

Was macht die kollektiven Kunstaktivitäten der frühen 1990er Jahre aus heutiger Perspektive so attraktiv? Ein Gespräch mit **Stephan Dilleuth** über den von ihm mitbetriebenen Raum Friesenwall 120 in Köln und die Rolle von Video in der Ausstellungsdokumentation

S O U R C E

M A T E R I A L

Saim Demircan

1
Paper Tiger Television: TV Labor
Installation view
Friesenwall 120, Cologne
1992

What was it that made the documentation of collective artist activities from the early 1990s so different, so appealing? An interview with Stephan Dillemath about Cologne art space Friesenwall 120 and the role of video in exhibition documentation



Dank Sozialen Medien und Webaggregatoren wie *Contemporary Art Daily* ist es heute leichter denn je, über Dokumentationen Zugang zu Ausstellungen zu bekommen. Diese neuen Netztechnologien zur Bildzirkulation haben aber nicht nur die Verbreitung und den Konsum von Bildern verändert, sondern auch die Art und Weise, wie zeitgenössische Ausstellungen und Kunstwerke hergestellt und wahrgenommen werden, sowohl on- als auch offline. Gleichzeitig wird das Format der Ausstellung an sich zunehmend historisiert. Es ist Gegenstand von Tagungen, und in Museen werden ganze Ausstellungen erneut auf die Bühne gebracht. Selten aber wird dabei die Geschichte von Ausstellungen erzählt, die von Künstlern selbst organisiert wurden – auch wenn sie häufig wichtige Impulse für die kuratorische Rahmenarbeit lieferten.

Im Mai 2015 veranstaltete der Kunstverein München in Zusammenarbeit mit der Akademie der bildenden Künste München ein Screening selten gezeigter Videos, in denen die Aktivitäten von Friesenwall 120 dokumentiert worden waren, einem von Künstlern in einem Ladenlokal in Köln betriebenen Raum, der 1989 von Stephan Dillemoth gegründet und dann gemeinsam mit Josef Strau, Nils Norman, Merlin Carpenter und Kiron Khosla bis 1994 geführt wurde. Diesen Herbst werden die Aktivitäten von Friesenwall 120 zudem Teil der Gruppenausstellung *to expose, to show, to demonstrate, to inform, to offer. Künstlerische Praktiken um 1990* im mumok, Wien, sein.

frieze d/e bat den Kurator des Kunstvereins Münchens, Saim Demircan, mit

Dillemoth über Selbstorganisation, die Boheme und die Möglichkeit subjektiver und gemeinschaftlicher Ansätze des Ausstellungsmachens – und Dokumentierens – zu sprechen.

SAIM DEMIRCAN Dein Archiv umfasst Dokumentationen einer ganzen Reihe von Ausstellungen im Friesenwall 120. Als ich das Material zum ersten Mal zu Gesicht bekam, tauchte bei mir sogleich die Frage nach den Möglichkeiten der Vermittlung von Ausstellungen auf. Wie hat sich Ausstellungsdokumentation deiner Meinung nach seit den Tagen von Friesenwall 120 verändert?

STEPHAN DILLEMUTH In diesem „Informationszeitalter“ hat es den Anschein, als bräuchten wir Information nicht zu suchen oder sie uns selbst zu erarbeiten. Tabloid-Formate und Soziale Medien vermitteln Bilder oder andere Realitäten auf Knopfdruck und setzen dadurch einen Maßstab für das, was für Kunst gehalten wird. Der „Look“ von Kunst ersetzt in Windeseile die eigene Anschauung und die Erfahrung mit Kunst. Dazu liefern Pressemitteilungen bereitwillig den Schlüssel zu Objekt und Ausstellung. Man steckt den Schlüssel einfach rein, klickt dabei auf Großbildansicht und schon bekommt man ein attraktives, repräsentatives Kunstwerk vermittelt. Reflexion braucht es da gar nicht mehr.

DEMIRCAN In den vergangenen Jahren konnte man auch einen stärker werdenden Impuls zur Historisierung und Archivierung der Ausstellungproduktion selbst beobachten:

With increased access to exhibition documentation through aggregator websites and social media today, technologies for online image circulation have affected not just the distribution and consumption of images, but also the way in which contemporary exhibitions and artworks are made and perceived, both on- and offline. The exhibition form, too, has been subject to more historicization, symposia, and re-enactment than ever before. Yet rarely in the burgeoning literature around such exhibition histories have shows organized by artists been recognised as influential models for curatorial frameworks.

In May 2015, in collaboration with the Academy of Fine Art, Munich, a screening took place at the Kunstverein Munich of rarely-exhibited video documentation of the activities of Friesenwall 120, a storefront artist-run space in Cologne opened by Stephan Dillemoth in 1989, which Dillemoth later ran with Merlin Carpenter, Kiron Khosla, Nils Norman and Josef Strau until 1994. This autumn, the activities of Friesenwall 120 will be exhibited in *to expose, to show, to inform, to offer – Artistic Practices around 1990* at mumok, Vienna.

frieze d/e asked Kunstverein Munich curator Saim Demircan to speak with Dillemoth about self-organization, bohemia and the possibility of subjective and collaborative approaches to exhibition-making and documentation.

SAIM DEMIRCAN Your archive includes documentation of several exhibitions at Friesenwall 120. While watching video documentation of these shows, I became interested in the mediation of exhibitions. How has exhibition documentation changed since the days of Friesenwall 120?

STEPHAN DILLEMUTH In today's 'information age', we are led to believe that we're not required to seek out or work to receive information. Tabloid-like formats and social media have enabled the reception of images at the click of a button, which in turn has a normative role in determining what is considered art: the 'look' of art replaces its contemplation and experience. Thus, press releases deliver the key to object and exhibitions. You stick the key in, open, and there you have it: a good-looking and representative artwork. No need for reflection anymore.

DEMIRCAN In recent years we have also witnessed the reemergence of a historical and archival impulse in exhibition-making: the reproduction of key exhibitions (as 'ready-mades') from the recent past, not to mention a plethora of exhibition histories within the field of curating. But long before this tendency, the activities of Friesenwall somewhat anticipated the exhibition-as-medium, to be looped or re-exhibited. What's the story behind *Wahrheit ist Arbeit – Wie es Wirklich war. Eine Historische Ausstellung* (Truth is Work – How it Really Was: A Historical Exhibition, 1992)?

DILLEMUTH When 'I', and soon 'we' started Friesenwall 120, we did not want to become a gallery or run a 'producers' gallery – the latter seemed too uncool to us. That was something you only did if you could not



Von der Reproduktion von Ausstellungen als einer Art „Readymade“ bis zu einer Flut von Literatur über Ausstellungsgeschichte. Vor diesem Hintergrund nahmen die Aktivitäten bei Friesenwall 120 die Idee der Ausstellungs-Medium in gewisser Weise vorweg – als etwas, das in einer Endlosschleife stattfindet: Eine Ausstellung kann selbst ausgestellt werden. Wie beispielsweise bei *Wahrheit ist Arbeit – wie es wirklich war. Eine historische Ausstellung* von 1992. Was ist denn die Geschichte dahinter?

DILLEMUTH Zu Friesenwall müsste man erst einmal sagen, dass es sich dabei weder um eine Galerie handelte, noch um eine „Produzentengalerie“. Letzteres wäre ein von Künstlern selbst organisierter Raum, der aber das Format Galerie nicht infrage stellt – weil dabei weder der Waren- und Objektcharakter von Kunst, noch das damit verbundene Selbstverständnis als Künstler infrage gestellt wird. Das erschien uns damals als uncool, da es ja nur wieder via Selbsthilfe am Kunstsystem, so wie es ist, teilnehmen will. Stattdessen versuchten wir eher ein Spiel mit genau diesen Phänomenen der Kunst. Für unsere Ausstellungen gab es zum Beispiel häufig keinen Autor. Im Falle *Wahrheit ist Arbeit – wie es wirklich war. Eine historische Ausstellung* handelte es sich um eine subjektive Annäherung an die Ausstellung *Wahrheit ist Arbeit* von Werner Büttner, Martin Kippenberger und Albert Oehlen, die 1984 im Folkwang Museum in Essen stattgefunden hatte, wenn auch in gänzlich anderer Form. Weder Büttner, Kippenberger noch Oehlen waren an *Wahrheit ist Arbeit – wie es wirklich war* beteiligt. Stattdessen arbeiteten wir mit Uwe Gabriel und Michael Krebber zusammen, die mit den genannten Künstlern gut befreundet waren. Viele unserer Ausstellungen im Friesenwall 120 wurden zusammen mit Künstlern entwickelt, die innerhalb des Kunstsystems arbeiteten und die daher einen Blick „von unten“ oder „von Rand“ des Systems auf Materialien werfen konnten, die vielleicht ephemere oder anekdotenhaft, aber doch auch wirklich greifbar und anschaulich waren. Gabriel und Krebber hatten für *Wahrheit ist Arbeit – wie es wirklich war* eine Menge Material aus ihrem eigenen Umkreis, das heißt aus dem Umkreis von Büttner, Kippenberger und Oehlen, zusammengetragen: Poster, Einladungskarten, oder auch ein Blatt mit seltsamen Titelideen, also Raritäten und Fanartikel. Das waren Materialien, welche die Zeit und Entstehungsumstände dieser Künstlerlegenden in sich tragen konnten. Denn es ging ja nicht darum, Helden auf ein Podest zu hieven, sondern darum, die ganze Bandbreite der damaligen Bohème mit zu reflektieren. Rückblickend erscheint es mir ganz wichtig, dass viele unserer Freunde Künstler waren, die als Assistenten, Tagelöhner oder Ähnliches im Kunstbetrieb arbeiteten. Heute würde man das wohl als prekär bezeichnen.

DEMIRCAN Die Friesenwall-120-Ausstellungen kamen assoziativ und in Zusammenarbeit zustande, und auch für die Aufzeichnung der Ausstellungen habt ihr eine unkonventionelle Form der Dokumentation verwendet: Video. Das steht im Gegensatz zu den für Ausstellungen üblichen

get your work into a gallery any other way back then. People who do that neither doubt their self-image as artists nor call into question the artistic ambitions of the works they produce; and they switch into self-help mode by seamlessly simulating a gallery. Instead of this, we aimed to question these very structures. The 1992 exhibition *Wahrheit ist Arbeit – Wie es wirklich war* unofficially reproduced an exhibition by Werner Büttner, Martin Kippenberger and Albert Oehlen at Museum Folkwang, Essen, from 1984, albeit in a vastly different, subjective form. Neither Büttner, Kippenberger nor Oehlen were in our *Wahrheit ist Arbeit*. Instead, we collaborated with Uwe Gabriel and Michael Krebber, who had a sound knowledge but also a peripheral approach to those artists, from whom they had collected ephemera and anecdotes. Gabriel and Krebber, who were friends with the original artists, had material such as posters and invitation cards, even a sheet of paper with weird ideas for titles written on it. It was a little bit how fans would do an exhibition: without putting heroes on a pedestal like art history does – instead reflecting upon the width of field, not so much on the tip. In retrospect it appears that many of our friends were artists who worked in the art system as assistants or helping hands. They developed a view ‘from below’ or ‘from the margin’ onto that system with material that was ephemeral or anecdotal, but at hand, and with all their artistic freedom. Today you would call their situation ‘precarious’.

DEMIRCAN Just as Friesenwall 120's exhibitions occurred collaboratively and associatively, your record of the shows was undertaken via an unconventional form for exhibition documentation: video, as opposed to standard still exhibition photography. Did this also arise from being an artist-led endeavor? And why the choice to use video?

DILLEMUTH In the beginning, I documented Friesenwall 120 with a snap-camera and regular cheap consumer prints – I thought that was an appropriate and realistic approach. After a while I bought a video camera. To work with video in the 1970s and '80s was quite expensive, but in the early 1990s the video camera became an affordable consumer product. Video, of course, is usually not the medium to document an exhibition. If it is, it is generally done with the ambition to mediate, like a TV report with a voiceover that narrates you through the exhibition, or an interview with an artist or gallerist in front of an artwork. But video is hardly ever used to document the ‘still life’ of an exhibition – which, in fact, every exhibition is.

One reason I made video documentation, as opposed to photographs, was to approximate how a viewer walking through a show would see it. On the other hand, whereas



2
Video documentation during
F-Space: Ludwigstraße 11
Curated by Stephan Dillelmuth and Josef Strau
K-Raum Daxer, Munich
1991

3
Stephan Dillelmuth and Josef Strau
(after a text by Michaela Eichwald)
All the Tired Horses
Video stills, Parallax View
MoMA PS1, New York
1993

a viewer has a field of vision, the camera doesn't actually represent human vision. This subjective impression was not really how documentation 'should' be: our documentations were never really proper films either, rather a sloppy way of pointing the camera into the exhibition, and walking around looking at things with the camera. We were also very interested in the TV gallery Gerry Schum realised in the late 1960s. The artworks Schum produced in collaboration with artists existed as videos: the moment that the recording is visible on screen, the TV becomes a gallery. I was fascinated that his TV gallery was not supposed to be didactically framed with a message or explanations; the aim was for the usual flow of information to be interrupted and inserted. And in this

‘With Friesenwall 120, we did not want to become a gallery or run a “producers” gallery, either – the latter seemed too uncool to us.’

starren Fotografien. War dies auch der Tatsache geschuldet, dass es sich hier um ein von Künstlern geführtes Projekt handelte? Oder warum überhaupt dieser Einsatz von Video?

DILLEMUTH Anfangs dokumentierte ich die Ausstellungen noch mit einer Schnappschusskamera und billigen Standard-Fotoabzügen. Ich fand das angemessen und realistisch. Als wir aber dann ein Videoarchiv bekamen, kaufte ich auch eine Videokamera. Video-Equipment war in den 1970ern und 80ern noch ziemlich kostspielig, wurde aber Anfang der 1990er zu einem bezahlbaren Konsumprodukt. Normalerweise wird Video nur dazu eingesetzt, um Ausstellungen oder andere Sachverhalte zu vermitteln. Meistens gibt es dann eine Stimme aus dem Off, welche die Ausstellung im Sinne einer Reportage kontextualisiert, dazu führt man dann vielleicht noch ein Interview mit einem Künstler oder einem Galeristen, der vor einem Kunstwerk steht. Aber Video wird selten dafür verwendet, um jenes „Stilleben“ abzubilden, das eine Ausstellung eigentlich immer ist. Und in diesem Stilleben kann man umhergehen und sich mit der Kamera der Art annähern, wie ein Zuschauer seinen Weg durch die Ausstellung nimmt. Andererseits hat der Zuschauer aber ein erweitertes Blickfeld. Die Kamera repräsentiert also nicht wirklich den Blick des menschlichen Auges, das war eher eine etwas schlampige Art, die Kamera in die Ausstellung zu halten und mit ihr darin herumzulaufen. Das waren also weder Dokumentarfilme noch kollaborative Videoproduktionen, auch wenn wir Gerry Schum sehr interessant fanden und seine *Fernsehgalerie*, die er in den späten 1960er Jahren im WDR realisiert hatte. Die Videos, die Schum in Zusammenarbeit mit Künstlern produzierte, wurden nur im Moment der Fernseh-Ausstrahlung als Kunstwerke sichtbar, das TV-Gerät wurde in diesem Moment zur Galerie. Das war keine didaktische Vermittlung, sondern eine überraschende Konfrontation mit einem Kunstwerk. Die Idee dahinter war es, den normalen Informationsfluss zu unterbrechen und in diese Lücke das eigentliche Kunstwerk zu schieben.



4

4
Big Summer
Group Show:
'London Foto
Race'
Video stills
Friesenwall 120,
Cologne
1993

5
Internationale
Situationniste
Exhibition view
Friesenwall 120
Cologne, 1992

6
Screening and
lecture
by Stephan
Dillemuth and
Josef Strau
News from
New York –
Friesenwall 120
Künstlerhaus
Stuttgart
1993



5

gap is the artwork itself. This is also interesting in terms of documentation and its attempt to affirm the still life.

DEMIRCAN Was this footage produced and edited by you, or by many people collectively?

DILLEMUTH The fact that I had a video camera meant other people could use it and out of that came quasi-collaborations – technically or artistically. Video was also a tool with which to carry visual information from a to b; remember, this was before the Internet as we know it today. When we visited New York we filmed shows like Renée Green and David Askevold's exhibition at PS1 (1990), as well as a tour of an exhibition by Dennis Oppenheim's son, which we then brought back to Cologne to show our friends at Friesenwall 120. In February 1993, we were invited by the Künstlerhaus in Stuttgart to exhibit video documentation of what we had seen in New York, alongside a discussion of the 'alternative' art fair, *Unfair* (1992), initiated by Christian Nagel and Tanja Grunert. Seen from today's perspective this seems to be a bit embarrassing but back then there was a big interest in 'information', or a promise coming from that term.

DEMIRCAN What do you mean by promise?

DILLEMUTH Access to lost or archival information seemed to promise new artistic and political possibilities. The same could be said for the word 'communication', which came with the promise of the 'social': that one could not only consume art but also actively participate and create a discourse around it. The first video we made, for example, was with and about Vivian Slee, a writer and then a gallery assistant at Jablonka Gallery. We filmed her reading her texts and us hanging out, wandering through Cologne visiting some people and a bar. It was a nonchalant portrait of Slee and a circle of friends – or a day hanging around in Cologne. I think this was alongside her show, *Reading Writing* at Friesenwall 120, although we never

showed this publicly. This form of self-thematization was only tried once more, and then we received a lot of criticism.

DEMIRCAN It seems like you recognized a potential in the transference of video footage in regard to the distribution of information, which nowadays might equate to 'sharing' online. Did you have in mind a specific public, either as participants or as audience?

DILLEMUTH 'Sharing' in today's sense is too specific an act to refer to what we were doing. At Friesenwall 120 we responded to the question of making a 'counterpublic' through the archive and the way it expanded and recorded its own activities. In September of 1990 we showed *Old News*, an exhibition of the B.O.A. video archive from Munich at Friesenwall 120 – an archive that originated from the 1980s idea of starting video co-ops in every city and making videos 'from below'. Our approach was rooted in the so-called *Gegenöffentlichkeit* (counterpublic) ideas of the 1980s. In other words, creating 'counterpublics' by taking the issue of information and distribution into the hands of grassroots activist organization. This followed Brecht's concept of 'Radiotheorie', as well as the ideas of Jean-Luc Godard, the Dziga Vertov group, Alexander Kluge and Oskar Negt: seeing 'the masses' not only exposed to information that comes unidirectionally from above, but as producers and distributors of information themselves. Doing so can create counterpublics to the otherwise controlled publics of those who have power over the media such as state and media corporations. During a trip to Berlin to visit the GDR off-spaces we heard so much about, we found places in the West more interesting, such as the anarcho-video collectives Autofocus and Schwarzbild, and the autonomous book/copy-shop M99, in the way they dealt with the idea of information. Would something like this be possible in the arts in our small Cologne scene, we wondered, as we learnt from video activist groups in the US like papertiger and Deep Dish TV, and video-making in the context of the AIDS crisis, such as by Act Up?

DEMIRCAN Wurde das andere Bildmaterial, von der Videodokumentation der Friesenwall-120-Ausstellungen abgesehen, von dir produziert und herausgegeben, oder waren daran mehrere Leuten in Form eines Gemeinschaftsprojekts beteiligt?

DILLEMUTH Ich habe die Videokamera manchmal an Freunde verliehen, daraus ergaben sich manchmal auch Kooperationen, auf technischer und künstlerischer Ebene. Video war aber auch einfach nur ein Behälter, um visuelle Informationen von A nach B zu tragen – das war noch vor dem Internet, so wie wir es heute kennen. Als wir nach New York flogen, filmten wir dort zum Beispiel Renée Greens Ausstellung im PS1 (1990) oder eine Tour des Sohns von Dennis Oppenheim durch eine von ihm organisierte Ausstellung. Wir brachten das Videomaterial nach Köln zurück und zeigten es unseren Freunden im Friesenwall 120. 1993 wurden wir sogar ins Künstlerhaus Stuttgart eingeladen, um solche Videoimpressionen aus New York zu zeigen und über die von Christian Nagel und Tanja Grunert initiierte „Gegen“-Kunstmesse Unfair zu diskutieren. Aus heutiger Perspektive erscheint das fast ein bisschen peinlich, aber damals gab es ein großes Interesse an „Information“. An den Begriff war ein gewisses Versprechen gekoppelt.

DEMIRCAN Ein Versprechen in welcher Hinsicht?

DILLEMUTH Der Zugang zu verlorengegangenen oder archivierten Informationen

schien neue Möglichkeiten zu bieten, in politischer wie in künstlerischer Hinsicht. Dasselbe passierte mit dem Wort „Kommunikation“. Da ging es um das „Soziale“ – das Versprechen, Kunst nicht nur zu konsumieren, sondern zu partizipieren und am Diskurs über Kunst aktiv beteiligt zu sein. Das erste Video, das wir produzierten, war mit und über Vivian Slee, eine Autorin und spätere Galerieassistentin in der Jablonka Galerie. Wir filmten sie beim Lesen ihrer Texte und einen gemeinsamen Spaziergang durch Köln, bei dem wir auch Cafés oder Leute besuchten. So entstand fast nebenbei ein Porträt von Slee und ihrem Kreis von Freunden. Das ging Hand in Hand mit Srees Ausstellung *Reading Writing* im Friesenwall 120, aber wir haben das damals auch nie öffentlich gezeigt. Diese Selbstbespiegelung haben wir danach nur noch einmal gebracht, und da gab es dann auch herbe Kritik.

DEMIRCAN Es wirkt fast so, als hättest du im Medium Video ein Potenzial erkannt, Informationen zu verbreiten, wie man es heute vielleicht mit dem Begriff „sharing“ verbindet. Schwebte dir damals ein bestimmtes Publikum vor, entweder als Teilnehmer oder als Zuschauer?

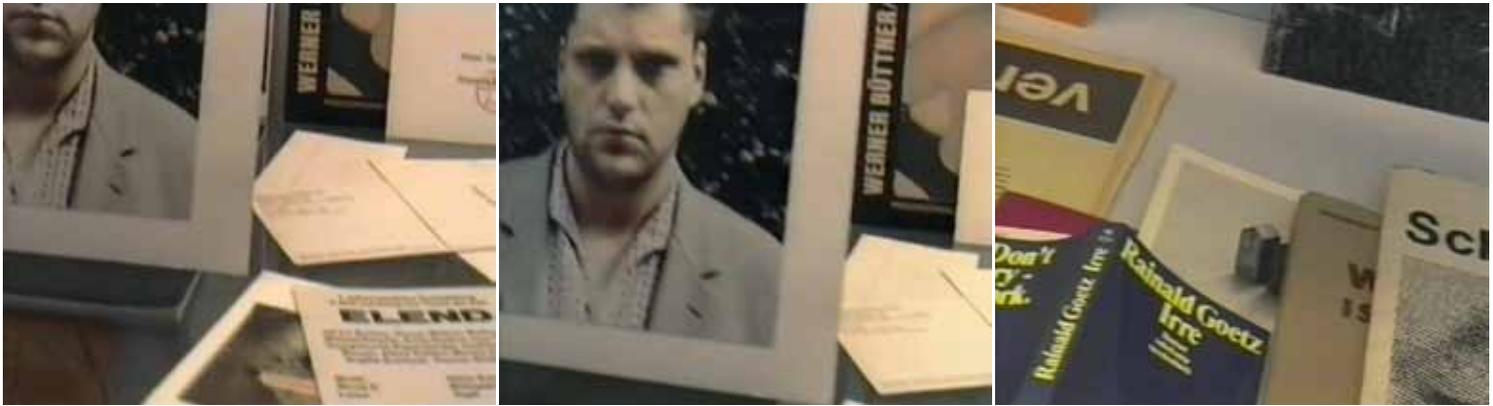
DILLEMUTH Ich denke, für „sharing“ im heutige Sinne wäre das fast zu wenig pointiert gewesen. Allerdings gab es im Friesenwall 120 schon die Frage nach dem Publikum, d. h. nach einer (Gegen-)Öffentlichkeit. Im September 1990 zeigten wir beispielsweise *Old News*, eine „Ausstellung“

DEMIRCAN Earlier you mentioned the word ‘fan’, which is commonly associated with music rather than art. Yet it is a useful term here since it combines a strong personal interest and a subjective treatment – fanzines, too, were generally made collaboratively and without a single author.

DILLEMUTH In the early 1990s, there were suddenly all these art fanzines. It was not for nothing that *Artfan* was named as such. That meant that there was information coming in another language, from another place. And the addressee, at the start, was one’s own circle. Maybe now, the subaltern could speak – those who didn’t make it to the top. The secondary position is always more interesting than the first. But that is also where the question comes in: What do you want to show anyway? Do you want to repeatedly show, and thus legitimate, just those ‘winners of art history’ who carve their artistic careers from the meat of a surrounding bohemia? With our approach, this surrounding bohemia was included and its legacy spoke. The author, on the other hand, didn’t play that much of a role until maybe later when we gave friends who were involved in the space but lacked gallery representation individual shows as a way to return some of the cultural capital they were giving us. With many of the shows at Friesenwall 120 we had the vague idea of exploring the possibilities that would arise from creating confusing situations without authorship or art objects playing any role in it. A show like *Internationale Situationniste* (1992) didn’t need an ‘author’,

„Aus heutiger Perspektive erscheint das fast ein bisschen peinlich, aber damals gab es ein großes Interesse an Information. An den Begriff war ein gewisses Versprechen gekoppelt.“





7

des VHS-Archivs von B.O.A-Video aus München. Diese Sammlung ganz unterschiedlichen Materials stammte aus den 1980ern und die Idee dahinter war eine Vernetzung von Videokooperativen und anderen Medieninitiativen aus verschiedenen Städten, um gemeinsam eine Art „Gegenöffentlichkeit“ zu schaffen. Diese Idee fußte auf Brechts „Radiotheorie“ und auf den Experimenten von Jean-Luc Godard, der Gruppe Dziga Vertov, Alexander Kluge und Oskar Negt: Die Rezipienten von Information sollten ihre von „oben“ verordnete passive Rolle verlassen und selber zu ProduzentInnen von Informationen (von unten) werden – so würde eine aktive Öffentlichkeit entstehen, die sich gegen den von den Mainstream-Medien beherrschten und kontrollierten Diskurs stellen könnte. Diese Theorien bildeten den Hintergrund zu den „ausgestellten“ beziehungsweise zu sichtenden Archivmaterialien im Friesenwall. Bei einer Berlinreise, die wir kurz nach dem Mauerfall machten, um die angeblich so wichtigen Off-Spaces der ehemaligen DDR zu besuchen, fanden wir Projekte im alten Westen spannender, die sich mit eben diesen Fragen nach Gegenöffentlichkeit auseinandersetzten. So etwa die anarchistischen und aktivistischen Videokollektive Autofocus und Schwarzbild oder den autonomen Buch-/Kopierladen M99. Als wir dann auch noch von Videoaktivisten-Gruppen in den USA erfuhren, beispielsweise Papertiger und Deep Dish TV, oder von Videoproduktionen im Kontext der AIDS-Krise, zum Beispiel von Act Up, begannen wir uns zu fragen, ob so etwas auch in unserem kleinen Köln-Umfeld möglich wäre.

DEMIRCAN Vorher hast du mal das Wort „Fan“ benutzt, was man eher mit Musik als mit Kunst in Verbindung bringt. Doch der Begriff scheint tatsächlich anwendbar, weil hier ein starkes persönliches Interesse mit einem subjektiven Umgang zusammenkommt. Das war ja auch die Idee hinter Fanzines, die ja gewöhnlich in Zusammenarbeit und ohne einen einzelnen Autor entstanden.

DILLEMUTH In den frühen 1990ern gab es plötzlich auch in der Kunst Fanzines, und es war sicher kein Zufall, dass beispielsweise *Artfan* so hieß, wie es hieß. Das bedeutete eben eine andere Sprache und einen anderen Ort, von dem aus sie gerichtet wurde. Und der Adressat, das war auch erst einmal der eigene Zirkel. In Hinblick auf Machtverhält-

nisse ist meines Erachtens die zweite Position immer interessanter als die erste. Deswegen ging es in manchen Ausstellungen im Friesenwall 120 eben nicht darum, die „Gewinner der Kunstgeschichte“ erneut zu legitimieren, sondern eher darum, die Perspektiven der Boheme einzunehmen, sei es die des Fans oder die des prekären Kunst-Arbeiters, und dieser Perspektive eine Stimme zu geben. Dabei spielte der Autor der Ausstellungen erst einmal keine große Rolle. Im Gegenteil: Bei vielen Ausstellungen bei Friesenwall 120 folgten wir der vagen Idee, die Möglichkeiten zu erforschen, die durch verwirrende Situationen entstehen, wenn Autorschaft oder Kunstobjekte wegfallen. Eine Ausstellung wie die *Internationale Situationniste* 1992 brauchte gar keinen „Autor“. Zwar hatte Roberto Ohrt bereits einen Entwurf für diese Ausstellung in der Tasche, aber er wollte die Geschichte der Situationisten eben aus einer bestimmten Perspektive beschreiben, und dazu war es egal, ob ein paar Gemälde „gefälscht“ oder ein paar Fotografien von den Originalen abfotografiert worden waren. Neben den gesammelten Paraphernalia, Büchern und anderen Materialien gab es aber auch authentische Designobjekte aus den 1950ern

a fact that gave us the freedom to interpret history. Roberto Ohrt had a sketch for the show already up his sleeve: he had the idea to fake or translate paintings, or re-photograph existing photographs. There was other collected paraphernalia and materials surrounding the original work, like original 1950s design objects.

DEMIRCAN How can one mediate this form of exhibition-making today, when there are seemingly more exhibitions than ever (and presumably more ‘winners of art history’)?

DILLEMUTH In the last twenty-five years since the Berlin wall came down, there has been a huge expansion in the field of art, and that can seem confusing. There is a lot of redundant shit going on that we ought to try to understand despite our reluctance. Until recently I would have found this extreme overflow negative or confusing but now I think differently. Yet all this confusing simultaneity and multiplicity is good if you think of the art field as an experimental laboratory. If what goes on there is bohemian research and development, then we should say the more the better.

DEMIRCAN How come?



8

zu sehen. Da ging es eben auch darum, die Ästhetik der Situationisten aus der Ästhetik der umgebenden Gebrauchsobjekte heraus zu begreifen.

DEMIRCAN Wie kann man heute diese Form des Ausstellens vermitteln, in einer Zeit, in der es mehr Ausstellungen denn je zu geben scheint?

DILLEMUTH Seit dem Mauerfall gab es eine enorme Expansion im Kunstbereich. Das erscheint erst einmal verwirrend. Und es gibt natürlich viel redundanten Mist, der von uns will, dass wir ihn verstehen, egal, ob wir das können oder wollen. Bis vor kurzem hätte ich diesen extremen Überfluss negativ eingeschätzt, aber letztendlich ist diese ganze verwirrende Simultaneität und Vielfalt doch gut, weil wir ja den ganzen explodierten Kunstbereich und implodierten Kunstbegriff immer noch als eine Art experimentelles Laboratorium betrachten können. Wenn das, was dort stattfindet, bohemistische Forschung ist, dann kann man nur sagen: Je mehr desto besser!

DEMIRCAN Wie kommt das?

DILLEMUTH Durch die mit dieser Explosion einhergehende Fragmentierung des Feldes ist eigentlich etwas eingetreten, was es in den Wissenschaften schon lange gibt, nämlich eine Spezialisierung. Als Spezialist in einem kleinen Bereich muss ich nicht alles verstehen. Was auch immer in diesen Laboratorien entwickelt wird, muss sich selbst um seine eigene Vermittlung kümmern, ist selbst dafür verantwortlich, die Ergebnisse auf ihre „Funktionalität“ im Verhältnis zum Publikum zu testen. Das hat mit dem Kunstmarkt erst einmal nichts zu tun. Die Entstehungsweise von Open-Source-Software hat mir geholfen, das zu begreifen. Denn gerade aus seiner unglaublichen Vielfalt, Zugänglichkeit und Transparenz gewinnt Open Source seine Qualität. Jeder kann da rein schauen, den Code studieren, die Methode und Ideen begreifen und die Sache, darauf aufbauend, zusammen mit einer Community weiterentwickeln und ihr eventuell auch eine andere Richtung oder Anwendbarkeit geben. Das wäre für mich das offene Prinzip der Boheme. Wie Eric S. Raymond in *Die Kathedrale und der Basar* (1999) schreibt, geht es nicht um die paar wenigen Architekten, die grundsätzlich das Wissen besitzen, wie man eine Kathedrale baut und daraus ein Riesengeheimnis machen. Es geht um den Basar, um Formen der Zusammenarbeit, um flache Hierarchien, die permanenten Austausch von Wissen auf einer Ebene ermöglichen. Je stärker sich so ein vielfältiges Ökosystem der Künste konstituiert, umso häufiger, besser und wahrscheinlicher werden Funde, die zu einer Veränderung von Kunst und Gesellschaft führen. *Übersetzt von Christine Richter-Nilsson und Bo Magnus Nilsson*

Stephan Dillemoth ist Künstler und Professor an der Akademie der Künste München. Er lebt in München.

Saim Demircan ist Kritiker und Kurator am Kunstverein München. Er lebt in München.

DILLEMUTH The expansion of the arts has led to their fragmentation. This fragmentation, in turn, has engendered a state of affairs that has long been the case in the sciences – specialization, which has its advantages. As a specialist working within a small area, one doesn't have to understand everything else. That also means that whatever is discovered in such laboratories has to mediate itself. These labs are responsible for testing the 'functionality' of their findings in relation to their own audiences and not in speculation of their chances on a world-wide market. My interest in open source software helped me to understand this. Instead of an efficiency-based approach privileging the end product, open source gets quality out of this incredible multiplicity and its transparency. Look inside, understand the method and idea, read the code that was developed by a certain community, and develop it further; start a

fork and create a new community around this new direction of development. As Eric S. Raymond wrote in *The Cathedral and the Bazaar* (1999) it is not about a few architects who basically possess the knowledge of how to build a cathedral, while keeping everything in secret behind it. Instead it's about the bazaar: collaborations, flat hierarchies with a permanent exchange of knowledge on a peer-to-peer basis. The more these comprise the diversity of the ecosystem of the arts, the more, the better and the more likely are findings that lead to a change of both art and society.

Stephan Dillemoth is an artist and professor at the Academy of Fine Arts, Munich. He lives in Munich.

Saim Demircan is a critic and curator at the Kunstverein Munich.

‘The question comes in: Do you want to show, and thus legitimate, just those “winners of art history” who carve their artistic careers from the meat of a surrounding bohemia?’

7
Wahrheit ist Arbeit – wie es wirklich war
Friesenwall 120
Video stills
1990

8
Invitation card for Old News
1990

9
Paper Tiger
Television: TV Labor
Installation view
Friesenwall 120,
Cologne
1992

