel reality that sometimes borders on the absurd. The artwork aims to shed light on the museum as an institution. It reveals spaces that are usually closed to the public, including storerooms and offices – down to the toilets – and presents situations that can be interpreted as erotic phantasms: intimate scenes, naked people in rooms, a blowjob in a car parked outside the museum.

Scher conceived *Predictive Engineering* for the San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) in 1993. Her original plan was to monitor many of the museum's non-public spaces in real time, but she was denied permission to do so. The work was displayed in two adjacent corridors, which probably made it even more confusing and unsettling than it is here in Mönchengladbach. Scher reinstalled *Predictive Engineering* at SFMOMA in 1998/99, this time in the middle of its new building, a structure designed by Mario Botta.

Predictive Engineering is a striking example of 1990s institutional critique, questioning the structures at work in the museum and culminating in an observation of society at large. There is a slapstick quality to the fictional situations it presents, a comedic effect that draws the audience's attention. The artwork shows the sex that society expects art to deliver, the thrill, the liberation.

Ausstellungsgeschichte / Exhibition History:

- 1993 *Thresholds and Enclosures*, San Francisco Museum of Modern Art
- 1995 *Press Enter*, The Power Plant, Toronto
- 1998 *Predictive Engineering²*, San Francisco Museum of Modern Art
- 2009 *Predictive Engineering (PE²) Remix*, European Kunsthalle, Köln / Cologne
- 2022–23 *Maximum Security Society*, Kunsthalle Zürich

Infoscreen at bus station somewhere near Planet Greyhound

2022

Einkanal-Video, Ton / Single channel video, sound

00:23:00

1 (Greyhound Chair)

2022

Zahnarztstuhl, Sitzgurt, Wunderkerze, Sprühfarbe /

Dentist chair, seat belt, candle, spray paint

2 (Greyhound Chair)

2022

Zahnarztstuhl, Sitzgurt, Wunderkerze, Sprühfarbe /

Dentist chair, seat belt, candle, spray paint

3 (Greyhound Chair)

2022

Zahnarztstuhl, Sitzgurt, Wunderkerze, Sprühfarbe /

Dentist chair, seat belt, candle, spray paint

Gabriele

2022

Marmor / Marble

Gretel

2022

Marmor / Marble

Greyhound Dog (grey sign)

2022

Metall, pulverbeschichtet, Kamera / Metal, powder-coated, camera

Stone Landscape

1972/73

Aluminium und Tusche / Aluminium and ink

Planet Greyhound ist ein Zufluchtsort in unserer Galaxie, um unserem Planeten zu entfliehen. Der Film zeigt Busse der US-amerikanischen Greyhound-Linie als Transportmittel zu diesem Ort. Die Protagonisten, die mit lässiger und ruhiger Haltung zu dieser Reise aufbrechen, sind diverse Hunde – ein fiktiver Exodus der Haustiere und Wohlstandssklaven unseres Planeten.

Inspiziert wurde die Künstlerin von alten Überlandbussen. Sie sind Transportmittel für geflüchtete Menschen, Wanderarbeiter*innen oder auch Kinder, die von Zuhause wegelaufen sind – also all jenen, deren Zukunft von ständiger Unsicherheit geprägt ist. Mit *Planet Greyhound* entwirft Scher ein Transitszenario – heraus aus unserer Welt, hinein in eine andere, bessere Welt, die das Geld und die Überwachung hinter sich lässt. Und, die trans erlaubt, „in trans-it“ (Scher), die die binären Vorstellungen z.B. von weiblich und männlich aufgibt.

Planet Greyhound entstand 2022 für die Kunsthalle Gießen und verwandelte sie in einen retrofuturistischen Busbahnhof, eine Transitzone mit Wartebänken, Anzeigetafeln und nummerierten Terminals. Die drei umfunktionierten Zahnarztstühle mit Sicherheitsgurten und marmornen Windhunde (engl. Greyhounds) auf Woldecken verteilten sich in einem weiten leeren Raum und verbanden sich mit dem Video-Bild auf dem Multi-screen. Ergänzt wird die Installation durch eine frühe Skulptur von Scher, einem Stück vom Mond mit dem Titel *Stone Landscape*.

52

Planet Greyhound is a refuge in our galaxy, a place of escape from our planet. The video shows buses of the American bus company Greyhound as the means of transportation used to get there. The protagonists, who embark on this journey with an attitude that is at once casual and calm, are various dogs – what we're seeing is the fictional exodus of our planet's pets and the effective slaves of affluence.

The artist was inspired by the old cross-country buses. They are a means of transportation for refugees, migrant workers or children who have run away from home – for all those whose future is marked by constant uncertainty. *Planet Greyhound* finds Scher imagining a transit scenario that takes us out of this world and into a better one, leaving money and surveillance behind. The scenario also includes trans who are “in trans-it” (Scher), i.e. those who abandon traditional, binary notions of female and male.

Planet Greyhound was created for Kunsthalle Gießen in 2022 and transformed the institution into a retro-futuristic bus station, a transit zone complete with waiting benches, display panels, and numbered terminals. Three converted dentist's chairs with seatbelts and marble greyhounds on wool blankets were placed in a large empty space and connected to the video image on the multiscreen. The installation is complemented by an early sculpture by Scher, a piece of the moon entitled *Stone Landscape*.

Ausstellungsgeschichte / Exhibition History:

2022 *Planet Greyhound*, Kunsthalle Gießen

2022–23 *Maximum Security Society*, Kunsthalle Zürich

52

Rhine Race

1981

Acryl, Kohle und Collage auf Papier, Reisekoffer /

Acrylic, charcoal and collage on paper, suitcase

Rhine Race ist eine frühe Collage-Zeichnung, die – in Nachbarschaft zur Expedition auf den *Planet Greyhound* (2022) – Schers Anfänge in Flucht- und Befreiungsmotiven zeigt. Die skizzierte Landschaft, der abhebende Rennwagen, die Fahrbahnlinien, in denen sich die Bewegung abzeichnet, erscheinen wie das Storyboard zu einem Film. Schers frühe Landschafts- und Körperbilder, Gemälde, Collagen, Zeichnungen und Fotografien sind von TV- und Autokultur geprägt. Die dystopischen und traumatischen Motive erinnern an Science Fiction- und Horrorfilme der 1970er Jahre, als Scher während ihres Studiums als Tontechnikerin in Hollywood arbeitete. Sie traf dort u.a. den Regisseur John Carpenter, der damals mit geringsten Mitteln (Budget: 325.000 \$) versuchte, seinen Film *Halloween* (1978) zu produzieren. (Der Film wurde mit Einnahmen von 47.000.000 \$ ein weltweiter Erfolg und verhalf Carpenter zum Durchbruch.) Der Titel *Rhine Race* (dt. Rhein-Rennen) stammt aus dieser frühen Zeit, als Scher sich bereits mehrfach in Köln aufhielt.

Rhine Race is one of Scher's early collage drawings and shows her use of escape and liberation motifs similar to those found in *Planet Greyhound* (2022). The sketched landscape, the racing car lifting off, and the lines of the track where the movement takes place have a storyboard-like effect akin to those used in a movie. Scher's early works, including landscape and body paintings, collages, drawings, and photographs, are inspired by television and car culture. The dystopian and traumatic motifs recall science fiction and horror films of the 1970s, a time when Scher worked as a sound engineer in Hollywood while studying. It was during this time that she met the director John Carpenter, who was making his film *Halloween* (1978) on a shoestring budget of \$325,000. (The film became a worldwide success, grossing \$47,000,000 and catapulting Carpenter to fame.) The title *Rhine Race* came to the work in this same early period, when Scher had already made several visits to Cologne.

52

Girl Dog, House of Scher (Malwine)

2007

Marmor / Marble

Sammlung / Collection Henrik Hanstein

Girl Dog (Hybrid)

2005

Marmor / Marble

Toxic Walk

1983/84

Acryl, Aquarell und schwarze Kreide auf Papier /

Acrylic, watercolor and charcoal on paper

Die farbige Zeichnung *Toxic Walk* stammt aus dem Archiv der frühen Arbeiten auf Papier: Zwei Füße heben vom (giftigen) Boden ab. Es ist ein Motiv, das bis hin zu Schers *Planet Greyhound* (2022) führt und auf zeichnerisch einfach gelöste Weise den Wunsch nach Freiheit, den Drang, an einen besseren Ort zu fliehen, visualisiert.

Toxic Walk, a color drawing, is one of Scher's early works on paper. The drawing depicts two feet lifting off the toxic ground. Its imagery anticipates elements of Scher's *Planet Greyhound* (2022) and visually represents, in a simple yet effective manner, the longing for freedom and the desire to escape to a better place.

Microwave #1 (The Water Hole)

2000

MPF, Plexiglas, Kunststoff, Elektronik, Figuren (Wachs, Gelatine, Klebstoff, Holzspäne) / MPF, plexiglas, plastic, electronics, figures (wax, gelatin, super glue, wood chips)

Microwave #1 (The Water Hole) gehört zu einer Serie von elf rosafarbenen Mikrowellen-Objekten, die erstmals im Jahr 2000 in der Andrea Rosen Gallery in New York gezeigt worden sind. Der Ausstellung ging ein Lehrauftrag Schers am MIT in Cambridge voraus, dem Ort, an dem die Mikrowellentechnologie entwickelt wurde. Bei der Erforschung von Radaranlagen stieß der US-amerikanische Ingenieur Percy Spencer (1894-1970) zufällig auf die Fähigkeit von Mikrowellenstrahlung, Nahrung zu erhitzen, als ihm während eines Experiments ein Schokoriegel in der Hosentasche schmolz. Als Gerät des täglichen Gebrauchs ist die Mikrowelle in nahezu jeder Küche zu finden. Mit ihrer unsichtbaren elektromagnetischen Energie erwärmt sie Essen und transformiert rohe Lebensmittel in fertiggekochte Mahlzeiten. In Schers skulpturaler Serie sind die Mikrowellengeräte jedoch nicht nur Lieferanten von Nahrung, sondern auch von Daten und Informationen. Sie sind miteinander vernetzte, intelligente Haushaltsgeräte, die uns durch ihre Ähnlichkeit mit Bildschirmen zu passiven Betrachtenden machen, die fasziniert zuschauen, wie sich der Teller in ihnen dreht. Die Absurdität dieses In-den-Bann-ziehens verdeutlicht *Microwave #1* durch die beiden Figuren im Inneren, die wie in einem Solarium darin liegen.

Microwave #1 (The Water Hole) is one of a series of eleven pink microwave objects first exhibited at Andrea Rosen Gallery in New York in 2000. The exhibition was preceded by Scher's teaching at MIT in Cambridge, where microwave technology was developed. In 1945, while researching radar systems, US engineer Percy Spencer (1894–1970) accidentally discovered the ability of microwave radiation to heat food when a candy bar melted in his pocket during an experiment. Now the microwave oven is a standard appliance in almost every kitchen; its invisible electromagnetic energy heats food, transforming raw ingredients into ready-to-eat meals. But Scher's series of sculptures shows microwaves as purveyors not only of food, but also of data and information. They are networked, intelligent household appliances that – in part because of their resemblance to screens – turn us into passive spectators, transfixed as we watch the plate inside spin. *Microwave #1*, with its two figures lying naked inside as if in a solarium, underscores the absurdity of this fascination.

Ausstellungsgeschichte / Exhibition History:

2000

Ameratherm, Andrea Rosen Gallery, New York

Embedded, Mama Bed

2003

Metallbettgestell, Matratze, 2 TFT-LCD-Farbmonitore, Audiorecorder, 3 DCP-Farb-CCD-Kameras, Sicherheitsvideorecorder, Videorecorder, Kassette, 2 Monitore, 2 Überwachungskameras, Kabel, Bettlaken, Bücher, Lederpeitsche / Metal bed frame with mattress, 2 TFT LCD color monitors, audio recorder, 3 DCP color CCD cameras, security video recorder, video recorder, cassette, 2 monitors, 2 security cameras, cables, bed sheets, books, leather whip

Embedded, Papa Bed

2003

Metallbettgestell, Matratze, 4 Monitore, 10 Überwachungskameras, 2 Computer-Video-Umschalter, 2 Videorecorder, Transformator, Kabel, Bettlaken, Armee-Uniformen / Metal bed frame with mattress, 4 monitors, 10 surveillance cameras, 2 computer video switchers, 2 VCRs, transformer, cables, bed sheets, army uniforms

Embedded, Baby Bed

2003

Metallbettgestell, Glas, 1 Überwachungskamera, Kabel / Metal bed frame, glass, 1 surveillance camera, cables

Die Installation zeigt Überwachung im privatesten Raum und erinnert an das Bett als existentiellen menschlichen Ort, an Schlaf, Erholung, Schutz, Intimität, Leidenschaft und Gewalt, Geburt und Tod.

Die Zusammenstellung der Betten von Mama, Papa, Baby ist ein hochgradig geladenes Feld, in dem die Familienpsychologie von Sigmund Freud und das Bild einer Familienaufstellung anklingen. Schers Betten sind dunkle Metallkonstruktionen, deren pylonenförmige Pfosten an das martialische Design der Postmoderne erinnern. Die exzessive Ausstattung mit Kameras, Monitoren und Verkabelung könnte aus einem Text von Michel Foucault oder einem dystopischen Film stammen. Es ist das Bild einer Totalbeobachtung, das von kontrollierendem Schutz (*Baby Bed*: Brutkasten, Glasboden, Elektroden, Sensoren) bis zu Voyeurismus und Exhibitionismus, Sex und Porno, Rollen und Zuschreibungen reicht (*Mama Bed*: rosa, Erotikliteratur und Peitschen, *Papa Bed*: hellblau, mehrere ordentlich gefaltete Sets militärischer Tarnkleidung).

Hervorgegangen ist die dreiteilige Zusammenstellung aus der früheren Arbeit *Always There: Surveillance Bed*, die Julia Scher 1994 in der Andrea Rosen Gallery zeigte und anschließend von 1995 bis 2000 in ihrem Studio in der 27th Street in New York aufgebaut war: Ein breites Metallbett mit Kameras und Monitoren, das wechselweise für Performances und Aufnahmen dieser Performances genutzt worden ist. Videos und unzählige Fotos existieren von dem *Surveillance Bed*, das ikonisch für die S/M- und Bondage-Szene dieser Jahre steht.

Der Obertitel *Embedded* zitiert den Begriff vom ‚embedded journalism‘, dt. eingebetteter Journalismus, der im Irakkrieg 2003 geprägt wurde und dort die unmittelbare Anwesenheit der Presse und Medien in der US-amerikanischen Militärführung meinte (d.h. Kontrolle über Bilder und Information).



The installation shows surveillance in the most intimate of spaces and evokes the bed as a fundamental facet of human existence, a place of sleep, rest, protection, intimacy, passion, violence, birth and death.

The mama bed, papa bed, baby bed arrangement creates a charged atmosphere that recalls Sigmund Freud's theories on family dynamics and the resulting constellations. The beds themselves are constructed of dark stained steel with posts that resemble three sided pylons, referencing the martial aesthetics of postmodern design. The abundance of cameras, monitors, and wire could have been taken from a Michel Foucault text or a dystopian film, suggesting a concept of total observation ranging from controlling protection (*Baby Bed*: incubator, glass floor, electrodes, sensors) to voyeurism, exhibitionism, sex, pornography, roles, and gender attributions (*Mama Bed*: pink, erotic literature, and whips; *Papa Bed*: light blue, neatly folded sets of militaresque camouflage clothing).

The three-part collection evolved from Julia Scher's earlier work *Always There: Surveillance Bed*, a piece she exhibited at Andrea Rosen Gallery in 1994 before installing it in her 27th Street studio in New York from 1995 to 2000. *Surveillance Bed* was a wide metal bed equipped with cameras and monitors that was used both for performances and for recording those performances. Numerous videos and photographs exist of the *Surveillance Bed*, an icon of the era's B/D scene.

The title is a reference to "embedded journalism," a term coined during the 2003 Iraq War. It refers to the practice of embedding the press and media directly within US military command, giving the latter greater control over images and information.

Ausstellungsgeschichte / Exhibition History:

Always There: Surveillance Bed

- 1994 *A Series of Rotating Installations*, Andrea Rosen Gallery, New York
1995–2000 Atelier Julia Scher, 27th Street, New York
2000 *Bed with Micro*, Galerie Schipper & Krome, Berlin

Mama Bed

- 2016 *Warning: Always There*, Natalia Hug, Köln / Cologne
2019 *American Promises*, Ortuzar Projects, New York

Embedded

- 2003 *Auf eigene Gefahr*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main
2022–23 *Maximum Security Society*, Kunsthalle Zürich



The Schürmann House

1991–2017

4 NTSC-Schwarz-Weiß-Überwachungskameras, 4 bewegliche Kamerahalterungen, 5 Monitore, Kabel, VHS-Wiedergabemodul, VHS-Recorder, Schwarz-Weiß-Videodrucker, Druckpapier, Plastiknummern, Warnschild / 4 NTSC black-and-white surveillance cameras, 4 flexible camera brackets, 5 black-and-white monitors, cables, VHS playback deck, VHS record deck, black-and-white video printer, printing paper, plastic numbers, warning signage
Sammlung / Collection Gaby & Wilhelm Schürmann

1991 schuf Scher für das Wohnzimmer des Sammlerpaars Gaby und Wilhelm Schürmann, frühe Förderer ihrer Arbeit in Herzogenrath bei Aachen, eine Live-Kamera-Installation. An der Wand hinter ihrem Sofa von Le Corbusier richtete die Künstlerin fünf Monitore ein, die über ein Geflecht aus Kabeln mit Überwachungskameras, einem VHS-Rekorder und einem Schwarz-Weiß-Videodrucker verbunden waren. Während eine Kamera den ergänzenden Sessel der Sitzgruppe – inklusive der regelmäßig ein- und ausgehenden Protagonisten der Kunstszene der 1990er Jahre – beobachtete, lieferten vier weitere Kameras Live-Aufnahmen anderer privater Räume. Über Jahre war Schers Installation ein Organ der (Selbst-)Überwachung im Wohnzimmer von Gaby und Wilhelm Schürmann, dokumentierte ihr Privatleben und hortete ihre Daten – lange vor Systemen wie Amazon Alexa. Die mit Datum und Uhrzeit gekennzeichneten Überwachungsbilder wurden durch den Videodrucker dauerhaft festgehalten.

Dieses Prinzip erprobte Scher wenige Monate später auch im Atelier des Kölner Restaurators Michael Trier. Dort verband sie die Live-Kamera-Aufnahmen mit bereits voraufgezeichnetem Material, das beispielsweise eine Person beim Zerstören eines Gemäldes zeigte. Es entstand eine Technik, die das Alltägliche mit Möglichkeiten der Grenzüberschreitung verbindet und damit die Wahrnehmung der Betrachtenden verunsichert. Auf diesem Konzept basiert auch *Predictive Engineering* (1993–heute).

The Ecology of Visibility (Trumpet)

2020

Amazon Alexa, Ton / Sound, Horn einer Druckluftfanfare /
Horn from compressed air fanfare
00:05:03, Loop



In 1991, Julia Scher created a closed circuit surveillance camera installation for Gaby and Wilhelm Schürmann, collectors from Herzogenrath near Aachen and early supporters of her work. The artist hung five monitors on the wall behind their Le Corbusier sofa, connected to a network of cables, switchers, surveillance cameras, a VHS recorder, and a black-and-white video printer. While one camera monitored the armchair in the arrangement– a seat regularly occupied by various protagonists of the 1990s art scene – four others provided live footage of additional private spaces. For years, Scher's installation served as a (self-)surveillance organ in the collector couple's living room, recording their private lives and harvesting data long before systems like Amazon Alexa existed. The video printer dated and time-stamped images from the surveillance footage, creating a permanent record.

A few months later, Scher tested the principle again in a piece for the studio of Cologne-based restorer Michael Trier. There, she combined live camera shots with pre-recorded material showing, for example, a person destroying a painting. The result mixed the mundane with the possibility of transgression, unsettling the viewer's perception. *Predictive Engineering* (1993–present) draws on a similar concept.

Ausstellungsgeschichte / Exhibition History:

1991–2017 Wohnzimmer / Living room Gaby & Wilhelm Schürmann, Herzogenrath
2017 *In Relation to the Spectator*, Kestner Gesellschaft, Hannover

Computer Niche (Transgressions)

1993 / 2019

Wandnische, weiße Wände, Maschendrahtzaun, Monitor, Video /

Wall niche, white walls, chain link fence, monitor, video

00:08:00, Loop

Das auf einem Röhrenmonitor laufende Video basiert auf einem englischsprachigen Vortrag, den Julia Scher im November 1992 anlässlich einer Podiumsdiskussion mit dem Titel *Transgressions Within The White Cube: Re-Considering Inter-Relationships Between Site, Object, Installation, Identity, and the Socio-Political* (dt. Grenzüberschreitungen im Weissen Würfel: Überlegungen zum Verhältnis zwischen Ausstellungsraum und Objektinstallation, Identität und sozio-politischen Strukturen) hielt. An dieser Veranstaltung, die an der School of Visual Arts in New York stattfand und von dem Autor und Kritiker Joshua Decker organisiert und moderiert wurde, nahmen neben Julia Scher auch die Künstler*innen Mark Dion, Renée Green, Sean Landers und Lois Nesbitt teil.

Anders als bei *Don't Worry* oder *American Fibroids* ist Schers Stimme in dieser Arbeit nicht akustisch präsent. Ihr Vortrag ist transformiert in einen Monitortext, ähnlich dem Teletext im Fernsehen. Repräsentiert ist die Künstlerin außerdem in der Farbe des Hintergrunds. Schers Markenfarbe Rosa, die sie insbesondere für ihre Sicherheitsuniformen verwendet, steht für Unschuld, Kindlichkeit und weibliche Verletzlichkeit. In ihrer Rede erläutert Scher, dass ihr Umgang mit den Räumen von Kunstinstitutionen keine Okkupation, keine reale Besetzung dieses Raums darstellt, sondern diese lediglich fingiert. Es ist eine Grenzüberschreitung, die im Modus der Kunst erfolgt. Als Vergleich verweist Scher auf tatsächliche, häufig ungeahndete Verbrechen in den Überwachungsstrukturen von Regierung, FBI oder CIA. Die Nischenposition der Arbeit demonstriert die mediale Verdrängung dieser Vergehen aus dem Blick der Öffentlichkeit. Gleichzeitig schafft Scher im Kleinen das Szenario eines White Cubes, des architektonischen Idealraums für Kunstinstitutionen seit dem 20. Jahrhundert. Es ist jedoch nicht die Künstlerin selbst, die über ihn und aus ihm heraus spricht, sondern ein Computer-Alter-Ego von ihr. Die Betrachtenden müssen selbst entscheiden, ob sie diesem technoiden Doppelgänger Glauben schenken.

The video, played on a CRT monitor, draws on a talk Julia Scher gave as part of *Transgressions Within the White Cube: Re-Considering Inter-Relationships Between Site, Object, Installation, Identity, and the Socio-Political*, a panel discussion held at the School of Visual Arts in New York in November 1992. The panel was organized and moderated by writer and critic Joshua Decker and featured Scher along with artists Mark Dion, Renée Green, Sean Landers, and Lois Nesbitt.

In contrast to *Don't Worry* and *American Fibroids*, Scher's voice is not audible in this work. Instead, her written words turned into TV (video) text display. The artist is also present in the background color, which is her trademark pink. It is a shade she often uses for her security uniforms, and it evokes innocence, childishness, and female vulnerability. In her talk, Scher explains that her approach to the spaces of art institutions is not an occupation; she does not actually occupy space, but only feigns doing so. It is a transgression of boundaries that takes place in the mode of art. Scher compares this to real, often unpunished crimes in the surveillance structures of the government, the FBI, or the CIA. The niche position of the work reflects the way the media hides these crimes from the public. At the same time, Scher creates a miniature scenario of the so-called "white cube," which has been the architectural ideal for art institutions since the twentieth century. However, it is not the artist herself who speaks about and from it, but her computer alter ego. The viewer must decide for themselves whether to believe this technoid doppelgänger.

Ausstellungsgeschichte / Exhibition History:

- 1993 *Mystery Meat*, Galerie Metropol, Wien / Vienna
- 2019 *HAUS*, Drei, Köln / Cologne
- 2022–23 *Maximum Security Society*, Kunsthalle Zürich

Security By Julia (Dispenser)

- 2020 Desinfektionsmittelpender, Schild / Disinfectant dispenser, sign



Welcome to Securityland

1995–97

Walker Art Center, Minneapolis



Konsent Klinik

1995



Julia Schers Online-Plattform *Welcome to Securityland* aus dem Jahr 1995 ist eine der weltweit frühesten künstlerischen Arbeiten im Internet. Vier Jahre nach dem ersten Hypertext-Dienst, zwei Jahre nach der Veröffentlichung des ersten grafikfähigen Webrowsers eröffnete Scher eine Informations- und Service-Website, die *Security By Julia* für den digitalen Raum präsentierte. Die damals neuen Internet-User erlebten u.a. einen Online-Shop *Wonderland* mit Artikeln aus dem Sortiment von *Security By Julia* und das Angebot einer Online-Beratung in der *Konsent Klinik*.

Das Konzept von *Konsent Klinik* basiert auf der Idee eines diskursiven, demokratischen Raums, in dem jedes Problem ernst genommen und gleichwertig behandelt wird. Das kugelförmig polygonale Objekt ist Symbol für diesen Raum, Sinnbild einer idealistisch gefärbten Vision von Gerechtigkeit und Gleichberechtigung. Ursprünglich 1995 als performatives Projekt am Massachusetts College of Art and Design in Boston entstanden, adaptierte Scher *Konsent Klinik* kurz darauf für den digitalen Raum. Auf der interaktiven Plattform, die noch immer besteht und ein Gefühl für das World Wide Web in seinen Anfängen liefert, werden die Benutzer*innen u.a. nach persönlichen Daten wie ihrem Geschlecht gefragt, sie finden einen Anamnesebogen und können Fragen einsenden, die von einer virtuellen Pseudo-Schwester beantwortet werden.

Noch im selben Jahr fügte Scher *Konsent Klinik* zu ihrer Internetarbeit *Welcome to Securityland* (1995-97) hinzu. Den Auftrag dafür erhielt sie von ädaweb, einer experimentellen Plattform für künstlerische und literarische Online-Projekte, die 1994 von John Borthwick und Benjamin Weil gegründet wurde. (Auf Schers Projekt folgten dort wenig später weitere Arbeiten von Künstler*innen wie Jenny Holzer, Lawrence Weiner und Doug Aitken.) Neben der *Konsent Klinik* und dem Shop und Erlebnisbereich *Wonderland* trifft man im schematischen Gebäudeplan der *Securityland*-Website auf die Erläuterung diverser Sicherheitstechnologien, ein thematisches Glossar und Links zu Schers eigenen Einsatz der Technologie z.B. in der Rauminstallation *Predictive Engineering* im SFMOMA San Francisco.

Julia Scher's online platform *Welcome to Securityland*, created in 1995, is one of the earliest artistic works on the Internet. Launched four years after the first hypertext service and two years after the release of the first graphical web browser, the information and service site represented *Security By Julia* in cyberspace. Visitors encounter, among other things, an online shop called *Wonderland* with items from the *Security By Julia* product range as well as offers for an online consultation service at the *Konsent Klinik*. The concept behind the *Konsent Klinik* is to create a discursive and democratic space where every problem is treated equally and taken seriously. The spherical polygonal object is a symbol of this space and represents an idealistic vision of justice and equality.

Originally created as a performative project at the Massachusetts College of Art and Design in Boston, Scher later adapted the concept for the digital space. The interactive platform, which still exists today and offers a glimpse into the early days of the World Wide Web, asks users to provide personal information such as gender and medical history before posing questions to a virtual pseudo-nurse.

In 1995, Scher incorporated the *Konsent Klinik* into her online project *Welcome to Securityland* (1995–97). The project was commissioned by ädaweb, an experimental platform for online artistic and literary projects founded in 1994 by John Borthwick and Benjamin Weil. Scher's project was soon followed by works by other prominent artists, including Jenny Holzer, Lawrence Weiner, and Doug Aitken. In addition to the *Konsent Klinik* and the online exploration area and store *Wonderland*, the *Securityland* website features a schematic building map with explanations of various security technologies, a thematic glossary, and links to Scher's own use of the technology in the spatial installation *Predictive Engineering* at SFMOMA San Francisco, for example.



Lip Sync'd 1986 – 2015

1986–2015

DVD

00:16:35, Loop

mit Ausschnitten von / with excerpts from

Prince – *Baby I'm a Star* (1984)

U2 – *With or Without You* (1987)

Mr. Mister – *Watching the World* (1987)

Mr. Mister – *Healing Waters* (1987)

U2 – *Pride (In the Name of Love)* (1984)

The Psychedelic Furs – *My Time* (1984)

Sting – *If I Ever Lose My Faith in You* (1993)

Live – *I Alone* (1994)

Miley Cyrus – *Wrecking Ball* (2013)

Lange vor dem Aufkommen von Plattformen wie YouTube oder TikTok hat Julia Scher mit *Lip Sync'd* eine gesellschaftliche Lust nach Selbstinszenierung vor der Kamera offengelegt. Über einen Zeitraum von annähernd dreißig Jahren produzierte die Künstlerin immer wieder kurze Sequenzen, in denen sie zu aktuellen Pop-Songs performt und zu den gesungenen Texten synchron ihre Lippen bewegt. Es ist eine Ästhetik, die an Home-Movies erinnert und auf diese Weise authentisch und nahbar erscheint. Sowohl der Bildausschnitt als auch der Blick in die Kamera, mit dem Scher die Betrachtenden direkt anschaut, folgen dabei einem einfachen, einheitlichen Schema.

Die Arbeit *Discipline Masters* (1988), die in der Audiovision zu sehen ist, nimmt diese Ästhetik auf. Dort zitierte Scher Textpassagen aus Pop-Songs, um das auszusprechen, was ihr mit eigenen Worten nicht gelang.

Für die VIDEONALE.16 entstand zuletzt die Arbeit *Lip Sync 2015*, in der die Künstlerin mit dem Muster der früheren Videos bricht und das freiwillige Spielen vor der Kamera ins Unfreiwillige kippt. Diese neuere Anschlussarbeit ist über einen QR-Code abrufbar.

Julia Scher's *Lip Sync'd* predates popular platforms such as YouTube and TikTok, yet reveals an innate human desire for self-expression through performance on camera. Over the course of nearly three decades, the artist created short sequences in which she lip-synced to contemporary pop songs, synchronizing her lips to the lyrics. This aesthetic is reminiscent of home movies and comes across as authentic and accessible. The consistent framing of the visuals, as well as Scher's direct gaze into the camera, adds to the overall effect.

Discipline Masters (1988), another audiovisual work on view, takes up the same aesthetic. There, Scher quoted lyrics from pop songs to say what was difficult to say in her own words.

The most recent work in this series is *Lip Sync 2015* – a piece for VIDEONALE.16 – in which the artist breaks with the pattern of earlier videos and turns the voluntary act in front of the camera into an involuntary one. This more recent follow-up can be accessed via a QR code.



Ausstellungsgeschichte / Exhibition History:

- 2004 Ann Arbor Film Festival, Michigan
- 2006 35TH International Film Festival Rotterdam
- 2015–16 *copy g_ods*, Drei, Köln / Cologne

44.

Danger Dirty Data

1991

3 Computer, name database-Programm, Sicherheitsindizierungsprogramme, Schild, Kabel, 3 schmutzige Monitore, Zugangs-Software-Programm, Kassettenrekorder mit Loop, 3 Tastaturen, Autoradioantenne / 3 computers, name database program, security-level-indicator programs, signage, wires, cables, 3 dirty computer monitors, annunciation software program, audiocassette loop, 3 monitor brackets, radio transmitter from a car

Sammlung / Collection Gaby & Wilhelm Schürmann
versprochene Schenkung an das Museum Abteiberg /
promised donation to Museum Abteiberg

Danger Dirty Data entstammt der Ausstellung *I'll Be Gentle*, einem der frühesten räumlichen Konzepte von Julia Scher. Das Publikum der New Yorker Pat Hearn Gallery erlebte 1991 eine Abfolge von drei Räumen, in denen die Erfassung der eigenen Anwesenheit zum Thema wurde. Raum 1 hieß *Danger Dirty Data*. Dort hingen die drei dreckigen Computer und die Besucher*innen wurden dazu aufgefordert, ihren Namen über eine der drei Computertastaturen einzugeben – begleitet von einer englisch- und spanischsprachigen Durchsage im Eingang, die daran erinnerte, einen Klick für hohe, mittlere oder schwache Sicherheit zu setzen. Im nächsten Raum, dem *Interrogation Room* (dt. Vernehmungszimmer) folgten Monitore mit Sicherheitshinweisen (u.a. zum Verhalten bei Bombendrohungen) und Werbung für Sicherheitsprodukte (z.B. Kindersicherheitszellen, sog. „adolescent hindring cells“). Im letzten Raum, der als *Climax Room* betitelt war, begegnete man der Aufnahme von sich selbst aus dem ersten Raum, in zweifacher Weise: im Monitor und im Ausdruck eines Schwarz-Weiß-Druckers, der die Porträts der Menschen in einer langen Rolle ausspuckte.

„Dirty Data“ sind fehlerhafte Daten, falsche, irreführende, unbrauchbare Daten, die durch die Kanäle der IT gehen und Speicher verstopfen. Schers dreckige Computer sind ein frühes Bild für dieses Phänomen.

I'll Be Gentle (dt. Ich werde sanft sein), ursprünglich in Anführungszeichen gesetzt, bringt die Selbstdarstellung der Technologie ins Spiel, die Begriffe von Schutz, Fürsorge und humanem Nutzen verwendet, wenn sie für sich wirbt.

Danger Dirty Data originated with Julia Scher's early spatial concept *I'll Be Gentle*. The show, held in 1991 at Pat Hearn Gallery in New York, consisted of three rooms that explored the theme of recording one's presence. The first room, called *Danger Dirty Data*, consisted of three dirty computers where visitors could enter their name on one of the three computer keyboards. An announcement in English and Spanish at the entrance reminded them to click for high, medium, or low security. The next room, called the *Interrogation Room*, featured monitors displaying security information (including instructions on what to do in the event of a bomb threat) and advertisements for security products, such as adolescent hiding cells. The final *Climax Room* offered visitors a chance to view photographs of themselves from the first room in two ways: on the monitor and as a printout from a black-and-white video printer that churned out portraits of people in a long roll.

The term "dirty data" refers to inaccurate, misleading, or unusable data that clogs IT channels and memory. Scher's dirty computers are an early representation of this phenomenon.

I'll Be Gentle, originally enclosed in quotation marks, draws attention to how technology presents itself, specifically its use of ideas of protection, care, and benefits for humanity in self-promotion.

Ausstellungsgeschichte / Exhibition History:

- 1991 *I'll Be Gentle*, Pat Hearn Gallery, New York
- 1992 *Dirty Data. Sammlung Schürmann*, Ludwig Forum, Aachen
- 1995 *Das Ende der Avantgarde. Kunst als Dienstleistung*,
Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München / Munich
- 1995–97 Dauerleihgabe an das / Permanent loan to the Suermondt-
Ludwig-Museum, Aachen
- 1999 *The Space Here is Everywhere: Kunst mit Architektur*,
Villa Merkel, Esslingen
- 2009 *Das Gespinst. Die Sammlung
Schürmann zu Besuch im
Museum Abteiberg*,
Mönchengladbach



4.4.

Toxic Landscapes

1980–82

s/w Fotoabzüge / B/W prints

Die *Toxic Landscapes* (dt. giftigen Landschaften) fotografierte Julia Scher Anfang der 1980er Jahre zur Zeit ihrer frühen Gemälde und Skulpturen. Die bisher nie veröffentlichten Schwarz-Weiß-Fotoabzüge wurden für die Ausstellung ausgewählt, weil sie einen Blick auf die industriell durchbohrten und kontaminierten Landschaften der Spätmoderne, ebenso wie den Einfluss von Dokumentar fotografie und Land Art auf Schers Arbeit zeigen. Die Nahansichten der halb in der Erde vergrabenen Kabel und Röhren handeln bereits von Verbindungen, Leitungen und Netzwerken. Zugleich nehmen sie aber auch Bezug auf die Verschmutzung und Verseuchung in der Gegenwart, die sich in den „dirty data“ bzw. Schers späterem Thema der giftigen, falschen und gefährlichen Daten und des Datenmülls fortsetzt.

Julia Scher executed the *Toxic Landscapes* in the early 1980s, around the same time as a series of early paintings and sculptures. The black-and-white photographic prints, shown here for the first time in public, were included in the exhibition because they offer a glimpse of landscapes scarred and contaminated by industrialization. They also reveal the influence of documentary photography and land art on Scher's work. Close-ups of cables and pipes partially buried in the ground speak to connections, wires, and networks while also highlighting pollution and contamination, a theme Scher would later explore in her work on "dirty data." The latter examines toxic, false, dangerous data and data waste.

Delta (#16)

2020

Dämmplatte, mit bemalter Betonmischung beschichtet, Monitor, Kamera, Kabel /
Insulating panel coated with painted concrete mix, monitor, camera, cables

Delta (#17)

2020

Dämmplatte, mit bemalter Betonmischung beschichtet, LED, Kabel /
Insulating panel coated with painted concrete mix, LED, cables

Delta (#18)

2020

Dämmplatte, mit bemalter Betonmischung beschichtet /
Insulating panel coated with painted concrete mix

Die drei Werke mit dem Titel *Delta* sind Teil einer neuen Reihe von malerischen Arbeiten. Es sind Schichten von bemaltem Beton auf Dämmplatten, reliefartige Farbflächen, teils durchstoßen von Elektronik. In den kleinen Löchern sind eine LED-Lampe oder eine Mini-Live-Kamera verbaut.

In frühen Gemälden und Skulpturen versuchte Scher bereits, Landschaft und Technologie mit Körperlichkeit zu verbinden. Die neuen abstrakten Materialbilder, die Scher in verschiedenen Farben produziert, holen diese Idee zurück. Speziell die Arbeiten aus der Serie mit rosa-fleischfarbener Oberfläche und einem Relief, das zur Vulva wird, besitzen diese Intensität, Körperlichkeit zu erzeugen. Schers Medien der Beobachtung – Kamera, Monitor, Lampe – sind hier reduziert und als live-funktionierende Zeichen einmontiert.

Titled *Delta*, the three works seen here belong to a new series of painterly works by the artist. Layers of painted concrete appear on insulating panels, creating relief-like areas of color that are partially pierced by electronics. Embedded in the small holes are LED lights or miniature live-feed cameras.

Scher's early paintings and sculptures had sought to combine landscape and technology with physicality; the new series of abstract material paintings that Scher creates in a variety of colors revisits this idea. In particular, the pink, fleshy surfaces and vulva-like relief found in some of the works in this series convey a strong sense of physicality. Scher's tools of surveillance – camera, monitor, light – have been scaled down and integrated into the works as functional signs.

Delta (Radio)

2018

Fünf Amazon Alexas, Fake-Alexa, Kabel, Ton, silberner Anzug /
Five Amazon Alexas, fake Alexa, cables, sound, silver suit

Die Installation *Delta (Radio)*, die 2018 für Julia Schers Ausstellung *Delta* im Neuen Aachener Kunstverein entstanden ist, entwirft eine postapokalyptische Szene. Nach einem nicht explizit genannten Ereignis im Jahr 2037 befindet sich die Erde im Ausnahmezustand. Das verzweigte System der Kabel, das um sechs Alexa-Lautsprecher arrangiert ist, könnte die Perspektive aus einem Flugzeug auf ein Flussdelta oder auf eine Stadt mit Straßen und Hochhäusern sein. Der gesamte Raum ist in grünes Licht gehüllt, das eine ambivalente Symbolik zwischen Verfall und Regeneration, Vitalität und Radioaktivität besitzt. Dazwischen leuchten die Ringe der Alexas, kommen Geräusche von Hochfrequenzwellen, Warnhinweise, Crosby, Stills & Nashs politischem Song *Wooden Ship* von 1969 sowie die Stimme der Künstlerin, die, wie in einem apokalyptischen Hollywoodfilm, immer wieder fragt: „Is anybody out there?“ (dt. Ist da draußen irgendjemand?). Es ist ein Radiosender, den man über die Lautsprecher der Alexas vernimmt. Die künstliche Intelligenz der Technologien ist nicht nur durch die zahlreichen Kabelverbindungen verbildlicht. Scher treibt das Abgreifen akustischer Daten, das Mithören der Systeme ins Absurde: Die sogenannten „Smart Speakers“ hören und fabulieren weiter, wenn ihre Benutzer*innen längst schon nicht mehr den Planeten bevölkern.

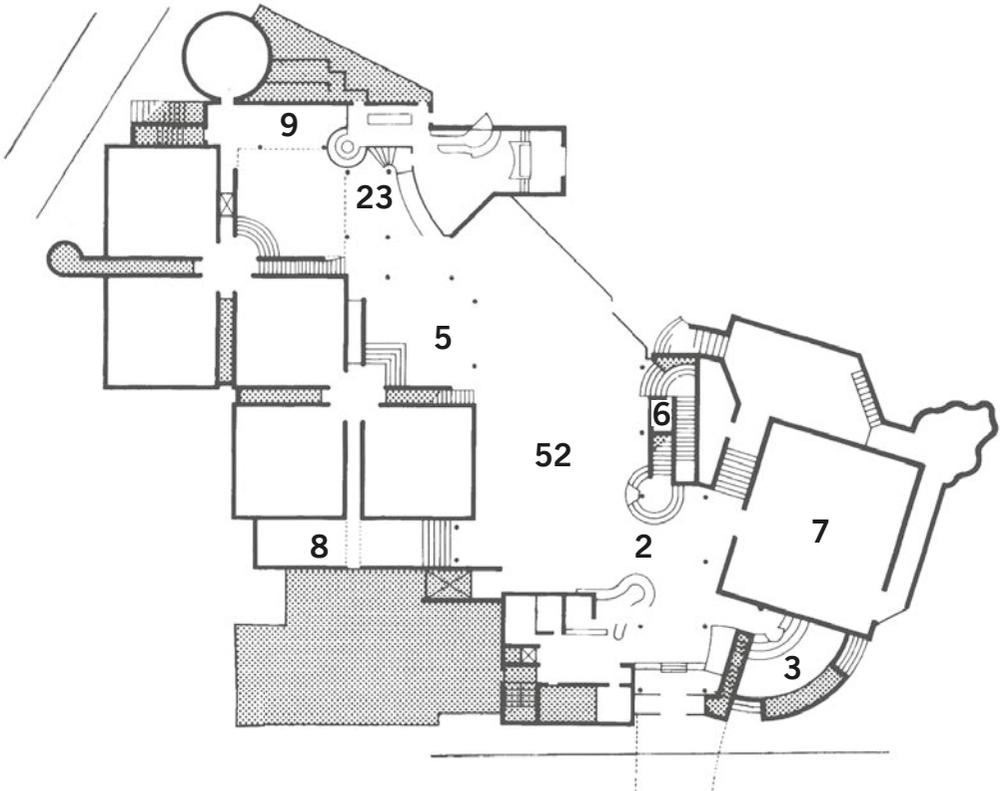
Julia Scher's installation *Delta (Radio)* was created in 2018 as part of *Delta*, her exhibition at the Neuer Aachener Kunstverein. It evokes a post-apocalyptic scene after an unspecified event in 2037. The Earth is in a state of emergency, and the branching system of cables arranged around six Alexa speakers could be the perspective from an airplane overlooking a river delta or a city with streets and skyscrapers. The entire space is bathed in green light, which has an ambivalent symbolism between decay and regeneration, vitality and radioactivity. Scattered throughout are the rings of the Alexas; high-frequency waves; warnings; Crosby, Stills & Nash's political 1969 song *Wooden Ships* and the artist's own voice, which periodically asks, like in an apocalyptic Hollywood film, "Is anybody out there?". It is a radio station that can be heard through the Alexas' speakers. The artificial intelligence of these technologies is illustrated not only by the numerous cable connections, but also by their tapping of acoustic data and eavesdropping systems. Scher takes this to the point of absurdity by showing how these so-called "smart speakers" continue to listen and talk even after their users have long since ceased to inhabit the planet.

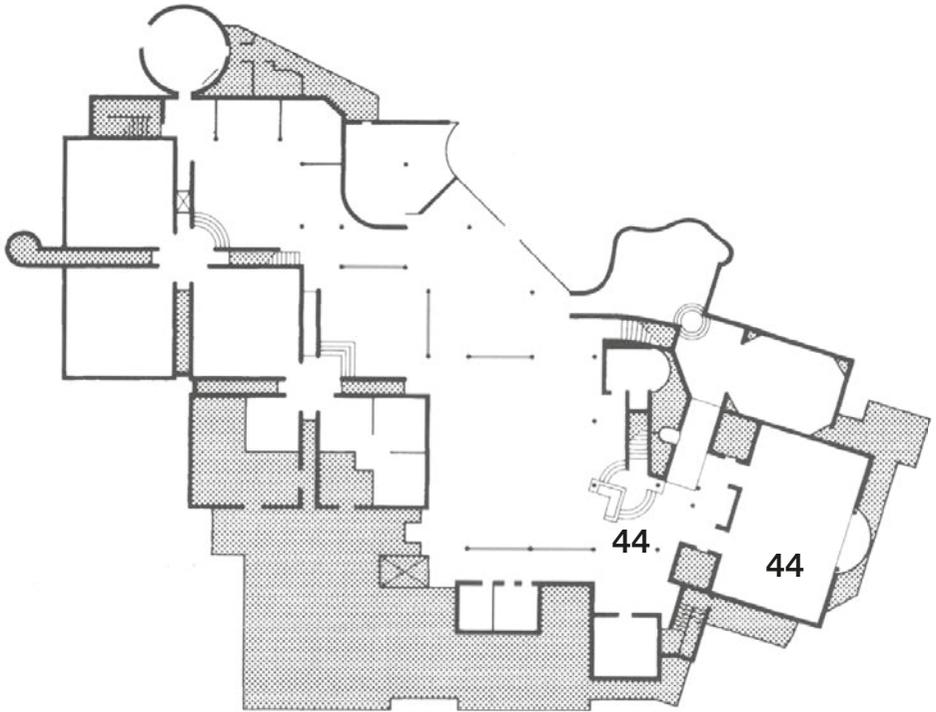
Ausstellungsgeschichte / Exhibition History:

2018 *Delta*, Neuer Aachener Kunstverein, Aachen
2020 *Im Volksgarten*, Kunsthaus, Glarus

4.4.

Strassenebene / Street Level





IMPRESSUM / COLOPHON
BEGLEITHEFT / BOOKLET

JULIA SCHER
Hochsicherheitsgesellschaft
Maximum Security Society

26. März – 20. August 2023
March 26 – August 20, 2023

Kuratiert von / curated by Susanne Titz & Gian Marco Hölk

Aufbau / Installation: Julia Scher & Team Museum Abteiberg
Produktionsleitung / Production unit Studio Julia Scher: Moritz Englebert
Installation Video, Licht, Ton, Videotext / Installation media, light, sound, schematic design:
Fred Flor AV-Technik, Lennart Funken, Pierrick Saillant
Videoproduktion / Video production *Predictive Engineering Moenchengladbach*: Nikolai Meierjohann, Damian Weber
Darsteller*innen / Performer: *Predictive Engineering*: Hagen Keller, Vincent Kitzhöfer, Sedrenne Labrousse,
Bettina Nampé, Lucia Nordhof, Youl Samare, Miriam Bettin, Nikola Dietrich, Achim Geislinger, Vida Hellmann,
Jörg Hellmann, Bernd Hillemacher, Gian Marco Hölk, Matthias Kaiser, Alwin Lay, Milica Lopičić, Markus Saile,
Bita Samimizad, Theresa Samimizad, Evamaria Schaller, Susanna Schoenberg, Wolfgang Sombert, Susanne Titz,
Paula Wiedenfeld
Untertitel / Subtitles *Discipline Masters*: Walter Solon
Deutsche Übersetzung / German translation: Baptist Ohrtmann
PR: Museum Abteiberg & Kathrin Luz Communication, Köln

Konzept Begleitheft / Concept booklet: Susanne Titz, Gian Marco Hölk
Texte / Texts: Susanne Titz, Gian Marco Hölk, Paula Wiedenfeld
Übersetzungen / Translations: Amy Patton
Lektorat / Editing: Gian Marco Hölk, Lea Lahr, Melanie Seidler, Susanne Titz, Denise Wegener, Paula Wiedenfeld
Gestaltung / Design: Adeline Morlon
Titelabbildung / Title image: Julia Scher, *Discipline Masters (DM)*, 1994

Dank / Acknowledgements

Esther Schipper, Berlin/Paris/Seoul
Drei, Köln / Cologne
Massimo de Carlo Gallery, Mailand / Milan
Kunsthalle Gießen
Kunsthalle Zürich
MAMCO, Genf / Geneva
Gaby & Wilhelm Schürmann
Henrik Hanstein
Neuer Aachener Kunstverein
Kölnischer Kunstverein
Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf
San Francisco Museum of Modern Art

Nadia Ismail, Matthias Kliefoth, Magnus Schaefer, Daniel Baumann, Rudolf Frieling, Gerrit Chee Caruso,
Dennis Hochköppler, Jakob Pürling

Die Ausstellung wurde realisiert in Kooperation mit der Kunsthalle Zürich und gefördert durch das Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen, die Kunststiftung NRW, die Hans Fries-Stiftung und den Museumsverein Abteiberg. / The exhibition was made possible with support from the Ministry of Culture and Science of the State of North Rhine-Westphalia, Kunststiftung NRW, the Hans Fries Foundation, and Museumsverein Abteiberg.

Publikation / Publication

Im Juni 2023 erscheint eine umfangreiche Publikation zum Werk von Julia Scher, initiiert durch die Kunsthalle Gießen und den DISTANZ Verlag, realisiert in Zusammenarbeit mit dem Museum Abteiberg, dem MAMCO Geneva und der Kunsthalle Zürich. Bearbeitet von Nadia Ismail und Matthias Kliefoth, mit einer umfangreichen fotografischen Dokumentation und neuen Texten von Katrin Kämpf und Lilian Haberer, Gesine Borcherdt, Magnus Schaefer, Mark von Schlegell und Gloria Sutton. Dt./engl., 368 Seiten, Hardcover, ISBN 978-3-95476-488-4, 48 EUR.

A comprehensive publication on the work of Julia Scher, initiated by Kunsthalle Gießen and DISTANZ Verlag, realized in collaboration with Museum Abteiberg, MAMCO Geneva and Kunsthalle Zürich, is scheduled for release in June 2023. Edited by Nadia Ismail and Matthias Kliefoth, it features extensive photographic documentation as well as new essays by Katrin Kämpf and Lilian Haberer, Gesine Borcherdt, Magnus Schaefer, Mark von Schlegell, and Gloria Sutton. German/English, 368 pages, hardcover, ISBN 978-3-95476-488-4, 48 EUR.

Museum Abteiberg

Abteistraße 27 / Johannes-Cladders-Platz
D-41061 Mönchengladbach
www.museum-abteiberg.de
mail@museum-abteiberg.de

Direktion / Director: Susanne Titz

Stellv. Direktion, Leitung Sammlung / Deputy Director, Head of Collections: Dr. Felicia Rappe

Wissenschaftliche Mitarbeiterin / Research Associate: Denise Wegener

Wissenschaftlicher Volontär / Assistant Curator: Gian Marco Hölk

Forschungsvolontärin / Research Assistant: Melanie Seidler

Praktikum / Internship: Lea Lahr, Nina Ryan Schingerlin, Paula Wiedenfeld

Öffentlichkeitsarbeit & Vermittlung / Public Relations & Education: Henrike Robert

Freies Team Vermittlung / Freelance Educational Team: Ora Avital, Christiane Behr, Eva Caroline Eick,

Ulrike Engelke, Lucie Gorzolka, Corinna Greven, Tamara Herbers, Kai Welf Hoyme, Alice Kulesh,

Hanna Kuster, Teresa Linard, Martina Noelzel, Franziska Schmitz, Julia Steinbacher

Administration: Christian Spormann (Leitung / Head),

Stefanie Genenger, Susanne Jez, Tobias Koch

Restaurierung / Restoration: Christine Adolphs, Nicola Diels

Ausstellungstechnik / Exhibition Installation: Achim Hirdes (Leitung / Head)

Freies Team / Freelance Team: Bianca Grüger, Jörn Kruse, Vilnis Putrams, Bernd Trasberger, Lars Wolter

Haustechnik / Technical Installations: Paul Bartholdy, Günther Kölbl

Bibliothek / Library: Hella Jansen

Archivassistentz / Archive Assistant: Grant Karoglanjan

Kasse, Aufsicht / Ticket Office, Gallery Guards: Diley Gökpınar, Bernd Hillemacher, Marita Schambeck,

Angelika Schwarz und die Kolleg*innen aus dem Team der / Team at WWS Kurt Strube GmbH:

Richard Arnold, Valentina Braun, Ludmilla Eichler, Joachim Geislinger, Jörg Hellmann, Vida Hellmann,

Sefkal Irgat, Karim Kuganesanathan, Vyshnavan Kuganesanathan, Klaus Naber, Valentina Reisch,

Theo Roumen, Wolfgang Sombert, Sylvia Weisker, Ingrid Wilms, Petra Wittka

Kunsthalle
Zürich

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



Kunststiftung
NRW

HANS FRIES
STIFTUNG

M
useumverein
Abteiberg e.V.

Gemeinsam. Vielfalt.
MÖNCHENGLADBACH

