

**Julia Scher**  
**Maximum Security Society**  
08.10.2022-15.01.2023

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 psychogellschaftliche 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:

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

Daniel Baumann: 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. 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. Das erste Gespräch mit der Videokamera [in meiner Arbeit] fand hinter einem Einbruchschutzgitter statt, das in einer früheren Installation angebracht war.

DB: Wie war der Name der Installation?

JS: Die vorausgegangene Installation hiess *Recovery Agent*. Es handelte sich ebenfalls um ein multimediales Kunstwerk mit mehreren Vektoren oder Materialien, das partizipatorisch angelegt war. Man konnte Videos machen und sie auf einem Videoprinter ansehen, Audioaufnahmen hinter den Gittern machen und sie mit nach Hause nehmen. Die Inspiration kam von den Leuten, die zu den Mikrofonen im *Recovery Agent* gingen und ihre Geschichten erzählten, und von mir, die sie von der anderen Seite des Gitters auf Video aufnahm. Dann, ein Jahr später, versetzte ich mich in ihre Lage, weil ich die Art von Ekstase sah, die die Leute erlebten, wenn sie einfach in ein Mikrofon sprachen, und das war aus vielen Gründen sehr bewegend.

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: Ja, ich besuchte den Videoclub «Monday Wednesday Friday» mit Alan Moore, war Teil des Downtown Television Network, und davor, in Minneapolis, Paper Tiger Television und lernte Video durch Roger Cablevision, als das Kabelfernsehen noch vor dem Satellitenfernsehen aufkam. Das Gesetz schrieb vor, dass jede Kabelfirma lokale Leute mit praktischem Wissen ausstatten musste, jede:r Einheimische konnte ein:e Produzent:in sein, also bekam ich meine ersten großen Kameras von Rogers Cablevision. 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 je 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. Das erste Als ich Vito Acconci später zum ersten Mal traf, ging ich einfach auf ihn zu und sagte: «Na naaa, na naaa, na naaa, na naaa, naaa» und wiederholte die drei Stunden, die ich eingesperrt war, um ihm beim Grummeln auf dem Boden zuzusehen. Meine erste Erfahrung mit Videokunst – das Anschauen davon – war also mit Leuten auf dem Fussboden, die aggressiv gegenüber dem Material und der Betrachter:in waren. Und als ich Michael Clear, *The Giant in The Kitchen* in New York sah, war ich von seiner Überwachung völlig überwältigt. In den frühen 80ern bin ich aus eigenem Antrieb zehn Stunden von Minneapolis nach Chicago zur Video Databank gefahren, um mir dort (zum ersten mal bewusst) stundenlang die Arbeiten von Frauen anzusehen. So kraftvoll. In einem dunklen Raum.

DB: Und das war in den frühen 80er Jahren?

JS: Ja, Anfang der 80er Jahre. Ich habe erst viel später mit dem Studium begonnen, weil meine Künstlerkolleg:innen in LA in den 70er Jahren sagten: «Du brauchst kein Studium, wozu denn, du bist Künstlerin. Du brauchst nur deinen Makramee-Badeanzug und dein Atelier, dann kannst du auf Rollschuhen die Promenade hinauf- und hinunterfahren.» Der Einfluss von Video auf meine Zeit in New York war gravierend. Als ich nach New York kam, hatte ich bereits drei Jobs in Aussicht, und einer davon war bei der Media Alliance, also arbeitete ich mit Robin White beim öffentlich-rechtlichen Fernsehsender Channel 13, wo die Media Alliance untergebracht war. Ich war die Organisatorin für Materialien für die Kunst. Ich fuhr durch die Gegend und sammelte gebrauchte und nicht mehr benötigtes Equipment von großen Unternehmen ein, um es an Künstler:innen und Kunstorganisationen weiterzugeben. Geräte, die noch kein Zuhause hatten, brachte ich in den Keller des damaligen PS1. Der Keller war voller Asbest, sehr schmutzig, aber ein grossartiger Lagerraum für alle Arten von alten Geräten.

DB: Dann hast du schliesslich das Überwachungssystem für das PS1 installiert.

JS: Ja, ich begann mit der Installation von Überwachungsanlagen für andere Leute während meiner Arbeit im Aerobic-Salon Sweatshop in Minneapolis, Minnesota. Ich war die Hausmeisterin, denn ich wollte kostenlose Aerobic-Stunden. Ich hatte bereits ein Studio in Minneapolis und habe gemalt und angefangen, Geräte in Minneapolis für Frauen zu installieren, die Probleme mit Schutz und Bedrohung hatten. Ich begann mit der Installation von Türschlössern und Kontrolltafeln sowie Überwachungs- und Einbruchschutzgittern über den Fenstern, um Leute fernzuhalten.

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.

DB: Ich nehme an, die Männer waren der Tradition verpflichtet.

JS: Beides. Es gab Leute wie Kim Jones, der in Vietnam total durcheinander geriet und zurückkam und als Mudman auftrat, der nur mit Schlamm und Stöcken bedeckt durch die Straßen ging. In den frühen 70er Jahren gab es eine Vielzahl von Kriegs-, Antikriegs- und Anti-Establishment-Arbeiten. Aber das Frauenhaus stellte eine neue Perspektive auf neue und auch auf missachtete Materialien in den Vordergrund. An der UCLA wurde Anfang der 70er Jahre ein Student aus dem Masterprogramm geworfen, weil er Quilts machen wollte und sie sagten: «Das ist keine Kunst». Und jetzt schau dir die Quilts an, den AIDS-Quilt, die Explosion der Materialität durch verschiedene Leute.

In den frühen 70er Jahren wollte ich mich mit der amerikanischen Landschaft beschäftigen, weil ich viel fotografiert hatte, inspiriert von Robert Adams, Anselm Adams und auch Michael Bishop, aber auch mit Körperblöcken wie bei Robert Heinecken, der eine normative Zeitschrift auseinandernahm und es mit nackten Frauen füllte. Die Idee der Verdrängung und die Kraft, die darin liegt, war für mich inspirierend. Ich verfolgte viele Fotografen, die zu dieser Zeit dort waren. Jo Ann Callas, Victor Lanbweber, Lita Albuquerque war eine Freundin, und Stephen Shore, der diese Landschaften von zerbombten Orten namens Silver Sea machte, die die zerstörten oder verletzten Orte zeigten, wo der Körper der Erde entstellt ist, radioaktive Erde als Ort einer Fotografie. Viele Fotografen haben mich zu dieser Zeit verdammt inspiriert. Licht- und Raumkünstler. Lewis Baltz. Also ging ich raus und fotografierte viel mit einer 2 ¼ Graflex mit einem 180er Objektiv, also weiträumig. Damit nahm ich die unmittelbare Umgebung meines Wohnortes auf. Als ich nach Venice Beach zog, war ich nicht mehr so viel mit der Kamera unterwegs.

DB: Du hast mit der Malerei angefangen?

JS: Nein, ich hatte die ganze Zeit über gemalt. Ich hatte einen schweren Autounfall mit meinem damaligen Freund, war sechs Monate lang im Streckverband und hatte gerade ein neues Studio in Hollywood bekommen. Nach Venice Beach war das Studio nicht mehr groß genug, also bekam ich ein großes Studio in der Nähe von Jerry McMillan und dem ganzen Ost-Hollywood-Trupp am St. Andrews Place. Dann hat der Autounfall den Umzug in dieses Studio verzögert. Das ist eine lange Geschichte, aber ich bekam einen Job als Tontechnikerin und zog dann zu einem Ort namens Coldwater Cutting Rooms in Hollywood, wo ich Toneffekte für Filme schnitt. Ich arbeitete in einer sehr filmischen Umgebung, in der alles schon wochenlang vorher fertig sein musste, um die Deadlines einzuhalten. Ich habe viel gelernt und John Carpenter kennengelernt und ihm Geld gespendet – er brauchte Geld für *Halloween*, ich habe ihm drei Dollar gegeben, so viel habe ich pro Stunde verdient. Ich hatte die Wahl, weiter als Filmcutterin zu arbeiten, für sieben Jahre ein Lehrling bei Universal zu sein und dann eine richtige Schnittmeisterin zu werden. Zu der Zeit erschien mir das nicht mehr so reizvoll, ich glaube, ich hatte einfach genug davon. Ich habe mich dafür entschieden, diesen Weg nicht einzuschlagen,

nicht weil ich den Eindruck hatte, dass er mich entmachtet, sondern weil ich irgendwie nicht so viel von mir dafür aufgeben wollte. Es war eine stressige Umgebung, die ich geliebt habe, auch wenn ich nicht mehr aus dem Bett gekommen bin. Das kommt vom Sturz aus der Autokultur, der Kombination aus Fernsehen, Fernsehen, Fernsehen, Filmen und Kunst. Diese typische LA-Kombination, in der alles einen Sinn ergibt. Nichts wirkt fehl am Platz, nichts wirkt peinlich. Der Weltraum im Fernsehen, alte Damen in einer Talkshow, da gab es keine Beschwerden.

Dann gab es 1977 diese großartige Fotoausstellung mit einem Katalog von John Szarkowski, *Mirrors and Windows*, die wirklich diese Idee eröffnete: Ist es ein Fenster oder ein Spiegel? Und für Leute wie mich war es beides, nicht binär. Das war, bevor Fotografie Kunst war. 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. Man bewegt sich nach innen, in den Innenraum, und die Überwachung findet in häuslichen Kontexten statt.

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. In allen Kategorien ging es um den Blick nach vorn. Was wäre, wenn wir nicht auf die Landschaft zurückblicken, die war oder ist. Wie Siegfried Zielinski sagen würde, gibt es kein Jetzt, nur die Vergangenheit und die Zukunft. 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. Überall gab es Warnhinweise. Gleichzeitig gab es Humor, wenn es darum ging, gesehen zu werden oder vor der Kamera aufgedeckt zu werden. Das geschah mit Hilfe von vorab aufgezeichneten Aufnahmen von Situationen rund um das Museum. Ursprünglich war der Grund für die gefälschten Aufnahmen, dass das Museum mir nicht gestattete, überall Kameras anzubringen, und dass die Versicherungsgesellschaft sagte: «Nein, Sie können unser System nicht anzapfen». In Wirklichkeit war es eine reaktive Konstruktion, die darauf beruhte, dass es nicht erlaubt war, einige Systeme zu dekonstruieren, und zwar in der Zeit der Institutionskritik, in der die Formulierung dann in die Richtung geleitet wurde, dass man anders

über den Raum denken sollte. Wie man Menschen dazu bringt, einen Raum anders zu denken oder zu sehen. Interstitielle Räume [engl. interstitial spaces; dt. Interstitial: Unterbrechung, Zwischenraum] waren damals also Räume, die durch Architektur, eine Kamera an der Wand, zwischenräumlich waren. Die Idee war, gefälschte Übertragungen zu erstellen, um die echten Kameras zu ergänzen, und damit zu suggerieren, dass alle Aufnahmen gleichzeitig geschehen. Diese nicht sichtbaren Räume sollten in ein Kunstwerk integriert werden. Die Architektur sollte in den Raum des Kunstwerks gebracht werden. Da es sich um ein Museum für Menschen handelt, sollten die Besucher:innen mit einbezogen werden, denn sie sind Teil der Magie des Museums, das für Menschen offen ist. In den gefälschten Aufnahmen haben die Menschen also Begegnungen mit den Kameras und der Architektur. Menschen, die die Treppe hinunterfallen, kämpfen, auf dem Dach sind, die herumrennen, versuchen, durch verschlossene Türen zu kommen, und die Flure hinunterrennen. Besonders bemerkenswert sind die nackten Menschen, die herumlaufen. Es gab zwei identische Gänge, die zu dieser Kunstaussstellung führten, also war meine Idee, nackte Menschen in einem der Gänge herumlaufen zu lassen und sie für das Auge der Kamera in der gleichen Position zu zeigen, in der sich die Besucher:innen später selbst sehen würden. Auf dem Bildschirm, der auf zwei Monitoren gleichzeitig zu sehen war, sah man, wenn man hinschaute, nackte Menschen im Gang nebenan herumlaufen, so dass die Leute um die Ecke in den nächsten Gang liefen, weil sie dachten, die nackten Menschen seien dort - und natürlich waren sie es nicht. Natürlich ist das alles von [Bruce] Naumann inspiriert. Am Ende der Show war der Teppich zwischen den beiden Fluren, in denen die Leute hin und her liefen, abgenutzt. Die Jagd nach dem Unsichtbaren oder dem Ungesehenen brachte ein humoristisches Element ins Spiel. Allerdings ist es nicht mehr so lustig, oder es war damals nicht lustig. Die Idee der Überbelichtung, das Ausgesetztsein vor der Kamera.

In dieser Version, der ersten, sahen die Zuschauer:innen neben der Videoaktion zwei von Omega-Computern erstellte Programme. Das eine simulierte einen menschlichen Wachmann, der in den Bildschirm tippt, als würde er versuchen, mit den anderen Wachmännern zu sprechen. Wie ein privates Gespräch zwischen Wachleuten. Auf dem anderen Bildschirm sieht es so aus, als würde der Computer, die Maschine, Identifizierungen von Personen ausspucken, die im Blickfeld der Kamera erscheinen. Auf dem einen Bildschirm steht also: «Ich möchte wachsam sein in einer Welt, in der niemand mehr wachsam ist», und auf dem anderen Bildschirm steht: «Sie haben eine Brustgröße von 47C» oder «Sie sind ein Mädchen, das nicht richtig aussieht».

DB: Wie bei der Gesichtserkennung.

JS: Ja, Maschinen können das inzwischen. Diese Programme wurden in Scala für den Omega 2000 geschrieben; sie liefen auf zwei Omega 2000, es gab vier Schaltpläne und drei Viertel-Zoll-Wiedergabedecks. Tatsächlich waren die Kameras während der Live-Installation sehr begrenzt. Aber mit identischer Technik in jedem Gang.

DB: Zum Abschluss könnten wir über *Three Beds* (2003) am Eingang der Ausstellung sprechen. Du hast gesagt, dass es sich um eine Verschiebung vom Öffentlichen zum Privaten handelt und um die klassische Freud'sche Konstellation von Mama, Papa, Baby. Es ist eine psychische Landschaft, die bei dieser Arbeit ins Spiel kommt. Es begann mit einer Ein-Bett-Version, und was passierte dann?

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: Das ist auch der Grund, warum es sich verändern kann, man kann es immer aktualisieren.

JS: Ja, und es metastasiert auch. PE1 (Predictive Engineering), die Teile von PE1 werden zu PE2, 70% des Filmmaterials gehen in das nächste Filmmaterial ein.

DB: Kommen wir zuletzt 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

T +41 44 272 15 15  
F +41 44 272 18 88  
info@kunsthallezurich.ch  
www.kunsthallezurich.ch

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.

Kunsthalle  
Zürich

Limmatstrasse 270  
CH-8005 Zürich