

*Szuper Gallery*

**LIFTARCHIV**

**Warum begeben Sie sich nicht auf den Boden der Tatsachen? Warum ordnen Sie ihre  
Angelegenheiten nicht zufriedenstellend?**

**Why don't you arrange affairs satisfactorily? Why don't you stick to the facts?**

LIFTARCHIV

## LIFTARCHIV

Warum begeben Sie sich nicht auf den Boden der Tatsachen?  
Warum ordnen Sie ihre Angelegenheiten nicht zufriedenstellend?  
Why don't you stick to the facts?  
Why don't you arrange affairs satisfactorily?

Szuper Gallery (Susanne Clausen, Pawlo Kerestey)

LIFTARCHIV

Redaktion / Editor: Szuper Gallery

Übersetzungen / Translations: Steven Lindberg, Doris Kroth

Gestaltung / Design: Szuper Gallery

Fotos, Photos, Seiten / Pages: 1-3: Peter Schinzler; Seite / Page 58: Pia Lanzinger, Michael Hauffen; Seite / Page 89, 91, 95, 96 Scott Massey; alle anderen / all others: Szuper Gallery

Malerei / Paintings: Seiten / Pages 18, 71, 101, 102 Pawlo Kerestey

Druck / Print: Bittera München

© 2007, Szuper Gallery, Künstler und Autoren & Revolver / Szuper Gallery, artists and authors & Revolver

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Abruck (auch auszugsweise) nur nach ausdrücklicher Genehmigung durch den Verlag

No part of this publication may reproduced without the explicit permission of the publisher



Revolver

Archiv für aktuelle Kunst

Bethmannstrasse 13

D - 60311 Frankfurt am Main

Tel: +49 (0)69 44 63 62

Fax: +49 (0)69 94412451

info@revolver-books.de

www.revolver-books.de

ISBN 978-3-86588-403-9

Liftarchiv  
www.liftarchiv.de  
2001-2005

## Inhalt / Content:

Vorwort / Preface	Fast Thoughts on the Liftarchiv. Peter Suchin	7
LA #A	Das Objekt, Der Ort The Object, The Place	11 14
LA #B	Kurzbeschreibung, Heinz Schütz Short description, Heinz Schütz	11 14
LA #C	Warum begeben Sie sich nicht auf den Boden der Tatsachen? Warum ordnen Sie ihre Angelegenheiten nicht zufriedenstellend? Susanne Clausen und Pawlo Kerestey Why don't you stick to the facts? Why don't you arrange affairs satisfactorily? Susanne Clausen and Pawlo Kerestey	15 19
LA #1	Eröffnung mit rotem Sofa Opening with Red Sofa	22 22
LA #2	Nirwana Nirvana	24 24
LA #3	Installation: Intervall	31
LA #4	Öffentliches Sprechen I Public Speaking I	32 32
LA #5	Öffentliches Sprechen 2 Public Speaking 2	35 35
LA #6	Brauchen wir wirklich einen neuen Anti-Imperialismus? Do we really need a new Anti-Imperialism?	38 40
LA #7	Work in Progress: Was ist zu tun? Work in Progress: What is to be done?	43 44
LA #G	Eine Probe auf die Gestaltungsspielräume in einer Behörde, Michael Hauffen	49

	Testing the Latitude of Design in a Government Office, Michael Hauffen	52
LA #8	TAZ - Temporäre Autonome Zone	56,58
	TAZ - Temporary Autonomous Zone	56,62
LA #9	Stimmen für ein Bild - Ein performatives Projekt	67
	Votes for a Picture - A performative project	67
LA #10	Das Burka Projekt	72
	The Burqa Project	75
LA #11	Liftarchiv Finale	77
LA #H	Schachtel im Koffer, Dirk Snauwaert	81
	Box In A Valise, Dirk Snauwaert	84
LA #D	Liftarchiv, Dorothee Richter	87
	Liftarchiv, Dorothee Richter	92
LA #I	Liftarchiv, Heinz Schütz	98
	Liftarchiv, Heinz Schütz	101
LA #K	Ich sehe was, was Du nicht siehst!	104
	Öffentliche Kunst im Auftrag der Stadt München, Monika Pemler	
	I See Something You Don't See!* Public Art Commissioned by the City of Munich, Monika Pemler	107
LA #J	Von der Provokation zur Interaktion oder „die schwierige Entwicklung eines Dialogs zwischen Kunst und Sicherheit“, Dr. Wilfried Blume-Beyerle	110
	From Provocation to Interaction or The Difficulty of Developing a Dialogue between Art and Security, Dr. Wilfried Blume-Beyerle	112
LA #L	Rehearsing Szuper Gallery	113
	Rehearsing Szuper Gallery	117

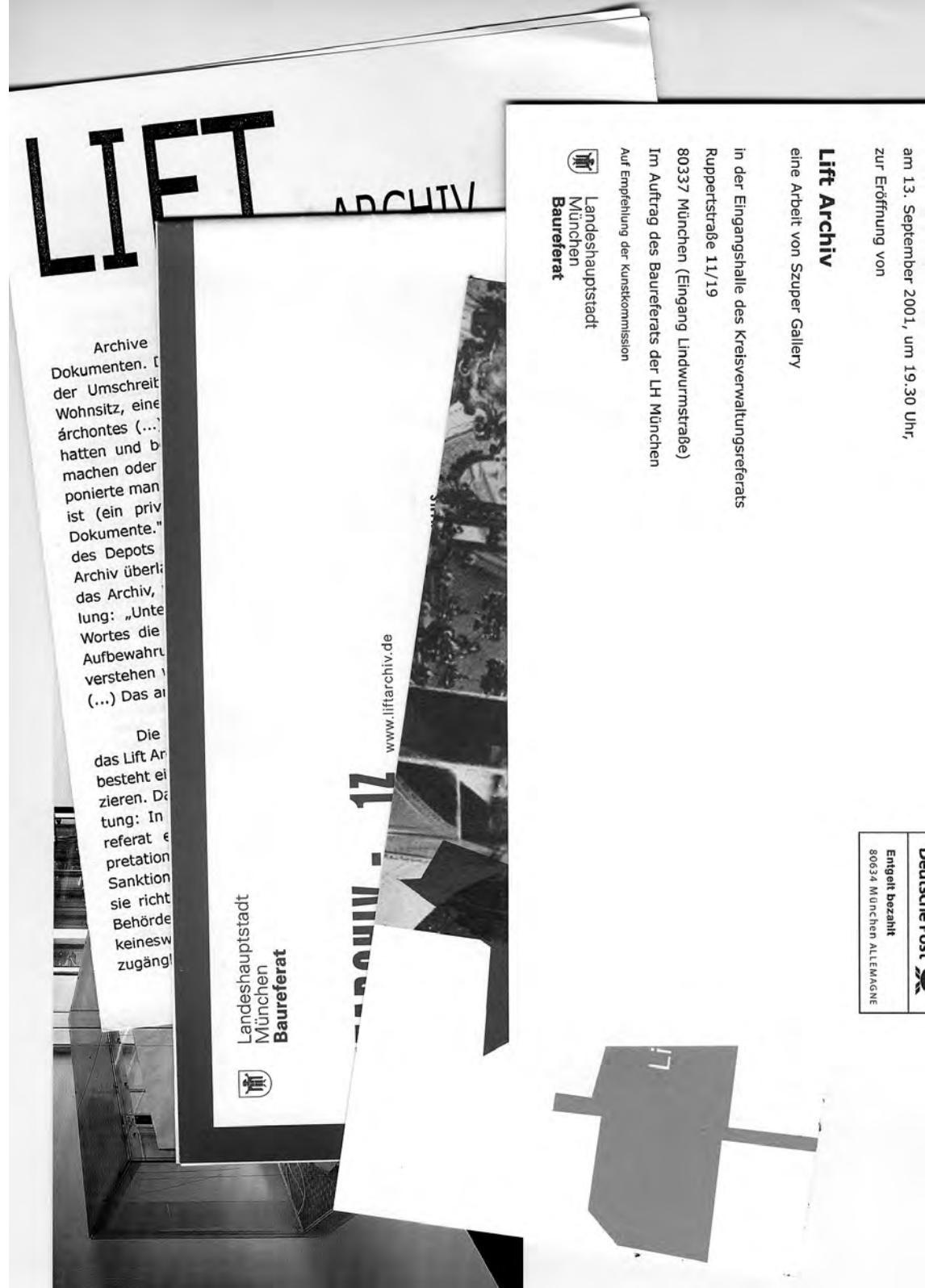
## Preface / Vorwort

### Fast Thoughts on the Liftarchiv

1. To “raise a glass” means to celebrate, make a toast (English saying).
2. The work is an immense magnifying glass.
3. To Be Looked at (from the Other Side of the Glass) with One Eye, Close to, for almost an Hour (Marcel Duchamp). MD's Large Glass is accompanied by a box of notes; the Liftarchiv has its paperwork too, its own archival baggage.
4. Through the Looking-Glass (Lewis Carroll).
5. An immense vitrine, an empty fishtank.
6. A box in a theatre; a box that is a theatre.
7. Is the glass half full, or half empty?
8. The Liftarchiv is not a white cube, it is transparent rather than pretending to neutrality. Yet this physical transparency may well hide something.
9. Raising the Liftarchiv: raising a drawbridge.
10. The Liftarchiv's simultaneous presence and absence.
11. Brian Eno/Peter Schmidt, Oblique Strategy: “Make a blank valuable by putting it in an exquisite frame”.
12. Oblique Strategy: “Go to an extreme, move back to a more comfortable place”.
13. Oblique Strategy: “Emphasize the flaws”.
14. Oblique Strategy: “Remove specifics and convert to ambiguities”.
15. Raising the stakes, dropping a few ideas.
16. “I have, for the duration/a necessary inclination/and some aptitude.” (Guillevic, from “PARALLELPIPED”, Selected Poems, Penguin, 1974, p. 115).

17. "An opening to pass through/or at least to look through" (Guillevic, "RECTANGLE", Selected Poems, Penguin, 1974, p. 122).
18. A rhizome or rise-zone.
19. The invention of the elevator was concurrent with the development of the skyscraper in late nineteenth-century America (1887). It was a labour-saving device, a means of moving quickly and efficiently between the different levels of a building. The Liftarchiv is a different kind of object to that of the conventional lift. It doesn't focus on speed but on slowing things down, creating a pause, a space to think, producing, to borrow a phrase from Duchamp, "a delay in glass". It puts things into suspension, literally and metaphorically. It raises matters for discussion then brings them down to earth. Though in one sense going nowhere at all it is actually a distancing device of epic, Brechtian proportions.
20. When a young child I had an Auntie Betty and an Uncle Bernard, except that they weren't really relatives, but friends of my parents. I never really knew much about them but I liked the story my mother told me, which was about how Betty and Bernard, even before they were married, shared the same quite unusual surname, "Walmsley". I liked, too, the story of how they met. It was whilst Betty was working in a department store called "Owen and Owen" (another doubling of a name), in Preston in the north of England. She was the lift operator and Bernard a visitor to the store. I think it was when they got talking in the lift that they realised they had their surname in common, though they weren't, it turned out, related. The lift as a space in which to begin new relationships and further develop points already in common: this reminds me of the Liftarchiv too.

Peter Suchin is an artist, critic and curator.



# LIFT ARCHIV

Archive  
 Dokumenten. [...] der Umschreit  
 Wohnsitz, eine  
 archontes (...)  
 hatten und b  
 machen oder  
 ponierte man  
 ist (ein priv  
 Dokumente."  
 des Depots  
 Archiv überli  
 das Archiv,  
 lung: „Unte  
 Wortes die  
 Aufbewahr  
 verstehen v  
 (...) Das a

Die  
 das Lift An  
 besteht ei  
 zieren. Da  
 tung: In  
 referat e  
 pretation  
 Sanktion  
 sie richt  
 Behörde  
 keinesw  
 zugängl

www.liftarchiv.de

Landeshauptstadt  
 München  
 Baureferat



am 13. September 2001, um 19.30 Uhr,  
 zur Eröffnung von

## Lift Archiv

eine Arbeit von Szuper Gallery

In der Eingangshalle des Kreisverwaltungsreferats  
 Rupertstraße 11/19

80337 München (Eingang Lindwurmstraße)

Im Auftrag des Baureferats der LH München

Auf Empfehlung der Kunstkommission

Landeshauptstadt  
 München  
 Baureferat

Entgelt bezahlt  
 80634 München ALLEMAGNE





LA #A

## Liftarchiv 2001-2005

Das Objekt:

### Das Objekt:

Gläserne Liftkabine 2,9 x 1,5 x 2,4 m  
Aufzugskonstruktion fahrbar bis Höhe 9 m  
Wechselnde Installationen und Bestückung

Das Liftarchiv ist ein bewegliches, beispielbares Objekt, konzipiert für das Kreisverwaltungsreferat der Stadt München (KVR). Der von Szuper Gallery auf einen Lift montierte Glaskubus in der Eingangshalle des KVR wird als Archiv immer wieder neu bestückt und von Veranstaltungen begleitet und sucht dabei den öffentlichen Dialog. Er greift die Transparenz der gläsernen Halle auf, so dass das Archiv nicht nur von innen, sondern auch von der Straße aus einsehbar ist. Wenn das Archiv nach oben gefahren wird, handelt es sich um einen nicht betretbaren Raum. Im hochgefahrenen Zustand dient der Raum als Schaufenster des Archivs, funktioniert aber in diesem Zustand wie das dreidimensionale Bild eines Raumes. Nach Ablauf der aktiven Projektphase bleibt das Liftarchiv samt Archivinhalt bestehen. In einer dauerhaften Installation wird das gesamte, im Projektzeitraum und im Zusammenhang mit dem Liftarchiv entstandene Material, darunter Fotos, Videos, Objekte und Dokumente, archiviert.

### Der Ort:

Kreisverwaltungsreferat (KVR) München  
Ruppertstr. 19, Foyer Lindwurmstraße

Das KVR ist als städtische Innenbehörde u.a. für Deutsche als Bürgerbüro für Pass- und Personalwesen und für Nichtdeutsche für Fragen des Aufenthalts- und Asylrechts zuständig. Im Rahmen einer allgemeinen Renovierungsmaßnahme wurde das Foyer des in den 1970er Jahren errichteten Amtes von den Architekten Grill + Köppel und R. Dörnfeld ausgebaut. Eine große Glasfassade wurde eingezogen, um die Halle offener und lichter zu gestalten, was auch dem sich wandelnden Image der Behörde entsprechen sollte. Im Gebäude befinden sich Bürgerbüro, Ausländerbehörde, Einbürgerungs- und Staatsangehörigkeitsstelle, Gewerbebehörde, Gewerbemeldungen, Gaststättenabteilung, Verkehrsordnung, Verkehrssicherheit und Verkehrsanordnungen sowie weitere Dienststellen.

Heinz Schütz

Behörden setzen Gesetze und politische Entscheidungen in die Praxis um. Der Bürger begegnet in den Behörden dem praktisch gewordenen Staat. Die öffentliche Diskussion der politischen Tragweite der Behördenarbeit findet, wenn überhaupt, im Parlament und in den Medien statt.

Vor diesem Hintergrund ist die Entscheidung nicht hoch genug einzuschätzen, im Münchner Kreisverwaltungsreferat einen Reflexionsraum zu eröffnen. Das Liftarchiv, das die Künstlergruppe Szuper Gallery in der Eingangshalle einrichtete, bezieht sich auf den Ort seiner Installation und stellt in immer neuen Anläufen mit den Mitteln der Kunst Fragen nach der Beschaffenheit des öffentlichen Raumes. Im Gegensatz zu den gewöhnlich meist statischen Arbeiten, die aus dem Kunst-am-Bau-Etat finanziert werden, diente das Liftarchiv, das sich wie ein Aufzug nach oben und unten fahren lässt, der Veranstaltung von wechselnden Ausstellungen, Installationen und Videobespielungen.

Im Laufe von vier Jahren präsentierte Szuper Gallery eigene Arbeiten, aber auch Arbeiten eingeladener Künstler. Das Spektrum der Präsentationen reichte von dem in den Fluren des Kreisverwaltungsreferates aufgenommenen Video über die Dokumentation der Geschichte des Mikrostaates Sealand als Utopie eines autonomen Staates, einer Serie von Videos, die sich mit den verschiedenen, nicht zuletzt repressiven Aspekten des öffentlichen Raumes auseinandersetzen, von der Einladung der Künstlergruppe Schleuser.net mit ihrer Frage „Brauchen wir wirklich einen neuen Anti-Imperialismus?“ bis hin zu der herausfordernden Verwandlung von Flaggen westlicher Länder in „Burqagespenster“ und dem Aufruf zur Abstimmung über ein Bild.

Die Beiträge wurden im Sinne einer demokratischen Auseinandersetzung durchaus kontrovers diskutiert. Die Kontroverse führte nicht zuletzt zu Protesten und zur Verhüllung des Liftarchivs. Szuper Gallery erklärte die zeitweilige Verhüllung zu einem Teil des künstlerischen Diskurses. Nun, nachdem die Veranstaltungsphase abgeschlossen ist, werden die Aktivitäten als permanente Installation im Liftarchiv dokumentiert und archiviert.



### The Object

Glass elevator cabin 2,9 x 1,5 x 2,4 m  
Elevator construction extendable to the height of 9 m  
Changing installations

The Liftarchiv is a mobile, performative object made for the Kreisverwaltungsreferat (KVR), the district authority. Szuper Gallery has mounted a glass cube onto a lift in the foyer of the KVR, which functions as an archive for the project. A series of events accompanies this sculpture and the archive is continuously being added to. The Liftarchiv aims for a public dialogue. The cube catches the transparency of the glazed foyer and makes it possible for the archive to be seen not only from the foyer but also from the street. When the archive is raised the viewer is denied access. In its raised position the space can not be entered. It becomes the showcase for the archive but functions like a three-dimensional picture of a room. After the active project phase the Liftarchiv with its contents will remain. All materials that were produced over the project period and in relation to the Liftarchiv, including photographs, objects and documents are archived in a permanent installation.

### The Place

Kreisverwaltungsreferat (KVR) München  
Ruppertstr. 19, Foyer Lindwurmstraße

The KVR is the city and district authority. It is responsible for security and order, for commerce, for citizenship matters (e.g., naturalization, citizenship, passports, residence permits, asylum issues), traffic matters (e.g., traffic surveillance, automobile registration) and fire and catastrophe safety. The renovation of the 70s building, by the architects Grill + Köppel and R. Dörnfeld, responded to a general brief that aimed at making the institution more open and transparent.



Heinz Schütz

Government offices put laws and political decisions into practice. Thus the citizen encounters in government offices the state in its practical manifestation. Public discussion of the political consequences of the work done by government offices takes place, if at all, in parliament and in the media.

Against this backdrop, one cannot praise enough the decision to open a space for reflection in the local authority in Munich. The Liftarchiv that the artists' group Szuper Gallery installed in the entrance hall refers to the site of its installation, and in ever new attempts using the means of art, it poses questions about the composition of public space. Unlike most of the works financed from the Kunst-am-Bau budget [a programme to put works of art in public buildings – Trans.], which are typically static, the Liftarchiv, in which one could ride up and down as in an elevator, served as a site for changing exhibitions, installations and video presentations.

Over the course of four years, Szuper Gallery not only presented its own works but also invited other artists. The spectrum of presentations ranged from a video shot in the corridors of the local authority by way of documenting the history of the micro-state Sealand, as a utopia of an autonomous state, in a series of videos that dealt with various aspects of public space – not least repressive ones – by way of the invitation sent by the artists' group schleuser.net and its question Do We Really Need a New Anti-Imperialism? on to the provocative transformation of the flags of Western countries into "burka spectres" or the call to vote on a painting.

As befits a democratic discussion, the contributions were controversial. The controversies led to protests and the covering up of the Liftarchiv. Szuper Gallery declared that this temporary covering up was itself part of the artistic discourse. Now that the exhibition phase is complete, the activities will be documented and archived as a permanent installation in the Liftarchiv.



Susanne Clausen und Pawlo Kerestey

Auftraggeber und Gastgeber des Liftarchivs sind städtische Behörden, und diese sind zu politischer Neutralität verpflichtet. Von einem Kunstprojekt in diesem halböffentlichen Raum wird in gewisser Weise erwartet, dass es die Behörde vertritt und somit auch deren Neutralitätsanspruch respektiert. Sollen oder müssen wir daher in einem so brisanten Kontext versuchen, uns „neutral“ zu verhalten und eine Parteinahme im künstlerischen Prozess zu vermeiden. Und wie können wir dabei verhindern, dass das Projekt dabei zu einem „formal-neutralen“ Dekor mutiert. Was ist eigentlich neutral, wann bedeutet neutral neutral oder eigentlich genau das Gegenteil? Diese Frage wurde durch die Arbeit und den Arbeitsprozess selbst beantwortet, denn im Projektverlauf zeigte es sich, dass die künstlerischen Gesten, die uns zunächst vielleicht unscheinbar oder sogar neutral erschienen, vom Publikum in diesem halböffentlichen Raum unausweichlich entweder als wertend, parteisch oder politisch motiviert interpretiert wurden.

Eine Möglichkeit, mit diesem Dilemma und der Rolle der vom Staat oder einer Institution beauftragten KünstlerIn umzugehen, liegt vielleicht in einer Strategie, die Michel de Certeau „La Perruque“ nennt. Die „Perücke“ ist ein Ausdruck für eine Praxis und ein Verhalten, das man vermutlich an jedem Arbeitsplatz vorfindet. Es ist die eigene Arbeit der Arbeitnehmer, die sich als Arbeit für den Arbeitgeber tarnt. Das

bedeutet nicht, dass die Arbeitnehmer etwas stehlen oder einfach nicht zur Arbeit erscheinen, sondern dass sie während der Arbeitszeit etwas für sich selbst produzieren. Normalerweise werden solche Aktivitäten sanktioniert oder einfach ignoriert. Aber die Arbeitnehmer, die sich der La-Perruque-Strategie bedienen, stehlen Zeit vom Arbeitgeber, die laut de Certeau frei, kreativ und nicht direkt auf Profit ausgerichtet ist. Es geht darum, Zeit auf eigene Art und Weise zu verbringen, ohne dass der Arbeitgeber es bemerkt. Es ist eine Strategie, bei der die allgemeine Ordnung umgangen wird und durch die ein neues Moment, eine neue Realität oder ein Erzählstrang in die Institution eingeführt wird, in deren Diensten man steht. Eine „Perücken-Mimikry“ als virale Strategie im Umgang mit dem öffentlichen Auftraggeber?

Wir haben versucht, im KVR einen quasi autonomen Projekt-Raum einzuführen, dessen Glashülle einsichtig ist, der sich aber dennoch von seinem Umfeld abgrenzt. Formal passt sich das Liftarchiv, auf den ersten Blick, der baulichen Umgestaltungsbemühung der Behörde an. Es imitiert die programmatische Transparenz der Behörde, der durch das Aufbrechen der Fassade Rechnung getragen wurde. Das Auf und Ab der Liftbewegung symbolisiert nachträglich auch den bewegten Projektverlauf. Das Liftarchiv wurde zu einer Art Versuchsleitung für das autonome Arbeiten



in einer institutionellen Struktur. Die wechselnden Bestückungen haben den Charakter von Andeutungen, Assoziationen oder Probeaufnahmen. Fertige Bilder haben wir vermieden, vielmehr wollten wir in den Installationen unterschiedliche Spielarten von Kollaborationen mit KünstlerInnen und Gruppen, auch mit der Behörde selbst, die dabei zur Co-Autorin wurde, präsentieren.

Der Projektablauf war offen und änderte sich ständig. Wir schrieben unentwegt neue Konzepte und verwarfen sie wieder. Dadurch entstand Unordnung. Wir wurden wiederholt aufgefordert, unsere Angelegenheiten in Ordnung zu bringen. Im Laufe der Zeit beobachteten wir, dass sich die Veranstalter, die Besucher und die Mitarbeiter der Behörde zum Teil sehr kritisch gegenüberstanden. Diesem existentiellen Konflikt war mit einem künstlerischen

Ansatz schwer zu begegnen, trotzdem sollte die Arbeit natürlich in diesem Zusammenhang überleben.

Allgemein bemerkten wir, dass das Liftarchiv stärker von den Mitarbeitern als von den Besuchern wahrgenommen wurde. Für die Besucher sind hier ihre existentiellen Belange vorrangig. Sie haben nur selten Zeit oder „Muße“, um sich auf solche Interventionen in der Behörde einzulassen, oder sie erkennen diese nicht unbedingt als solche. Für manche Mitarbeiter war sie, die Intervention, hingegen sehr präsent, wurde zum Teil sogar als eine Provokation empfunden. Ungewöhnlich ist für uns, dass die Objekte, Gesten oder Worte, die im Liftarchiv präsentiert wurden, von den Mitarbeitern sehr direkt auf die Behörde selber bezogen und interpretiert wurden. Der Mikrokosmos der Behörde wirkte auf

das Kunstwerk ein. Einige Mitarbeiter berichteten von Besuchern, die die Installation zum Anlass nahmen, um die Behörde zu kritisieren. Sie wurden zum Beispiel auf das rote Sofa im Liftarchiv angesprochen und daraufhin gefragt, „ob dies nun das Sofa sei, auf dem sich die Beamten ausruhen“. Auch so wurde ein für uns als neutral einzuordnendes Objekt zu einem wertenden.

In unserer Videoperformance „Nirwana“ wird die nächtliche Behörde zur Bühne für die surreale Begegnung dreier Menschen, die sich nach einer absurden, seltsamen Choreographie durch die Flure des KVR bewegen. Dabei wird die funktionale Atmosphäre des Amtes zum freizügigen, anarchischen Spielfeld. Nach einem Monat Laufzeit des Videos protestierten einige Mitarbeiter. Die Diskussion mit Personalrat und Frauenbeauftragten zeigte, dass die absurden Handlungen der Akteure im Video nicht als befreiende Spielformen, sondern direkt als wertende Kommentare auf das Verhältnis der Mitarbeiter zu den Besuchern gelesen werden. Die Darstellung der Frauen in dem Video wurde von einigen Mitarbeiterinnen als sexistisch empfunden.

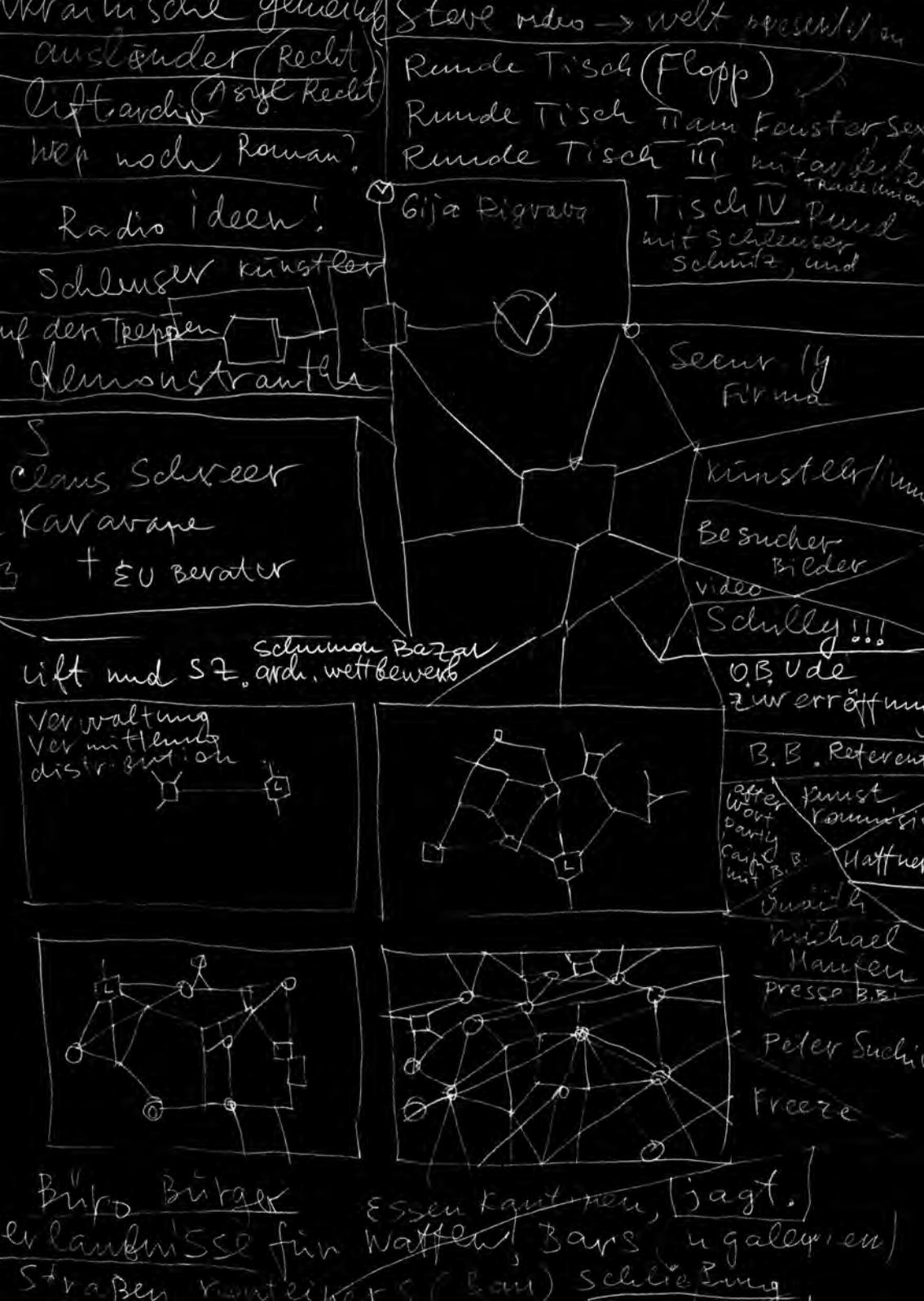
Und so trafen wir im Verlauf des Projekts immer wieder mit verschiedenen Mitarbeitern zu kleinen Krisenkonferenzen zusammen. Beide Seiten, sowohl die Behörde als auch wir, vertraten hartnäckig ihre Positionen. Trotzdem ließ sich am Ende immer wieder ein Kompromiss finden. Einmal ließen wir uns darauf ein, ein Video abzuschalten. Ein anderes mal war die Behörde bereit, die gemeinsame Autorenschaft an der von ihr verhüllten Installation anzuerkennen, und nahm an der gemeinsamen Präsentation der mutierten

Arbeit teil.

Warum soll sich eine Behörde überhaupt mit Kunst auseinandersetzen? Immer wieder ergaben sich Gespräche mit den Mitarbeitern. Einige setzten sich intensiv mit der Arbeit auseinander; andere äußerten, dass sie weder Zeit noch Interesse hätten und dass man so etwas doch besser im Museum machen sollte, denn hier würde es eher als störend empfunden. Eine Zeitlang nahmen dann zum Beispiel einige Mitarbeiter des Wachpersonals starken Anteil an dem Projekt. Sie hielten sich oft in der Halle auf und diskutierten mit uns, kommentierten, stellten Fragen. Es stellte sich heraus, dass sie das Liftarchiv „Nirwana“ getauft hatten.

War es möglich, innerhalb einer institutionellen Struktur eine eigenständige Struktur einzufügen, die sich in gewisser Weise widersprüchlich zur Institution verhielt? Diese Frage lässt sich nicht eindeutig beantworten. Die Kompromisse, die wir eingegangen waren, und das Scheitern an sich waren Thema und Inhalt des Projekts.

Die Behörde ist eine kritische Kunst-Betrachterin, die Arbeit wurde hier ernst genommen und hat uns bewegt. Wir selber navigierten irgendwo zwischen Chaos und dem Boden der Tatsachen und konnten deshalb unsere Angelegenheiten vielleicht nicht zufriedenstellend ordnen.



LA #C

**Why don't you stick to the facts?**

**Why don't you arrange affairs satisfactorily?**

Susanne Clausen and Pawlo Kerestey

The Liftarchiv was commissioned and hosted by municipal authorities, who are obliged to remain politically neutral. There is a certain expectation of an art project in this semi-public space that it represent the governmental office and hence also respect the latter's claim to neutrality. Should we or must we try to remain "neutral" in such a controversial context, avoiding taking sides in the artistic process? If we do so, is it possible to prevent the project from mutating into a "formal-neutral" decoration? What is "neutral", really, when "neutral" means neutral or in fact its exact opposite? These questions were answered by the work and its process, for the course of the projected showed that the artistic gestures that at first might seem inconspicuous or even neutral to us were inevitably interpreted in this semi-public space as either judgemental, biased or politically motivated.

One possibility for getting around this dilemma and the role of the artist who is commissioned by the state or an institution is perhaps the strategy that Michel de Certeau calls "la perruque", or "wig". The "wig" refers to a practice and behaviour that is probably found at every place of work. It is work that employees do for themselves, but disguised as work for their employers. It does not mean that the employees steal or simply do not show up for work; rather, they produce something for themselves during working hours. Normally, such activities are sanctioned or

just ignored. In fact, however, employees who use the "perruque" strategy are effectively stealing time from their employer that is, according to Certeau, free, creative and not directly profit-oriented. The point is to spend time for one's own needs, but without the employer noticing. It is a strategy that circumvents the usual order and one that introduces a new aspect, a new reality or narrative strand into the institution one serves. Is "perruque mimicry" a virus-like strategy for dealing with public commissions?

In the Kreisverwaltungsreferat (KVR; District administration department) we tried to introduce a quasi-autonomous project space with a glass shell through which one could see, but that nonetheless demarcated it from its surroundings. At first glance, the Liftarchiv seemed to be adapted to the ideas behind the architectural design of the government building. It imitated its programme of transparency, as expressed in the breaking open of the façade. The up and down movements of the lift also symbolised, in retrospect, the course of the project. The Liftarchiv became a kind of experiment for autonomous work within an institutional structure. The changing exhibits were in the character of suggestions, associations or screen tests. We avoided finished paintings, attempting instead to present a variety of installations with collaborations between artists and groups and even with the government office itself, which thus became

a co-author.

The course of the project was open and subject to constant change. We were constantly writing new proposals and then rejecting them again. Disorder ensued. We were repeatedly asked to arrange our affairs.

Over time, we observed that the organisers, the visitors and the employees of the office were sometimes very critical of the project. It was difficult to confront this existential conflict with an artistic approach; nevertheless, the work was of course supposed to survive in that context. In general, we found that the Liftarchiv was noticed more by the employees than by the visitors to the building. For the visitors, their own existential interests took precedence here. They only rarely had the time or "effort" to get involved in such interventions at the government office, and they did not even always recognise it as such. For some employees, by contrast, it was very present, and sometimes it was even perceived as a provocation.

It was unusual for us that the objects, gestures and words that were presented in the Liftarchiv were taken by the employees to relate directly to the governmental authority itself. The microcosm of the office had an effect on the work of art. Several employees reported that visitors took the installation as an occasion to criticise the authority; for example, the red sofa in the Liftarchiv was mentioned and then the question asked whether it was the sofa on which the civil servants rested. Another example of an object we thought of as rather neutral being turned into a judgemental one.

In our video performance Nirvana, the

office building at night became the site of a surreal encounter of three people moving through the halls of the KVR following an absurd, strange choreography. The functional atmosphere of the office became a permissive, anarchistic playground. After the video had been running for a month, several employees protested. The discussion with the staff council and the women's representative revealed that the absurd actions of the actors in the video were read not as liberating forms of play but directly as judgemental commentary about the relationship of the employees to the visitors. The depiction of women in the video was perceived as sexist by several female employees.

And so over the course of the project we repeatedly met with various employees in small crisis meetings. Both sides, the government office and we too, stubbornly represented our positions. In the end, however, again and again a compromise was found. Once we agreed to turn off a video. Another time the office was prepared to acknowledge joint authorship of the installation it decided to cover up and thus participated in the joint presentation of a mutated work.

Why should a government office get involved in art at all? Again and again, there were discussions with the employees. Several of them became intensely involved with the work; others said that they had neither the time nor the interest and that this sort of thing would be better off in a museum, because here it was perceived only as a disturbance. For example, several of the guards became very involved in the project for a time. They would often hang around the hall and talk to us, making com-

ments, asking questions. It came out that they had come up with the name Nirvana for the Liftarchiv.

Was it possible to insert into an institutional structure an autonomous structure that in some respects contradicted the institution? That question has no simple answer. The compromises we made and failure as such were the topic and subject matter of the project.

The governmental office is a critical observer of art; our work was taken seriously here and moved us. We ourselves navi-

gate somewhere between chaos and the solid facts and were perhaps unable to arrange affairs satisfactorily.

Produktionsstill, Nirwana / Production still, Nirvana



LA #1      **Liftarchiv Eröffnung mit rotem Sofa**  
Herbst 2001

Eröffnung des Liftarchiv: Lounge mit rotem Sofa, Diaprojektion,  
Vorstellung der Webseite: [www.liftarchiv.de](http://www.liftarchiv.de)

LA #1      **Liftarchiv Opening with Red Sofa**  
Autumn 2001

Liftarchiv Opening: Lounge with red sofa, slide projection,  
website presentation: [www.liftarchiv.de](http://www.liftarchiv.de)



LA #2 **Szuper Gallery, Nirwana**

Frühjahr 2002

Videoperformance aufgenommen im KVR  
Nirwana, 2002, 7 Min, DVD, Installation im Liftarchiv

In Nirwana wird die sterile Umgebung der Behörde nachts zur Bühne für die surreale Begegnung dreier Menschen. Während im Hintergrund ein von Szuper Gallery komponierter Elektropop zu hören ist, bewegen sich zwei Frauen und ein Mann nach einer unerklärten Choreographie durch die Flure des Amtes. Eine Frau schlägt die spitzen Absätze ihrer hohen Stiefel gegen eine geschlossene Tür. Ein junger Mann in rosa Hemd und gestreifter Krawatte lässt sich gedankenverloren auf den Boden fallen. Zwei Frauen kriechen auf allen Vieren langsam über den blauen Linoleumboden. Die formalen Bürobeziehungen explodieren, Gliedmaßen schlagen um sich. Das Klischee des rotlippigen Büro-Vamps wird bis zur Grenze ausgereizt, als sich eine Frau in Netzstrumpfhose langsam über den Boden rollen lässt. Die steife Atmosphäre der Behörde wird hier zum freizügigen, anarchischen Spielfeld. Ein betörender Kommentar zu den potentiellen Beziehungen der Kunst zu korporativen oder institutionellen Strukturen. *Mark Beasley, Electric Earth, British Council, Katalog*

LA #2 **Szuper Gallery, Nirvana**

Spring 2002

Videoperformance shot at the KVR  
Nirvana, 2002, 7 mins, DVD, Installation in the Liftarchiv

In Nirvana the sterile environment of the night time public authority building provides the stage for a surreal encounter between three people. As Szuper Gallery's electro-pop plays, a woman taps the high heels of her boot against a closed door. Dressed in a pink shirt and striped tie a young man slumps pensively to the floor. Two women crawl on all fours across the blue linoleum of the office floor. Formal office relations explode in a display of flailing limbs. The cliché of the red lipped office vamp is pushed to its limits as, legs spread, a woman in fish net stockings rolls seductively against the wall. The stifling environment of the immigration office is transformed into a libertarian playground. A beguiling take upon arts potential relation with corporate structures. *Mark Beasley, Electric Earth, British Council, catalogue*



LA #2 Nirwana Installation / Nirvana installation

Nr. AUS Tür  
Door  
Nr. AUS Tür  
Door

Nr. AUS Tür  
Door  
Nr. AUS Tür  
Door



# SZUPER GALLERY

*Nirvana* — 2002, 6 minutes



Nachdruck der Katalogseiten aus / Re-print of catalogue pages from: Electric Earth, Film and Video from Britain, British Council



## NOTES

4 ... This collective 'mutating bureaucracy' allows the Szuper Gallery to explore whether new institutions from outside can be grafted onto the contemporary art world. Conflating the production and reception of art the Szuper Gallery maneuvers at boardroom level through various institutions such as Bloomberg Television, Christies and the Stock Exchange. Intricate activism highlights the thorny relationship between the cultural worker and culture broker. The weaving in and out of complicity with the corporate financiers through mobile tactics is integral part of the Szuper Gallery. These itinerant positions of 'self-institutionalization' are more than mere appropriation and subversive play. Just as the plans for the proposed nomadic Szuper Gallery indicate, the language, structure and elasticity of intent do not allow the crystallization of a self-sustainable institution. By piggy backing existing institutions this fluid approach reaches different constituencies of people.

(Excerpt)

*Alun Rowlands*





Nachdem Nirwana frühzeitig beendet wird, hält Susanne Clausen vor der Referatsleitung einen Vortrag über das weitere Liftarchiv-Programm /  
 After the premature closure of Nirvana Susanne Clausen gives a presentation to the KVR management team about the further Liftarchiv program.

LA #3 **Installation: Intervall**  
 Herbst 2002

Nach zweimonatiger Laufzeit von Nirwana äußert der Betriebsrat des KVR Bedenken in Bezug auf die Rezeption der im Liftarchiv gezeigten Video-Performance. Viele Mitarbeiter empfänden die gezeigten Gesten und Aktionen als provozierend oder unangemessen und zu problematisch für ihren Arbeitsalltag. Nach einer erhitzten Diskussion mit den Vertretern der KVR-Referatsleitung, dem Personalrat, dem Baureferat, der Kunstkommission und Szuper Gallery wird beschlossen, die Videoinstallation vorzeitig zu beenden und das Liftarchiv vorübergehend zu schließen. Dann wird das Liftarchiv mit beige Lackvorhängen verhängt.

LA #3 **Installation: Intervall**  
 Autumn 2002

After Nirvana had been running for two months, the works council of the KVR expressed concern about the reception of the video performance that Liftarchiv was showing in the foyer. Many employees found the gestures and actions shown to be provocative or inappropriate and too problematic for their everyday work life. After a heated discussion with the representatives of the KVR's management, the staff council, the building department, the art commission and the Szuper Gallery, it was decided that the video installation would be closed prematurely and the Liftarchiv temporarily closed. Beige shutters were hung over the Liftarchiv.



LA #4      **Öffentliches Sprechen I**

Winter 2002/3

Zwischenbild „Schiffbruch“ mit Scheinwerfer, Mikrophon und Malerei

LA #4      **Speaking in Public I**

Winter 2002/3

Interim installation “Shipwreck” with spotlight, microphone and painting

LA #5      **Öffentliches Sprechen 2**

Frühjahr 2003

Installation und Video-Serie mit Arbeiten von

**Nick Blythe, Stephen Connolly, Rainer Ganahl, Simon Goldin, Mark Harris, Inventory, Ralf Küster, Olaf Simon, Gia Rigvava.**

In den Videos werden unterschiedliche Methoden des Agierens in der Öffentlichkeit und des öffentlichen Sprechens vorgeführt. Dabei kreisen sie um Fragen, wie sich künstlerische Arbeit und Absicht entweder im institutionellen oder öffentlichen Rahmen verwirklichen lässt. Die beteiligten Künstler nehmen dabei oft verschiedene Rollen an oder gründen selbst öffentliche Institutionen.

LA #5      **Speaking in Public 2**

Spring 2003

Installation and video programme with works by

**Nick Blythe, Stephen Connolly, Rainer Ganahl, Simon Goldin, Mark Harris, Inventory, Ralf Küster, Olaf Simon, Gia Rigvava.**

The video programme brings together works by different international artists. The videos examine methods and ways of acting in public and of public speaking. The individual works aim to approach the idea of public space, while dealing with questions of how artistic production and intention can be realised within institutional or public spheres. Some of the artists involved take on different roles or have founded public or private institutions themselves.



LA #4 Zwischenbild „Schiffbruch“ mit Scheinwerfer, Mikrophon und Malerei /  
Interim installation “Shipwreck” with spotlight, microphone and painting



## Öffentliches Sprechen I Speaking in Public I

1.

Simon Goldin, S, **MIA Press Conference**

Simon Goldin veranstaltete eine öffentliche Pressekonferenz der von ihm gegründeten Monetary Inquiry Association, MIA. Ziel dieser Gesellschaft ist, Fragen nach monetären Wertigkeiten in der Gesellschaft aufzuwerfen und dabei zu einer führenden Institution monetären Zweifels zu werden.



Simon Goldin MIA Press Conference

Simon Goldin has organised a press conference for his own Monetary Inquiry Association, MIA. This association aims to ask questions about monetary values and monetary doubt in society.

2.

Gia Rigvava, D, **You can rely on me**

Gia Rigvava versichert uns als futuristischer TV-Ansager, dass wir ihm vertrauen können.



Gia Rigvava, You can rely on me

Gia Rigvava, as futuristic TV anchor man, assures us that we can rely on him.

3.

Ralf Küster/Olaf Simon, D, **Deutschland im Herbst**

Die Künstler versuchten, im Herbst 2001 ein Hochhaus in Bremen von aussen zu filmen. Das Video dokumentiert eine Diskussion mit dem Sicherheitspersonal, das versucht sie davon abzuhalten.

Ralf Küster/Olaf Simon, D, **Germany in Autumn**

In the autumn 2001 the artists tried to film a highrise in Bremen. The video documents a discussion with security personnel, who try to prevent them from filming.



Rainer Ganahl Homeland Security

4.

Rainer Ganahl, USA, **Homeland Security**

Rainer Ganahl hat diverse fremde Sprachen gelernt. In Form öffentlicher Statements wiederholt er in jeweils 11 verschiedenen Sprachen einzelne Aussagen: „Ich bin kein Terrorist“, „Ich bin kein religiöser Fanatiker“, „Ich gebe kein Geld an terroristische Organisationen“, „Ich weiss



Mark Harris, *Marijuana in the UK*

nicht, wie man Bomben baut“, „Ich lade keine gefährliche Information aus dem Internet.“

Rainer Ganahl has learned various different languages. For this video he produced a number of public statements each in 11 different languages: “I am not a terrorist”, “I am not a religious fanatic”, “I don’t know how to build bombs”, “I am not downloading dangerous information from the internet.”



Stephen Connolly, *The Reading Room*

5.  
Mark Harris, GB, ***Marijuana in the UK***  
Im Cannabis College in Amsterdam werden den untersuchten Cannabis-Pflanzen zwei Texte vorgelesen, um damit die halluzinogenen Fähigkeiten dieser Pflanzen heraufzubeschwören. Dabei handelt es sich um Charles Baudelaires „Haschisch Gedicht“ (1860) und Walter Benjamins „Haschisch in Marseilles“ (1934).

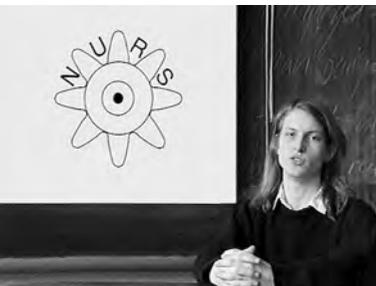
In Cannabis College in Amsterdam two texts are read out to the Cannabis plants in order to evoke the hallucinogenic capacities of these plants: Charles Baudelaire’s “Hashisch Poem” (1860) und Walter Benjamin’s “Hashish in Marseilles” (1934).

6.  
Stephen Connolly, GB, ***The Reading Room***  
Stephen Connolly beschreibt seine Recherche in den Archiven der British Library in London.

Stephen Connolly describes his research in the archives of the British Library in London.

7.  
Nick Blythe, GB, ***The benefits of unemployment***  
Nick Blythe gründete die New Utopian Realisation Society NURS, die sich Fragen nach der Rolle und dem angeblichen „Nutzen“ der Arbeitslosigkeit in der Gesellschaft annimmt. Die Erkenntnisse werden in einem öffentlichen Vortrag vorgestellt.

Nick Blythe founded the New Utopian Realisation Society NURS, that questions the role and alleged “use” of unemployment for society. The soundings are presented in a public lecture.



Nick Blythe, *The benefits of unemployment*

8.  
Gia Rigvava, D/Ru, ***Russia is dangerous still, Russia is loveable still***

Hier werden Morsezeichen als verschlüsselte Nachrichten gesendet, die vermitteln, dass „Russland noch immer gefährlich, noch immer liebenswert ist“.

Gia Rigvava, D/Ru, ***Russia is dangerous still, Russia is loveable still***

Here Morsecode messages are broadcast in order to inform us that “Russia is dangerous still, Russia is loveable still.”

9.  
Inventory, GB, ***Coagulum***  
„Coagulum“ zeigt eine Gruppe von Leuten, die in Form eines Rugby-Rings ein Einkaufszentrum zu blockieren versuchen. „Coagulum“ verweist auf die Möglichkeiten, ein System wie ein Blutpfropf (Coagulum) zu blockieren und die Zirkulation des Blutkreislaufs für kurze Zeit aufzuhalten.

“Coagulum” shows a group of people who in form of a rugby ring try to block the entrance of shopping centre. “Coagulum” refers to the possibility to clog up a system and to block the circulation of the blood for a short amount of time.



Inventory, *Coagulum*

**schleuser.net**

Videointerviews und Installation präsentieren globale Mobilität und Immigration als zeitgemäße Lebensform in einer Demokratie.

Interviews mit Franck Duvall, Claus Schreer, Serge Wamba.

Dank der Einladung von Szuper Gallery ins Liftarchiv konnte schleuser.net für diese Ausstellung einen ganz besonderen Ort wählen: Das Kreisverwaltungsreferat der Landeshauptstadt München. Der Bundesverband Schleppen&Schleusen sponsorte hier eine Installation, die unter site specific art einzuordnen ist. Somit bezieht sie sich direkt auf die Tätigkeit dieser Innenbehörde, die sowohl das Reisen von Deutschen ins Ausland, als auch Einreise, Aufenthalt und Bewegungsfreiheit von Ausländern in Deutschland lokal verwaltet.

Seit vielen Jahren hat dieses Amt zudem Erfahrungen im Umgang mit dem sogenannten alten Anti-Imperialismus.

Aus Kreisen des in Deutschland befindlichen Exils wurde in den letzten Jahren nachdrücklich die These vertreten: „Wir sind hier, weil Ihr dort seid“. Diese wurde für das KVR u.a. in auditiven Interviews untersucht, die in der Installation der Szuper Gallery Liftarchiv in der Eingangshalle der Behörde präsentiert



wurden. Ein Ort, der beides verbindet: Die Ausreise von Deutschen und die Einreise von Ausländern.

Ein Video fasste die Thesen diskursiv zusammen. Dass dieses diskursive Konzept aufging, zeigte sich bereits nach kurzer Zeit. Nach dreiwöchiger Laufzeit der Ausstellung veränderte das Amt die Installation und schuf eine neue künstlerische Arbeit, die direkt auf die unsere Bezug nahm. Sie überklebte z.B. mit großen weißen, leicht transparenten Papierbahnen den an der Installation angebrachten Schriftzug: „Brauchen wir wirklich einen neuen Antiimperialismus?“ Andere Teile wie Klang und Video wurden abgetragen. In einem Schreiben begründete die Stadt die Mitgestaltung der neuen Arbeit mit einer „Neutralitätspflicht der Behörde.“ schleuser.net

*“Wir sind eine Lobbyorganisation für Wirtschaftsunternehmen, die sich auf den undokumentierten, grenzüberschreitenden Personenverkehr spezialisiert haben. Diese Lobbyorganisation trägt den Namen: Bundesverband Schleppen und Schleusen, Kurzform: schleuser.net. Erklärtes Ziel von schleuser.net ist die Verbesserung des Images von SchlepperInnen und SchleuserInnen, die Richtigstellung der staatlichen Öffentlichkeitsarbeit und politisch letztlich die Abschaffung des Verbands, indem durch Anpassung der Gesetze an die Realität jegliche Personenbeförderung legal wird.” schleuser.net*

**schleuser.net**

Video interviews and an installation present global migration and immigration as a contemporary form of life within a democracy.

Interview respondents: Franck Duvall, Claus Schreer, Serge Wamba.

Thanks to an invitation from the Szuper Gallery to join the Liftarchiv, schleuser.net was able to choose a very special location for this exhibition: The Kreisverwaltungsreferat (KVR; District administration department) of the state capital Munich. The federal association Schleppen&Schleusen sponsored here an installation that falls in the category site-specific art. Hence it refers directly to the activity of this governmental office, which is responsible for the local administration not only of Germans travelling abroad, but also immigration, residence permits and the freedom of movement of foreigners in Germany. For many years this office has also had experience with so-called old-style anti-imperialism.

In recent years, certain circles among those exiled in Germany have forcefully advocated the thesis: We are here because you are there. This thesis was explored in relation to the KVR, among other ways, in the form of audio interviews that were presented in the Szuper Gallery's installation the Liftarchiv in the entrance hall of that governmental office – a place that combines both these aspects: Germans going abroad and foreigners immigrating.

A video summarised the theses discursively. It soon became clear that this discursive concept had worked. After running for three weeks, the office altered the installation and created a new artistic work that related directly to ours. For example, it used large, white, slightly transparent strips of paper to paper over the phrase applied to the exhibition: Do we really need a new anti-imperialism? Other parts, like the sound and video, were turned off. In a letter the city justified its participation in the design of a new work by alluding to a governmental authority's obligation to remain neutral. *schleuser.net*



*"We are a lobby organisation for business enterprise specialising in undocumented cross border human traffic. This lobby organisation carries the name of Bundesverband Schleppen und Schleusen (federal association of people traffickers), short schleuser.net. The outspoken objectives of schleuser.net is the image improvement for men and women who engage in undocumented cross border traffic, the correction of the official media portrayal, and, politically, the dissolution of the association, after the law has been adjusted by legalising any kind of public transport."*  
*schleuser.net*



LA #7  
Winter 2004

## Work in Progress: Was ist zu tun?

### Kreisverwaltungsreferat, schleuser.net und Szuper Gallery.

#### Verhüllte Installation

Die Installation „Brauchen wir wirklich einen neuen Anti-Imperialismus“ wird von Mitarbeitern und KVR-Leitung nicht gebilligt. Das KVR entschließt sich, die Installation mit weißem Papier zu verhüllen, so dass Texte und Video nicht mehr sichtbar sind. Somit entsteht eine neue Präsentation in „Zusammenarbeit“ von Kreisverwaltungsreferat, schleuser.net und Szuper Gallery.

#### Ankündigung der Finissage:

*Am 19.9.03 eröffnete die Installation „Brauchen wir wirklich einen neuen Anti-Imperialismus?“, eine Arbeit von schleuser.net im Liftarchiv von Szuper Gallery im Kreisverwaltungsreferat München. Nach vier Wochen wurde die Arbeit von der Innenbehörde der Landeshauptstadt München in eigener Regie verändert. Wir, Szuper Gallery und schleuser.net, begreifen diese Veränderung als eine neue künstlerische Arbeit, die sowohl auf die Präsentation von schleuser.net als auch auf das Liftarchiv Bezug nimmt.*

*Kunst im öffentlichen Raum ist häufig bestimmten Veränderungsprozessen ausgesetzt, zum Beispiel durch die Natur oder das Wetter, durch das Publikum oder manchmal auch durch höhere Gewalt. Kunstwerke können dadurch ihre Form und Bedeutung verändern. Ausgehend von der ortsbezogenen Diskursivität unseres aktuellen Projekts hat sich eine besondere künstlerische Zusammenarbeit mit dem Kreisverwaltungsreferat (KVR) ergeben, bei der die Innenbehörde am Ende selbst künstlerisch intervenierend tätig wurde.*

*In einer Mitteilung begründet die Stadt ihre künstlerische Aktion damit, dass die von uns gezeigte Arbeit mit der Neutralitätspflicht der Behörde nicht in Einklang sei und dass sie die Mitarbeiter der Behörde provoziert hätte. Dies wird von der Leitung der Behörde in zwei Publikationen weiter ausgeführt: In einem Interview für den Bayerischen Rundfunk sowie in einem Artikel in der Münchner Boulevard-Zeitung TZ. Letztere kontextualisiert die Arbeit auch mit Sex und schafft dazu eine Bildmontage, die ebenfalls nur als eigenständige, grafische und interventionistische Arbeit gewertet werden kann.*

*Verhüllungstrategien im öffentlichen Raum sind Teil des zeitgenössischen Kunstkanons. Die von der Behörde vorgenommene Verhüllung der Installation haben wir nun in einem nächsten Schritt weitergeführt, den wir Ihnen im Rahmen einer Veranstaltung vorstellen möchten. Zu dieser Finissage möchten wir Sie bereits jetzt einladen.*

Mit freundlichen Grüßen,

Susanne Clausen, Farida Heuck, Ralf Homann, Pawlo Kerestey, Manuela Unverdorben.

LA #7

## Work in Progress: What Is to Be Done?

Winter 2004

### Kreisverwaltungsreferat, schleuser.net and Szuper Gallery.

#### Wrapped Installation

Staff and management of the KVR do not tolerate the installation “Do we really need a new Anti-Imperialism” and they decide to cover the text and video with white paper. Thereby a new presentation is being created, a “collaboration” between KVR, schleuser.net und Szuper Gallery.

#### Announcement of the Closing Party:

*On 19 September 2003 the installation “Do We Really Need a New Anti-imperialism?” – a work by schleuser.net in the Szuper Gallery’s Liftarchiv in the Kreisverwaltungsreferat (KVR; District administration department). After four weeks the work was transformed by this government office of Munich, the capital of the state of Bavaria, acting on its own. We – that is, the Szuper Gallery and schleuser.net – understood this change as a new artistic work that referred by to the presentation by schleuser.net and to the Liftarchiv.*

*Art in public spaces is frequently subjected to certain processes of change – for example, as a result of nature or weather, the public and sometimes even by higher acts of God. Works of art can thereby change their form and meaning. Give the site-specific discursivity of our current project, a particular artistic collaboration with the KVR resulted, in which the government office itself became active in an artistic intervention.*

*In an announcement the city justified its artistic action by claiming that the work that we exhibited was not compatible with the obligation a government office has to maintain neutrality and that it provoked the employees of the office. These claims were asserted again by the directors of the office in two publications: in an interview for Bayerischer Rundfunk (Bavarian television and radio) and in an article in the Munich tabloid newspaper TZ. The latter placed the work in the context of sex and created a montage of images that itself can only be called an autonomous, graphic and interventionist work.*

*Strategies of covering up in the public spaces are part of the canon of contemporary art. The act of covering up the installation that this government office undertook has now been taken a step further by us, and we would like to introduce you to it in the course of a new event.*

*We would like to invite you to this closing party.*

Sincerely yours,

Susanne Clausen, Farida Heuck, Ralf Homann, Pawlo Kerestey, Manuela Unverdorben.



Während der Eröffnung von LA #7 Work in Progress: Was ist zu tun /  
The opening of LA #7 Work in Progress: What is to be done? 45



Landeshauptstadt  
München  
**Baureferat**

Das Baureferat und das Kreisverwaltungsreferat der Landeshauptstadt München  
möchten Sie und Ihre Freunde herzlich einladen zur Finissage der Arbeit



**“Work in progress: Was ist zu tun?”**

eine Installation von Kreisverwaltungsreferat, Schleuser.net und Szuper Gallery.

im **LIFTARCHIV**  
von Szuper Gallery

Die Künstler/innen sind anwesend.

am 21. April 2004 um 19:00 Uhr im LIFTARCHIV im  
Kreisverwaltungsreferat München,  
Ruppertstr. 11/19, Eingang Lindwurmstraße,  
U-Bahn Poccistraße

[www.liftarchiv.de](http://www.liftarchiv.de)  
Ein Projekt von QUIVID, dem Kunst-am-Bau-Programm der Stadt München

Baureferat München • Friedenstr. 40 • 81660 München

# Provokation!

## KVR stoppt Kunst im eigenen Haus

### Netzstrumpf-Video abgeschaltet

VON REINHARDT SANDNER

Die Damen tragen Netzstrumpfhosen, zeigen viel Haut, und sie erinnern mit ihrem Gewackel an den Spruch „Alles Schlampen außer Mutti“. Schon ziemlich erotisch, wie die Lady's so in den Wart-Ecken in des Kreisverwaltungsreferats agieren. Damit jetzt niemand in die verkehrte Richtung denkt: Die beschriebene Szene lief auf einem Video. Und zwar im ... KVR! Damit war die Wechselausstellung im sogenannten „Liftarchiv“ bestückt: Ein gläserner Aufzug in der Eingangshalle, was ein Kunstwerk ist. Ein Leser, der sich „mit Kunst beschäftigt“, war jedoch über das Gezeigte „höchst erstaunt“.

Falls jetzt jemand neugierig geworden ist: Das Video ist nicht mehr zu sehen. Und was anschließend gezeigt wurde, verhüllen mittlerweile Tücher. Die tz hakte bei KVR-Chef Dr. Wilfried Blume-Beyerle nach: „Was wird versteckt?“

Besonnen wie immer dozieren er erst mal: „Bekannterweise ist Kunst die freischöpferische Gestaltung, in der Eindrücke, Erfahrungen und Erlebnisse des Künstlers durch das Medium einer bestimmten



Das Liftarchiv im Kreisverwaltungsreferat: Hier wird Kunst ausgestellt. Foto: Hans Schulz

Formensprache zu unmittelbaren Anschauung gebracht werden.“

Aber dann sagt er, und zwar ziemlich angesäuert: „Mit der aktuellen Ausstattung des Liftarchivs bin ich nicht mehr einverstanden.“ Er präzisiert: „Per Tonband wird Werbung für die Flüchtlingsinitiative ‚Karawane‘ gemacht.“ Diese Organisation sei „mehrfach nicht bereit gewesen, Behörden- und Gerichtsentscheidungen zu akzeptieren“ und habe „rechtmäßige Abschiebungen verhindert“.

Außerdem werde dargelegt, „Flüchtlinge müssten sich von Politikern und Schreibstiftern nicht lassen, wenn sie sich von A nach B zu bewegen hätten“. Und dies alles in den Räumlichkeiten des KVR. Dies provokierte nicht nur die Mitarbeiter, sondern sei „auch aus



KVR-Chef Wilfried Blume-Beyerle

politischen Gründen untragbar.“

Zuvor schon hatten die Filmsequenzen mit den Damen in Netz und ihren erotischen Ansprüchen bei den Mitarbeitern Verärgerung ausgelöst. Blume-Beyerle: „Würde doch ein Zusammenhang hergestellt, Antragsteller müssten sich vor der Behörde erniedrigen, ja prostituierten, damit ihren Anliegen entsprochen würde.“

Selbst da habe er seine Leute noch „an die Erbsen der Kunst erinnert“. Aber jetzt ist das Maß voll. „Dies ist auch bei gutem Willen nicht mehr akzeptabel.“

### Elektroschocks Geldhaie traktieren Mieter (50)

dop. Germering

Mit einem Elektroschocker misshandelten zwei unbekannte Geldeintreiber am Sonntagabend einen säumigen Mieter in Germering. Die brutalen Schläger klingelten gar nicht erst. Sie traten sofort die Tür des 50-Jährigen in der Wittelsbacherstraße ein. Um 18.30 Uhr flog die Tür mit einem Knall an die Wand. Der Bewohner hatte keine Zeit mehr zu fliehen oder um Hilfe zu rufen. Er wurde sofort zu Boden gestoßen und mehrfach mit Elektroschocks traktiert. Dabei drohten ihm die Inkasso-Schläger mit seiner baldigen Ermordung, falls er seine Mietrückstände nicht zähle. Der Mann erlitt einen schweren Schock und eine Platzwunde am Kopf und wurde ins Krankenhaus eingeliefert. Die Kripo Fürstfeldbruck ermittelt wegen räuberischer Erpressung. Ein Täter ist etwa 40 Jahre alt, trug einen schwarzen Mantel und Hut und war ziemlich dick. Der andere ist etwa 35 Jahre alt, trug eine helle Jeans eine beige Jacke. Er wirkte sehr mager und hatte eine Aktentasche bei sich.

### Radler mit 2,4 Promille

dop. München

Wenn er einen Führerschein gehabt hätte, wäre der jetzt weg. Einen so gehaltenen Promillewert von 2,4 hatte ein Elektroschalttaur (55), der am Mittwochmorgen über

LA #G

### Eine Probe auf die Gestaltungsspielräume in einer Behörde

Michael Hauffen

Auf Einladung von Super Gallery fand ein Auftritt von Schleuser.net im Liftarchiv im Kreisverwaltungsreferat der Landeshauptstadt München statt. Die Funktion dieser Behörde ist es nicht nur, den „Bürgern“ der Stadt verwaltungsspezifische Dokumente auszustellen und die dazugehörigen Daten zu verwalten, sondern sie hat auch Anträge auf Zulassung zu diesem Bürgerstatus zu bearbeiten und dabei Antragsteller zurückzuweisen. „Bürger“ bezeichnet in diesem Sinn einen Status, der als Komplement zur Bürokratie fungiert.

Als Antwort auf Kritik und Misstrauen, mit dem spätestens seit Max Weber die Bürokratisierung der Gesellschaft bedacht wird, bemüht sich diese Behörde heute um Akzeptanz bei ihren Kunden, den Bürgern. Im Zuge dieses Trends, der analog zu einer allgemeineren Leitvorstellung von Kundenfreundlichkeit gesehen werden kann, beschloss die Stadtverwaltung vor ein paar Jahren eine bauliche Veränderung, die in Form eines hellen und nach außen offenen Foyers – an der architektonischen Grenze von Innen nach Außen also – den freundlichen Empfang der Bürger sinnfällig werden lassen sollte. Dafür wurde auch eine künstlerische Ausgestaltung eingeplant, wobei die Tatsache entscheidend sein dürfte, dass es zum guten Ton eines Kundenservice inzwischen auch gehört, Zeichen der Offenheit für individuelle Ansprüche zu setzen – und was wäre dafür besser geeignet als Kunst?

Allerdings beziehen sich diese

Anstrengungen nicht auf die andere oben genannte Funktion. Hier steht dem Trend zu mehr „Bürgernähe“ ein anderer Trend zu schärferer Zurückweisung von Nicht-Bürgern gegenüber. Bei Nicht-Bürgern von Ansprüchen auf Selbstverwirklichung, Kreativität oder Neugier zu sprechen, dürfte eher abwegig erscheinen angesichts des Mangels an elementaren Voraussetzungen für individuelle Spielräume zur Lebensgestaltung. Die Bandbreite von Alternativen zur Rolle des geduldigen Antragstellers (mit wenig Hoffnung auf Zukunft) ist hier so gering, dass an ein Interesse an Kunst wohl kaum zu denken sein kann.

Die für die Auswahl der Kunst an diesem Ort zuständige Kommission des Baureferats entschied sich allerdings mit Liftarchiv von Super Gallery für ein Konzept, das genau diesem verdeckten Aspekt der Umgestaltung des Verhältnisses zwischen Bürokratie und Individuen große Aufmerksamkeit schenkt. Mit der Beobachtung dieser dunklen Seite des Bürgerstatus geht dabei die Suche nach Alternativen zur herrschenden Ordnung einher, was zunächst allerdings vor allem zu bedeuten scheint: die Suche nach möglichen Formen von Widerstand.

Die dunkle Seite des Bürgerstatus muss man es auch deshalb nennen, weil sich die Komplementärrollen von Bürgern und bürokratischer Organisation weniger auf einen transparenten Diskurs oder rationalen Konsens, als auf stillschweigende

Anerkennung von Verhältnissen gründen, und vermutlich gerade damit ihre grundlegende Funktion gewinnen. Wenn demgegenüber Dissens artikuliert wird, kann das umgekehrt zunächst nicht als verbindliche Kritik im Horizont allgemeiner Probleme wahrgenommen, sondern muss als potentielle Bedrohung einer Struktur, an die sich die Gesellschaft angepasst hat, und die sich als möglichst abgesicherte Normalität von selbst verstehen soll, eingestuft werden. Auf diese Unmöglichkeit von sachlichen Diskursen antwortet das Konzept von Schleuser.net deshalb mit einer ästhetischen Strategie der Umwertung von Symbolen. Mit der Installation „Brauchen wir wirklich einen neuen Anti-Imperialismus?“ formulieren und manifestieren sie keine (wie auch immer inszenierte) direkte Kritik gegen eine Institution, sondern führen selbst eine Organisation ein, die den Grenzverkehr an dieser systematischen Stelle in Bewegung bringt.

In einem ersten Schritt vermeiden sie es also, die zu erwartenden „normalen“ Abwehrreaktionsmuster auszulösen, und stellen stattdessen eine Situation her, in der diese selbst irritiert werden. Weder begehen sich Schleuser.net in eine bloße Gegenposition zu dieser oder irgendeiner anderen sozialen Realität, noch spielen sie einfach die Opfer-Karte aus, womit sie jeweils die Rolle der Organisation implizit bestätigen würden, sondern sie treten demonstrativ selbst als kundenfreundliche und in ein Netzwerk von Aktivitäten integrierte Institution auf, die an einer Optimierung sozialer Mobilität und Homöostase – also eigentlichen Standard-Ansprüchen moderner Gesellschaften – arbeitet.

In Bezug auf ihren Kundenkreis positionieren sie sich zwar außerhalb der Grenze, die die Bürger und ihre Normalität vom Rest der Welt trennt, und sie beschäftigen sich praktisch und theoretisch mit den Fragen, die sich nur hier stellen. Aber sie bringen hierbei Verfahrensweisen zum Einsatz, die auf der Innenseite der Grenze jene Normalität geradezu verkörpern: Sie bieten einen kundenfreundlichen Service an, für diejenigen, die über die Grenze wollen; sie erarbeiten, sammeln und archivieren Information und Wissen, das dafür verwertbar ist, und geben sich die Form einer Organisation, die diese Information im politischen Feld im Namen ihrer (potentiellen) Mitglieder zur Geltung bringt. Damit behandelt schleuser.net diejenigen, die von den normalen bürgerlichen Rechten und Möglichkeiten ausgeschlossen sind, in jenem unausgesprochenen Sinn bereits als Bürger, für die offiziell gesorgt wird. Anders gesagt bieten sie sich damit als eine Art Supplement an, das den Aufgabenbereich der Behörden nur erweitert und vervollständigt.

Natürlich bleibt dieses dekonstruierende Spiel mit einer Grenze, die in jeder sozialen Operation, welche sich auf sie bezieht, zugleich gewahrt und neu gezogen wird, nicht unbemerkt. Vom Standpunkt des unter der Bürokratie leidenden Individuums kann man die geschickte Wendung gegen eine ihrer Schwachstellen genießen, während aus der Perspektive derer, die um Absorption von sozialer Unsicherheit besorgt sind, hier bereits sensible Marken tangiert werden. An dieser Stelle agierten schleuser.net allerdings nicht gerade behutsam, sondern haben mit dem Reizwort „Anti-Imperialismus“ in ihrem plakativ insze-



nierten Titel das System der Frühwarnsensoren direkt provoziert. Kaum verwunderlich ist, dass in einer Behörde wie dieser dann auch eine Gegenreaktion ausgelöst wurden, eher vielleicht, dass diese so vorsichtig ausfiel: In aller Stille wurde der empfindliche Schriftzug und die dazugehörige Installation abgedeckt und niemand wurde offiziell zunächst von dem Vorgang informiert. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist dies im Hinblick auf zu befürchtende Turbulenzen zu verstehen, die sich daraus ergeben könnten, dass andere Behörden, die Presse bzw. die KünstlerInnen von Liftarchiv/schleuser.net wiederum reagieren, und damit einen Konflikt generieren, der größere Wellen schlägt, als es dem Ideal des fraglosen Weiteroperierens angenehm sein kann.

Den KünstlerInnen ging es aber in Bezug auf diese mehr oder weniger erwartbaren Manöver nicht so sehr darum, auf einer bestimmten Manifestation zu bestehen, als vielmehr die faktischen Handlungen, Sensibilitäten und Spielräume als Elemente eines dynamischen Zusammenhangs auszuloten, in dem Grenzen nicht nur verteidigt, sondern permanent reproduziert werden müssen. Welche Operationen die Beteiligten dabei vornehmen, oder wie sie sich in solch einem mehrdeutigen Feld von Optionen entscheiden, ist deshalb nur solange kalku-

lierbar, wie an jeweils von der anderen Seite erwarteten Mustern festgehalten wird. Insofern ist das Agreement, das zwischen Liftarchiv/schleuser.net und ihrer gastgebenden Behörde getroffen wurde, dass es sich bei deren Reaktion nicht um Zensur, sondern um eine Kunstaktion gehandelt habe, eine überraschende Neuinterpretation für den regelmäßigen Fall, dass der freie künstlerische Ausdruck von Seiten der Bürokratie behindert wird. Aus der Perspektive der Kunst dürfte hieran vor allem interessant sein, dass damit der Spannungsbogen einer symbolischen Intervention aufrechterhalten wurde, die den Blick auf die Mehrdeutigkeit sozialer Abstimmungsprozesse lenkt. Gerade wenn einer der Beteiligten eine Institution von scheinbar ungebrochener Solidität ist, kann dieses Resultat die Erwartung konkretisieren, dass über die mögliche Ordnung moderner Gesellschaften noch nicht endgültig entschieden ist.

## Testing the Latitude of Design in a Government Office

Michael Hauffen

At the invitation of Szuper Gallery, schleuser.net [i.e. “refugee-smuggler.net” – *Trans.*] made an appearance in the Liftarchiv at the local authority of the state capital Munich. The function of this government office is not simply to make available to the city’s “citizens” documents relating to administration and to manage the associated data; rather, it is also responsible for processing applications to be granted the status of citizenship and, in the process, to reject some of those applications. In this context, “citizen” refers to a status that functions as a complement to the bureaucracy.

In response to the criticism and distrust of the bureaucratisation of society that has existed at least since Max Weber, this office is making efforts to gain acceptance by its customers: the citizens. As part of this trend, which can be seen as analogous to a broader principle of customer friendliness, the city government decided a few years ago to change its architecture, introducing a bright foyer open to the outside – that is to say, at the architectonic borderline between inside and outside – as a visible expression of the citizen’s friendly reception. An artistic contribution was planned as well, and presumably the crucial factor behind that decision was the fact that these days it is generally agreed that one aspect of the proper tone of customer service is to indicate an openness to individual requests – and what could be better suited to that than art?

These efforts do not, however, apply to the other function mentioned above. There

the trend to “move closer to the citizen” is counteracted with a trend to more frequent rejection of non-citizens. Talk of non-citizens’ ambitions to self-realisation, creativity or curiosity may seem outlandish in the face of a lack of elementary preconditions for individual latitude in shaping one’s own life. The range of alternatives to the role of the patient applicant (with little hope of a future) is so narrow here that it is scarcely possible to imagine any interest in art.

The commission of the city planning department that was responsible for the choice of art at this location did, however, approve, in the form of the Szuper Gallery’s Liftarchiv, a concept that pays a great deal of attention to precisely this hidden aspect of the reshaping of the relationship between bureaucracy and individual. Observing this dark side of the status of citizens thus goes hand in hand with a search for alternatives to the dominant order, which might at first seem to mean above all the search for possible forms of resistance.

It must truly be called the dark side of the status of citizen, in part because the complementary roles of citizens and the bureaucratic organisation are based less on a transparent discourse or rational consensus than on tacit recognition of relationships, and presumably that is precisely how they acquire their essential function. Whenever dissent is articulated, it cannot, conversely, be perceived as binding criticism within the horizon of general problems but must instead be assessed as a potential

threat to a structure to which the society has adapted and which views itself as a normality that is cordoned off as much as possible.

Consequently, the concept proposed by schleuser.net responds to this impossibility of objective discourse by offering an aesthetic strategy for re-evaluating symbols. The installation *Do We Really Need a New Anti-Imperialism?* does not formulate and manifest a direct criticism against an institution (however that might be orchestrated) but rather introduces an organisation that sets the cross-border traffic in motion at this systematic point.

Hence in this first step the members of Szuper Gallery avoid triggering the predictable “normal” defensive reactions; instead, they produce a situation that vexes these very reactions. Neither do the members of Szuper Gallery simply adopt a position contrary to this or any other social reality, nor do they merely play the victim card, which would implicitly acknowledge the organisation’s role. Instead, they themselves make a point of behaving like a customer-friendly institution that is integrated into a network of activities and is working to optimise social mobility and homeostasis – that is to say, genuine, standard demands of modern societies.

Relative to their circle of customers, they position themselves as outside the boundaries that separate citizens and their normality from the rest of the world, and they are occupied in practice and in theory with the questions raised here. Nevertheless, they employ methods that all but personify this normality inside those borders. They offer a customer-friendly service for those who want to cross bor-

ders. They study, collect and archive information and knowledge that can be used for that purpose, and they form an organisation that can bring this information to bear in the political field in the name of its (potential) members. Thus the members of schleuser.net treat those who have been excluded from the normal rights and opportunities of citizens as already, in that tacit sense, citizens who must be provided for officially. To put it another way, they offer themselves as a kind of supplement that merely extends and completes the government office’s area of responsibilities.

Naturally, this deconstructing game with a border that is at once preserved and redrawn in every social operation that refers to it does not go unnoticed. From the standpoint of an individual suffering under the bureaucracy, it is possible to appreciate this deft turn against one of the bureaucracy’s own weak spots. From the perspective of those who are concerned about the absorption of social insecurity, it is already touching sensitive spots. In this respect the members of Schleuser.net are not exactly acting cautiously; indeed, the emotive word “anti-imperialism” in their eye-catching title directly provokes the system of early warning sensors.

It is hardly surprising, therefore, that it would also trigger a counter-reaction in an office such as this one; if anything, it is surprising that the response was so circumspect: without saying a word, the offending text and the associated installation were covered up, and for a time no one was officially notified of that action. In all probability, it should be understood as having happened in anticipation of turbulence that result when other government offices, the

press, or the artists of Liftarchiv/schleuser.net reacted, generating a conflict that would create more waves than would be compatible with the ideal of unquestioned continuation of operations.

With respect to this more or less predictable manoeuvre, however, the artists were less concerned to insist on any particular manifestation than they were to explore real actions, sensibilities and latitudes as elements of a dynamic context in which borders not only have to be defended but also permanently reproduced. Which operations those involved carry out, or how they decide in this sort of ambiguous field of options, can only be calculated as long as the other side in each case clings to expected patterns of behaviour. In that sense, the agreement reached between Szuper Gallery, schleuser.net and the hosting government office – that the reaction was not censorship but itself an artistic action – was a surprising reinterpretation of the usual case of free artistic expression being hindered by the bureaucracy. From the perspective of art, the most interesting aspect is that it maintains the build-up of tension of a symbolic intervention that draws the viewers' attention to the ambiguity of social processes of coming to an agreement. Particularly when one of the parties involved is an institution of seemingly unflinching solidity, this result can express in concrete terms the expectation that the final decision about the possible organisation of modern societies has yet to be taken.



LA #8

**TAZ - Temporäre Autonome Zone**

Frühjahr 2004

**Alun Rowlands**

thematisiert die Suche nach individuellen Lebensformen. Vorgestellt wird die gelebte Utopie einer neu ergründeten Lebensform auf einer ehemaligen Helikopter-Landeplattform, dem Mikrostaat „Sealand“ in der Nordsee. Dieser Staat als System hinterfragt die Demokratie, in dem es selbst immer wieder seine Form verändert und von den dort ansässigen Menschen, ihren Aktionen und Bewegungen neu gestaltet wird. Die Installation dokumentiert die Suche nach einer Idealform, die gegen alle widrigen Umstände verteidigt werden muss.

Video, Textposter, Brochüre, Wimpel

LA #8

**TAZ - Temporary Autonomous Zone**

Spring 2004

**Alun Rowlands**

broaches the issue on the search for individual forms of life. A living utopia of a newly founded life form on a former helicopter landing platform, the micro state “Sealand” on the North Sea, is visualised in the installation. The system, the state itself and the actions and movements of its resident people undergoes constant changes. The installation documents the search for an ideal form of living, which must be defended against all its adversaries.

Video, textposter, brochure, banting



## T.A.Z

### Video-Text von Alun Rowlands

Die Vagabunden und Korsaren des 18. Jahrhunderts schufen ein weltweites Informationsnetz. Abtrünnige Kommunen handelten mit Luxusgütern und Grundbedarf und lebten bewusst abseits des Gesetzes. Über das Netz verteilt lagen Inseln, entlegene Verstecke und Zufluchtsstätten, die ausschließlich dem Zweck dienten, dunkle Geschäfte zu betreiben. Einige dieser Inseln unterstützten Gemeinschaften, ganze Mikrogesellschaften, die von dem Überschuss der gesellschaftlichen Produktion lebten.

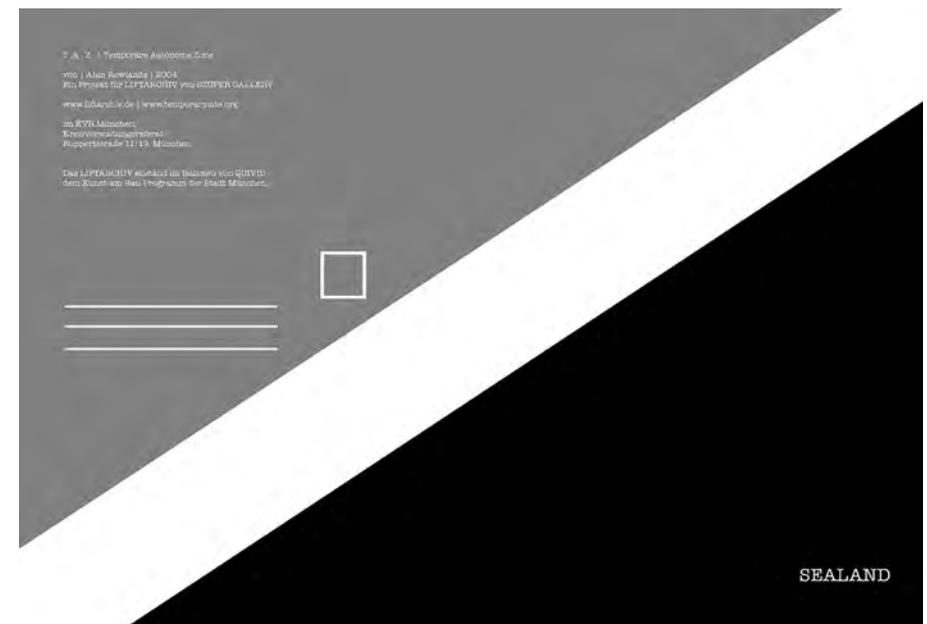
...  
Landkarten sind politisch abstrakte Gitternetze. Sie sind ungenau. Sie sind undurchdringlich. Kartographie der Kontrolle. Da jedoch die Karte eine Abstraktion ist, kann sie die Erde nicht im übereinstimmenden Maßstab von 1:1 bedecken. Wir suchen nach Räumen (geographischen, sozialen, kulturellen, imaginären). Räume, die potentiell als autonome Zonen erblühen können. Räume, die den Kartenzeichnern entgangen sind.

...  
Wir wollen über Räume spekulieren, in denen sich freiheitliche Ideen mit auf biologischen Grundlagen basierenden Vermutungen mischen. Unsere Erzählung geht davon aus, dass der Verfall von politischen Systemen zu einer dezentralisierten Zunahme von experimentellen Lebensweisen führen wird: riesige arbeitereigene Kooperativen, Kommunen, unabhängige Zufluchtsstätten, arbeitsfreie Enklaven, liberalisierte Zonen, sozial autonome Zonen, ökologische Gebiete.

...  
Die Angreifer des Mittelalters gründeten einen „mobilen Staat“, der aus einem Netzwerk abgelegener Gebirgstäler bestand, die Tausende von Kilometern voneinander entfernt und über die Informationsweitergabe durch Geheimagenten miteinander verbunden waren. Ein heimlicher Austausch ausschließlich der Information gewidmet. Ein Lager von schwarzen Zelten unter dem Sternenhimmel.

...  
Wir wollen eine Band gründen, deren Mitglieder einen Schwur auf die Liebe ablegen. Eine horizontale Struktur aus Sitten, weiteren Verwandtschaften, Bündnissen, spiritueller Verbundenheit, Freunden, Liebhabern, Gruppen, Netzwerken, Briefkontakten.

...  
Wir sind der Meinung, dass der Keim der nächsten Gesellschaft unter der Schale der jetzigen liegt. Sippentreffen im Stil der 60er Jahre. Waldkonklaven. Saturnalien. Idyllischer Polytheismus. Anarchistenkonferenzen. Fanzine Netzwerke. Jogakreise. Nachtclubs. Picknicks. Gruppen im Einklang bemüht, ihre gemeinsamen Wünsche zu befriedigen, nach Essen, Glück, Tanz, Unterhaltung, erotischem Vergnügen oder um ein gemeinsames Kunstwerk zu erschaffen, oder Glückseligkeit zu erlangen.



Cover TAZ Publikation / cover TAZ publication

...  
Unser Drama spielt sich alltäglich in Städten oder Staaten ab. Es herrscht ein ständiger Fluss zwischen dem neu Erzeugten und wieder Belebten. Klugheit und taktisches Vorgehen gespickt mit einer utopischen Vision. Leider scheitert das Erstere oftmals daran, das Letztere zu inspirieren. Wieso interessieren uns diese Erzählungen so sehr? Utopien sind immer attraktiv. Selbst wenn sie nicht funktionieren. Wir lieben Utopien. Denken wir an alternative Idealmodelle von Platons Der Staat bis Le Corbusiers Strahlende Stadt. Vielleicht deshalb, weil sie ein ewiges Verlangen nach einem perfekten System symbolisieren. Künstler haben viele Utopien geschaffen. Optimisten schaffen keine Utopien. Vielleicht sind Utopien ein Ausdruck von Verzweiflung und Niedergeschlagenheit. Wir fühlen uns hingezogen zu all dem, was Bedenken in den Wind schlägt.

...  
„Ja! Aufstand“ so oft wie möglich. Wir haben das Warten auf die Revolution aufgegeben. Wir haben den Wunsch verloren.

...  
Wir suchen Abenteuer. Wir sind Nomaden. Wir lassen uns von fremden Sternen leiten. Leuchtende Informationsbündel. Halluzinationen. Wir lesen Lyotards Driftworks. Ein Ort ist nicht besser als der andere. Wir werden getrieben von Verlangen und Neugierde. Wir sind Wanderer mit oberflächlichen Loyalitäten. Wir sind Künstler, Intellektuelle, Dandys, Gastarbeiter, Flüchtlinge, Touristen, Jedermann. Wir leben durch unsere Autos, Urlaube, Fernsehen, Bücher, Filme, Telefone, wechselnde Arbeitsstellen, wechselnde Lebensstile, Religionen und Diäten.

...  
Die Münchner Räterepublik von 1919 zeigte uns, dass Dichter und Dichtung die Grundlagen einer Revolution bilden sollten. Sie wollten große Teile Bayerns einem Experiment für alternatives Leben zuführen. Es sollte ein freies Schulsystem eingeführt, sowie ein Theater des Volkes gebaut werden. Ihre Ideen wurden von den Wandervögeln - der Neoromantischen Jugendbewegung, den Expressionisten, der Arbeiterklasse und der Münchner Boheme unterstützt. Sie wurden abgetan als „Kaffeehaus-Republikaner“ und ihre Bemühungen scheiterten bald. Alles hätte so anders sein können. Stell dir vor, die Luft dieser imaginären Stadt zu atmen.

...  
Dies ist mehr als nur ein Essay, ein Versuch, ein Vorschlag, poetische Fantasterei. Wir kreisen um das Thema. Das Bild des Horizontes löst sich auf. Dort, wo das Blaue des Himmels sich mit dem Meer trifft. Es gibt kein Werden. Keine Revolution. Keinen Kampf. Keinen Weg. Und schon sind wir die Monarchen unseres eigenen Körpers. Unsere unantastbare Freiheit wartet darauf vollendet zu werden; so dringend wie das Blaue vom Himmel.

Szenen überschneiden sich. Ein Mikrostaat entsteht. Liberale Ideen mischen sich mit auf biologischen Grundlagen basierenden Vermutungen. Gesetzeslücken werden genutzt. Prozesse gewonnen. 'Terra nullius' wird ausgerufen. Eine rot-weiß-schwarzgestreifte Fahne im Beau-Art Stil wird über dem Fürstentum gehisst. Endlich erklärt sich unser Hauptdarsteller, der Reedermillionär und jetzige Piratenführer als Herrscher.

So weit, so gut.

Die Zahl der Inselbewohner nimmt zu. Wir sehen wie Gleichgesinnte sich uns anschließen. Die Schlafquartiere in den Pfeilern der Plattform werden ausgebaut. Jeder Zylinder ist in sieben Ebenen aufgeteilt. Die sieben Quadratmeter großen Betonzimmer werden von je einer einzigen Glühbirne beleuchtet und sind mit sprengsicheren Türen versehen. Eine steile Treppe führt vom Nordzylinder hinunter zu einem neu installierten Generator. Die sich darüber befindende Gemeinschaftsräumlichkeiten ermöglichen das kommunale Essen und Beisammensein. Es wird ein spärlich ausgestatteter Fitnessraum eingerichtet. Körperliche sowie seelische Kraft wird in den kommenden Monaten gebraucht.

Hört euch den optimistischen Soundtrack an. Wir ahnen, dass es bald zu einem Ende kommen wird. Ist es eine Vorahnung, dass die Situation brenzlig wird?



Schnitt. Ein Jahr später.

Der Alltag auf dem Inselstaat wird gestört. Man kann das ominöse Surren von herannahenden Hubschraubern hören. Die Kamera schwenkt über den Himmel wie Suchscheinwerfer und versucht verzweifelt einen Fokus zu finden. Der Angriff wird vom Meer kommen. Südwestlich wird ein Kriegsschiff gesichtet. Die Golden Eye. Schlägt Alarm. Besetzt die Barrikaden. Die Idylle der neu gefundenen Freiheit gerät in Bedrängnis.

Der Kampf um Rough Tower ist kurz. Schüsse fallen. Es werden Molotowcocktails zur Abwehr geworfen. Die Angreifer ziehen ab.

Der Sieg wird gefeiert und zu einem Gedenktag erklärt. Münzen werden geprägt. Gold und Silber. Der sealandische Dollar. Man druckt Briefmarken im Gedenken an berühmte Entdecker - Christopher Kolumbus und Sir Walter Raleigh. Sie spiegeln die Nationaldevise von E Mare Libertas - 'From the Sea Freedom' wider. Eine euphorische Nationalhymne wird komponiert. Aufsteigende Arpeggios schwellen zu den Accorden des Synthesizers an. Unser De-facto- Staat ist Realität. Sealand wird anerkannt 'jus gentium'. Das Szenario hat sich vom Imaginären zum Realen verlagert.

## Temporary Autonomous Zone

Video Text by Alun Rowlands

THE SEA ROVERS AND CORSAIRS OF THE EIGHTEENTH CENTURY CREATED AN "INFORMATION NETWORK" THAT SPANNED THE GLOBE. RENEGADE COMMUNITIES TRADED LUXURIES AND NECESSITIES, LIVING OUTSIDE THE LAW. SCATTERED THROUGHOUT THE NET WERE ISLANDS, REMOTE HIDEOUTS AND HAVENS DEVOTED PRIMARILY TO GRIM BUSINESS. SOME OF THESE ISLANDS SUPPORTED COMMUNITIES, WHOLE MICRO- SOCIETIES THAT LIVED OFF THE SURPLUS OF SOCIAL OVER-PRODUCTION.

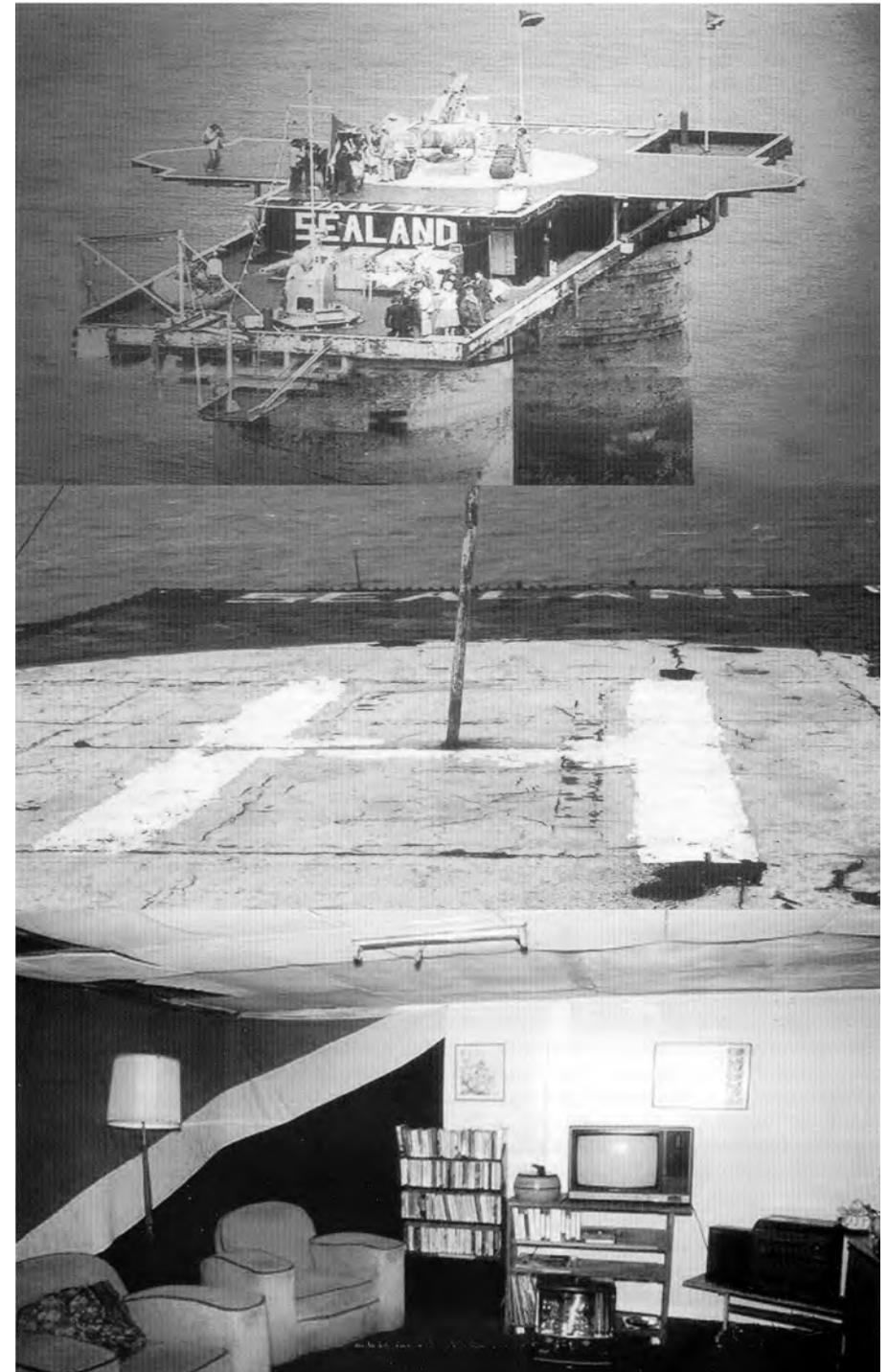
...  
MAPS ARE POLITICAL ABSTRACT GRIDS. THEY ARE NOT ACCURATE. THEY ARE CLOSED. THEY ARE THE CARTOGRAPHY OF CONTROL. AND YET BECAUSE THE MAP IS AN ABSTRACTION IT CANNOT COVER THE WORLD 1:1. WE ARE LOOKING FOR SPACES. GEOGRAPHIC. SOCIAL. CULTURAL. IMAGINARY. SPACES WITH POTENTIAL TO FLOWER. ZONES THAT HAVE ESCAPED THE MAPMAKERS.

...  
WE WANT TO SPECULATE ABOUT SPACES WHERE LIBERTARIAN IDEALS MINGLE WITH THE BIOLOGICALLY DETERMINISTIC ASSUMPTIONS. OUR FICTION ASSUMES THAT THE DECAY OF POLITICAL SYSTEMS WILL LEAD TO A DECENTRALIZED PROLIFERATION OF EXPERIMENTS WITH LIVING: GIANT WORKER-OWNED CORPORATIONS, COMMUNES, INDEPENDENT HAVENS, ZERO WORK ENCLAVES, LIBERATED ZONES, SOCIALLY AUTONOMOUS ZONES, ECOLOGICAL AREAS.

...  
MIEVEAL ASSASINS FORMED TRANSIENT STATES THAT CONSISTED OF A NETWORK OF REMOTE MOUNTAIN VALLEYS. SEPARATED STRATEGICALLY BY THOUSANDS OF MILES. CONNECTED BY AN INFORMATION FLOW OF AGENTS. A CLANDESTINE EXCHANGE DEVOTED ONLY TO KNOWLEDGE. A CAMP OF BLACK TENTS UNDER THE STARS.

...  
WE WANT TO FORM A BAND. THE INITIATES SWORN TO A BOND OF LOVE. THE BAND IS PRODUCED BY ABUNDANCE. A HORIZONTAL PATTERN OF CUSTOM. EXTENDED KINSHIP. ALLIANCE. SPIRITUAL AFFINITIES. STRANGE ATTRACTORS. FRIENDS. LOVERS. GROUPS. SPECIAL INTEREST NETWORKS. MAIL CONTACTS.

...  
WE THINK THE SEED OF THE NEXT SOCIETY IS TAKING SHAPE WITHIN THE SHELL OF THE OLD. SIXTIES-STYLE TRIBAL GATHERINGS. FOREST CONCLAVES. SATURNALIA. IDYLIC POLYTHEISM. ANARCHIST CONFERENCES. ZINE NETWORKS. YOGA CIRCLES. NIGHTCLUBS. PICNICS. GROUPS SYNERGIZNG THEIR EFFORTS TO REALZE MUTUAL DESIRES. FOR FOOD, HAPPINESS, DANCE, CONVERSATION,



EROTIC PLEASURE OR TO CREATE A COMMUNAL ARTWORK OR TO ATTAIN BLISS.

...  
OUR DRAMA IS THAT OF EVERYDAY LIFE IN A CITY OR STATE. IT IS A CONSTANT FLUX BETWEEN THE CREATED AND THE RECREATED. AN EVERYDAY POLITIC LACED WITH A UTOPIAN VISION WHERE THE FORMER FAILS SO OFTEN TO INSPIRE THE LATTER. WHAT DRAWS US TO THESE NARRATIVES? UTOPIAS ARE ALWAYS ATTRACTIVE. EVEN WHEN THEY DON'T WORK. WE THINK OF ALTERNATIVE MODELS FROM PLATO'S REPUBLIC TO CORBUSIER'S RADIANT CITY. WE LOVE UTOPIAS. MAYBE IT IS BECAUSE THEY REPRESENT AN ETERNAL LONGING FOR ERROR FREE PERFECT SYSTEMS. ARTISTS HAVE CREATED SO MANY OF THEM. OPTIMISTS DO NOT MAKE UTOPIAS. THEY ARE AN EXPRESSION OF DESPAIR AND FUNK. WE HAVE NEVER BEEN ATTRACTED TO ANYTHING THAT DID NOT THROW CAUTION TO THE WIND.

...  
"UPRISING- YES!" AS OFTEN AS POSSIBLE. WE GAVE UP WAITING FOR THE REVOLUTION. WE GAVE UP WANTING IT.

...  
WE ARE SEARCHING FOR ADVENTURE. WE ARE NOMADS. WE CHART OUR PATH BY STRANGE STARS. LUMINOUS CLUSTERS OF INFORMATION. HALLUCINATIONS. WE READ LYOTARD'S "DRIFTWORKS". ONE PLACE IS AS GOOD AS ANOTHER. WE ARE DRIVEN BY DESIRE AND CURIOSITY. WE ARE WANDERERS WITH SHALLOW LOYALTIES. WE ARE THE ARTIST, INTELLECTUAL, DANDY, MIGRANT LABOURER, REFUGEE, TOURIST, EVERYBODY. WE LIVE THROUGH OUR CARS, OUR VACATIONS, OUR TVS, BOOKS, FILMS, TELEPHONES, CHANGING JOBS, CHANGING LIFESTYLES, RELIGIONS AND DIETS.

...  
THE MUNICH SOVIET OR COUNCIL REPUBLIC OF 1919 SHOWED US THAT POETS AND POETRY SHOULD FORM THE BASIS OF REVOLUTION. THEY LAUNCHED PLANS TO DEVOTE LARGE AREAS OF BAVARIA TO AN EXPERIMENT IN ALTERNATIVE COMMUNITIES. THEY DREW UP PROPOSALS FOR A FREE SCHOOL SYSTEM AND A PEOPLE'S THEATRE. THEIR IDEAS DREW SUPPORT FROM THE WANDERVOGEL- THE NEO-ROMANTIC YOUTH MOVEMENT- THE EXPRESSIONISTS, THE WORKING CLASS AND THE BOHEMIAN AREAS OF MUNICH. DISMISSED AS THE "COFFEE-HOUSE REPUBLIC" THIS WAS A FLEETING ATTEMPT. THINGS COULD HAVE BEEN DIFFERENT. WE IMAGINE BREATHING THE AIR OF THIS IMAGINARY CITY.

...  
THIS IS NO MORE THAN AN ESSAY. AN ATTEMPT. A SUGGESTION. POETIC FANCY. WE CIRCLE AROUND THE SUBJECT. FIRING OFF EXPLORATORY BEAMS. OUR IMAGE DISSOLVES ON THE HORIZON. WHERE THE BLUENESS OF THE SKY MEETS THE SEA. THERE IS NO BECOMING. NO REVOLUTION. NO STRUGGLE. NO PATH. ALREADY WE ARE THE MONARCHS OF OUR SKIN. OUR INVIOLEABLE FREEDOM WAITS TO COMPLETED AS URGENT AS THE BLUENESS OF THE SKY.



LA #9 **Stimmen für ein Bild: Ein performatives Projekt**  
Herbst 2004

**Michael Hauffen**

Auf dem Liftarchiv wird, zunächst für den Zeitraum von 4 Wochen, ein von Michael Hauffen gemaltes Bild präsentiert. Dazu wird eine „demokratische“ Wahl durchgeführt, von deren Ausgang es abhängt, ob das Bild nach einer bestimmten Frist verhängt, noch eine Weile gezeigt oder dem KVR geschenkt wird. Die Mitarbeiter sind aufgerufen, in dieser Zeit zu diesem Bild und zu dieser Aktion eine Stimme abzugeben. Von der Anzahl der eingegangenen Stimmen sollte es abhängen, was dann weiter mit dem Bild geschieht. Die Aufwärtsbewegung der Liftkabine funktioniert dabei als Stimmungsbarometer.

Im Projektverlauf findet eine Wahlveranstaltung vor der Kantine des KVR statt. Dabei wird für die Wahlbeteiligung der Mitarbeiter geworben. Nach Beendigung der Abstimmung lautet das Ergebnis: **3,6%** Ja-Stimmen.

Der Anteil positiver Stimmen bezogen auf die Anzahl der Mitarbeiter des KVR liegt somit deutlich unter 20 %. Um diese Entscheidung visuell zum Ausdruck zu bringen, wird das Bild für einen weiteren Monat mit einem grauen Stoff verhängt.

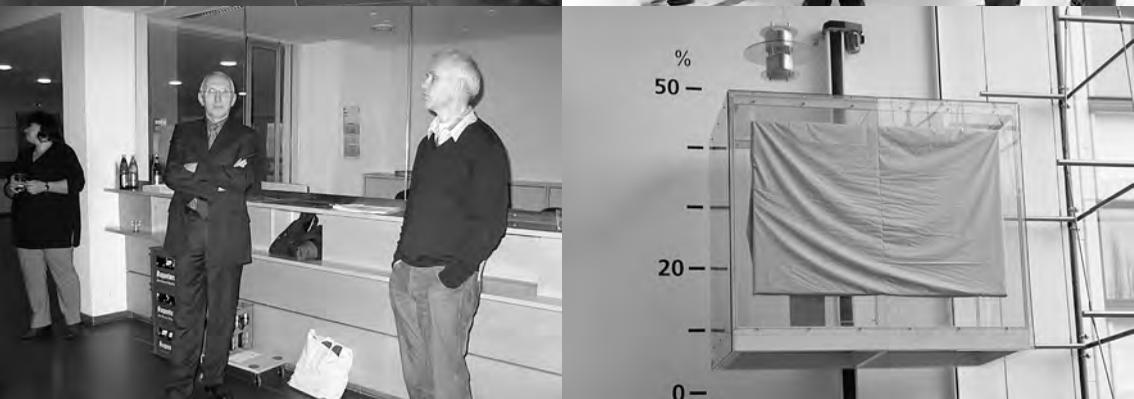


LA #9 **Votes for a Picture: A Performative Project**  
Herbst 2004

**Michael Hauffen**

On the Liftarchiv, for an initial period of four weeks, a painting by Michael Hauffen will be exhibited. It will be accompanied by a “democratic” vote, the results of which will determine whether after a certain period the painting is covered up, shown for a while longer or donated to the Kreisverwaltungsreferat (KVR; District Administration Department). The employees are asked to vote during this period on the painting and this action. The number of votes received will determine what happens with the painting. The upward movement of the Liftarchiv will function as a barometer of the mood.

During the project an election rally was held in front of the KVR canteen to encourage the employees to vote. When the vote was over, the tally was: **3.6%** yes votes. The share of positive votes was thus well under twenty percent of the KVR employees. In order to express this decision visually, the painting was exhibited for another month but covered with grey cloth.





## **Einladung an die MitarbeiterInnen**

Sehr geehrte Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des KVR,

wie Sie vielleicht schon bemerkt haben, ist seit dem 21. Oktober im Foyer des KVR ein neues Bild zu sehen. Es befindet sich im gläsernen Lift und wird zunächst insgesamt 3 Wochen dort zu sehen sein.

Sie sind nun eingeladen sich an einer Abstimmung zu beteiligen, in der es darum geht, zu klären, wie dieses Bild und die Aktion der Abstimmung selbst, bei Ihnen ankommt. Vom Ausgang der Wahl wird abhängen, was mit dem Bild dann weiter geschieht.

Jede/r Mitarbeiter/in des KVR hat bei dieser Wahl 1 Stimme und kann entweder mit "Ja" oder mit "Nein" stimmen. Mit "Ja" stimmen Sie, wenn Ihnen das Bild und die Aktion gefällt, oder wenn Sie es interessant finden, einmal einen solchen Versuch zu machen, mit "Nein" dagegen, wenn es Ihnen absolut nicht gefällt. Wie auch in der Politik können Sie sich natürlich auch der Stimme enthalten und damit ihr Desinteresse bekunden.

Folgende Möglichkeiten haben Sie, Ihre Stimme abzugeben:

- Sie füllen den anhängenden Wahlschein aus und werfen ihn in die Wahlurne
- Sie schicken ein email mit dem Betreff "Kunstwahl" plus "Ja" bzw. "Nein" an ...

Die eingegangenen Stimmen werden mehrmals wöchentlich gezählt, und der Anteil der positiven Stimmen wird laufend dadurch angezeigt, dass der Glaslift, der jetzt auf der linken Seite eine Skala enthält, entsprechend nach oben fährt. Sie lesen den aktuellen Wert (in Prozent) also ab, indem Sie die Zahl nehmen, auf die der rote Pfeil am Lift zeigt.

Sobald der Termin für das Ende des Wahlzeitraums abgelaufen ist, werden die Stimmen ausgezählt und die Ergebnisse auf verschiedenen Wegen veröffentlicht.

Mit dem Bild wird dann wie folgt verfahren:

1. Bei Ja-Stimmen unter 20% wird das Bild für drei weitere Wochen verhängt
2. Bei Ja-Stimmen zwischen 20 % und 50% wird das Bild für drei weitere Wochen im Liftarchiv gezeigt.
3. Bei Ja-Stimmen über 50% wird das Bild dem KVR als Geschenk angeboten.

Mit freundlichen Grüßen

Michael Hauffen, Projektleiter und Urheber des Bildes / Liftarchiv

## Invitation to the Employees

Dear employees of the KVR,

As you may have noticed, since 21 October a new painting has been on view in the foyer of the KVR. It is in a glass lift and will be shown there for an initial period of three weeks.

You are invited to take part in a vote, the point of which is to determine how this painting and the action of the vote itself go over with you. The result of the election will determine what then happens with the painting.

Every employee of the KVR has one vote in this election and can vote either yes or no. Vote "yes" if you like the painting and the action or when you find it interesting to attempt something like this; vote "no" if you don't like it at all. As in politics, you can of course refrain from voting and thereby announce your lack of interest.

You have the following options for submitting your vote:

- Fill out the attached ballot and place it in the voting urn
- Send an e-mail with Art Vote in the subject heading and the word "yes" or "no".

The votes received will be tallied several times a week, and the share of positive votes will be shown by having the glass lift – to which a scale will now be added on the left side – move up the corresponding amount. You can read the current value (as a percentage) from the number to which the lift's red arrow is pointing.

As soon as the voting period has ended, the votes will be tallied and the results published in a variety of ways.

Then one of the following things will happen to the painting:

1. If the "yes" votes are under 20%, the painting will be covered up for three more weeks
2. If the "yes" votes are between 20% and 50%, the painting will be shown in the Liftarchiv for three more weeks
3. If the "yes" votes are over 50%, the painting will be donated to the KVR.

Sincerely yours,

Michael Hauffen, project director and author of the painting / Liftarchiv



LA #10  
Frühjahr 2005

**Das BURQA Projekt - An den Grenzen  
meiner Träume begegnete ich dem Geist  
meines Doppelgängers. Jn.Ulrick Désert**

Installation mit 4 Burkas und Text:

In Zusammenarbeit mit der Ausstellung: Xenopolis – Von der Faszination und Ausgrenzung des Fremden ([www.xenopolis.de](http://www.xenopolis.de)) wird eine Reihe von vier Burkas gezeigt, die aus Flaggenstoffen der vier westlichen Mächte USA, Deutschland, Frankreich und Großbritannien hergestellt wurden. Das KVR ist unsicher ob die Installation akzeptiert werden wird, steht dem Projekt aber offen gegenüber. Während dem Projektverlauf gibt es keine negativen Reaktionen. Die Besucher fühlen sich allgemein angesprochen und hinterlassen Kommentare auf einer speziell eingerichteten Pinnwand.

„In metaphorischer Weise setzt sich der aus Haiti stammende Künstler Jn.Ulrick Désert mit der Begegnung von Orient und Okzident, insbesondere der derzeitigen Konfrontation von Wertevorstellungen des Islam und des Westens auseinander. Mit klaren Symbolen, aber vielfältigen Möglichkeiten der Interpretation kommentiert er die durch die Globalisierung entstandene Begegnung unterschiedlicher Kulturen und Traditionen. Die Burka-Kleidung gilt als Resultat einer strengen Kleiderordnung fundamentalistischer Anhänger des Islam. Désert ließ Burkas aus Flaggenstoffen der vier westlichen Supermächte USA, Deutschland, Frankreich und Großbritannien herstellen. In der Auswahl der Nationen wird deutlich, dass es sich bei dem BURQA-Projekt um keinen Kommentar zu einem aktuellen politischen Geschehen handelt. Vielmehr öffnet sich das Projekt für verschiedene Fragen und Lesarten.“  
(aus Pressinformation zu Xenopolis)





LA #10  
Frühjahr 2005

**The BURQA Project: At the Limits of My Dreams I Encounter the Ghost of My Doppelgängers. Jn. Ulrick Désert**

Installation with 4 burkas and text:

In collaboration with the exhibition Xenopolis: On the fascination and exclusion of the foreign ([www.xenopolis.de](http://www.xenopolis.de)) a series of four burkas were exhibited that have been made from the flags of four Western superpowers: the United States, Germany, France and Great Britain. The KVR is uncertain whether the installation will be accepted but is certainly open to the effort. Over the course of the project there are no negative comments. The visitors in particular feel that the project speaks to them and they leave comments on the specially installed pin-board.

“In a metaphorical fashion, the Haitian-born artist Jn. Ulrick Désert grapples with the encounter of Orient and Occident, in particular with the current confrontation of the values of Islam and of the West. Using clear symbols, but open to many possible interpretations, he comments on the encounter of different cultures and traditions that has resulted from globalisation. The burka is said to be the result of strict rules for clothing imposed by fundamentalist supporters of Islam. Désert had burkas made from the flags of the United States, Germany, France and Great Britain. The choice of these nations makes it clear that the BURQA Project is not a commentary on a current political event. The project is rather open to a variety of questions and readings.” (Pressrelease Xenopolis)





LA #11 **Liftarchiv Finale**

Ab Herbst 2005 Permanente Installation

In einer dauerhaften Installation wird das gesamte, im Projektzeitraum und im Zusammenhang mit dem Liftarchiv entstandene Material, darunter Fotos, Objekte und Dokumente, archiviert. Im Hintergrund wird ein Gemälde installiert, das die wichtigsten Ereignisse im Liftarchiv dokumentiert.

LA #11 **Liftarchiv Finale**

from autumn 2005 permanent installation

All materials that were produced over the project period and in relation to the Liftarchiv, including photographs, objects and documents are archived in a permanent installation. A painting is installed in the background picturing different events in the Liftarchiv.





# LIFTARCHIV

Stellen Sie mit  
al!

Wie wichtig ist ein  
Antirperforations?

XXC

Dirk Snauwaert

Woran mag Marcel Duchamp wohl gedacht haben, als er 1912 in seiner Wohnung in der Münchener Barerstrasse saß und darüber spekulierte, wie er die Malerei sprengen könnte. Die „Ölfaktorische Masturbation“ - so bezeichnete er später die Fixierung der Kunstwelt auf Öl und Leinwand - wollte Duchamp revolutionieren und andere Ausdrucksformen erfinden. Dass dies fast zeitgleich mit der abstrakten Formenrevolution der Malerei des Blauen Reiter in der selben Stadt - vielleicht sogar nur einige Hunderte Meter voneinander entfernt - stattfand, in einer Straße, die ein halbes Jahrhundert später auch Rainer Werner Fassbinder als Kulisse seines ersten Langspielfilms „Katzelmacher“ dienen sollte, lenkt unsere Aufmerksamkeit vom autonomen Kunstwerk auf die psychologischen Funktionen des städtischen Raumes. Welche Rolle spielt dieser urbane Raum bei künstlerischen Entscheidungsprozessen?

Der öffentliche Raum als Stadtplan lehrt uns nichts über das kaum sichtbare Geflecht von Handlungsabläufen, Grenzen, Strukturierungen, Austauschhandlungen aller Art und den daraus folgenden intensiven Erfahrungen. Weder die Materialität noch die Monumentalität der Architektur ist Herausforderung für bildende Künstler, die sich entschieden haben, den weißen Kunstbus zu verlassen, sondern die Zeichensysteme, Kommunikationskanäle, Sammlungs- und Treffpunkte. Das Ritual des Alltags zu beeinflussen, die pulsierende Vitalität anzuhalten und dessen

Automatismen sichtbar zu machen, gelingt besser, wenn man den Kontext der urbanen Matrix kennt, der die Orte strukturiert. Die Bildsprache, die Szuper Gallery seit einigen Jahren für die Entkernung dieser Automatismen verwendete, ist die der Absurdität. Abgeleitet von Beckettianischen Performances, inszenierten sie Medienperformances, bei denen sich Darsteller und Kamera gegenseitig in die Augen schauen und ein geschlossenes System bilden. Als Dekor ihrer Performances suchen sie häufig repräsentative Gebäude. Die Zentrale des Börsenkonzerns Bloomberg Media wie das des Baureferats der LH Münchens. Die vier Mitglieder des Kollektivs Szuper Gallery kratzen am Symbolwert dieser institutionellen Landschaft sowie an der glänzenden Oberfläche der „Corporate Image Strategie“ der Finanzwelt. Ein subversiver, anarchistischer, absurder Humor kommt in ihren Selbst-Inszenierungen in Fotos oder Videoarbeiten zum tragen. Ob es die bizarre Sexualität der grünen Motorraduniformen der Polizei ist oder die „after-hours“ dysfunktionalen Handlungen in der Schaltzentrale der Finanzwelt der Bloomberg Börsendatenagentur oder auch das Runtersegeln eines roten Tuches im Verwaltungsgebäude des Baureferats, - sie setzen mit ihren Inszenierungen einige unkontrollierbare absurde Choreografien in die Organisation, Effizienz und Logik der Macht. Ihre fiktiven Anspielungen auf Künstlerambitionen, Erfolg und hohe Preise

- wie es der Name Szuper Gallery zu ver-sprechen scheint - stehen im Gegensatz zur Tatsache, dass sie stets fehl am Platz sind als geniale Dilettanten in einem professionalisierten, effizienten Ambiente der Super-Modernität. Vor wenig Jahren schrieb ich über diese Arbeiten: „Auch hier sprechen sie kein Wort, so als ob im Kontext ihres Auftretens der Umgang mit Sprache unmöglich sei ...“ oder auch „Personen sind ihrer Sprache, der sozialen Kompetenz und Interaktion beraubt, gerade weil in diesem System kein kommunikativer oder sozialer Austausch möglich ist.“

Der Sprache ihr Kommunikationspotential und ihre Physikalität mittels Performances oder der Arbeit im öffentlichen, sozialen Raum zurückzugeben, war die programmatische Entscheidung der Künstler. So wie Kunst eine vorsprachliche symbolische Form der Kommunikation ist, ist es eine Form von symbolischem Austausch, zweck- und zwanglos, und seit einem Jahrhundert gilt auch die Regel in der Kunst, systematisch gegen alle Regeln zu verstoßen. Um den Austausch zu erweitern und nicht nur symbolisch sondern real ablaufen zu lassen, suchen sich Künstler andere Kanäle als die der vorhandenen Kunsträume, wo tatsächliche Interaktion möglich ist.

Dass sich Szuper Gallery in einem Lift, einer kleinen Zelle, in diesem großen Verwaltungs- apparat installiert, wundert nicht. Nach meinen vorherigen Erläuterungen über ihr verspieltes Ankratzen an repräsentativen Symbolen ist die Wahl einer transparenten Zelle - die sicher eine Anspielung auf die neue demokratische politische Kultur und modernistische Klarheit ist - in hohem Grad symbolisch zu lesen. Sie ist Teil einer größeren

Struktur und auch individuell zu nutzen, sie verhält sich autonom, wenn man es so nennen möchte, und man kann sich in dieser Zelle aufhalten und eine Choreografie des Alltags im Verwaltungsgebäude entwickeln. Auf- und Abstieg sind garantiert vorprogrammiert. Das „Archiv“ funktioniert wie eine parallele Institution zum Kreisverwaltungsreferat und versucht, eine parallele Erzählung des Ortes zu entwickeln. Es hat sowohl Symbol- wie auch Gebrauchswert. Struktur, Form und Inhalt sind überschaubar. Das Archiv bietet Unterhaltung und Ablenkung für die Besucher während der Wartezeiten. Weiter bietet es andererseits die Möglichkeit, sich mit verschiedenen Aspekten und Fragen der persönlichen Bedeutung des öffentlichen Raums auseinanderzusetzen, wie sie in ihrer Projektbeschreibung schreiben. Szuper Gallery sucht so einen Ort des möglichen Austausches, zieht jedoch eine klare Trennwand zwischen institutionellem und individuellem künstlerischen Territorium. Szuper Gallery bietet mit dem Liftarchiv eine neue Funktionsmöglichkeit an, es ist jedoch nur ein potentielles Angebot, eine Möglichkeit zur freien Verfügbarkeit. Der ausgewählte Ort des Kreisverwaltungsreferats ist besonders symbolisch, weil, wie Heinz Schütz im Katalog schreibt: „Als öffentliche Erscheinung unterliegt die Kunst im öffentlichen Raum den Bestimmungen der öffentlichen Ordnung, gleichzeitig jedoch kommt ihr ein gewisser Sonderstatus zu. Das Recht auf freie Meinungsäußerung, dessen Ausübung vom Kreisverwaltungsreferat reguliert wird, und die gesetzlich garantierte Freiheit der Kunst überlagern sich zwar, die beiden Felder kommen jedoch nicht vollständig zur Deckung.“

Dieses Liftarchiv kann und soll auch gesehen werden als der Informationsort, an dem Künstlergruppen - wie Szuper Gallery - die seit mehreren Jahren selbstorganisiert in Netzwerken arbeiten, ihre eigenen Präsentationsorte organisieren, ihre nicht-institutionelle „Nische“ im Inneren einer repräsentativen Struktur, und sich so einen Mikro- in einem Makro-Raum einrichten. Diese neuen Werkstrategien der Sichtbarkeit und der Distribution werden von diesen Künstlergruppen entwickelt, neben, mit und oft außerhalb des institutionellen Kunstbetriebs. Sie sind in ihren ephemeren Erscheinungen zu Amnesie verurteilt. So wird ein ganzes Spektrum der Kunstproduktion aus der Erzählung der Kunstgeschichte in den Museen ausgeblendet. Jetzt werden durch die Initiative der Szuper Gallery einige dieser Arbeiten und Praktiken zugänglich, indem an diesem Ort alle Dokumentation und Information in komprimierter Form verfügbar gemacht wurde. So wie Marcel Duchamp auch erst nach Jahren künstlerischer Tätigkeit darauf kam, selber sein bis dahin ignoriertes Werk um 1936-1941 im Archiv seiner „Boîte-en-valise“ zu sammeln, so ist dieses Liftarchiv in der Kunstgeschichte zu verorten. Duchamps „Boîte-en-valise“ - die „Schachtel im Koffer“- enthielt nicht seine Werke, sondern Modelle aller früheren Werke in Miniaturformat. Die Anschauungsqualität der Arbeiten wurde umgedeutet zur Information. Sie waren nur Verweise auf die realen Werke, Meta-Zeichen. In diesem Sinne enthält das Liftarchiv sozusagen die „Boîte-en-valise“ der Münchner Kunstkommission. Vielleicht war der berühmte Archiv-Koffer genau eine der Lösungen zur Sprengung des „retinalen

Kunstabstrahls“, an die Marcel Duchamp dachte, als er sich 1912 in die Meldebehörde Münchens als ausländischer Künstler zur Anmeldung begab.

Dirk Snauwaert

What might Marcel Duchamp have been thinking about as he sat in his apartment on Munich's Barerstrasse and speculated about how he could explode painting? Duchamp wanted to revolutionise "oilfactory masturbation", as he later described the art world's fixation on oil and canvas, and to invent other forms of expression. The fact that this occurred nearly simultaneously with the revolution of abstract form that the painters of the Blue Rider introduced in the same city – in a street that half a century later would also serve Rainer Werner Fassbinder as the backdrop for his first feature film, *Katzelmacher* – draws our attention away from the autonomous work of art and towards the psychological functions of urban space. What role does such urban space play in the psychology of decision-making processes?

Public space as an urban map teaches us nothing about the barely visible nexus of sequences of events, borders, structures and exchanges of all kinds or about the intense experiences that follow from all these things. Neither the materiality nor the monumentality of architectures presents a challenge to visual artists who have decided to leave the white cube; rather, it is the systems of signs, the channels of communications and the places for collecting and meeting. Influencing the quotidian ritual, encouraging the pulsing vitality and making its automatisms visible will all succeed better if one knows the context of the urban matrix that structures the locations.

The visual language that Szuper Gallery have been using for several years to gut these automatisms is that of absurdity. Derived from Beckettian performances, it is presented in the form of media performances in which the actors and camera look each other in the eye, forming a closed system. For the décor of their performances, they often seek out imposing buildings. The central office of the financial news service company Bloomberg Media or that of the city planning office of the state capital Munich. The members of the collective Szuper Gallery scratch away at the symbolic value of this institutional landscape and at the gleaming surface of the "corporate image strategy" of the financial world. A subversive, anarchistic, absurd humour is brought to bear in their self-presentations in photographic and video works. Whether it is the bizarre sexuality of the green uniforms of motorcycle police officers or the dysfunctional "after-hours" activities in the control centre of the financial world of the Bloomberg financial data company or the downwards sailing of red cloth in the administration building of the urban planning office, their interventions introduce uncontrollable, absurd choreographies into the organisation, efficiency and logic of power. Their fictive allusions to the ambitions of artists, success and high prices – which the name Szuper Gallery seems to promise – stand in contradiction to the fact that they are always in the wrong place, as genius amateurs in a professional, efficient

ambiance of super modernity. A few years ago I wrote about these works: "no word is heard here either, as if dealing with language were impossible in the context of their appearances", and continued: "people are robbed of their language, their social competence and interaction, precisely because no communicative or social exchange is possible in this system."

Giving language back its communication potential and physicality by means of performances or through work in public, social spaces was a programmatic decision on the part of the artists. Just as art is a pre-linguistic, symbolic form of communication, it is also a form of symbolic exchange, purposeless and unconstrained, and for a century now, it has been the rule that art systematically violates all rules. In order to expand this exchange, making it not just symbolic but also real, artists seek channels other than the existing art spaces, new places where real interaction is possible.

It comes as no surprise that Szuper Gallery chose a lift, a small cell within this large administrative apparatus, as the site for its installation. Following my explanations above of their playful scratching away at status symbols, the choice of a transparent cell – which is surely an allusion to both the new democratic political culture and modernist clarity – should be read as highly symbolic. It is part of a larger structure, and it can be used individually as well. It behaves autonomously, if you want to call it that, and one can remain in this cell and allow a choreography of everyday life in the administration building to evolve. The ascending and descending are ensured by pre-programming. The "archive" functions like an institution parallel to that of the office of the local

administration, and it seeks to develop a parallel narrative of the place. Thus it has both symbolic value and use value. Structure, form and content are all easy to grasp. The archive offers entertainment and distraction for visitors while they wait. As the artists wrote in their description of the project, it also offers an opportunity to grapple with various aspects and questions of the personal meaning of public space. Szuper Gallery thus looks for a place of possible exchange, but it does not set up a clear partition wall between the institutional and the individual, artistic territory. In the Liftarchiv, Szuper Gallery offers a new functional possibility; it is, however, only a potential offer, a possibility made freely available. The choice of the local administration office as a site is particularly symbolic, because, as Heinz Schütz writes in the catalogue: "As a public manifestation, art in a public space is subject to the provisions of public order; at the same time, however, it is granted a kind of special status. The right of free expression, whose practice is regulated by the office of the local administration, and the freedom of art as guaranteed by law may intersect, but the two fields are by no means completely congruent."

This Liftarchiv can and should also be seen as a site of information where artists' groups like Szuper Gallery that have been working for years in self-managed networks can organise their own presentation sites, their non-institutional "niches" inside a prestige structure and thus set up a micro-space within the macro-space. These new working strategies of visibility and distribution are developed by these artists' groups alongside, together with and often outside of the institutional art world. Their

ephemeral manifestations are condemned to amnesia. Thus a whole spectrum of artistic production is cut out of the art historical narrative found in museums. Now, thanks to the initiative of Szuper Gallery, several of these works and practices will be accessible, as all the documentations and information are being made available in compressed form. Just as Marcel Duchamp was active for many years as an artist before he came up with the idea of collecting his work, which until then had been ignored, in the archive of his *Boîte-en-valise* (Box in a valise) around 1936 to 1941. The Liftarchiv should be located in a similar place in the history of art. Duchamp's *Boîte-en-valise* contained not the works themselves but models of all his earlier works in a miniature format. The visual quality of the works was reinterpreted as information. They were merely references to real works: meta-signs. In that sense, the Liftarchiv contains, the Munich art commission's "boîte-en-valise", so to speak. Perhaps Duchamp's famous archive suitcase is precisely one of the solutions to the problem of exploding the "retinal concept of art" that Marcel Duchamp was thinking of when he went to Munich's local administrative office in 1912 to register as a foreign artist.

LA #C

## Versuche über das Liftarchiv

Dorothee Richter

Das Liftarchiv hat auf eine wunderbare und erstaunliche Weise Kunst in das modernistische Kreisverwaltungsreferat in München implantiert.

Wie ist dies dieser kleinen, durchsichtigen, mobilen Einheit gelungen, in einer bestimmten Umgebung nicht nur politische Kunst zu machen, sondern die Kunst politisch werden zu lassen? Susanne Clausen und Pawlo Kerestey haben zwei komplexe Institutionen aufeinander bezogen und damit eine atemberaubende Reibung geschaffen.

Wenn wir versuchen, die Situation mit Louis Althusser zu analysieren, kann man sagen, dass das Kreisverwaltungsreferat der Münchner Innenbehörde zweifellos zu den Staatsapparaten gehört und zwar, genau genommen, zu den repressiven Staatsapparaten. Unter repressiven Staatsapparaten versteht er diejenigen Institutionen, die als ein Teil des staatlichen Komplexes dessen Machtansprüche und Gesetze mit Gewalt durchsetzen können.

Diese Institutionen haben, wie Althusser bemerkt<sup>1</sup>, auch eine ideologische Seite. So lässt der formal geregelte Ablauf in einer Ausländerbehörde das Ein- und Ausschlussystem als natürlich erscheinen: Nummern ziehen und warten, Formulare ausfüllen, Papiere beibringen, Besucher diesseits und Verwaltungsbeamte jenseits der Theke, das Ein- und Ausschlussystem funktioniert in einer gerecht und objektiv erscheinenden Verpackung. Dies wäre als die ideologische Seite der Behörde zu ver-

stehen, sie naturalisiert, sie selektiert, sie macht ihre eigenen Bedingungen vergessen, sowie den Klassencharakter ihrer Entscheidungen.

Bildende Kunst als Institution betrachtet gehört nach Althusser zu den ideologischen Staatsapparaten. Dies bezeichnet diejenige Funktion in einem Staat, die den Apparat über kulturelle Mittel absichert und die Subjekte zur Zustimmung erzieht. Althusser bezeichnet die Schule als das wirksamste Instrument der pädagogischen Einflussnahme auf Subjekte. Dabei muss man bedenken, dass er diesen Text 1971 geschrieben hat, das Ausmaß der totalitären Beeinflussung durch Massenmedien wie Fernsehen und Werbung konnte man sich noch nicht annähernd in seiner ganzen Massivität vorstellen.

Im Unterschied zum relativ einheitlichen repressiven Staatsapparat existieren viele unterschiedliche ISAs. Diese sind auch oft private Institutionen<sup>2</sup>. Die ISAs, oder mit Gramsci gesprochen, die Zivilgesellschaft, sind daher nicht nur Kampfobjekt sondern auch Ort der Austragung eines ideologischen Kampfes um die Vorherrschaft bestimmter Gruppen<sup>3</sup>. „Nicht nur weil dort die früheren herrschenden Klassen lange noch starke Positionen behalten können, sondern auch weil der Widerstand der ausgebeuteten Klassen dort die Mittel und die Gelegenheit finden kann, um sich Gehör zu verschaffen, entweder indem sie die dort existierende Widersprüche zu nutzen oder indem sie sich Kampfpositionen erobern“,

wie Althusser mit dem marxistischen Klassenbegriff erläutert. „Klassenkampf“<sup>4</sup>, heute würde man sagen, das Verhandeln antagonistischer Verhältnisse, wird zwar auch mit ideologischen Mitteln geführt, geht aber darüber hinaus, da es sich um eine Umverteilung an der Basis (in letzter Instanz) handelt, also um Umverteilungen von Ressourcen, von Produktionsmitteln und Produktionsverhältnissen, sowie Machtverhältnissen.

Das Liftarchiv implantiert insbesondere mit dem Film „Nirwana“ eine massive Zerrüttung der dort sonst gepflegten Ideologie der „gerechten“, „geordneten“ Aussonderung oder Zulassung in die bundesrepublikanische Gesellschaft. Nirwana, eine Videoperformance von Super Gallery, benützte das nächtliche Ausländeramt als Filmsetting. Die „Pädagogik“ des Ortes wurde durch die Verfremdung desselben sichtbar: da es ungewöhnlich ist, in absurden Posen nächstens durch leere Gänge des Ausländeramtes zu robben, war plötzlich offensichtlich, dass die „normale“ Bewegung von Besuchersubjekten auch eine höchst zugerichtete Form der Bewegung darstellt. Das „normale“ Verhalten im Ausländeramt schließt gesittetes geduldiges Warten und unauffälliges, nicht mit sexuellem Begehren konnotierte Bewegung ein. Der „normale“ Ablauf heißt, dass die Unterhaltungen zwischen Angestellten und Besuchersubjekten hinter geschlossenen Türen stattfinden, also nicht zu sehen und sicher nicht transparent sind. Das „normale“ Verhalten schließt eine Reihe von festgelegten hierarchischen Anordnungen mit ein, jemand diesseits und jenseits einer Thekenbarriere, jemand ist der Amtssprache mächtig und ein anderer

weniger. Das „normale“ Verhalten besteht aus einer Art Performanz von Objektivität und Wertfreiheit sowie von Nicht-Emotionalität. Entsprechend dazu haben die Angestellten reagiert, sie lehnten den Film ab und protestierten gegen ihn.

Kunst, die im Rahmen eines Kunst-am-Bau Projektes in ein Gebäude eingeladen wird, hat in der Regel eine repräsentative Funktion. Implizit gehört dazu, die Welt der schönen Dinge vom Alltagsleben zu sondern und deren Autonomie – und damit auch ihre Wirkungslosigkeit – zu bestätigen. Auch hier verweigert das Liftarchiv die Bestätigung der ideologischen Anordnung. Es referiert dagegen auf bestimmte Anordnungen, es macht sie als solche sichtbar. Angespielt werden: 1. der Akt der Nobilitierung von Artefakten (Gegenständen gleich welcher Art) durch den Akt des Ausstellens und 2. die Überblicks-, Transparenz- und Überwachungsphantasien, die in den Glaspalästen der Moderne materialisiert sind.

1. Nobilitierung von Gegenständen durch den Akt des Ausstellens: Das Liftarchiv selbst kann wie ein Diskursraum auf ebener Erde funktionieren, gleichzeitig auch als Skulptur, die in bezeichnender Weise hoch erhoben ist und über den Köpfen der Besucher und Mitarbeiter schwebt. Diese Geste inszeniert das Liftarchiv witzig und leicht mit einem Lift, der ins Nirgendwo führt, jedenfalls nur unter die Decke des Gebäudes. Das Liftarchiv macht sich die Situation zunutze und hängt eulenspiegelhaft unter der Decke und beansprucht aus dieser sicheren Entfernung eine freche Definitionsmacht, deren Anzweifelbarkeit und Erreichbarkeit mit eingebaut ist.

2. Die Überblicks-, Transparenz- und Überwachungsstrategien der Moderne. Die Moderne hat die unterschiedlichsten Räume als White Cubes hervorgebracht<sup>5</sup>, nicht nur Ausstellungsinstitutionen, sondern auch Fertigungsstätten, Verwaltungsgebäude und Wohnräume. Der White Cube erscheint im Vergleich zu den zeitgenössischen Glaspalästen der Fertigung und der Verwaltung fast als geschützter, innerlicher Raum. In den zeitgenössischen Glaspalästen spielt das Motiv des Sehens und Gesehenwerdens, das Subjekte und Objekte auf einer hierarchischen Linie verortet, eine entscheidende Rolle. Es überwacht nicht nur, sondern erzieht Subjekte, sich als gesehene zu verstehen, und daher zu selbstver-

antwortlich handelnden, disziplinierten Staatsbürgern, die die Instanz der permanenten Selbstkontrolle verinnerlicht haben. Etwas davon wird sichtbar, wenn der Ausstellungsort selbst im kleinen Glaskasten sitzt und somit einsehbar und beobachtend von oben kommentiert.

Das Liftarchiv repräsentiert sozusagen die Schnittstelle der Diskurse – repressiver Staatsapparat und Zivilgesellschaft, Verwaltung und Kommentar, Repräsentationsfunktion, Autonomie und Pädagogik – und ist gleichzeitig, eingeständenermaßen, Teil dessen.

Die pädagogische Funktion, die als Matrix Kunstinstitutionen zugrunde liegt, wurde von den Mitarbeitern des



Ausländeramtes durchaus wahrgenommen und entsprechend misstrauisch bis ablehnend aufgenommen. Sollten sie lächerlich gemacht werden, oder bloßgestellt? Sollten sie von einer höheren Warte aus beurteilt werden? War das überhaupt Kunst, das sich da einen Kommentar erlaubte? Was hatte dies mit dem Schönen zu tun, das man mit Fug und Recht von der Kunst erwarten kann? Folgen wir Althusser, so wird diese Verunsicherung auf einer tiefen Ebene initiiert, da Ideologie Individuen anruft und als bestimmte Subjekte hervorbringt. Dieser Prozess einer permanenten „Anrufung“ als Mitarbeiter einer „gerechten“ und „geordneten“, entsexualisierten Behörde, wurde mehrfach durch das Liftarchiv gestört. Es stellte sehr konkret die Kriterien zur Aussonderung von Menschen in Frage, beispielsweise durch die Einladung von schleuser.net, und die gewohnheitsmäßige Anordnung der Abläufe. Zudem verunsicherte es in der Frage, was denn „Kunst“ ist im Gegensatz zum Arbeitsalltag. „Kunst“ war mit dem Liftarchiv ein Setting für Gesprächssituationen oder Talkshows, für einen Film, „Kunst“ war eine Umfrage unter den Beschäftigten, „Kunst“ war eine Filmreihe, oder ein großer Bildschirm. Das Liftarchiv bot eine Reihe unterschiedlicher Möglichkeiten an – und verwies mit seiner Glaskasten-Materialität darauf, dass es selbst eine Art Leerformel darstellt. Szuper Gallery hat es in „Zusammenarbeiten“ mit Institutionen wie der Polizei, Christie’s Bloomberg Television, der Londoner Metallbörse, sowie der Münchner Börse erreicht, die jeweils vorkodierten Kontexte durch subtile Irritationen in Frage zu stellen und deren ideologische Konzepte sichtbar zu machen. Bei der öffentlichen

Situation des Liftarchivs gingen sie einen Schritt weiter, da das Liftarchiv zugänglich und erreichbar war, Veranstaltungen dort stattfanden und sich Mitarbeiter über eine Umfrage im Netz äußern konnten. Einige der antagonistischen Verhältnisse unserer Gesellschaft wurden benannt und diskutiert. Dass dies nicht ohne Auseinandersetzung mit den Mitarbeitern der Behörde verlief, kann man nur als Erfolg des Projektes werten. Nur dort, wo Kunst verstört, hat sie auch eine Chance, Denkprozesse in Gang zu setzen. Und nur dort, wo Öffentlichkeit als Diskurs stattfindet, kann Kunst jenseits ihrer autonomen Sphäre auf gesellschaftliche Prozesse einwirken.

<sup>1</sup> Althusser, Louis: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, 1970 hier zitiert nach [www.bbooks.de/texte/althusser](http://www.bbooks.de/texte/althusser) – *Das Recht gehört laut Althusser sowohl zu den repressiven als auch zu den ideologischen Staatsapparaten. Insofern hat eine Ausländerbehörde etwas von beiden Erscheinungsformen.*

<sup>2</sup> Althusser bezieht sich auf Gramsci, der erläutert hat, dass diese Unterscheidung, öffentlich und privat, auf das Recht zurückgeht. *Der Staat, der der Staat der herrschenden Klasse ist, ist weder öffentlich noch privat, er ist vielmehr die Bedingung jeder Unterscheidung zwischen öffentlich und privat. Daher kümmert sich Althusser nur um die Funktionsweise. Private Institutionen funktionieren als ideologische Staatsapparate.*

<sup>3</sup> Althusser verweist selbst auf die Ähnlichkeit der Konzepte von *Zivilgesellschaft und ideologischen Staatsapparaten.*

<sup>4</sup> ebenda.

<sup>5</sup> vgl.: Brian DOHERTY: *Inside the white cube*, 1974; sowie Walter GRASSKAMP: *Die weiße Ausstellungswand*, in Wolfgang ULLRICH, Juliane VOGEL, Weiss, Fischer 2003, S.29 -63.



Dorothee Richter

The Liftarchiv is a wonderful and astonishing way to implant art in a modernist district administration building in Munich. How did this small, lucid, mobile unit succeed not only in making political art in a certain environment but also in making art political?

Susanne Clausen and Pawlo Kerestey have related complex institutions to one another and thereby created a breathtaking friction.

If we attempt to analyse the situation with the help of Louis Althusser, we can say that the Kreisverwaltungsreferat (District administration department) of the Munich government is certainly a state apparatus and more specifically a Repressive State Apparatus. Althusser includes under the category Repressive State Apparatuses institutions that as part of a state complex can implement its claims to power and laws by means of violence. These institutions have, as Althusser notes, an ideological side as well.<sup>1</sup>

Hence the formally regulated course of events in an immigration authority makes the system of inclusion and exclusion seem natural: take a number and wait, fill out forms, present papers, visitors on this side of the counter and civil servants on the other – the system of inclusion and exclusion functions within a package that seems just and objective. This would be the ideological side of the government office: it naturalises, it selects, it makes causes others to forget the conditions of its own existence and the class-based nature of its decisions.

Visual art as an institution should be placed, according to Althusser, among the Ideological State Apparatuses (ISAs). This refers to the functions in a state that secures the apparatus by cultural means and educates the subjects to go along with it. Althusser defines the school as the most effective instrument for the pedagogical influence of subjects. It must be recalled, however, that he published this text in 1970, the massive extent of the totalitarian influence though mass media like television and advertising could not yet be fully imagined.

In contrast to the relatively uniform Repressive State Apparatus, there are many different ISAs. They are often private institutions.<sup>2</sup> The ISAs – or as Gramsci called it, the civil society – is thus not only an object of struggle but also the site of an ideological struggle over the dominance of certain groups.<sup>3</sup> “The class (or class alliance) in power cannot lay down the law in the ISAs as easily as it can in the (repressive) State apparatus, not only because the former ruling classes are able to retain strong positions there for a long time, but also because the resistance of the exploited classes is able to find means and occasions to express itself there, either by the utilization of their contradictions, or by conquering combat positions in them in struggle”,<sup>4</sup> as Althusser explains it using the Marxist concept of class. “Class struggle”, we would say today, the negotiating of antagonistic relationships, may be conducted by ideological means, but

it goes beyond that, since it is ultimately about distribution of the base (in the final analysis), that is, distribution of resources, the means relations of production and power relationships.

Liftarchiv, particularly with the film Nirvana, implants a massive shake-up of the ideology otherwise cultivated there: of a “just”, “regulated” weeding out or admitting into a society based on a federal republic. Nirvana, a video performance by the Szuper Gallery, uses the immigration office at night as its setting. The “pedagogy” of the site is made visible by alienating it: because it is unusual to crawl in absurd poses through the empty halls of the immigration office at night, it suddenly becomes obvious that the “normal” movements of the visitors represent a highly artificial form of movement.

“Normal” behaviour in the immigration office includes polite, patient waiting and inconspicuous movement that does not carry with it connotations of sexual desire. The “normal” sequence of events entails that the conversations between employees and the visitor-subjects will take place behind doors and hence are not seen and are certainly not transparent. The “normal” behaviour entails a series of fixed, hierarchical arrangements, a person on each side of a counter, someone familiar with bureaucratic language and the other less so – the “normal” behaviour consists of a kind of performance of objectivity and value neutrality as well as non-emotionality. The employees acted accordingly: they rejected the film and protested it.

Art that is invited into a building as part of a Kunst am Bau project functions, as a rule, as a form of prestige. It implicitly separates the world of beautiful things from

everyday life and confirms its autonomy – that is to say, its ineffectiveness. Here too the Liftarchiv refuses to confirm the ideological order. Instead, it refers to certain arrangements; it makes them visible as such. It alludes to the act of ennobling artefacts (objects of any kind whatever) though the act of exhibiting them, and to fantasies of surveillance, transparency and controlling that take material form in the glass palaces of modernism.

1. Ennobling objects through the act of exhibiting them: The Liftarchiv itself can function like a space of discourse on level ground, but also like a sculpture that is elevated in a significant way and floats above the heads of the visitors and employees. Liftarchiv presents this gesture wittily and easily with a life that leads nowhere, or at least just under the ceiling of the building. Liftarchiv makes use of the situation and hangs capering under the ceiling, laying claim from this safe distance on a cheeky power to refine that is inherently disputable and available.

2. Modernism’s strategies of surveillance, transparency and controlling: Modernism produced a wide variety of spaces in the form of White Cubes, not only exhibition institutions but also production plants, administrative buildings and residential spaces.<sup>5</sup> The White Cube seems, in comparison to contemporary glass palaces of production and administration, almost like protected, interior spaces. In contemporary glass palaces the motif of seeing and being seen, of subjects and objects located along a hierarchical line, plays a crucial rule. Not only does it oversee, it also teaches subjects

to think of themselves as being seeing and thus to be disciplined citizens of the state who act of their own responsibility, having internalized authority as permanent self-control. Some notion of this becomes evident when the exhibition place itself sits in a small glass box and thus is not only visible but also observing and commenting from above. The Liftarchiv thus represents the point of intersection of discourses – of the Repressive State Apparatus and the civil society, administration and commentary, a prestige function, autonomy and pedagogy – and at the same time, admittedly, it is part of all that.

The pedagogical function that serves as the matrix on which art institutions are based was certainly perceived by the employees of the immigration authority, and it was received accordingly with reactions ranging from mistrust to rejection. Were they being made to look ridiculous or being exposed? Should they be judged from a higher vantage point? Was this thing that took the liberty of commenting in this way art at all? What did that have to do with the beautiful, which is what one justifiably expects of art? If we follow Althusser, this uncertainty is initiated on a deep level, because the ideology appeals to individuals and produces specific subjects. This process of a permanent “appellation” as employees of a “just”, “ordered” and de-sexualized governmental authority is disrupted by the Liftarchiv in several ways. It questions very concretely the criteria for sorting out people – for example, through the invitation from Schleuser.net and the habitual arrangement of the sequence of events. At the same time, it makes us uneasy about the question what “art” is as opposed to

the everyday life of work. In the Liftarchiv, “art” is a setting for conversations or talk shows, for a film; “art” was a survey of the works; “art” was a film series or a large screen. The Liftarchiv offered a series of various possibilities – and its glass-box materiality suggested that it itself was a kind of empty formula.

By “collaborating” with institutions like the police, Christie’s, Bloomberg Television, the London metal exchange and the Munich stock exchange, the Szuper Gallery has managed to call the pre-coded contexts into question by means of subtle vexations and to make their ideological concepts visible. In the public situation of the Liftarchiv, they took it a step further, because the Liftarchiv was accessible and available, events took place there, and employees could express themselves in a survey on the Internet. Several of the antagonistic relationships of our society were named and discussed. The fact that this did not happen without a debate with the employees of the administrative authority can only be seen as a sign of the project’s success. Only where art has created a disturbance is there a chance for thinking processes to get started. And only there where the public sphere takes the form of a discourse can art have an effect beyond its autonomous sphere on social processes.

<sup>1</sup> Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses: Notes towards an Investigation”, in *idem, Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster (London: New Left Books, 1971), pp. 127–86. According to Althusser, the legal system belongs to both the Repressive and the Ideological State



Szuper Gallery, The Extras, 2005, Performance, Vancouver

*Apparatuses. Hence the immigration authority has aspects of both phenomena.*

*Apparatuses” (note 1), p. 147.*

<sup>2</sup>This refers to Gramsci, who explained that this distinction between public and private derives from the legal system. The state, which is the state of the ruling class, is neither public nor private; it is, rather, the condition for all distinctions between public and private. That is why Althusser is concerned only with the ways things function. Private institutions can function as Ideological State Apparatuses.

<sup>5</sup>See Brian O’Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. 2nd ed. (Santa Monica, CA: Lapis Press, 1986), and Walter Grasskamp, “Die weisse Ausstellungswand”, in Wolfgang Ullrich and Juliane Vogel, eds., *Weiss* (Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 2003), pp. 29–63.

<sup>3</sup> Althusser himself points to the similarity of the concepts of civil society and Ideological State Apparatuses.

<sup>4</sup> Althusser, “Ideology and Ideological State

## Die Extras

Live Performance  
Vancouver Public Library  
2005

Die ortsspezifische Performance mit 20 Akteuren wurde von Szuper Gallery als Auftragsarbeit für die Vancouver Public Library im Rahmen von Set Project und der Live Art Biennale in Vancouver entwickelt. Der Bibliotheksneubau ist in Vancouver als Drehort für Hollywood Filmproduktionen bekannt. In der Performance wird ein Ausschnitt aus einem bekannten Science Fiction Film nachgestellt, in der die Bibliothek als Sitz eines bio-medizinischen Firmenimperiums gezeigt wird, das Menschen illegal kloniert. Die Extras re-inszeniert einige Szenen aus dem Film, in denen eine Gruppe von Menschen gegen das Labor demonstriert. In der Performance werden die extravaganten Gesten politischer Demonstranten geübt und nachgestellt. Währenddessen lesen drei weitere Akteure eine Reihe von performativen Texten. Dabei handelt es sich um narrative Episoden, die die sozialen und psychologischen Bedingungen von Statisten am Filmset beschreiben. ([www.setproject.ca](http://www.setproject.ca))

## The Extras

Live Performance  
Vancouver Public Library  
2005

A site-specific live performance with 20 actors was developed for the Live Art Biennial Vancouver at the Vancouver Public Library, a frequent location for Hollywood film productions. The work set out to re-enact an extract from a 2000 sci-fi feature, which saw the library transformed into the corporate headquarters of a bio-medical giant involved in illegally replicating humans. *The Extras* re-enacts a scene where a crowd demonstrates against the lab. The performance explored and replicated the extravagant gestures of political protesters, while three actors were reading a series of performative texts, narrative episodes, which explored the social and psychological conditions of the background artists as a metaphor for the creative producer in general. ([www.setproject.ca](http://www.setproject.ca))



Heinz Schütz

Archive dienen der Aufbewahrung von öffentlichen Urkunden und Dokumenten. Die Etymologie von Archiv weist auf das griechische *archeion*. In der Umschreibung von Jacques Derrida bedeutet *archeion*: „ein Haus, ein Wohnsitz, eine Adresse, die Wohnung der höheren Magistratsangehörigen, der *archontes* (...). Jenen Bürgern, die auf diese Weise die politische Macht innehatten und bedeuteten, erkannte man das Recht zu, das Gesetz geltend zu machen oder darzustellen. Ihrer so öffentlich anerkannten Autorität wegen deponierte man zu jener Zeit bei ihnen zu Hause, an eben jenem Ort, der ihr Haus ist (ein privates Haus, Haus der Familie oder Diensthaus), die offiziellen Dokumente.“ \* Die *archontes* sind die Bewahrer und Garanten der Sicherheit des Depots und: „Sie haben das Recht die Archive zu interpretieren.“\*\* Im Archiv überlagern sich Ort und Gesetz, Nomo- und Topologie. Desweiteren dient das Archiv, wie Derrida weiter herausarbeitet, der Konsignation, der Versammlung: „Unter Konsignation verstehen wir nicht nur im geläufigen Sinne des Wortes die Tatsache, daß ein Wohnort zugewiesen wird, oder daß etwas zur Aufbewahrung an einem Ort oder auf einem Träger anvertraut wird, sondern hier verstehen wir darunter den Akt des Konsignierens im Versammeln der Zeichen. (...) Das archontische Prinzip ist auch ein Prinzip der Versammlung.“ \*\*\*

Die Behörde, in deren Eingangshalle die Künstlergruppe Szuper Gallery das Liftarchiv einrichtete, definiert sich zwar

nicht vordergründig als Archiv, doch besteht eine ihrer Aufgaben durchaus darin, Dokumente für das Archiv zu produzieren. Darüberhinaus gibt es Berührungspunkte mit Derridas historischer Ableitung: In Anwendung der bestehenden Gesetze eignet dem Kreisverwaltungsreferat eine, wenn auch von Legislative und Judikative begrenzte, Interpretationsmacht. Diese Macht richtet sich nicht zuletzt auf die öffentliche Sanktionierung des Privaten, sei es nun Geburt oder Tod, Heirat oder Grundbesitz, sie richtet sich insbesondere auch auf das Aufenthaltsrecht. Die Stempel der Behörde funktionieren wie eine Eintrittskarte in den öffentlichen Raum, der nun keineswegs, was das Wort „öffentlich“ suggeriert, für jedermann zu jeder Zeit zugänglich ist.

Das Liftarchiv geht mit dem Ort seiner Installation verschiedene Bezüge ein. Während das Kreisverwaltungsreferat für die öffentliche Ordnung zuständig ist, beschäftigt sich das Liftarchiv mit Kunst im öffentlichen Raum, einem Phänomen, das sich in den letzten beiden Jahrzehnten im Diskurs der Kunst zunehmend etablierte. Als öffentliche Erscheinung unterliegt die Kunst im öffentlichen Raum den Bestimmungen der öffentlichen Ordnung, gleichzeitig jedoch kommt ihr ein gewisser Sonderstatus zu. Das Recht auf freie Meinungsäußerung, dessen Ausübung vom Kreisverwaltungsreferat reguliert wird, und die gesetzlich garantierte Freiheit der Kunst überlagern sich zwar, die beiden Felder kommen jedoch nicht vollständig zur

Deckung. Das Liftarchiv ist das, was es thematisiert: Kunst im öffentlichen Raum. Es entstand im Rahmen klassischer Kunst-am-Bau-Maßnahmen auf Empfehlung der städtischen Kunstkommission und stellt in München ein Novum dar, insofern es sich hier nicht um ein abgeschlossenes Werk handelt, sondern um ein strukturelles, beispielbares Objekt, das als Archiv im Laufe der nächsten Jahre immer wieder neu bestückt und von Veranstaltungen begleitet wird und dabei den öffentlichen Dialog sucht. Der historische Ausgangspunkt von Kunst im öffentlichen Raum bestand darin, dass Künstler und Künstlerinnen Museen und Galerien verließen, um sich jenseits der institutionalisierten Kunsträume womöglich kontext- und ortsspezifisch zu verankern. Im Widerspruch hierzu – zumindest auf den ersten Blick – beharrt Szuper Gallery mit dem Liftarchiv auf dem autonomen Kunstraum. Ein parallel zum Liftarchiv entwickeltes Projekt von Szuper Gallery besteht in einem Wettbewerb, in dem sie Architekten aufforderten, einen transportablen Galerieraum zu erfinden. Das Gehäuse des Liftarchivs stellt ein Derivat des „White Cube“ dar, des abgeschlossenen, auf Autonomie bedachten und möglichst neutralen Kunstraumes. Die dialektische Pointe des Liftarchiv besteht nun darin, dass es den „White Cube“ in einen „Glass Cube“ verwandelt: Das Liftarchiv ist zum einen autonom und abgeschlossen, zum anderen jedoch transparent, funktional und ortsspezifisch mimetisch.

Der auf den Lift montierte Glaskubus greift die Transparenz der gläsernen Eingangshalle auf, so dass das Archiv nicht nur von der Halle, sondern auch von der Straße aus einsehbar ist. Wenn das Archiv

nach oben gefahren wird, handelt es sich um einen nicht betretbaren Raum. In dieser Position spielt es mit dem idealistischen Kunstverständnis, das Kunst in der Höhe einer erhabenen Geisteswelt ansiedelt, in einer idealistischen Höhe, die durch den Mechanismus des Liftes konterkariert wird. Im hochgefahrenen Zustand kann der Raum nicht betreten werden. Er ist dann Schaufenster des Archivs, funktioniert aber in diesem Zustand wie das dreidimensionale Bild eines Raumes, der mit seinem Mobiliar an ein Besprechungszimmer erinnert und ein Moment von Privatheit transportiert. In der Halle des Kreisverwaltungsreferates wirkt das Zimmer im Glaskasten wie ein Implantat und doch nimmt es als Archiv auf das Archivarische der Behörde Bezug.

Diese sozusagen autonome Bezugnahme auf den vorgegebenen Kontext entspricht einer künstlerischen Strategie von Szuper Gallery, die sie bereits in verschiedenen anderen Kontexten verfolgte und die darauf zielt, die in den Kontexten verkörperte Macht zu irritieren. In der Münchner Börse etwa ließen sie englische Texte des Börsengurus Georges Soros von zwei nicht englisch sprechenden, ukrainischen Kindern sprechen, in den Räumen der Londoner Finanznachrichtenagentur Bloomberg agierten sie so, dass ihre sinnlos erscheinenden Handlungen in Kontrast zur ökonomischen und medialen Rationalität der Umgebung standen.

Die scheinbare Absurdität der Aktionen affizierte die Umgebung, wobei am Ende unklar blieb, wer eigentlich irrational ist, die Umgebung oder die Akteure. Als Schlüsselarbeit zum Verständnis dieser künstlerischen Strategie kann eine Fotoserie betrachtet werden: Sie zeigt die

KünstlerInnen der Galerie Szuper in Polizeiuniformen – Lederkleidung, wie sie die Motorradpolizei trägt – in einem privaten Wohnraum. Die in der Polizei verkörperte öffentliche Macht prallt auf die private Umgebung. Die Posen der PolizistInnen lassen sich allerdings nicht entschlüsseln. Üben sie ihren Beruf aus, entspannen sich sie, posieren sie als Modells? Die Anwesenheit öffentlicher Macht in der privaten Umgebung produziert hier eine unauflösbare Irritation. Die Interpretationsmacht, auf der Archive gewöhnlich basieren, erweist sich in dem so produzierten hermeneutischen Ausnahmezustand als ohnmächtig.

Das Mobiliar des Liftarchivs verleiht ihm andeutungsweise private Züge. Diese Privatheit drängt im Foyer des Kreisverwaltungsreferates zur Öffentlichkeit. Das latent Geheime des Archivs wird durchbrochen. Was Derrida in Bezug auf die Versammlung der Zeichen im Archiv feststellt, findet eine spezifische Wendung hin zu einer Versammlung von Personen. Durch seine Zurschaustellung wendet sich das Liftarchiv an die Öffentlichkeit, ebenso durch seine Eröffnungsveranstaltungen und nicht zuletzt durch das Internet. Eine Website im Kreisverwaltungsreferat erlaubte die dialogische Partizipation, sie wiederum soll zu einem Bestandteil des Liftarchivs werden.

\* Jacques Derrida, Dem Archiv verschrieben, Berlin 1997, S.11

\*\* S.11

\*\*\* S.13

LA #

## Liftarchiv

Heinz Schütz

Archives are used to store and preserve public documents and records. The word archive derives from the Greek *arkheion*. Jacques Derrida defines *arkheion* as “initially a house, a domicile, an address, the residence of the superior magistrates, the *archontes* (...) The citizens who thus held and signified political power were considered to possess the right to make or to represent the law. On account of their publicly recognized authority, it is at their home, in that place which is their house (private house, family house, or employee’s house), that documents are filed.”\*

The *archontes* are the keepers and guardians of the depot and ... “they have the power to interpret the archives.”\*\* At the archive, place and law, topology and nomology intersect. Furthermore Derrida elaborates, the archive serves as a place of consignation, of gathering. “By consignation, we do not only mean, in the ordinary sense of the word, the act of assigning residence or of entrusting so as to put into reserve (to consign, to deposit), in a place and on a substrate, but here the act of consigning through gathering together signs. (...) The archontic principle of the archive is also a



principle of consignation, that is, of gathering together. \*\*\*

The artist group Szuper Gallery installed the Liftarchiv in the foyer of a public authority building which, not ostensibly being an archive, serves the purpose of producing documents for archives. In addition to this we can find points of reference to Derrida's historic derivative: the district authority bound by the legislative body and the judicature operates within the realm of existing laws and possesses therefore a certain amount of interpretative power. This power is directed not just towards the public sanctioning of the private sector such as the registrations of births, deaths, marriages and landed property, but above all towards resident rights. The stamp of the authority works like an entrance ticket for the public space that is nevertheless not open to everyone even though the word "public" suggests this.

By choosing this location for the Liftarchiv Szuper Gallery make various references. While the district authority is responsible for public law and order the Liftarchiv deals with art in the public space, a phenomena which has increasingly established itself during the last two decades within the discourse of art. Being a public manifestation public art underlies the regulations of public order but at the same time occupies a special position. The issue of freedom to express one's opinion whose execution is regulated by the district authority and the issue of legally guaranteed freedom of art intersect, but are not identical.

The Liftarchiv is what it addresses, public art. It was created within the scope of traditional public art following recommendations

by the municipal art commission. It represents a novelty in Munich, as it is not a completed work of art but a structural object. For the next few years it will operate like an archive, it will acquire new material and hold events, thereby seeking public discourse. The historical point of departure of public art lay in artists leaving museums and galleries in order to anchor themselves, context and space-specifically, outside of institutionalised exhibition spaces. It might at first glance seem contradictory that Szuper Gallery insist on locating the Liftarchiv in an autonomous art space. A competition, another Szuper Gallery project running parallel to the Liftarchiv, invites architects to design a transportable gallery. The structure of the Liftarchiv represents a derivative of the "White Cube", a contained, autonomous and neutral exhibition space. The dialectical punch line of the Liftarchiv lies within its transformation from a "White Cube" into a "Glass Cube": on one hand the Liftarchiv is autonomous and contained, on the other hand transparent, functional and site-specifically mimetic. A glass cube mounted onto the lift catches the transparency of the glazed foyer and makes it possible for the archive to be seen not only from the foyer but also from the street. When the archive is raised the viewer is denied access. In this position the archive plays with the notion of an ideal art, art raised to an intellectual sphere, an idealistic level which is counteracted by the mechanism of the lift. In its raised position the space can not be entered. It becomes the showcase for the archive but functions like a three-dimensional picture of a room, which is reminiscent of a meeting room and therefore evokes a sense of privacy. Installed

in the foyer of the district authority the room in the glass cube operates like an implant but as an archive it also relates to the archival air which surrounds public authorities.

The autonomous reference to the given context is part of an artistic strategy, which Szuper Gallery has pursued in a number of other contexts. As a result the prevailing powers within these contexts were challenged and vexed. For example at the Munich stockmarket Szuper Gallery organised English texts by business guru Georges Soros to be read by two Ukrainian, non-English speaking children. At the offices of the London financial news agency Bloomberg Szuper Gallery acted in a completely irrational and pointless manner, which contrasted the surrounding's economical and medial rationality. The seemingly absurd actions affected the surroundings and as a result it was unclear who or what was actually irrational, the surroundings or the performers. A series of photographs could be seen as a key work to understand this artistic strategy. It shows the members of Szuper Gallery in a private living room dressed in police uniforms, leather gear as worn by the German motorbike police. The public power represented by the police clashes with the private surroundings.

It is difficult to decode the poses of the police. Are they just doing their duty, are they relaxing, or are they fashion models? The presence of public power in a private space results in an insoluble irritation. The interpretative power on which archives are based on proves to be powerless in this designed hermetic state-of-emergency.

The furniture of the Liftarchiv gives it a touch of privacy. Being situated in the foyer

of the district authority this privacy invites the general public to enter. The latent secret of the archive is broken. What Derrida identifies in reference to the gathering of signs at archives reflects itself in the meeting of people at the Liftarchiv. Being an exhibit the Liftarchiv addresses the general public, also through the various opening events and the Internet. A website allows the public a dialogic participation. This participation becomes in return a part of the Liftarchiv.

\* Jacques Derrida, *Dem Archiv* ver-schrieben, Berlin 1997, S.11

\*\* S.11

\*\*\* S.13



Monika Pemler

Öffentliche Kunst hat es heute nicht leicht. Die Zeiten sind längst vorbei, in denen Reiterstandbilder oder Denkmäler eindeutige und für jeden ablesbare Botschaften vermittelten. Zeitgenössische Kunst stößt beim heterogenen Betrachterkreis im öffentlichen Raum nicht auf die selbe Aufmerksamkeit und das selbe Interesse wie beim Museumspublikum (es sei denn, es handelt sich um eine besonders spektakuläre Intervention oder eine Provokation). Im schlechtesten Falle wird sie gar nicht oder nur oberflächlich wahrgenommen.

Etwas anders verhält es sich mit der „Kunst am Bau“ – wie im deutschsprachigen Raum nach wie vor jene Kunst genannt wird, die in Zusammenhang mit einem Gebäude realisiert wird, egal, ob sie am Gebäude, im Gebäude oder um das Gebäude herum ihre Wirkung entfaltet. Diese Kunst tritt in Dialog mit einer ganz bestimmten Gebäudenutzung und einer Zielgruppe, die sich in der Regel mit der Gestaltung ihres Umfeldes stark identifiziert und sich nicht gerne irgendeine Kunst „überstülpen“ lässt.

Im Rahmen des „Kunst am Bau“ Programms der Stadt München – QUIVID<sup>2</sup> genannt – betreuen wir seit den 90er Jahren Projekte, die mit dem herkömmlichen „Kunst am Bau“ - Begriff nicht mehr viel zu tun haben. Der Architekturbezug ist zwar immer noch von Bedeutung, im Vordergrund des Interesses steht aber die durch Nutzung und Funktion bestimmte Spezifik der Orte.

Ein differenziertes Kommunikationskonzept unterstützt die Vermittlung der Kunst und sorgt so für die richtige Wahrnehmung.

Jenny Holzers Denkmal für Oskar Maria Graf (1996) im Münchner Literaturhaus beispielsweise bedient nicht den klassischen Denkmalebegriff – etwa durch die Darstellung seiner Person in Bronze oder Stein – sondern widmet sich dem Werk des Dichters. Sorgfältig ausgewählte Passagen seiner Prosa begegnen dem Besucher des Kaffeehauses auf dem Grund der Tassen und Teller, auf den Papiersets und Bierdeckeln oder den Lederrücken der Sitzbänke. In einem Laufschriftband über der Bar fließen Sätze dahin. Und auf den Steintischen der Terrasse sind Texte des aufmüpfigen und anarchischen Volksdichters aus Bayern eingemeißelt, dessen Leben im New Yorker Exil endete.

Gelegentlich wird sogar der statische Kunstbegriff durchbrochen, wenn die Nutzer eines Gebäudes selbst zu Akteuren eines Kunstwerkes werden, wie es beim Projekt WOHER KOLLEGE/ WOHIN KOLLEGE des Münchner Künstlerduos *Empfangshalle* der Fall war, das sie für den neuen Betriebshof Ost der Müllabfuhr entwickelten. Dort arbeiten Kollegen aus vielen Nationen miteinander. Es begann 2001 mit der Frage „Woher kommst Du, und wenn Du an daheim denkst, was siehst Du dann?“ 27 Mitarbeiter waren bereit an dieser Identitätssuche mitzuwirken. Sie reisten in ihrem Urlaub mit einem zum



Jenny Holzer, Denkmal für Oskar Maria Graf, 1996

Wohnmobil umgebauten Müllwagen an den Ort, der für sie Heimat repräsentiert, sei es nun mitten in München, in Kasachstan, der hintersten Türkei oder Ghana. Dort fotografierten sie ihr Heimatbild – mit dem Münchner „Müllmobil“ im Vorder- oder Hintergrund. Zurückgekehrt wurden die 27 Großfotos ab 2003 auf den Seitenflächen ihrer Müllwagen angebracht und diese mobile Ausstellung fuhr zwei Jahre lang durch München. Ein wunderbarer Dokumentationsfilm, der drei der Reisen begleitete, führte zu spannenden Diskussionen über Migrationsprobleme und Identitäten.

Doch kommen wir zum Thema der vorliegenden Publikation. Beim Liftarchiv von *Szuper Gallery* für das Münchner Kreisverwaltungsreferat<sup>3</sup> handelte es sich um ein Kunstwerk, das sich als Kommentator der Institution begriff. Eine heikle Aufgabe für das Münchner Baureferat, das für seine Bauherrn eigentlich „nur“ eine Baumaßnahme mit Kunst betreut und sich hier unversehens vor die Aufgabe gestellt sah, vier Jahre lang Vermittlungsprozesse in Sachen Kunst zu moderieren.

Das Kunstwerk war für Uneingeweihte zunächst kaum erkennbar, handelte es sich doch um einen normal wirkenden Aufzug in der neuen Eingangshalle des Gebäudes. Erst auf den zweiten Blick wirkte die Möblierung der gläsernen Liftkabine befremdlich. Und spätestens dann, wenn der Besucher nach einem Bedienungsknopf suchte, offenbarte sich die Irritation. Nur mit einem speziellen Bedienungsschlüssel nämlich kann der Lift ins Erdgeschoss gefahren werden, und das war jeweils zum Programmwechsel und bei den entsprechenden Veranstaltungen der Fall.

Bereits die erste Videoinstallation *Nirwana* führte zu Klagen bei der Belegschaft. Von diesem Zeitpunkt an stimmten wir uns mit den Kolleginnen und Kollegen im Kreisverwaltungsreferat regelmäßig über die Programme ab und standen zur Zeit der Eröffnungen und des Programmwechsels „Gewehr bei Fuß“, falls Konflikte zu erwarten waren. Im weiteren Verlauf erwies es sich als sinnvoll, ein Informationsschild zum Kunstprojekt anzubringen, insbesondere für die im Kreisverwaltungsreferat Rat suchenden Bürgerinnen und Bürger. Das Kalkül von *Szuper Gallery* funktionierte

perfekt in seiner Balance zwischen scheinbarer Harmlosigkeit und Auseinandersetzung. Belegschaft und Leitung setzten sich zur Wehr, wenn sie sich diskriminiert fühlten, in zwei Fällen erzwangen sie sogar die Absetzung des laufenden Projektes. Und sind wir ehrlich: Diese Reaktionen waren wohl von den Künstlern beabsichtigt.

Monika Pemler ist Leiterin des *QUIVID* Teams im Münchner Baureferat.

<sup>1</sup> Der Titel nimmt Bezug auf ein Ratespiel für Kinder, bei dem ein Gegenstand oder ein Begriff anhand eines einzelnen Kriteriums erraten werden muss.

<sup>2</sup> Beim Logo *QUIVID* handelt es sich um eine Wortschöpfung des Berliner Künstlers Adib Fricke und seiner *Word Company*. Mehr dazu finden Sie auf der *QUIVID* Homepage [www.quivid.de](http://www.quivid.de)

<sup>3</sup> Das Kreisverwaltungsreferat ist zuständig für Sicherheit und Ordnung, für das Gewerbe, für das Einwohnerwesen (z. B. Einbürgerungen, Staatsangehörigkeit, Pässe, Aufenthaltsgenehmigungen, Asylangelegenheiten), Angelegenheiten des Straßenverkehrs (z. B. Verkehrsüberwachung, KFZ-Zulassung) sowie Brand- und Katastrophenschutz.

Empfangshalle, WOHER KOLLEGE/ WOHIN KOLLEGE, 2003



LA #| The commissioning body  
**I See Something You Don't See!**  
Public Art Commissioned by the City of Munich

Monika Pemler

Public art does not have it easy these days. The era when equestrian statues or monuments communicated unambiguous messages that anyone could interpret is long gone. Contemporary art does not meet with the same attentiveness and the same interest from the heterogeneous circle of observers found in the public space that it receives from a museum-going audience (unless it is a particular spectacular intervention or provocation). In the worst case, it is not perceived at all or only superficially. The situation is somewhat different with *Kunst am Bau* – literally, “art next to the building”, the phrase still used in German-speaking countries for art produced in connection with a building, no matter whether it reveals its impact next to the building, in the building or around the building. This kind of art enters into a dialogue with a very specific use of a building and with a target group that as a rule identifies itself closely with the design of its surroundings and does not like to “imposed upon” by just any old art.

As part of the *Kunst am Bau* programme of the City of Munich – known as *QUIVID*<sup>2</sup> – we have been responsible for projects since the 1990s that no longer have much to do with the traditional concept of *Kunst am Bau*. The architectural connection is still significant, but the focus of the interest is on the specifics of the places as determined by use and function. A discriminating concept of communication

bolsters the conveying of art and thus ensures it is properly perceived.

Jenny Holzer's monument to Oskar Maria Graf (1996) in the Münchner Literaturhaus, for example, does not make use of the classical conception of the monument – i.e., depicting a person in bronze or stone – but is dedicated instead to the writer's work. Visitors to the café encounter carefully selected passages of his prose on the bottoms of the cups and plates, on the paper place mats and beer mats and on the leather backs of the benches. His sentences pass by on a scrolling LED sign above the bar. And carved into the stone tables on the terrace are texts by the obstreperous and anarchistic folk poet from Bavaria who died in exile in New York.

Occasionally, too, the static conception of art is broken, as when the users of a building themselves become involved in an artwork, as happened in the project *WOHER KOLLEGE / WOHIN KOLLEGE* (Whence, colleague / Whither, colleague), which *Empfangshalle*, a pair of artists from Munich, developed for the new eastern depot for the refuse collection department.

Colleagues from many nations work together there. It began in 2001 with the question “Where are you from, and what do you see when you think of your homeland?” Twenty-seven employees were willing to participate in this search for identity. During their holidays they travelled in a refuse truck that had been converted into motor

home to the place that represented home for each of them, whether that be Munich, Kazakh-stan, remote Turkey or Ghana. There they photographed their own image of home-land – with the Munich “refuse mobile” in the foreground or background. Back at home, twenty-seven large-format photographs dating from 2003 on were placed on the sides of their refuse trucks and this mobile exhibition travelled through Munich for two years. A wonderful documentary film that followed the journeys of three of the travellers led to stimulating discussions about problems of migration and identity.

Here we come to the theme of the present publication. *Liftarchiv*, created by Szuper Gallery for the Munich Kreisverwaltungsre-ferat (District Administration Department)<sup>3</sup>, is a work of art that sees itself as a commentator on the institution. A tricky task for Munich’s Baureferat (Building department), which has in fact been commissioned “only” for a building project with art but was suddenly looking at the task of moderating communication on the subject of art for four years.

For the uninitiated, the work of art was scarcely visible at first, as it looked like an ordinary lift in the building’s new entrance hall. Only on closer examination did the furnishings of the glass cabin of the lift seem odd. And at the very latest when the visitor tries to press a button for a floor, the confusion manifests itself. A special service key is required to take the lift to the ground floor, and that was done only when the exhibition was changed or for relevant events.

The very first video installation, *Nirvana*,

led to complaints from the staff. From that point on, we met regularly with colleagues from the Kreisverwaltungsreferat to agree on the programmes and stood “at the ready” during openings and changes in the programme.

As things developed, it proved helpful to put up an informational sign on the art project, especially for citizens who came to the Kreisverwaltungsreferat seeking advice.

Szuper Gallery’s calculation functioned perfectly in its balance between an apparent harmlessness and conflict. Staff and management defended themselves when they felt discriminated again; in two cases they even forced the current project to be removed. And if we are honest, it must be said that such reactions were presumably intended by the artists.

Monika Pemler is Director of the QUIVID Team at the Baureferat of the City of Munich

<sup>1</sup> The title of the present essay alludes to a children’s guessing game in which an object or idea has to be guessed on the basis of a single clue.

<sup>2</sup> The name QUIVID was the creation of the Berlin artist Adib Fricke and his Word Company. Additional information may be found on the QUIVID home page: [www.quivid.de](http://www.quivid.de).

<sup>3</sup> The Kreisverwaltungsreferat is responsible for security and order, for commerce, for citizenship matters (e.g., naturalization, citizenship, passports, residence permits,



asylum issues), traffic matters (e.g., traffic surveillance, automobile registration) and fire and catastrophe safety.)

LA #K

Die Gastgeber

### **Von der Provokation zur Interaktion oder „die schwierige Entwicklung eines Dialogs zwischen Kunst und Sicherheit“**

Dr. Wilfried Blume-Beyerle

Der Start:

Ich kann mich noch gut daran erinnern, als im Herbst 2001 die Eröffnung unseres neuen Liftarchivs stattfand. Man blickte in einen gläsernen Aufzug, in dem die sogenannte Archiv-Lounge, bestückt mit rotem Sofa sowie eine Diaprojektion zu bewundern waren. Das Projekt fand zunächst wenig Beachtung und warf bei der Mitarbeiterschaft allenfalls die Frage auf: „Was hat das mit uns zu tun?“ oder die Kritik: „Für so was hams Geld“. Aber selbstverständlich: Die Kunst ist frei. Jeder kann sich seine eigenen Gedanken machen.

Die Entwicklung:

Ebenfalls gut erinnern kann ich mich an die zweite Installation: Es wurde ein Videoclip abgespielt, in dem Damen in Netzstrumpfhosen erotisch in den Wartebereichen des KVR posierten und agierten. Diese Installation löste vor allem bei den Mitarbeiterinnen erheblichen Unmut und Verärgerung aus. Es wurde nämlich assoziiert, dass sich Antragsteller vor der Behörde erniedrigen bzw. „prostituieren“ mussten, damit ihrem Anliegen entsprochen wurde. Wegen der Filmsequenzen mit ihren erotischen Anspielungen fielen gegenüber den Mitarbeiterinnen des öfteren anzügliche Bemerkungen. Aber auch hier erinnerte ich an die Kunstfreiheit. Wieder appellierte ich daran, Offenheit für Kunst zu zeigen.

Die nächsten beiden Installationen

„Intervall“ und „Öffentliches Sprechen“

führten innerhalb des Hauses nicht zu direkten Konflikten, jedoch bestanden weiterhin Irritationen gegenüber dem Gesamtprojekt.

Die Interaktion:

Dann kam der Herbst 2003 und eine neue Installation im Liftarchiv unter dem Titel „Brauchen wir wirklich einen neuen Anti-Imperialismus? Videointerviews und Installation in Zusammenarbeit mit schleuser.net“. Über ein Tonband wurde „Werbung“ für die Flüchtlingsinitiative „Karawane“ gemacht und dargelegt, dass sich „Flüchtlinge von Politikern und Schreibtischtätern nicht sagen lassen, wann sie sich von A nach B zu begeben haben“. In einem Videoclip wurde die Rolle des KVR im Rahmen der Sicherheitskonferenz und der damit verbundenen Globalisierungsproblematik in Frage gestellt. Das Gesamtkonzept erweckte den Eindruck, dass es sich hier um eine Meinungsäußerung des KVR handeln würde. Dies war auch bei gutem Willen nicht mehr akzeptabel. Das KVR vollzieht mit dem Ausländerrecht geltendes Gesetz und füllt Ermessensspielräume, so weit vorhanden, mit Augenmaß aus. Die „Karawane“ dagegen war mehrfach nicht bereit, Behörden- und Gerichtsentscheidungen zu akzeptieren und verhindert rechtmäßige Abschiebungen. Eine Werbung für diese Organisation in den

Räumlichkeiten des KVR provozierte nicht nur die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, sondern war auch aus politischen Gründen untragbar.

Letztendlich geht es um die Neutralitätspflicht der Verwaltung, gerade in so sensiblen Bereichen wie dem Ausländerrecht. Diese Neutralität der Staatsgewalt ist dort nicht mehr gewahrt, wo der Anschein entsteht, die Behörde setze sich mit einem Thema wie Antimperialismus auseinander und mache „Werbung“ für die „Karawane“ und das „schleuser.net“. Genau dies geschah aber bei dieser Präsentation des Liftarchivs. Mir blieb also letztendlich nichts anderes übrig, als diese Präsentation zu stoppen. Und plötzlich war ich selbst Aktionskünstler, denn die Schließung dieser Installation wurde von den Künstlern als neue Installation interpretiert und blieb als solche über den kompletten Zeitraum erhalten. Mit einem solch fulminanten Einstieg in die aktive Kunst hatte ich nicht gerechnet.

Gewachsener Dialog:

Die kontroverse Diskussion, zum einen mit den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern meines Hauses und zum anderen, nach diesem Höhepunkt, auch immer wieder mit den Künstlern selbst haben letztendlich zur Entwicklung eines konstruktiven Dialogs geführt. Es konnte Verständnis auf beiden Seiten für die Rolle des jeweils anderen entwickelt und so ein Dauerkonflikt vermieden werden. Auch wenn dahingestellt bleiben kann, ob das Liftarchiv tatsächlich große Akzeptanz im KVR gefunden hat, möchte ich doch festhalten, dass ein Scheitern des Gesamtprojektes gemeinsam verhindert werden konnte und ein wichtiges Anliegen

von Kunst, nämlich Anregung für eigene Gedanken zu sein, sicherlich erfüllt wurde. Die nachfolgenden drei Installationen „TAZ- Temporary Autonomous Zone“, „Stimmen für ein Bild“, „Das BURQA Projekt - an den Grenzen meiner Träume begegnete ich dem Geist meines Doppelgängers“ wurden, nicht zuletzt aufgrund des zwischenzeitlich guten Dialoges mit den Künstlern, besser angenommen.

Resümee:

Aus meiner Sicht hat die Auseinandersetzung mit der Kunst im Liftarchiv des KVR beide Seiten bereichert und letztendlich gezeigt, dass auch im Gebäude einer Sicherheitsbehörde die Möglichkeit besteht, Kunst zu zeigen, selbst wenn sie mit der Aufgabenstellung der Behörde in Konflikt gerät. Ebenso wurde jedoch deutlich, dass gewisse Grenzen seitens der Kunst akzeptiert werden können.

Dr. Wilfried Blume-Beyerle ist Leiter des KVR



LA #K

The host

**From Provocation to Interaction  
or “The Difficulty of Developing a  
Dialogue between Art and Security”**

Dr. Wilfried Blume-Beyerle

**The Beginning:**

I can still recall clearly the opening of our new Liftarchiv in autumn 2001. People were looking into the glass lift, where one could admire the so-called Archive Lounge, equipped with a red sofa, and a slide show. The project drew little attention at first, and those who worked in the building had little to say apart from the question “What does that have to do with us” or the criticism “For this they have money”. But, of course, art is free. Everyone can form his or her own ideas.

**The Development:**

I can recall the second installation just as well: a video clip was shown in which women in fishnet stockings posed and moved about erotically in the waiting rooms of the Kreisverwaltungsreferat (District administration department). This installation met with a great deal of displeasure and annoyance, especially from those who worked in the building. People made the association that applications had to humiliate or “prostitute” themselves before the authorities to get their requests approved. Because of the film sequences and their erotic allusions, a number of risqué remarks were made to female employees. Here again I recalled the freedom of art. Once again I made an appeal for people to show openness to the art.

The next two installations – Intervall and

Speaking in public – did not lead to direct conflicts in the building, but there continued to be confusion about the whole project.

**The Interaction:**

Then in autumn 2003 there was a new installation in the Liftarchiv, entitled “Do we really need a new anti-imperialism?” Video interviews and installation in collaboration with schleuser.net. A tape played an “advertisement” for the refugee initiative Karawane saying that “refugees from politicians and desktop administrators cannot say when they got from A to B”. The video clip questioned the role of the Kreisverwaltungsreferat in the security conference and the associated problems of globalism. The overall conception gave the impression that the video represented the views of the Kreisverwaltungsreferat. However kindly disposed one was, that was simply no



longer acceptable.

The Kreisverwaltungsreferat is responsible for carrying out the immigration laws and it does so within the latitude granted it. The “Karawane”, by contrast, were often not prepared to accept the decisions of governmental authorities and courts and prevented legal deportations. An advertisement for this organisation on the premises of the Kreisverwaltungsreferat was not simply a provocation to its employees but was unacceptable for political reasons.

After all, it is about the agency’s obligation to remain neutral, particularly in sensitive areas like immigration law. This neutrality of the state’s authority is no longer guaranteed if an impression is created that government offices are grappling with topics like anti-imperialism and making “advertisements” or the Karawane and schleuser.net. That is, however, precisely what this presentation of the Liftarchiv did.

Ultimately, I had no choice but to stop this presentation. And suddenly I myself was an action artist, for the closing of the installation was interpreted by the artists as a new installation and as such was kept up throughout the planned exhibition period. I had not anticipated that my first entry into active art would be such a sudden success.

**Adequate Dialogue:**

The discussions resulting from the controversy – first with the employees in the building and then, after the culmination, repeatedly with the artists themselves – ultimately led to a constructive dialogue. Both sides were able to understand the others role and so a long-term conflict was avoided. Leaving aside the question of whether the Liftarchiv truly met with a

great of acceptance in the Kreisverwaltungsreferat, I would like to point out that it was possible to work together to prevent the entire project from collapsing, and it certainly fulfilled one important goal of art, namely to stimulate thinking. The next three installations – TAZ: Temporary Autonomous Zone, Voices for an image and The BURQA project: At the limits of my dreams I encounter the ghost of my doppelgänger – were accepted more readily, not least because in the meanwhile the dialogue with the artists was much better.

**Summary:**

In my view, the dispute over the art in the Liftarchiv in the Kreisverwaltungsreferat enriched both sides and ultimately demonstrated that even in the building of a security service it is possible to show art, even art that conflicts with the tasks of that service. It was also made clear that certain limits on the part of the artists could be accepted.

Dr. Wilfried Blume-Beyerle is Director of the KVR



LA #L **Rehearsing Szuper Gallery**

VIDEO

Rehearsing Szuper Gallery, 2005

Teil I: 45 Min., Teil 2: 35 Min.

Teil I: Ein Gespräch mit Szuper Gallery.

In *Rehearsing Szuper Gallery* wird ein inszeniertes Gespräch mit Susanne Clausen und Pawlo Kerestey dokumentiert. Die beiden KünstlerInnen werden dabei jeweils von einem ukrainischen und einem russischen Schauspieler verkörpert. Das Projekt thematisiert, kontextualisiert und reflektiert die ehemalige wie auch die heutige Rezeption der Ukraine. So wurden etwa Verbindungen der Galerie Szuper zur ukrainischen Mafia vermutet; heute schwankt die mediale Wahrnehmung zwischen Orangenrevolution, Zwangsprostitution und Visa-Betrug. Die Arbeitsvorgabe für die Schauspieler bestand darin, die Darstellung der beiden Protagonisten von Szuper Gallery mit der Darstellung eigener Erfahrungen als ausländische Schauspieler in Deutschland zu überblenden. Fiktion und Realität gehen so ineinander über.

Teil 2: Ein Gespräch mit Jurij Rosstalnyj und Arthur Galiandin

In einer Interviewsituation sprechen die beiden Schauspieler über ihre Erfahrungen als osteuropäische Künstler in Deutschland, über die Rollen und Klischees, die ihnen häufig zugeschrieben werden, und wie sie als Schauspieler, in der fremden Sprache, mit dem professionellen und privaten Alltag umgehen. Die Video-Diskussion wirft Fragen nach der Bedeutung der künstlerischen Tätigkeit im Kontext der Wahrnehmung und Zuschreibung von Fremdheit auf.



LA #L **Rehearsing Szuper Gallery**

VIDEO

Rehearsing Szuper Gallery, 2005

Part 1: 45mins, Part 2: 35mins

Part 1: Conversation with Szuper Gallery

In Rehearsing Szuper Gallery a staged interview with Susanne Clausen and Pawlo Kerestey is being “documented”. They are personified by an Ukrainian and a Russian actor. The project broaches the issue, contextualises and reflects upon the past and present perception of the Szuper Gallery in relation to the perception of the Ukraine. There was at a time speculation that the gallery had connections to the Ukrainian mafia; today the average reception of the Ukraine wavers between Orange Revolution, forced prostitution and visa fraud. The actors were directed to intermix the portrayal of both protagonists of the Szuper Gallery with that of their own experiences as actors and to play out Eastern European stereotypes, thereby intermingling fiction and reality.

Part 2: Conversation with Yuriy Rosstalnyj and Arthur Galiandin

In a real interview both actors talk about their experiences as East European actors living and working in Germany. They speak about the clichés that they are often confronted with and the stereotypical roles they are cast into. They talk about how as artists they cope with professional and private life in a foreign language. The video discussion raises questions about the meaning of artistic practice in relation to the perception and appreciation of foreignness.

Wir möchten uns bedanken / We would like to thank:

bei den KünstlerInnen und Mitwirkenden am Liftarchiv / the artists and participants who contributed to and supported the Liftarchiv:

Nick Blythe, Edina Cehahic, Christoph Clausen, Stephen Connolly, Jn.Ulrick Désert, Kay Donachie, Arthur Galiandin, Rainer Ganahl, Simon Goldin, Mark Harris, Michael Hauffen, Farida Heuck, Ralf Homann, Inventory, Monika Jäger, Angela Koch, Ralf Küster, Pia Lanzinger, Gia Rigvava, Jurij Rosstalnyi, Alun Rowlands, Olaf Simon, Irena und Roman Szuper, Manuela Unverdorben.

Bei den AutorInnen, die zu dieser Publikation beigetragen haben / the authors who have contributed to this publication:

Wilfried Blume-Beyerle, Michael Hauffen, Monika Pemler, Dorothee Richter, Peter Suchin, Heinz Schütz, Dirk Snauwaert

Beim Quivid Team für die durchgehende Begleitung des Projekt / the QUIVID team for their ongoing support of the project:

Monika Pemler, Nina Oswald, Claudia Weber.

Beim Kreisverwaltungsreferat für die Aufnahme und Diskussionbereitschaft am Projekt / the Kreisverwaltungsreferat for hosting the project and for their readiness to discuss it.

Besonderer Dank gilt Christian Hilt, der zu Beginn des Liftarchivs im Team von Szuper Gallery mitgewirkt hat / Special thanks goes to Christian Hilt, who in the early stages of the Liftarchiv worked as part of the Szuper Gallery team.

Szuper Gallery  
www.szuper.org  
info@szuper.org

Liftarchiv ist ein Projekt im Rahmen von QUIVID, dem Kunst am Bau-Programm der Stadt München (www.quivid.de) / Liftarchiv is a project by QUIVID, the public art program of the city of Munich (www.quivid.de)

The logo for QUIVID, featuring the word "QUIVID" in a bold, black, sans-serif font with a registered trademark symbol.

Diese Publikation entstand mit freundlicher Unterstützung von / This publication has been kindly supported by:

