

steffenschöni waren in der Ostschweizer Kunst- und Musikszene längst verankert, als ich die ersten Schritte ins Feld der zeitgenössischen Kunst tat. Und dennoch begleitete mich ihr Schaffen seit Beginn meiner Tätigkeit und markierte wichtige Punkte. Als ich – noch während meines Studiums – im Kunstmuseum Thurgau zu arbeiten begann, hingen in der Sammlung des Museums diese 4 Meter hohen und 1,20 Meter breiten grossformatigen Fotografien: die *Blue Prints*, die nach einer Ausstellung im Kunstraum Kreuzlingen (1997) vom Kanton angekauft worden waren. Es handelte sich dabei um Arbeiten auf lichtempfindlichem Heliopapier, die von steffenschöni zwei Monate vor Eröffnung der Ausstellung belichtet worden waren.

Das horizontal ausgelegte Papier nahm das Sonnenlicht während einer kurzen Zeit auf, und die Fläche bildete ab, was auf sie einfiel. Das Licht wurde dabei gefiltert durch Alltagsgegenstände und Textfragmente, welche die Künstler zuvor auf das Papier gelegt hatten. Der Sonne ausgesetzt, brannte sich der Schattenwurf der Materialien als rostrot bis violette Bild in das Papier ein und liess oszillierende Bilder entstehen, die zwischen Natur und Künstlichkeit schwebten. Das Auge erahnte darin den Blick in die Wolken oder in einen Seerosenteich, und stiess sich gleichzeitig am banalen Aussehen der abgebildeten Materialien sowie an den Textfragmenten aus Hinweisen, Vorschriften, Warnungen und Verfallsdaten von Verpackungsmaterialien. Verschiedene Realitätsebenen wurden so übereinander gelegt, eingebrannt, geblendet, zerstreut, ausgelöscht und in einer Fläche zusammengefasst. Der Begriff des Samplings, damals noch unverbraucht in der bildenden Kunst und für das Schaffen von steffenschöni

were long since firmly anchored in the eastern Swiss art and music scene by the time I took my first steps in the field of contemporary art. Yet their work has been a sort of constant companion since early in my career and has marked important points along the way. When I began working at the Kunstmuseum Thurgau – while still a student – these 4-metre-high, 1.20-metre-wide photographs, the *Blue Prints*, which had been purchased by the Canton after an exhibition at the Kunstraum Kreuzlingen (1997), were on exhibit in the museum collection. They are works on light-sensitive heliographic paper done by steffenschöni two months before the exhibition. The paper was laid out flat and exposed briefly to the sunlight, which left images on the surface. The light was filtered or blocked by everyday objects and fragments of text laid by the artists on the paper. The shadows cast by the sunlight objects were fixed on the surface of the material as forms in colours ranging from rust-brown to purple, oscillating images held in suspension between nature and artifice. Viewers caught glimpses of what looked like clouds or lily ponds and were confronted at the same time with the banal appearance of the photographed materials and the text fragments consisting of instructions, rules, warnings

**Durch ihre spektakuläre Arbeit mit dem Unbedeutenden verändern steffenschöni unsere Wahrnehmung und hinterfragen damit gewohnte Sehweisen. Durch ihre spektakuläre Arbeit mit dem Unbedeutenden verändern steffenschöni unsere Wahrnehmung und hinterfragen damit gewohnte Sehweisen.**

## Über steffenschöni About steffenschöni

bereits ein Leitbegriff, wurde mit traditionellen Materialien in Beziehung gebracht. Sie selbst meinten dazu: "Die Arbeitsweise ist einerseits archaisch einfach, die Bilder entstehen mit einem Minimum an Material und technischem Aufwand, apparatelos, und gleichzeitig orientiert sie sich an den Möglichkeiten der neuesten Computertechnik: kopieren, löschen, drehen, verzerren, konvertieren. Es entstehen Bilder, die abtastend, einkreisend, mäandernd betrachtet werden können und "einen archäologischen Blick auf die Gegenwart werfen." In der Sammlung des Kunstmuseums hängend, verwiesen die Arbeiten noch auf einen weiteren Aspekt, der für die Arbeit steffenschönis charakteristisch ist: die Vergänglichkeit. Die *Blue Prints* sind einem nicht endenden Prozess unterworfen. Jeder Lichteinfall

and expiration dates from packaging. In this way, different levels of reality were superimposed, burnt into the paper, blended, dispersed, extinguished and consolidated on the flat surface. The concept of sampling, which was still a fresh idea in visual art at the time but a guiding principle in the art of steffenschöni, was expressed with traditional materials. According to the artists, "The method is archaic and very simple; the images are created with a minimum of material and technical input, without the aid of equipment of any kind, yet it also exploits the possibilities offered by the most recent advances in computer technology: copying, deleting, rotating, distorting, converting. The images generated in this way can be viewed with a scanning, encircling, meandering gaze, and they offer an archaeological look at the

verändert die Fotografien, die einem langsamen Verfall entgegengehen. Als bildnerische Arbeiten bilden die *Blue Prints* jedoch eine Ausnahme im Werk von steffenschöni. Im Zentrum ihrer Tätigkeit steht in erster Linie der öffentliche Raum.

In *anstadt98*, einem Projekt mit Arbeiten von zwölf Kunstschaffenden in der Altstadt St.Gallens, das ich gemeinsam mit Künstlern der Visarte Ostschweiz kuratierte, betätigten sich steffenschöni 1998 als *stadtguerilleros*. Sie machten mit Projektionen im Stadtraum und einer Internetinstallation auf sich aufmerksam. Höhepunkt des Projektes war eine malerische, aber auch subversive nächtliche Projektion auf die Aussenwand des damals gerade neu eröffneten McDonald's am Marktplatz. Kriechend und kraxelnd bevölkerten Käfer und sonstiges Ungeziefer die Hauswand. Während der Ausstellung prophylaktisch vorgesehene "Schutzzonen" in verschiedenen St. Galler Geschäftseingängen mittels Kalk, der auf den Boden gestreut werden sollte, um die Invasion der Käfer abzuhalten, stiessen aus nahe liegenden Gründen auf wenig Gegenliebe und konnten nicht realisiert werden. Im Zentrum der Arbeit stand die Beziehung zwischen Natur und Kultur, verbunden mit einem augenzwinkernden Verweis auf die ruhigen kleinstädtischen Verhältnisse St.Gallens. Mit wenigen, aber präzisen Eingriffen gelang es steffenschöni, das Auge auf jene unspektakulären Lebewesen zu richten, die in der Zivilisation gerne ausgeklammert werden, obwohl sie immerzu da sind. Die Natur wurde ins Rampenlicht gerückt und gewann, angeführt von den beiden Künstlern, in Form von *stadtguerilleros* mit ihrer Invasion aus dem Untergrund ihren Platz für kurze Zeit zurück.

Eine weitere Zusammenarbeit ergab sich während der Gruppenausstellung *Hausbesetzung. Amtlich bewilligt!* in einer Villa am Bodensee. steffenschöni besetzten nicht das Hausinnere des stattlichen, leer stehenden Gebäudes aus den 1920er Jahren, sondern verlagerten ihre Arbeit in den verwilderten Garten. Sie bedeckten den rechteckigen, von Moos und Unkraut umwucherten Betonboden des Wasserbassins mit Kalkfarbe. Ausgespart blieb lediglich das Wort ZONE. Wiederum wurde das Verhältnis von Natur und Kultur thematisiert. Im Zentrum aber stand das Wort selbst, auf das indes nicht näher eingegangen wurde. Der Begriff "Zone" stammt aus dem Griechischen und bedeutet Gürtel. Allgemein versteht man darunter einen Teil der Erdoberfläche oder, im übertragenen Sinn, einen nach aussen gewandten, von ausserhalb wahrnehmbaren Teil eines Ganzen, wobei eine Zone sich nach einem bestimmten Kriterium von ihrer Umgebung (benachbarten Zonen) unterscheidet. Es gibt Zeitzonen, Geozonen, Klimazonen, erogene Zonen, gentechnikfreie Zonen, verkehrsberuhigte Zonen, Fussgängerzonen, Klimazonen, Sperrzonen, Besatzungszonen, Schutzzonen, neutrale Zonen und andere. Steffenschönis ZONE aber war eine Zone um ihrer selbst willen. Der Begriff zeichnete einen Ort als besonderen Bereich aus, ohne Sinn

present." Exhibited in the collection of the Kunstmuseum, these works also alluded to another aspect that is characteristic of steffenschöni's art: the transient nature of all things. The *Blue Prints* are subject to a never-ending process. Every exposure to light alters the photographs, which are doomed to gradual deterioration. As works of visual art, however, the *Blue Prints* are an exception in the oeuvre of steffenschöni, who have focused primarily on public space.

In *anstadt98*, a project comprising works by twelve artists in the old city of St.Gallen, which I curated in collaboration with artists from Visarte Ostschweiz, steffenschöni appeared as *stadtguerilleros* (urban guerrillas). They called attention to themselves in the city with projections and an Internet installation. The highlight of the project was a picturesque yet subversive nocturnal projection on the outside wall of the then newly opened McDonald's at the Marktplatz. Creeping, crawling beetles and other insects covered the building wall. Plans to mark off prophylactic "safety zones" with lime spread outside the entrances of numerous shops in St.Gallen to ward off the invading beetles during the exhibition met, for obvious reasons, with strong resistance and were not realized. The focus of the project was the relationship between nature and culture, combined with an ironic reference to the tranquil, small-town setting in St.Gallen. With very few, very precise interventions, steffenschöni succeeded in calling attention to those unspectacular creatures that civilization attempts to banish, but which are always present nonetheless. Nature was placed in the limelight here and – led by the two artists as *stadtguerilleros* launching an invasion from the underground – given back its rightful place again for a brief period of time.

The artists collaborated again during the group exhibition entitled "Hausbesetzung. Amtlich bewilligt!" (Occupation by squatters. Officially sanctioned) at a villa on the shore of Lake Constance. steffenschöni did not occupy the interior of the stately, vacant building erected during the 1920s but instead moved into the long-neglected garden. They covered the rectangular concrete floor of the water basin, which was surrounded by moss and weeds, with whitewash, leaving only the letters of the word "ZONE" unpainted. Here again, their theme was the relationship between nature and culture. The centre of focus was the word itself, to which no further reference was made. The word "zone" comes from Greek and means "belt". In general, it is used to refer to a part of the earth's surface or, in a figurative sense, a part of the whole that is turned toward the outside and is perceptible from the outside, whereby one zone is distinguished on the basis of specific criteria from its surroundings (neighbouring zones). There are all kinds of zones: time zones, geographic zones, climate zones, erogenous zones, genetech-free zones, slow-speed zones, pedestrian zones, no-access zones, occ-

und Funktion anzugeben. Die Arbeit thematisierte einen weiteren zentralen Aspekt ihrer Arbeit, der in späteren Projekten noch vermehrt zum Zuge kommen sollte: Die Kreierung von Bedeutung. Die Besucher und Besucherinnen, die vom Balkon auf die auch formalästhetisch ansprechende Installation hinunterblickten, sahen sich nämlich mit der Frage konfrontiert, was aus diesem Stück Garten etwas Besonderes machte, weshalb gerade dieses zur *ZONE* deklariert wurde.

Diese Vorgehensweise führten steffenschöni zwei Jahre später weiter mit *basic(s)*, ihrer grossen Einzelpräsentation in der Kunsthalle Arbon. Den Fokus richteten sie dieses Mal auf den Keller des ehemaligen Industriebäudes, der gewöhnlich für das Publikum weder sichtbar noch zugänglich ist. Sie pflanzten Grundnahrungsmittel an, die während der Ausstellung unter Ausschluss von Sonnenlicht wachsen sollten. Mittels Überwachungskameras – einer Technik, die fortan zu einem Markenzeichen werden sollte – konnten die Besucherinnen und Besucher auf Monitoren im Ausstellungsraum das Wachstum im „Versuchslabor“ Keller beobachten. Und man begann sich zu fragen: „Kann man das ‹Gras wachsen sehen›? Was wird da an scheinbar Unspektakulärem eigentlich beobachtet?“ Eine Luke gab den

upied zones, safety zones, neutral zones, etc. But steffenschöni's *ZONE* was a zone in its own right. The word identified a place as a special area without indicating either its function or its meaning. The work also dealt with another central aspect of their art: the creation of meaning. Visitors who gazed at the aesthetically appealing installation from the balcony were confronted with the question of what it was that made this garden plot special and why this particular spot was declared a *ZONE*.

Two years later, steffenschöni took this approach a step farther in *basic(s)*, their major solo presentation at the Kunsthalle Arbon. On this occasion, they focused on the cellar of the former industrial building, which is normally neither visible nor accessible to the public. They planted food crops that were to grow without exposure to sunlight during the exhibition. With the aid of surveillance cameras – a technology that soon became a trademark for the artists – visitors were able to observe the plants' growth in the “experimental laboratory” on monitors in the exhibition room. And people began to wonder: „Is it possible to watch the grass grow? What are we really observing in this ostensibly unspectacular presentation?“ The world below ground could be viewed through a porthole, and the underground floor

**Durch ihre spektakuläre Arbeit mit dem Unbedeutenden verändern steffenschöni unsere Wahrnehmung und hinterfragen damit gewohnte Sehweisen. Durch ihre spektakuläre Arbeit mit dem Unbedeutenden verändern steffenschöni unsere Wahrnehmung und hinterfragen damit gewohnte Sehweisen.**

Blick in die Unterwelt frei, und der darunterliegende Boden diente als Leinwand für ein Video, das zeigte, wie Pflanzen ausgetopft, wie Saat hergerichtet wurde. In *basic(s)* richtete sich der Fokus wiederum auf die Beziehung zwischen Kunst und Natur. Die Natur wurde zur Kunst erhoben. Durch die mediale Inszenierung der natürlichen Vorgänge im Keller wurden Fragen in Gang gesetzt über die Wirklichkeit medialer Vermittlung von visuell Wahrgenommenem. Die Inszenierung spielte mit der „zunehmenden Tendenz, die Welt nur noch als elektronisch verarbeitete und übermittelte Bilder wahrzunehmen“, als ob der Wirklichkeit nicht mehr zu trauen sei. *basic(s)* spielte mit der „doppelten Wirklichkeit“, auch räumlich: unter dem Kunsthalle-Boden, auf dem Kunsthalle-Boden. Es entstand der Eindruck einer Doppelbödigkeit, einer Hintergründigkeit, die den Blick auf die verborgenen Wurzeln von Wirklichkeit richtete. „Scheinbar mit leichter Hand gelang ein Oszillieren zwischen moderner Multimedia-Technik als künstlerischem Werkzeug und dem fast stillen Beharren auf einer geheimnisvollen Welt organischer Materie“, wie ein Kritiker im *St. Galler Tagblatt* treffend festhielt.

served as a screen for a video showing plants being transplanted from pots and seed prepared for sowing. Attention was focused once again on the relationship between art and nature in *basic(s)*. Nature itself became art. The media presentation of the natural growth process in the cellar raised questions about the reality of visual perceptions conveyed through the media. The presentation alluded to the “increasing tendency, to see the world only in the form of electronically processed and electronically transmitted images”, as if reality could not longer be trusted. *basic(s)* played upon this aspect of a “dual reality” in a spatial sense as well – below the floor of the Kunsthalle, on the floor of the Kunsthalle. Viewers sensed a kind of “false-floor” effect, the presence of a hidden background that attracted their gaze to the concealed roots of reality. “With apparent ease, the work oscillated between modern multimedia technology as a tool of art and the almost mute insistence on a mysterious world of organic material”, noted a critic quite aptly in the *St. Galler Tagblatt*.

Dieses Spiel mit dem Untergrund, dem Blick hinter die Wirklichkeit, fand in der Installation *seestück; basic(s)II* eine weitere Steigerung. Der Ort war dieses Mal ein Teil des Güterschuppenareals im Romanshorer Hafengelände. Ein „sehr sensibler Ort“, wie es im Schreiben der Veranstalter hiess, da dort bis vor einigen Jahren ein alter, nicht mehr gebrauchter Güterschuppen gestanden hatte, der in Brand gesetzt worden war. Eine geplante Überbauung war am Widerstand der Romanshorer Bevölkerung gescheitert, die den Zugang zum See und den einzigen nach Süden ausgerichteten Platz nicht ganz verlieren wollte. Zum Zeitpunkt des Projekts war geplant, das Areal, eine mittlerweile von der Natur wieder zurückeroberte Ruderalfläche, erneut zu überbauen. Auf diesem „Unland“ makierten steffenschöni eine 5×5 Meter grosse Grabungszone und einen diagonal durch das Gelände laufenden Grabungstreifen. Danach wurde die Fläche akribisch untersucht und verschiedene Dinge wurden ans Tageslicht befördert: Liegengelassenes, Vergessenes, Abgestelltes und Verwachsenes, Pflanzen, die überlebt hatten, kaum sichtbare, unspektakuläre Zeugen von Vergangenen, Strandgut der Zivilisation. Anschliessend wurde alles katalogisiert, fotografiert und fachgerecht ausgestellt im speziell für dieses Projekt geschaffenen „Museum“ – einem öffentlich zugänglichen Raum in einem nahe gelegenen Gebäude. Gleichzeitig wurde der Boden mit Überwachungskameras unterhöhlt, die jede noch so kleine Bewegung im Untergrund aufzeichneten. Die Besucher und Besucherinnen konnten in einem Container, der als Kommandozentrale fungierte, das Geschehen beobachten. Meist geschah natürlich überhaupt nichts, gerade deshalb aber wurde jede noch so kleine Veränderung, die Bewegung eines Wurmes oder eines Käfers, zum spektakulären Ereignis für diejenigen, die gerade anwesend waren. steffenschöni bediente sich dabei bewusst verschiedener Inszenierungstechniken. Sie überhöhten die Situation mit einer quasi-wissenschaftlichen Atmosphäre, was gemeinhin mit Ernsthaftigkeit und zielgerichteter Methodik gleichgesetzt wird. Da wurde die Oberfläche mit einem Bagger Schicht um Schicht abgetragen, Fundstücke wurden separiert und präpariert, vermessen, beschriftet und auf Tischen ausgelegt. Sie benutzten ästhetische Strategien, indem sie das Fundstück durch seine Präsentation im musealen Kontext zum raren, zum einzigartigen Objekt verwandelten. Aber auch die markierte Zone wurde zum Tableau, zum Bild, das durch die Markierungsbänder einen respektablen Rahmen erhielt. Und sie verwendeten mediale Strategien und kreierten durch den Einsatz der Überwachungskameras eine Bedeutung, die den Fokus auf das Geschehen im Monitor lenkte. Es wurde die Erwartung geweckt, etwas sehen zu können, was es wert ist, in den Fokus gerückt zu werden.

*Zero Position III* schliesslich spielte sich in einer Umkleidekabine einer Badanstalt ab. Auch hier standen mehrere Überwachungskameras im Zentrum. Das Publikum agierte

This experimentation with the underground, as a look behind the scenes of reality, was intensified in the installation entitled *seestück; basic(s) II* (lakeshore scene; basic(s) II). The setting for this work was a section of the grounds of a freight storage shed at Romanshorn harbour – a „highly sensitive location“, as the organizer pointed out in a letter, as an old, derelict storage shed had stood at the spot until several years before, and had then been set on fire. Plans to build on the site were scrapped due to resistance on the part of the people of Romanshorn, who wanted to preserve access to the lake and the only south-facing lot. At the time of the project, new plans had been drafted calling for construction on the ruderal site, which had since been reconquered by nature. At this “non-place”, steffenschöni marked out an excavation zone measuring 5 by 5 metres and an excavation strip that ran on a diagonal across the grounds. The area was then searched meticulously, and a number of things were discovered: items left behind, forgotten or set aside, overgrown objects, plants that had somehow survived as scarcely visible witnesses to past events – the flotsam and jetsam of civilization. Every-thing was then catalogued, photographed and appropriately exhibited in a “museum” created especially for this project – a publicly accessible room in a nearby building. Surveillance cameras set in the ground recorded even the tiniest subterranean movements. Visitors observed the process in a container set up as a command centre. Nothing at all happened most of the time, of course, and thus every single change, no matter how small – even the movement of a worm or beetle – became a spectacular event for those present at the time. steffenschöni made deliberate use of different staging techniques. They intensified the situation with a quasi-scientific atmosphere, which is generally equated with serious intent and systematic methodology. The soil was removed layer by layer with an excavator; finds were separated and cleaned, measured, labelled and laid out on tables. The artists employed aesthetic strategies in the sense that they transformed these found objects into rare, unique objects by presenting them in a museum context. But the marked zone became a tableau itself, a picture that was given a respectable frame in the form of the marking strips. And they also used media strategies, creating a meaning through the use of surveillance cameras that focused attention on the events shown on the monitor. Visitors were encouraged to expect that they would see something worthy of occupying the centre of focus.

*Zero Position III* was realized in a lakeside dressing cabin for bathers. Here again, several surveillance cameras took centre stage. However, viewers were no longer observers of nature. The image shown on the monitors was the same as that in the mirror of the dressing cabin. While changing, viewers saw themselves as the focus of observation. *Zero Position III* worked with media strategies by placing viewers in the centre of focus but referring them back to them-

nun aber nicht mehr als Beobachter der Natur. Auf den Monitoren war dasselbe Bild zu sehen wie im Spiegel der Garderobe. Der Betrachter erblickte während des Umziehens sich selbst im Zentrum der Beobachtung. *Zero Position III* spielte mit medialen Strategien, indem der Betrachter in den Fokus gerückt, gleichzeitig aber auf sich selbst zurückgeworfen wurde. In Zukunft werde jeder Mensch für 15 Minuten berühmt sein, sagte der Pop-Artist Andy Warhol bereits vor Jahrzehnten die Zukunft einer mediatisierten Gesellschaft voraus, die heute längst Gegenwart ist. Auch diese Entwicklung reflektiert die Arbeit auf eine subtile Art und Weise.

Drei Strategien zeichnen die Projekte von steffenschöni aus: der Fokus auf das Unspektakuläre, die Sichtbarmachung von möglichen Unter- und Hintergründen und die Verwendung der Neuen Medien, sowohl in formaler als auch in inhaltlicher Hinsicht. Mit diesen Strategien gelingt es steffenschöni, unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit und unsere gewohnten Sehweisen zu hinterfragen. Wo beginnt Wirklichkeit und wo hört sie auf? Ist sie nicht lediglich eine Frage unserer Wahrnehmung? Was unterscheidet das Bedeutende vom Unbedeutenden? Und wäre die Welt anders, wenn die Gewichtung eine andere wäre? Auch die Rolle der Medien wird thematisiert: Zeigen die Medien Realität oder manipulieren sie diese? Übernehmen sie eine Wirklichkeit abbildende oder Wirklichkeit vermittelnde Funktion? Die Projekte lenken den Blick auch auf die Problematik einer neuen Wirklichkeit, die zunehmend über die Medien definiert wird.

In einer Welt, die überschwemmt wird von Bildern, die eindeutige Funktionen haben, auch wenn sie mehrdeutig sind, wirken Projekte wie die oben besprochenen als Störfaktoren, die irritieren und gewohnte Sehweisen hinterfragen. Sie verhindern einfaches Lesen und zwingen den Betrachter, gegenüber dem Bild *Position* zu beziehen. Damit ermöglichen sie neue Sichtweisen. steffenschöni agieren somit als Guerilleros einer bewussten und eigenverantwortlichen Sinneswahrnehmung.

*Dorothee Messmer*

selves at the same time. In future, everyone will be famous for 15 minutes, noted Andy Warhol decades ago in anticipation of the future of a mediatized society that has long since become reality. The work reflects in a very subtle way on this development as well.

Three strategies are characteristic of steffenschöni's projects: the focus on the unspectacular, the visualization of possible undergrounds and backgrounds, and the use of new media in both formal and substantive senses. With these strategies, steffenschöni undertake a critical examination of our perceptions of reality and our ways of seeing. Where does reality begin, and where does it end? Is it not merely a matter of perception? What distinguishes the meaningful from the meaningless? And would the world be different if our emphasis changed? The role of media is another theme of their art. Do the media show reality or manipulate it? Do they depict reality or mediate it? Their projects direct our gaze to the problems associated with a new reality that is defined to an increasing extent by the media.

In a world that is flooded with images that have clearly defined functions, even when they are ambiguous, projects such as those described above work as disruptive agents that cause irritation and question customary ways of seeing. They resist simple interpretation and compel the viewer to take a position with respect to the image. In this way, they promote new ways of looking, and in doing so, steffenschöni act as *guerrillas* representing conscious, self-reliant sense perception.

*Dorothee Messmer*

on