

# DREI

Julia Scher    ameratherm  
                  ultra cooking lab  
                  30. August – 26. Oktober 2024

Die Ausstellung zeigt die Reinszenierung einer Werkreihe, die Julia Scher im Jahr 2000 in der Andrea Rosen Gallery in New York realisierte. Sie arbeitet zentral mit Mikrowellen – buchstäblich wie thematisch – sowohl mit Mikrowellenöfen als auch mit elektromagnetischen Mikrowellen. Diese erscheinen im Setting einer Art techno-alchemistischen Labors im Ausstellungsraum – auf Arbeitstischen, in unterschiedlichen Display-Situationen, zerlegt und verwandelt in fantastische Medien-Chimären. Im Kontext von Schers Auseinandersetzung mit den Verschränkungen von Technologie, Gesellschaft und Begehren werden Mikrowellen dabei zu Schnittstellen, Allegorien und den Ur-Geräten des Informationszeitalters.

Die Ausstellung ist auch eng mit Julia Schers Lehrauftrag am MIT in Cambridge um die Jahrtausendwende verbunden. Hier, im legendären und inzwischen abgerissenen Building 20 – wurden im sogenannten „Rad Lab“ die Grundlagen der Mikrowellenradar- und Überwachungstechnologie im Zweiten Weltkrieg entwickelt. Das MIT wurde damit nicht nur zum größten US-amerikanischen Auftragnehmer für Forschung während des Krieges, sondern auch zur Blaupause für enge institutionelle Arbeit zwischen Regierung, Industrie und Wissenschaft. Ursprünglich nur für die Dauer des Krieges und sechs Monate danach gedacht, war das Gebäude ein auffälliges Denkmal der ökonomischen Erweiterung des Kriegszustandes, berühmt als interdisziplinäres Zentrum des Fortschritts der Nachkriegs-Prä-9/11-USA. Das Building 20 war an praktisch allem beteiligt: von der Weiterentwicklung des Mikrowellenofens und der Beobachtung der kosmischen Mikrowellenhintergrundstrahlung bis hin zu Informationstechnologien, moderner Linguistik, 3D-Printing und der frühen studentischen Hackerkultur.

Mikrowellen durchdringen alles, sie bringen die Moleküle zum Schwingen, sie sind allgegenwärtig und unsichtbar. Sie erscheinen dabei als spektrales und klandestines Medium par excellence – von drahtloser Kommunikation bis zu psychotropischer Kriegsführung – etwa dem so genannten „Havanna-Syndrom“ – und Impulswaffen. Manche sagen, das 21. Jahrhundert könnte das Zeitalter der elektromagnetischen Kriegsführung werden. Schon ab Mitte der 1970er Jahre mit Microchips für eine genaue Timing-Funktion ausgestattet, war die Mikrowelle noch vor dem PC ein Pioniergerät eines in elektronische Netzwerke eingebundenen Alltags. Mikrowellen sind sowohl Allegorie als auch Trägermedium der Kontrollgesellschaft. Sie sind das unsichtbare Reich, ein Licht jenseits menschlicher Wahrnehmung und der Äther jenes militärisch-technologisch-libidinösen Komplexes, wie er sich in Julia Schers Arbeit in all seinen parasitären Bedingtheiten manifestiert.

Aufgereiht und umgestaltet stehen und hängen sie im Ausstellungsraum – echte Mikrowellen und comichaften Attrappen – gebrandet in Julia Schers einladender, pinker CI. Die Geräte wirken wie mutiert; sie beherbergen unterschiedliche Medien, diverse Elektronik, Kameras, Monitore, Projektoren, VHS-Tapes und Golem-artige Figuren, mit frühem 3D-Druck produzierte Homunculi. Die Mikrowellen scheinen zu wuchern und zu verwachsen. Zwar sind die Geräte durch Entnahme des Magnetrons quasi entschärft, doch ist der Raum grundsätzlich als unsicher markiert. Einige Türen der Faraday-Käfige stehen offen. Die Mikrowellen sind als Daten-Emitter inszeniert, und sie lecken.

Die ominöse, unheilvolle Anordnung beschwört dabei auch das glamouröse Zwielficht eines Hollywood-B-Movie-Sets. Die Mikrowelle zeigt sich als Inszenierungs-Apparat, als Screen, als Behausung anderer Screens, als Kamera und als Projektor. Ein Drehteller findet sich enorm vergrößert am Boden und bildet eine Bühne, den unvermeidlichen Wendepunkt des Labors. Er macht die Betrachtenden buchstäblich zum Inhalt- und den Galerieraum zur Mikrowelle, zur Gefahrenzone, zum Portal der Transformation. In dieser Matroschka-artigen, zirkulären Logik der Arbeit Julia Schers, in der alles geschachtelt und gespiegelt wird, loopen sich die Objekte in Feedbackschleifen, in die auch die Betrachtenden, als eine Maschine von vielen, eingespeist und gefangen werden wie die Maus in der Falle.

Die Ausstellung inszeniert damit auch einen gesellschaftlichen und persönlichen Übergang als Änderung des Aggregatzustandes vom Rohen zum Bestrahlten. In „ameratherm“ ist die Beziehung moderner Menschen zur Strahlung bedrohlich wie verführerisch sinnlich – aber auch auch ungreifbar. Tessa Laird bezeichnet diese ätherische Informationssphäre, das Licht jenseits menschlicher Wahrnehmung, Daten und Wellen, die einen durchdringen und penetrieren, als „pink data“. Sie verbindet diese mit einer weiblich kodierten, lustvollen Gnosis, sozusagen einer Techgnosis (Erik Davis). Nicht nur kommt „pink“ etymologisch von „durchstechen“, „perforieren“. Philip K. Dick, Vorbote der modernen Datenekstase, empfing einer bekannten Begebenheit zufolge Eingebungen inhumaner, allumfassender Weisheit in Form von rosafarbener Strahlung. Er beschrieb den Rest seines Lebens jene „beams of pink light“ als „blinding him and fucking him up and dazing and dazzling him, but imparting to him knowledge beyond the telling.“ Dick war sich selbst nicht sicher, ob die Quelle jener Epiphanie Gott, ein außerirdischer Satellit oder sowjetische Wissenschaftler waren, deren psychotronische Mikrowellen-Übertragungen sein Apartment kreuzten.

Der Spoken-Word-Track der Installation verweist auf diese Möglichkeit der „akustischen Psychokorrektur“ durch Mikrowellen und ist dabei selbst geradezu unterschwellig suggestiv im einnehmenden Ton der Stimme der Künstlerin. Auch genannt „microwave hearing“ oder „artificial telepathy“ wird diese Beeinträchtigung menschlicher Gehirnströme mit potenziell verhaltensverändernde Wirkung vor allem von Militärs als „weniger als letale Waffe“ erforscht. Und schließlich nimmt der Text Bezug auf den in den Titeln wiederkehrenden Begriff des ‚water holes‘. SETI-Projekte konzentrieren sich auf der Suche nach außerirdischer Intelligenz in erster Linie nach Funksignalen im „kosmischen Wasserloch“, einem Frequenzband mit relativ wenig Interferenzen, die sich für die Kommunikation mit fremden Signalen anbietet, sozusagen ein virtueller Bereich für interplanetare kollektive Zusammenkunft. Und in diesem Sinne richtet sich die die Ausstellung die Mikrowellen territorial auch nach außen und die Ausstellung wendet die Überwachungslogik ins Jenseitige, Mehr-als-menschliche. Vielleicht nicht nur, um ihr Kontrollsystem und den Ausstellungsraum außerplanetarisch zu erweitern, und nicht nur, um Wissen, Erlösung und Liebe zu finden, wie Jodie Foster in „Contact“, und vielleicht nicht nur als Ausdruck kosmischer Einsamkeit, sondern vielleicht auch, weil jeder Akt der Kommunikation von vornherein eine seltsame und nur teilweise menschliche Angelegenheit ist.

— Baptist Ohrtmann

*ameratherm / ultra cooking lab* ist Julia Schers (\*1954, Los Angeles) dritte Einzelausstellung in der Galerie in Köln, wo sie lebt und arbeitet. Ihre Arbeit ist in einer Vielzahl von internationalen Einzel- und Gruppenausstellungen gezeigt worden, darunter zuletzt in der Hochschule für Bildende Künste, Hamburg; Ortuzar Projects, New York; Esther Schipper, Paris; Empty Gallery, Hong Kong; Drei, Köln; Museum Frieder Burda, Baden Baden; Blanton Museum of Art, Austin, Texas, Vereinigte Staaten (alle 2024); Museum Abteiberg, Mönchengladbach; Kunsthalle, Zürich; Museum of Modern Art, New York; (alle 2023). Werke der Künstlerin sind unter anderem Teil der Sammlungen des Museum of Modern Art, MoMA PS1, Guggenheim Museum, alle New York; SF MoMA, San Francisco; MIT Museum, Harvard University, beide Cambridge; Nevada Museum of Art, Reno; Krannert Art Museum, University of Illinois, Champaign; Ballroom Marfa, Texas, alle USA; Museum Ludwig, Köln; Museum Abteiberg, Mönchengladbach; Museum Wiesbaden, alle Deutschland; Neue Galerie, Graz, Österreich; MAMCO, Genf; Centre Pompidou, Paris; Le Consortium, Dijon, Frankreich.

# DREI

Julia Scher    ameratherm  
                  ultra cooking lab  
                  August 30 – October 26, 2024

The exhibition restages a series of works that Julia Scher realized in 2000 at the Andrea Rosen Gallery in New York. The installation is centered around microwaves—literally and thematically—both as microwave ovens and as electromagnetic microwaves. These are set in an almost techno-alchemical laboratory in the exhibition space—on workbenches, in various display situations, dismantled and transformed into fantastic media chimeras. In the context of Scher's examination of the entanglements of technology, society, and desire, microwaves emerge as interfaces, allegories, and ur-appliances of the information age.

The exhibition is also closely connected to Julia Scher's teaching position at MIT in Cambridge. Here, in the legendary and now-demolished Building 20 and its so-called "Rad Lab," the basics of microwave radar and surveillance technology were developed, making MIT the largest wartime R&D contractor of the U.S. and prototyping strong institutional links between government, industry, and academia. Originally intended only for the duration of the war and six months thereafter, the building was a dilapidated monument to the economic expansion of the state of war, infamous as an interdisciplinary hub of progress in the post-war, pre-9/11 U.S. Building 20 had its hand in basically everything: from the rise of the household microwave oven and the observation of cosmic microwave background radiation, to information technologies, modern linguistics, 3D printing, and early student hacker culture.

Microwaves permeate everything; they make molecules vibrate from the inside out. They are omnipresent and invisible, serving as the spectral and clandestine medium par excellence—from wireless communication to psychotropic warfare (see "Havana syndrome") and pulse weapons. It is said the 21st century might become the era of electromagnetic warfare. Equipped with microchips for a precise timing function as early as the mid-1970s, the microwave oven was a pioneering appliance of an everyday life integrated into electronic networks even before the PC. Microwaves, hazardous and domestic, are both emblem and carrier medium of the control society. They represent the invisible realm, a light beyond human perception, and the ether of a military-technological-libidinous complex that Julia Scher brings into form in her work in all its parasitic conditionalities.

Lined up and rearranged, they stand and hang in the installation—real microwaves, comic-like mock-ups—all branded in Julia Scher's inviting pink CI of ambivalent allure. The devices appear to have mutated; they house diverse media, various electronics, cameras, monitors, projectors, VHS tapes, and golem-like figures, homunculi produced with early 3D printing. The microwaves seem to sprawl and proliferate. Although the ovens are virtually defused with their magnetrons removed, the room is fundamentally marked as unsafe, with some of the doors of their inverted Faraday cages opened. The microwaves are data emitters, and they leak.

The ominous, enigmatic arrangement also invokes a Hollywood B-movie set, a glamorous twilight. The works play with different types of presentation—the microwave is fanned out as a staging device and screen, which it actually is in the kitchen. It presents itself as a screen, as a home for other screens, as a camera, and as a projector. A rotating platter is enormously enlarged on the floor of the gallery space, forming a stage and an inevitable cul-de-sac of the installation. The viewer is literally turned into content. And the gallery space itself becomes a microwave, a danger zone, a portal of transformation. In this matryoshka-like, circular logic of Julia Scher's work, in which everything is nested and mirrored, the works form feedback loops in which viewers, as one of many machines, are also looped in, ensnared, and caught, like a mouse in a trap.

What does it mean for a person, for society, to have been turned from the raw to the microwaved? In "ameratherm," the relationship between modern humans and data streams is both threatening and seductively sensual. But it is also intangible. Tessa Laird refers to this ethereal sphere of information, the light beyond human perception, as "pink data"—that penetrate and impregnate. She connects this with a feminine-coded, lustful gnosis—a techgnosis, so to speak (Erik Davis). Not only does "pink" etymologically come from 'to pierce,' 'to perforate,' it finds the harbinger of modern data ecstasy in Philip K. Dick, who, according to a well-known incident, received inspirations of inhuman, all-encompassing wisdom in the form of pink-colored radiation. He spent the rest of his life describing those "beams of pink light" as "blinding him and fucking him up and dazing and dazzling him, but imparting to him knowledge beyond the telling." Dick himself wasn't sure whether the source of the epiphany was God, an alien satellite, or Soviet scientists whose psychotronic microwave transmissions crossed his apartment.

The four channel spoken word track refers to this possibility of 'acoustic psycho correction' through microwaves and is itself almost subliminally suggestive in the alluring tone of the artist's voice. Also known as 'microwave hearing' or 'artificial telepathy', this interference of human brain waves with a potentially behaviour-altering effect is being researched by the military in particular as a 'less than lethal weapon'. And finally, the text refers to the exhibition's recurring term 'water hole'. In the search for extraterrestrial intelligence, SETI projects concentrate primarily on radio signals in the 'cosmic waterhole', a frequency band with relatively little interference that lends itself to communication with alien signals, a virtual area for interplanetary collective gathering, so to speak. And in this sense, the exhibition also directs the microwaves territorially outwards and the exhibition turns the logic of surveillance into the otherworldly, the interstellar. Perhaps not only to expand its control system and the exhibition space extra-planetary, and not only to find knowledge, redemption and love, like Jodie Foster in 'Contact', and perhaps not only as an expression of cosmic loneliness, but perhaps also because every act of communication is a strange and only partially human affair to begin with.

— Baptist Ohrtmann

Julia Scher (b. 1954, Los Angeles) lives and works in Cologne. During the last four decades, her work has been shown widely across multiple renowned international venues, such as Hochschule für Bildende Künste, Hamburg; Ortuzar Projects, New York; Esther Schipper, Paris; Empty Gallery, Hong Kong; Drei, Cologne; Museum Frieder Burda, Baden Baden; Blanton Museum of Art, Austin, Texas, Vereinigte Staaten (all 2024); Museum Abteiberg, Mönchengladbach; Kunsthalle, Zürich; Museum of Modern Art, New York; (all 2023). Work of hers is furthermore included in the public collections of Museum of Modern Art, MoMA PS1, Guggenheim Museum, all New York; SF MoMA, San Francisco; MIT Museum, Harvard University, both Cambridge; Nevada Museum of Art, Reno; Krannert Art Museum, University of Illinois, Champaign; Ballroom Marfa, Texas, all USA; Museum Ludwig, Cologne; Museum Abteiberg, Mönchengladbach; Museum Wiesbaden, all Germany; Neue Galerie, Graz, Austria; MAMCO, Geneva; Centre Pompidou, Paris; Le Consortium, Dijon, France, a.o.

# KÖLN