

Conceptual Paradise



a film by/ein Film von Stefan Römer

Conceptual Paradise

Stefan Römer

Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

In Kooperation mit dem Düsseldorfer Museum K21 Kunstsammlung im Ständehaus

K21
KUNSTSAMMLUNG DÜSSELDORF-WESTFALEN

sponsored by:

 ingold airlines

www.conceptual-paradise.com

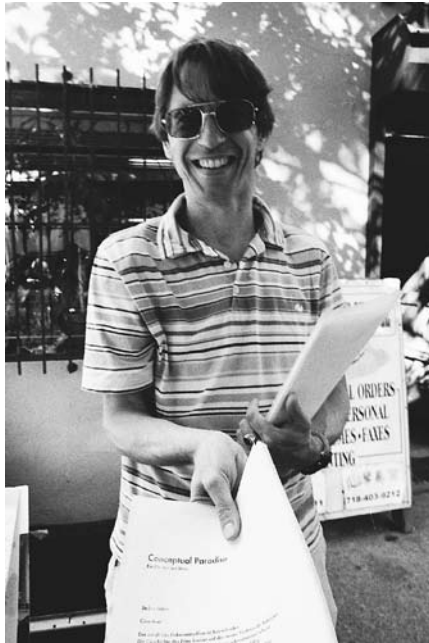


Table of contents/Inhaltsverzeichnis

p. 4	Introduction
S. 5	Einführungstext
p./S. 9	Filmedition »Conceptual Paradise«
p.10/11	Infos and Team of the film
S.10/11	Daten und Team
p.12	Essay: »On the way to Conceptual Paradise« by Stefan Roemer
S.13	Essay: »Auf dem Weg ins Conceptual Paradise« von Stefan Römer

Press release for the documentary essay film »Conceptual Paradise«

Directeur und Producer of the film: Stefan Roemer
Dauer: 110 min.

Festivalpremiere:
Kasseler Documentary- and Videofestival
Sat., November 11th, 2006
Filmladen, Goethestr. 31, Kassel, Germany

For his artistic documentary film »Conceptual Paradise«, the artist Stefan Römer over a period of four years conducted numerous interviews with internationally outstanding artists and art theorists. The film was completed in 2006 with the support of the Federal Cultural Foundation and has already been shown internationally at festivals and in numerous museums and art societies as well as art academies. In front of the camera, Stefan Römer engages in an intellectual debate with the artists, which in the form of a specific filmic mode of reflection gives insights into aspects of contemporary art.

The film focuses on both the Conceptual Art of the 1960s and 70s and present-day conceptual strategies. Impressive personalities including John Baldessari, Daniel Buren, Valie EXPORT, Dan Graham, Hans Haacke, Yoko Ono, Yvonne Rainer, Ed Ruscha, Seth Siegelaub and Lawrence Weiner speak. With the film, Stefan Römer evokes the discussions that led to »Conceptual Art« in the 1960s and that have developed some of the most relevant questions for art today. It becomes clear that Conceptual Art is a formation eluding a coherent definition. The history of this art form is also characterized by fights related to representation strategies and hegemonies. The discussions of the artists and art theorists revolving around artistic ideas make a culture-politically important debate come alive. These in part fiercely led debates are typical of the discourse of Conceptual Art, but also lay the foundations for a philosophical and art-theoretical understanding of the present. One can go as far as to say that it is Conceptual Art when it is involved in these debates. Moreover, Stefan Römer uses the term Conceptual Art to designate all those practices that explicitly reflect the conditions of the cultural context and artistic production as well as reconsider the respective epistemological methods.

The film reflects its own medium, that of a documentary, in several digressions undertaken with the well-known German filmmaker Hartmut

Presstext für den dokumentarischen Essayfilm »Conceptual Paradise«

Autor und Produzent des Films: Stefan Römer
Dauer: 110 min.

Festivalpremiere:
Kasseler Dokumentar- und Videofestival
Sa., 11. November 2006
Filmladen, Goethestr. 31, Kassel

Für seinen künstlerischen Dokumentarfilm »Conceptual Paradise« hat der Künstler Stefan Römer vier Jahre lang zahlreiche Interviews mit international herausragenden KünstlerInnen und KunsttheoretikerInnen geführt. Der 2006 mit Unterstützung der Kulturstiftung des Bundes fertig gestellte Film wurde bereits international auf Festivals und in zahlreichen Museen und Kunstvereinen sowie an Kunstakademien vorgeführt. Stefan Römer entwickelt mit den KünstlerInnen vor der Kamera eine intellektuelle Auseinandersetzung, die in Form einer spezifischen filmischen Reflexionsweise Aufschluss über Aspekte der zeitgenössischen Kunst gibt.

Im Zentrum des Films stehen sowohl die Konzeptkunst der sechziger und siebziger Jahre als auch konzeptuelle Strategien der Gegenwart. Eindrucksvolle Persönlichkeiten wie etwa John Baldessari, Daniel Buren, Valie EXPORT, Dan Graham, Hans Haacke, Yoko Ono, Yvonne Rainer, Ed Ruscha, Seth Siegelaub und Lawrence Weiner kommen zu Wort. Mit dem Film evoziert Stefan Römer die Diskussionen, die die »Conceptual Art« in den 1960er Jahren entstehen ließ und die einige der relevantesten Fragestellungen für die zeitgenössische Kunst entwickelt haben. Es wird deutlich, dass es sich bei der Konzeptkunst um eine Formation handelt, die sich einer kohärenten Definition entzieht. Dabei ist auch die Geschichte dieser Kunst von Kämpfen um Repräsentationsstrategien und Hegemonien gezeichnet. In den Diskussionen um die künstlerischen Ideen zwischen den KünstlerInnen und KunsttheoretikerInnen wird eine kulturpolitisch wichtige Auseinandersetzung lebendig. Diese zum Teil erbitterten Debatten sind typisch für den Diskurs der Konzeptkunst, legen aber auch ein Fundament für philosophisches und kunsttheoretisches Verständnis der Gegenwart. Man kann soweit gehen zu behaupten, dass es sich vor allem dann um konzeptuelle Kunst handelt, wenn sie sich an diesen Debatten beteiligt. Stefan Römer bezeichnet darüber hinaus mit dem Begriff der Konzeptkunst vor allem jene Praktiken, die explizit die Bedingungen des kulturellen Kontexts und der künstlerischen Produktion reflektieren sowie die jeweiligen erkenntnistheoretischen Methoden überdenken.

Bitomsky. With »Conceptual Paradise«, Stefan Römer continues his analytical studies using the forms and narrative modes of artistic documentation. Besides his extensive photo cycles that have been exhibited at several international photo biennales, his recent works include the super 8 film »Corporate Psycho Ambient« (at 235 media Cologne on DVD 2004) and the short film »The Analysis of Beauty« produced with great effort from individual photo montages (on the DVD »Loop Pool« of Graw Böckler, commissioned by the International Short Film Festival Oberhausen 2005). Stefan Römer's film practice goes back to the times of video activism in the mid-1990s and even further to his numerous multimedia punk performances in the 1980s.

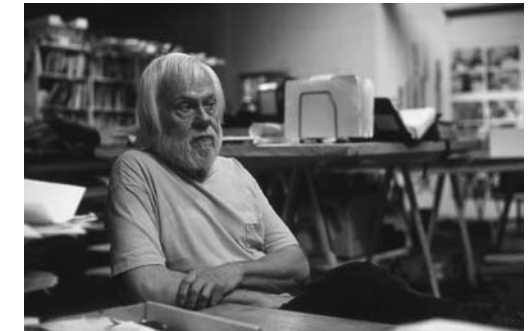


Yvonne Rainer, Studio New York, 2004



Ed Ruscha, Gagosian Gallery, New York, 2004

Der Film reflektiert das eigene Medium des Dokumentarfilms in mehreren Exkursen mit dem bekannten deutschen Filmemacher Hartmut Bitomsky. Mit »Conceptual Paradise« setzt Stefan Römer seine analytische Auseinandersetzung mit Formen und Erzählweisen der künstlerischen Dokumentation fort. Neben seinen umfangreichen Fotozyklen, die auf mehreren internationalen Fotobiennalen zu sehen waren, erschienen zuletzt der Super-8-Film »Corporate Psycho Ambient« (bei 235 media Köln auf DVD 2004) und der aufwendig aus einzelnen Fotomontagen erzeugte Kurzfilm »The Analysis of Beauty« (auf der DVD »Loop Pool« von Graw Böckler im Auftrag der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen 2005). Stefan Römers filmische Praxis reicht über die Zeit des Videoaktivismus Mitte der 90er Jahre bis zu seinen zahlreichen Multimedia-Punk-Performances in den 80er Jahren zurück.



John Baldessari, Studio Los Angeles, 2004

»Der Rückgriff auf talking heads, auf Menschen, die sich an die Vergangenheit erinnern [...] stellt in diesen Anti-vérité-Dokumentarfilmen den Versuch dar, jene Überzeugung, das »Leben wie es ist« realistisch aufzuzeichnen, zu überwinden zu gunsten einer intensiveren Erforschung der Bedingungen, aufgrund derer es wurde, was es ist. [...] Die wirkungsvollste Darstellungsstrategie [...] liegt somit in der wechselseitigen Kontextualisierung von Gegenwart und Vergangenheit.«

Linda Williams, Spiegel ohne Gedächtnisse. Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm, 1993

Artists/KünstlerInnen:

Vito Acconci, Art & Language (Michael Baldwin, Mel Ramsden), Michael Asher, John Baldessari, Robert Barry, Hartmut Bitomsky, Mel Bochner, Gregg Bordowitz, Klaus vom Bruch, Daniel Buren, Victor Burgin, Luis Camnitzer, Jan Dibbets, Mark Dion, Sam Durant, Valie EXPORT, Stano Filko, Andrea Fraser, Liam Gillick, Dan Graham, Renée Green, Shilpa Gupta, Hans Haacke, Július Koller, Joseph Kosuth, Sonia Khurana, David Lamelas, Sol LeWitt, Thomas Locher, Marcel Odenbach, Yoko Ono, John Miller, Adrian Piper, Yvonne Rainer, Allen Ruppersberg, Ed Ruscha, Martha Rosler, Allan Sekula, Peter Weibel, Lawrence Weiner, Stephen Willats, Heimo Zobernig.

Curators/Theorists/Kuratoren/TheoretikerInnen:

Alexander Alberro, Benjamin H.D. Buchloh, Sabeth Buchmann, Charles Harrison (Art & Language), Geeta Kapoor, Geert Lovink, Seth Siegelaub, Gregor Stemmrich.

Film music/Filmmusik: Gustav (Wien) und Vert (Cologne)

Made possible with the financial support of/Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes

Presented with/Erstpräsentation in Kooperation mit dem Museum K21 und Black Box Kino, Düsseldorf

Sponsored by Ingold Airlines



Adrian Piper, Museum Ludwig, Cologne 2003

Filmedition: »Conceptual Paradise«

Film on DVD (English) with the book »Reports from the Conceptual Paradise« as well as an essay and information related to the film (everything in German and English) in a cardboard slipcase displaying a color photograph of the artist.

Edition: 13 copies and 3 artist copies

Film auf DVD (Englisch) mit dem Buch »Berichte aus dem Conceptual Paradise« sowie einem Essay und den Informationen zum Film (alles Dt. und Engl.) im Pappschuber, der mit einer Farbfotografie des Künstlers versehen ist.

Auflage: 13 Exemplare und 3 Künstlerexemplare

The edition contains the book »Reports from the Conceptual Paradise«:

Following the film project »Conceptual Paradise«, in 2006 Stefan Römer's book »Reports from the Conceptual Paradise« was made that consists of short texts by the artists interviewed in the film. Along the lines of early conceptual writings, the artist asked those involved to give a short answer to the following question: »What is your ideal and typical daily work as an artist?« From the different ideals of Conceptual Art formulated in the book one can gain information on the social and political state of artistic production processes in the phase of neoliberal capitalism.

Die Edition enthält das Buch »Berichte aus dem Conceptual Paradise«:

Im Anschluss an das Filmprojekt »Conceptual Paradise« entstand 2006 Stefan Römers Buch »Berichte aus dem Conceptual Paradise«, das aus kurzen Texten der im Film befragten KünstlerInnen besteht. Im Sinne früher konzeptkünstlerischer Schriften hat der Künstler die Beteiligten um die kurze Beantwortung folgender Frage gebeten: »Was ist Deine/Ihre ideale und typische tägliche Arbeit als KünstlerIn?« Von denen im Buch formulierten verschiedenen Idealen konzeptkünstlerischer Arbeit lässt sich Aufschluss gewinnen über die gesellschaftliche und politische Verfasstheit von künstlerischen Produktionsprozessen in einer Phase des neoliberalen Kapitalismus.

Silke Schreiber Verlag, München

ISBN 978-3-88960-079-0

Conceptual Paradise

a film by/ein Film von Stefan Römer
duration/Dauer: 110 min.

technique/Technik:
DV, Super8 Film, Photography

production time/Produktionszeit:
2002-2005

festival premiere/Festivalpremiere:
Kasseler Dokumentar- und Videofestival 2006

producer/Produktion

Stefan Römer

producer assistants/
Produktionsassistenten

Sonja Engelhardt
Katja Schroeder

camera/Kamera

Andreas Menn
Stefan Römer
Matthias Schellenberg
Till Steinmetz
Giuliano Vece
Frederik Walker
Franz Wanner

editing/Schnitt

Nik Kern
Andreas Menn

co-editing/Co-Schnitt

Viola Klein

colour grading/Farbkorrektur

Andreas Menn

animation/compositing

Pascal Fendrich

film photography/Filmfotografie

Stefan Römer

set photography/Setfotografie

Sonja Engelhardt
Andreas Menn
Stefan Römer
Katja Schroeder
Martin Seck



Stefan Römer and Andreas Menn, Studio Baldessari, L.A., 2004

photo editing/Fotobearbeitung

Charlotte Desaga
Franz Wanner

re-recording mixer

Andreas Hildebrandt

voice-over

Susanne Dobrusskin
Stefan Römer

translation/Übersetzung

Dr. Brian Currid
Petra Gregorovič
Birgit Herbst

transliteration/Transkription

Birgit Herbst

artist contacts/Künstlerkontakte

Karin Barth
Sonja Engelhardt
Katja Schroeder

set assistant/Setassistenten

Martin Seck

website

Pascal Fendrich

postproduction trainee/
Praktikantin Postproduktion

Sandra Vollus

thanks/Dank

Claudia Indenhock
Ruben Malchow
Murielle Pensédent

On the Way to Conceptual Paradise

Stefan Roemer

1. Deconceptualizing the Conceptual art Complex

For me, writing the now historical Ism »Conceptual art« with a lower-case »a« means to constantly renew or at least keep alive the discussion about this set of visually as well as thematically heterogeneous art practices initiated in the 1960s. It also means to resist the appropriation of the attribute »conceptual« in the sense of »important« or »meaningful«, i.e. »valuable« for contemporary art practices, as it is used rather inflationary in press releases and art criticism. In this movement, at issue for me is the distinction (particularly pertinent in German) between a »conception«, which can lie at the basis of every kind of artistic work, and a »conceptual« practice, which strives toward and visualizes a level that engages media, institutional, and/or epistemological elements. In this context it is irrelevant to which of the three production processes named by Lawrence Weiner this applies.

»If for to exist within a cultural context

1. An art may be constructed by an artist
2. An art may be fabricated
3. An art need not to be built

A reasonable assumption would be that all are equal and consistent with the condition of art and the relevant decisions as to condition upon receivership are not«

Lawrence Weiner, Statement, 1969

Since the end of the 1980s the practices of Conceptual art have served as a background for my reflections. My own artistic interest to develop an art that combines--in Daniel Buren's sense--practice as the »taking account of existence« and theory as the »precise cognition of these problems«¹, is based on my reception of the works of Conceptual art as a relation between image and text. I call this combination of practical and theoretical work »deconceptual art practice«, with which I bring poststructuralist considerations into productive confrontation with contemporary art.² Beyond the surface, the visibility of some contemporary art practices has partly become retro-stylized display, also due to the fact that command of the market then as now quite clearly prefers saleable material objects to theoretical reflection. But exactly to criticise this mode was a central

On the way to Conceptual Paradise

Stefan Römer

1. Den Conceptual art-Komplex dekonzeptualisieren

Den heute historisch formulierten Ismus »Conceptual art« mit einem kleinem »a« zu schreiben, bedeutet für mich vor allem, die Diskussion über die visuell wie ebenso inhaltlich heterogenen Kunstpraktiken permanent zu erneuern oder wenigstens am Leben zu erhalten, die seit den 1960er Jahren angestoßen worden sind. Dies bedeutet auch, sich der Vereinnahmung des Attributs »konzeptuell« für »anspruchsvoll« mit der Konnotation »wertvoll« für zeitgenössische Kunstpraktiken, wie es inflationär in Pressemitteilungen und Kunstkritiken verwendet wird, zu widersetzen. In dieser Denkbewegung geht es mir um die – eventuell nur im Deutschen semantisch sinnvolle – Unterscheidung zwischen einer »Konzeption«, wie sie als Entwurf jeder künstlerischen Arbeit zugrunde liegen kann, und einer »konzeptuellen« Praxis, die eine Reflexion ihrer eigenen Entstehungsbedingungen auf medialer, institutioneller und/oder erkenntnistheoretischer Ebene anstrebt und visualisiert. Dabei ist es unerheblich, für welche der drei von Lawrence Weiner benannten Produktionsprozesse dies gilt.

Die Praktiken der Conceptual art dienen mir seit Ende der 1980er Jahre als Reflexionshintergrund. Mein eigenes künstlerisches Interesse, eine Kunst zu entwickeln, die im Sinne Daniel Burens die Praxis als »Kenntnisnahme [der] Existenz« von Kunstproblemen und die Theorie als das »genaue Erkennen dieser Probleme« zusammenführt¹, basiert auf meiner Rezeption der Arbeiten der Konzeptkunst als Verhältnis von Bild und Schrift. Meine Kombipraxis aus praktischer und theoretischer Arbeit nenne ich »dekonzeptuelle Kunstpraxis«, mit der ich poststrukturalistische Überlegungen mit zeitgenössischer Kunst konfrontiere². Die Visualität zeitgenössischer Kunstpraktiken ist jenseits ihrer Oberfläche zum Teil zu retro-stilisierten Displays geworden – auch deshalb, weil das Gebot des Marktes nach wie vor nahe legt, verkaufbare materielle Objekte gegenüber theoretischen Reflexionen vorzuziehen. Diesen Modus zu kritisieren, war eigentlich ein Hauptimpuls der Conceptual art³. Seth Siegelaub hat in dem Katalog »Conception« der Norwich Gallery die »primary« von der »secondary information«⁴ differenziert und das konzeptuelle Buch gegenüber der Galerie als den idealeren und günstigeren Ausstellungsraum bezeichnet.

Dabei lassen sich seit den 1970er Jahren zwei grundlegende Verschiebungen des Kunstbegriffs konstatieren, denen seit einiger Zeit mein besonderes Interesse gilt: Der Originalcharakter der zeitgenössischen Kunst tendiert zu einem Fake – das heißt einer Kombination aus Original und

impulse behind Conceptual art.³ In the catalogue »Conception« published by the Norwich Gallery Seth Siegelaub differentiated between »primary« and »secondary information«⁴, and saw the book as a more ideal and favourable exhibition space than the gallery.

Here, since the 1970s two fundamental shifts of the concept of art can be registered: the original character of art tends to become a fake--or more precisely, a combination of original and forgery--and the presentation space of the White cube has become an atmosphere, a saleable feel – what I call the Ambient. This has far-reaching consequences for the concept of art and its sub-categories such as the artistic subject/self, pictorial representation and the concept of production and reception. While the White Cube was dominated by the paradigm of the ideal presentation of paintings and sculptures as well as the »radical« gesture of violating this paradigm, now this Ambient corresponds to interdisciplinary and multimedia art programs of entertainment which operate with an extended concept of visual (cultural) presentation. These re-evaluations and shifts are closely related to different practices of Conceptual art. However, Conceptual art in this context is not understood as a clearly defined artistic genre that would be equivalent to an »ism«, but an art discussion that constantly re-designs and updates itself precisely by participating in it. In this framework I explore Conceptual art in this film as constructions of discourses contingent upon particular contexts. In contrast to this premise, the interest in constructing a hegemonic history appears to be a form of market labelling – for example the question of who did what first, as it turns up in the film. Instead, I am interested in discussing various kinds of positions with regard to the contemporary visual culture of the Ambient. My film is conceived as artistic practice of the participation in a discourse, that formulates practice, theory and history. In so doing, in each case the medium (of visualization or discussion) chosen is a strategic artistic decision.

As far as my own visual socialisation is concerned primarily filmic images of artistic appropriation of reproduction forms (and vice versa) play an important role – be it a persiflage in a film by Rainer Werner Fassbinder or be it the anti-hierarchical images in the work of John Baldessari or Ed Ruscha. Although film and television are considered popular media, they currently provide only very limited media extensions or transformations of the representation of art: what sells are biographies about great artist figures, eroticism, and scandals. The programming of airtimes is dominated by the fiction of television ratings and an associated populism. This is based on the rhetoric that the audience wants to see nothing but stars. Artists who rule the market are regarded as stars. Consequently mainly stars are presented that already have a dominant function.

Productions from the mid-twentieth century like Clouzot's Picasso film, which, as part of Modernism, represented the creative individual and the

Fälschung –, und der ideale Präsentationsraum des White Cube tendiert zu einer Atmosphäre, einem käuflichen Gefühl – was ich das Ambient nenne. Dies zeitigt weit reichende Konsequenzen für den Kunstbegriff und seine Unterkategorien wie das künstlerische Subjekt/Selbst, die bildliche Repräsentation oder auch den Produktions-Rezeptionsbegriff. Während der White Cube vom Paradigma der idealen Präsentation von Gemälden und Skulpturen sowie der »radikalen« Geste des Verstoßes gegen dieses Paradigma beherrscht wurde, bezieht sich das Ambient auf interdisziplinäre und multimediale künstlerische Unterhaltungsprogramme, die mit einem erweiterten Begriff visueller (kultureller) Gestaltung operieren. Diese Umwertungen und Verschiebungen beziehe ich eng auf unterschiedliche Praktiken der Konzeptkunst. Dazu möchte ich bemerken, dass unter Konzeptkunst hier keine streng definierte Kunstrichtung gefasst wird, die einem »Ismus« gleich käme, sondern eine Kunstdiskussion, die sich genau durch die Beteiligung an ihr immer wieder neu entwirft, aktualisiert.



Peter Weibel, Literaturhaus Munich, 2005



Lawrence Weiner, Mai 36 Galerie, Zurich, 2004

In diesem Rahmen untersuche ich im Film die Conceptual art als von Kontexten abhängige Konstruktionen von Diskursen. Im Gegensatz dazu erscheint das Interesse an der Konstruktion einer hegemonialen Geschichte als eine Form von Marktlabeling – beispielsweise nach der Frage, wer etwas zuerst ausgeführt hat, wie sie im Film auftaucht. Mir hingegen geht es um die Diskussion vieler unterschiedlicher Positionen im Hinblick auf diese zeitgenössische visuelle Kultur des Ambient. Mein Film versteht sich als

emergence of his art in a very innovative way, can here be contrasted to Guy Debord's »Against Film« (1964) or the video gallery of Gerry Schum and Ursula Wever; here, the avant-garde still was the site of visual and social experimentation which already pointed at a new formation of the artistic concept of the subject.

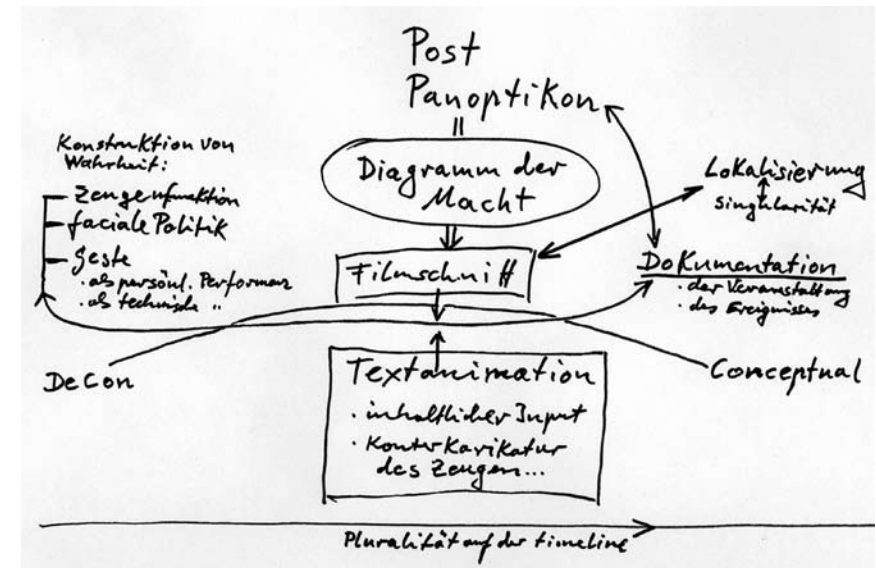
By its polyphony alone Emile de Antonio's legendary interview film »Painters Paintings« (1972) defines a place of artistic production--in this case New York from the 1950s till the 1970s--although without engaging in a theoretical level of reflection. »Step Across the Border«, a filmic portrait of the jazz musician Fred Frith by Nicolas Humbert and Werner Penzel (1990), combines Frith's music with long shots of travel images which are unusual on TV and trusts the poetic created by this combination. In today's post modernity, visual experimentation serves as attention getter for Hollywood's grand narratives, although it requires an extremely high level of visual and narrative reflection. If, however, art adheres to traditional differences like that between high culture and popular culture, in the Ambient it will be increasingly difficult for art to compete with the cultural industry, since now the standards of the latter are also applied to art: a cost-benefit calculation takes high visitor numbers as the proof of success; this in turn influences the planning and conception of exhibitions and other projects.

2. The Film Project »Conceptual Paradise«

As much as I would like my current film project Conceptual Paradise, which is based on 50 Interviews, to be seen as a documentary, due to its experimental make-up it equally seems a fiction, a phantasm, a story: a construct moulded by subjective realizations and experience: On the way to conceptual paradise.

Today, Conceptual art is attributed great importance, although as a market segment it seems more or less limited and only few of those who then participated can be found among the prominent artists. While no one can deny the influence of the conceptual movement on contemporary art, it is not so easy to actually prove its traces; conceptual art was characterized from the very beginning by the debate over its historical formation or its epistemological consistency, just as well as whether it is marked by a process of dematerialization, or whether this mode of consideration is rather a misconception. For the assumption that Conceptual art is marked by dematerialization would mean that art in general is only to be completely comprehended in terms of its materialization or its form. This in turn would imply ignoring the definitional influence of art on the general

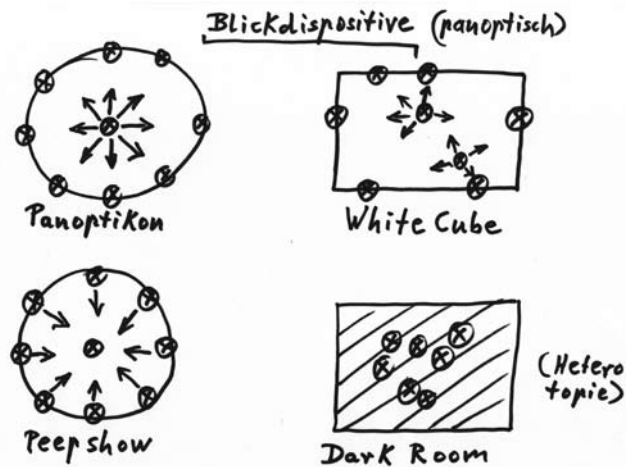
künstlerische Praxis der Teilnahme am Diskurs, der die Praxis, die Theorie und die Geschichte formuliert. Dabei ist das Medium (der Visualisierung, der Diskussion) jeweils eine strategisch künstlerische Entscheidung.



Sketch by Stefan Römer, 2004

Wenn ich von meiner visuellen Sozialisierung ausgehe, dann spielen in der Vermittlung vor allem cineastische Bilder künstlerischer Aneignungen von Reproduktionsformen der Filmindustrie und umgekehrt eine große Rolle – sei es eine Persiflage im Kinofilm von Rainer Werner Fassbinder oder seien es die enthierarchisierenden Bilder in der Kunst von John Baldessari oder von Ed Ruscha. Obwohl der Film und das Fernsehen als populäres Medium gelten, bringen sie gegenwärtig kaum mediale Erweiterungen oder Veränderungen der Darstellung von Kunst: Gut gehen auf dem Markt Biografien über große Künstlerpersönlichkeiten, Erotisches und Skandale. Die Programmierung der Sendezeiten wird von der Fiktion der Einschaltquote und einem einhergehenden Populismus beherrscht. Dem liegt die Rhetorik zugrunde: Das Publikum will nur Stars sehen. Stars sind diejenigen Künstler, die den Markt beherrschen. Also ist die Folge, dass vor allem Stars gezeigt werden, die ohnehin eine dominante Funktion haben. Vergleicht man die Filmproduktionen des 20. Jahrhunderts wie etwa Clouzots Picasso-Film, der im Zuge des Modernismus den kreativen Menschen und die Entstehung seiner Kunst damals sehr innovativ

symbolic system of society. Conceptual art's epistemological break with the art tradition would then lie in the new routes taken by this discourse. But it is precisely the obvious differences of Conceptual art to other art forms beyond any style, which are difficult to name in contemporary art, that make it such an interesting--and perhaps invisible--subject for a film.



Sketch by Stefan Römer, 2004

On the basis of their reflective art practice, the protagonists of this movement seem especially well suited as interview partners. But how does one show their work, without falling into the familiar practices of representation, often inappropriate for the art? Stereotypical here are TV programs that show an exhibition space while the voice of the artist can be heard off camera. In this regard a form of mythologizing traditional art history by way of illustrating the face⁵ and quoting a literal statement of the artist in order to achieve an allegedly original understanding of their art is a prime example. However, the reversal of this stereotype has shown Conceptual art's critique of modernism typical since the interventions, performances and theoretical texts of the historical movement. In my film, some artists elude a personal filmic depiction: for example Valie EXPORT suggests instead to show a sequence of her film »Syntagma« and Michael Asher states: »I never know, why personal subjectivity must be placed in a representation.« This elusion of the face of the artist is contradictory to the contemporary politics of representation in the post-panopticon. In her serial film »An Inadequate History of Conceptual Art« (American Fine Arts Gallery, New York 1999) Silvia Kolbowski tries to counter the

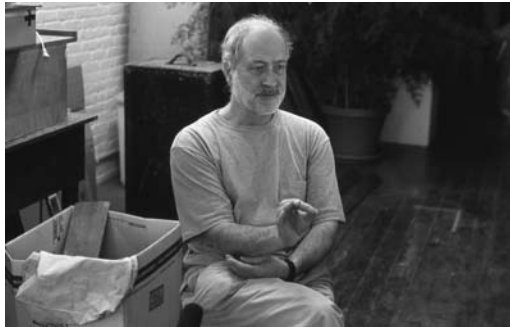
darstellte, kontrastieren stark Guy Debords »Gegen den Film« (1964) oder Gerry Schums und Ursula Wevers Videogalerie; bei Letzteren stand die Bewegung der Avantgarde noch für visuelle und soziale Experimente, was auch schon eine Umformation des Künstlersubjekts andeutete. Emile de Antonios legendärer Interviewfilm »Painters Painting« (1972) definiert schon durch seine Vielstimmigkeit einen künstlerischen Produktionsort wie New York der 50er bis 70er Jahre, ohne sich allerdings auf eine theoretische Reflexionsebene einzulassen. Ein Musikerportrait wie »Step Across the Border« über den Freejazzer Fred Frith von Nicolas Humbert und Werner Penzel (1990) situiert Friths spezielle Musik mit im Fernsehen unüblich langen Einstellungen von Reisebildern mit Musik unterlegt und vertraut der aus dieser Kombination entstehenden Poesie. In der heutigen Postmoderne werden visuelle Experimente in den großen Erzählungen Hollywoods zum Attentiongetter; das visuelle und narrative Reflexionsniveau ist dabei allerdings extrem hoch. Hält die Kunst an traditionellen Differenzen wie der Unterscheidung zwischen Hoch- und Unterhaltungskultur fest, wird es ihr im Ambient immer schwerer fallen, mit der Kulturindustrie zu konkurrieren, da nun auch deren Standards auf die Kunst bezogen werden: Eine Kosten-Nutzen-Rechnung des ökonomischen Paradigmas nimmt hohe Besucherzahlen als Erfolgsbeweis, was wiederum auf die Planung und Konzeption von Ausstellungen und anderen Projekten Einfluss hat.

2. Das Filmprojekt »Conceptual Paradise«

So sehr ich mir wünsche, dass mein gerade entstandener Film »Conceptual Paradise«, der auf mehr als fünfzig Interviews basiert, als ein Dokumentarfilm angesehen wird, so sehr scheint er aufgrund seiner experimentellen Auffassung doch eine Fiktion, ein Phantasma, eine fiktive Erzählung darzustellen: ein durch subjektive Erkenntnisse und Erfahrungen geprägtes historisches Konstrukt. On the way to Conceptual Paradise.

Der konzeptuellen Kunst wird heute eine große Bedeutung zugeschrieben, obwohl ihr Marktanteil eher begrenzt scheint und nur sehr wenige der ehemals Beteiligten unter den bekannten KünstlerInnen zu finden sind. Doch den Einfluss der konzeptuellen Bewegung auf die Gegenwartskunst kann wohl niemand leugnen. Dabei fällt es nicht ganz leicht, ihre Spuren tatsächlich nachzuweisen, zumal der Streit über ihre historische Formation oder ihre erkenntnistheoretische Konsistenz von Anfang an zu ihrer Charakteristik gehört hat so wie auch die Frage, ob sie durch eine Dematerialisierung gekennzeichnet sei oder es sich bei dieser Betrachtungsweise nur um ein Missverständnis gehandelt habe. Denn die Annahme, dass die Konzeptkunst durch Dematerialisierung gekennzeichnet

dominant facial politics of representation by just showing the hands of her interview partners. My approach confronts these politics in a proactive way by creating thematic diagrams of the faces together with the texts.



Hans Haacke, Studio New York, 2004



Yoko Ono and Stefan Römer, Portikus Frankfurt, 2005

It should be mentioned first of all that the basic structure of my film refers to numerous levels: the film intends to represent simultaneously a documentation of historical Conceptual art and a reflection about films that treat artistic questions, while at the same itself serving as an artistic position. This will be realized using various formats: documentary interviews, above all with the first generation of Conceptual art, based on a set of around five questions, are dialogically edited into one another with direct thematic references or are organized according to historical issues paralleled. This is complemented with clips that portray the practice of artists like Marcel Broodthaers or show important exhibitions along with free narrative passages.

ist, würde bedeuten, dass Kunst allgemein nur über ihre Materialisierung oder ihre Form zu begreifen ist und sich darin erschöpft. Auch hieße dies, den definitorischen Einfluss der Kunst auf das allgemeine Symbolsystem der Gesellschaft zu ignorieren. Der erkenntnistheoretische Bruch mit der Tradition der Kunst besteht darin, dass die Konzeptkunst andere Wege eingeschlagen hat. Doch gerade die offensichtlichen, in der zeitgenössischen Kunst jenseits eines Stils durchaus nicht leichtfertig zu benennenden Unterschiede der Konzeptkunst zu anderen Kunstrichtungen machen sie zu einem ebenso interessanten wie unsichtbaren Sujet für einen Film.

Die Protagonisten dieser Kunstrichtung scheinen sich aufgrund ihrer reflektierten Praxis besonders als Gesprächspartner für einen Film zu eignen. Doch wie soll man ihre Arbeit zeigen, ohne in die bekannten, für die Kunst oft ungünstigen Repräsentationspraktiken zu verfallen? Stereotyp findet man TV-Features, in denen eine Ausstellung gezeigt wird, während die Stimme des Künstlers aus dem Off zu hören ist. Eine Mythologisierungswiese der traditionellen Kunstgeschichte ist in diesem Sinne, über das Abbilden des Gesichts und durch Wiedergabe eines wörtlichen Statements der KünstlerInnen ein vermeintlich originales Verständnis ihrer Kunst zu erlangen⁵. Doch die Umdrehung dieses Stereotyps manifestiert seit den Interventionen, Performances und den theoretischen Texten der historischen Conceptual art ihre typische Kritik am Modernismus. In dem von mir vorgestellten Film gehen einige KünstlerInnen so weit, dass sie sich einer persönlichen visuellen Repräsentation entziehen; beispielsweise lässt sich Valie EXPORT von einer Sequenz aus ihrem Film »Syntagma« vertreten und Michael Asher meint: »I never know, why personal subjectivity must be placed in a representation«. Ein solcher Entzug des Künstlergesichts widerspricht der zeitgenössischen Repräsentationspolitik im Postpanoptikon.

Silvia Kolbowski versucht in ihrem eigenen seriellen Film der herrschenden Gesichtspolitik etwas entgegen zusetzen, indem sie nur die Hände der Interviewpartner zu deren Antworten auf die jeweils gleichen Fragen zeigt: »An Inadequate History of Conceptual Art« (American Fine Arts Gallery, New York 1999). Meine Vorgehensweise steht in dem Versuch, eine Politik der Gesichter offensiv anzugehen, indem die gezeigten Gesichter und die Texte zusammen thematisch orientierte Diagramme bilden.

Vorauszuschicken ist zunächst die Grundstruktur meines Films, die sich auf mehrere Ebenen bezieht: Der Film soll gleichzeitig Dokumentation der historischen Konzeptkunst, Reflexion über Filme, die sich mit Kunst beschäftigen, sowie selbst eine künstlerische Setzung darstellen. Dies wird mit verschiedenen Formaten realisiert: dokumentarische Interviews vor allem mit der ersten Generation der Conceptual art, basierend auf einem Grundstock von etwa fünf Fragen, werden mit direkten inhaltlichen

This is visualized in a filmic diagrammatic in which the linkage of content and technique as well as anti-academicism and popular culture is translated into a look that is not directly reminiscent of Conceptual art. In the talking-head-situations the theoretical confrontation is preferred to the anecdote since the latter forms the autobiographical basis of the old art history where the personal relationship with an artist was thought to be a proof of authenticity. But the anecdote »resists the curiosity to learn something personal, while at the same time satisfying the spectator«⁶, as the German filmmaker Hartmut Bitomsky argues.

The conscious decision to not only allow one artist his word about his work but to allow a multiplicity of voices is due to my personal reservations regarding the monographic representation of a single artist. Thus, Conceptual art is shown as a versatile epistemologically critical discussion about the concept of art.

Since it does not seem sensible to me to pose the same questions to the individual artists that have already been asked in many interviews, I was interested instead how they themselves were influenced by other artistic strategies, how they refer to other methods in their artistic practice, and which communicative relations they maintain in their works to their models. Although this is for many artists a controversial question, since they do not like to talk about the issue of influence, they are asked about their models and their ideal of art. This projects a notion of how the so called originality of Conceptual art is currently defined.

On the other hand, it also is a risk, because the film itself has to answer the question in which argumentation and rhetoric the individual voices are placed. Herein lies the danger that I might myself seize a power position, that I install myself as a storyteller or alternatively place myself --or ourselves-- on the pedestal of history - be it as an auteur or be it as a collective: »What gesture of historization do I represent?«

»Who tells what & why so?«

Thomas Locher, 1992

Making a film about art that itself is art requires defining the distance between art, its reception, and its reflection. Only by clarifying these distinctions is it possible to make a renewed differentiation of artistic practice. The film combines in a modular way the serially held interviews, and does not seek to achieve a monolithic, historicizing, linear narrative. The mode adequate for such an ambitious conception is the video essay. This allows for a thematic and technological-media visuality to be developed that in turn permits various research approaches to be combined in a diagrammatic montage. The use of a diagrammatic montage of the

Bezügen dialogisch ineinander geschnitten oder nach Themen geordnet oder historisch parallel gestellt. Dies wird durch Clip-Inserts ergänzt, die die Praxis von Künstlern wie Broodthaers portraituren oder wichtige Ausstellungen neben freien narrativen Passagen zeigen.

Dies wird in einer filmischen Diagrammatik visualisiert, in der die Verbindung von Inhalt und Technik sowie von Anti-Akademismus und Populärkultur in einen Look übersetzt wird, der an die Konzeptkunst nur teilweise erinnert. In den Talking-head-Situationen wird die theoretische Konfrontation dem Anekdotischen vorgezogen, da sie die autobiografische Basis für die alte Kunstgeschichte darstellt, in der die persönliche Beziehung zu einer Künstlerperson als Authentizitätsbeweis gelten sollte. Für die Anekdote gilt allerdings, wie es der Filmemacher Hartmut Bitomsky formuliert: »Die Anekdote wehrt die Neugier ab, die etwas Persönliches erfahren will, und stellt sie dennoch zufrieden.«⁶

Die bewusste Entscheidung, nicht nur einem einzigen Künstler das Wort über sein Werk zu erteilen, rührt vor allem aus meinem Vorbehalt gegenüber der monografischen Darstellung einer einzigen Künstlerpersönlichkeit. Mir geht es im Film statt dessen um eine Vielstimmigkeit, die die Konzeptkunst als eine variantenreiche erkenntniskritische Diskussion über den Kunstbegriff konstruiert.



Sabeth Buchmann checking her videoimage (Matthias Schellenberg), Berlin 2004

Da es mir nicht sinnvoll erschien, die gleichen Fragen zu ihren Arbeiten den einzelnen KünstlerInnen erneut zu stellen, die sie schon in vielen Interviews gestellt bekamen, fragte ich nach, wie sie selbst von anderen künstlerischen Strategien beeinflusst wurden, wie sie sich in ihrer Praxis auf andere Verfahrensweisen beziehen und welche kommunikativen Verhältnisse sie dabei in ihren Arbeiten zu ihren Vorbildern unterhalten. Obwohl dies für viele KünstlerInnen eine brisante Frage bedeutet, da sie ungern darüber Auskunft geben, werden sie nach ihren Vorbildern und ihrem Ideal von

interviews and narrative elements demonstrates the self-evident function of the medium. An artistic expression and its context are subject to a playful combination, which nonetheless in the rhetoric of the film is placed in a new context. The function in each case is a mouse click.



Joseph Kosuth, AdBK Munich, 2004

A film only with art stars.
The content of the documentary is completely fictitious.
The film reconstructs historical details, but the similarities with existing figures are, as always, purely coincidental.
The history of the is film based on the phantasms of the participants.
The depictions are enacted and correspond to reality.
To tell one of many stories about conceptualism.
A film is (not) a film.
This is not a film.
But Conceptual Paradise – a place for sophistication.

This text is based on a lecture at the conference: »New Research in Conceptual art«, Norwich Gallery, February 25th 2005.

¹ See Daniel Buren, Achtung!, in: Daniel Buren, Achtung! Texte 1967-1991 (Attention! Texts 1967-1991), Ed. by Gerti Fietzek and Gudrun Inboden, Dresden and Basel, p. 82f.

² See Stefan Roemer, Dekonzeptuelles Coding und Software Art als künstlerische Strategie sozialer Auseinandersetzung (Deconceptual Coding and Software Art as an Artistic Strategy of Social Examination), see: Franz Liebl and Thomas Düllo (Ed.), Cultural Hacking. Kunst des strategischen Handelns (Cultural Hacking. The Art of strategic Action), Vienna 2005, p. 102-121.

³ In Seth Siegelau's words: »All of whom perhaps could be characterised by their desires for moving out of the traditional confines of the gallery or the art world structures.« Interview with Seth Siegelau, Catherine Moseley, in: Conception. Conceptual Documents 1962 To 1972, Norwich Gallery, Norwich 2001, p. 147.

⁴ Ibid. and ibid., p. 146.

Kunst befragt. Dies projiziert eine Vorstellung davon, wie die Originalität von der Konzeptkunst gegenwärtig definiert wird.
Das bedeutet aber auch ein Wagnis, denn der Film muss darauf eine Antwort geben, in welche Argumentation, in welche Rhetorik die einzelnen Stimmen gestellt werden sollen? Und darin lauert die Gefahr, nun selbst die Macht zu ergreifen, sich selbst zum Geschichtenerzähler aufzuschwingen, sich selbst auf den Sockel der Geschichte zu erheben – sei es als Auteur oder sei es als Kollektiv: Welche Geste der Historisierung vertrete ich?

»Wer sagt was & warum?«

Thomas Locher, 1992

Einen Film über Kunst zu machen, der selbst Kunst ist, setzt voraus, eine Definition der Distanz zu geben, die zwischen Kunst, ihrer Betrachtung und ihrer Reflexion besteht. Erst die Verdeutlichung dieser Differenz ermöglicht es, eine erneute Differenzierung zur künstlerischen Praxis zu machen. Der Film montiert modulartig die seriell geführten Gespräche und strebt nicht nach einer monolithisch historisierenden, linearen Erzählung.
Der für eine solch anspruchsvolle Konzeption adäquate Modus ist der Video-Essay. Mit ihm lässt sich eine inhaltliche und technischmediale Visualität erarbeiten, die unterschiedliche Rechercheansätze in einer diagrammatischen Montage zulässt. Mit einer solchen Montage der Gespräche und narrativen Elemente meine ich eine selbsterklärende Funktion des Mediums. Eine künstlerische Äußerung und ihr Kontext unterliegen einer spielerischen Verbindung, die jedoch in der Rhetorik des Films in einen neuen Zusammenhang gestellt werden. Die Funktion ist jeweils ein Mausclick.

Ein Film nur mit Stars der Kunst.
Der Inhalt des Dokumentarfilms ist frei erfunden.
Der Film rekonstruiert historische Details,
doch sind Ähnlichkeiten mit existierenden Personen wie immer rein zufällig.
Die Geschichte des Films basiert auf den Phantasmen der Beteiligten.
Die Darstellungen sind gestellt und entsprechen der Realität.
Eine von vielen Geschichten des Konzeptualismus erzählen.
Ein Film ist (k)ein Film.
Dies ist kein Film.
Sondern das Conceptual Paradise. Ein Platz für Sophistication.

Diesem Text liegt der gleichnamige Vortrag auf der Konferenz: »New Research in Conceptual art«, Norwich Gallery 25.2.2005 zugrunde.

⁵The recognition of the face equals the indexical specification of a person. Gilles Deleuze and Felix Guattari mean, that the human disposition to recognize faces in nature and in complex structures is not a matter of »some anthropomorphism. The facial recognition is not about resemblance, but causative.« Thus Picasso's mania for decomposing faces in most of his paintings is not to be understood as pictorial metamorphoses, but as his reluctance to allot a minor function to the face in the image. Western art seems to be strongly fixated on the face as an image: faces characterize the persons represented, whose lines of sight tell the story and direct the viewer's gaze. Deleuze and Guattari are of the opinion that human beings do not speak a general language, »but a language, whose significant features are coordinated with their specific facial features.« But the face is not universal: »Even the face of the white man is not universal, but the »white man« with his broad white cheeks and his black eye-sockets is. The face is Christ.« Deleuze and Guattari emphasise the dominance of the face in Christian iconography, and how it tends to be used in advertisements as means of identification with the actors. »If the face is a policy, then the decomposition of the face is a policy that involves actual becoming, becoming clandestine.« The Talking-head-interview is thus a part of the facial policy of our culture.

⁶Hartmut Bitomsky, Der Sturz der Fabel, der Mythos des Autors (The Downfall of the Fable, the Myth of the Author), see: Hartmut Bitomsky, Kinowahrheit, Berlin 2003, p. 107.



Vito Acconci and Stefan Römer, Studio Acconci, New York, 2004



David Lamelas, Galerie Jan Mot, Brussels, 2005

»The images show a reality that no longer exists. Perhaps the documentary is nothing more than an exile from reality, its estranged homeland. My point is that the documentary genre is a critical one due to its subject matter. It is an expression of crisis, because what we call reality is itself something that is in crisis... Reality is always on the run. A documentary film cannot arrest reality, it can only recreate it.«

Hartmut Bitomsky,
The Documentary World, 1995

¹Vgl. Daniel Buren, Achtung!, in: ders., Achtung! Texte 1967-1991, hg. v. Gerti Fietzek und Gudrun Inboden, Dresden und Basel, S. 82f.

²Vgl. Stefan Römer, Dekonzeptuelles Coding und Software Art als künstlerische Strategie sozialer Auseinandersetzung, in: Franz Liebl und Thomas Düllo (Hg.), Cultural Hacking. Kunst des strategischen Handelns, Wien 2005, 102-121.

³Wie dies Seth Siegelau formuliert: »All of whom perhaps could be characterised by their desires for moving out of the traditional confines of the gallery or the art world structures.« Interview with Seth Siegelau, Catherine Moseley, in: Conception. Conceptual Documents 1962 To 1972, Norwich Gallery, Norwich 2001, S. 147.

⁴Ibid. und ibid., S. 146.

⁵Das Erkennen des Gesichts kommt der indexikalischen Spezifizierung einer Person gleich. Gilles Deleuzes und Felix Guattari meinen, bei dem menschlichen Hang, in der Natur und in unübersichtlichen Strukturen Gesichter zu erkennen, gehe es »nicht um irgendeinen Anthropomorphismus. Die Vergesichtlichung arbeitet nicht mit Ähnlichkeit, sondern ursächlich.« Demnach wäre Picassos Manie, in einem Großteil seiner Bilder Gesichter zu dekomponieren, nicht als malerische Metamorphosen aufzufassen, sondern als seinen Unwillen, dem Gesicht eine untergeordnete Funktion im Bild zuzuweisen. Die westliche Kunst scheint stark fixiert auf das Gesicht im Bild: Gesichter charakterisieren die abgebildeten Personen, deren Blickrichtungen die Geschichte erzählen und den Betrachterblick lenken. Deleuze und Guattari sind der Auffassung, dass Menschen keine allgemeine, »sondern eine Sprache [sprechen], deren signifikante Züge auf ihre spezifischen Gesichtszüge abgestimmt sind.« Aber das Gesicht ist keine Universalie: »Selbst das des weißen Mannes ist nicht universal, sondern der »Weiße Mann« mit seinen großflächigen weißen Wangen und den schwarzen Augenhöhlen ist es. Das Gesicht ist Christus.« Deleuze und Guattari betonen die Dominanz des Gesichts in der christlichen Ikonographie, wie sie tendenziell auch in der Werbung zu einer Identifikation mit den Darstellern führen soll. »Wenn das Gesicht eine Politik ist, dann ist auch das Auflösen des Gesichts eine Politik, die wirkliches Werden nach sich zieht, ein ganzes Klandestin-Werden.« Das Talking-head-Interview ist demnach Bestandteil der faciaalen Politik unserer Kultur.

⁶Hartmut Bitomsky, Der Sturz der Fabel, der Mythos des Autors, in: ders., Kinowahrheit, Berlin 2003, 107.

»Die Bilder zeigen eine Realität, die nicht mehr existiert. Vielleicht ist das Dokumentarische nichts als das Exil der Realität, ihre fremde Heimat. Worauf ich hinaus will, ist, daß das Dokumentarische ein kritisches Genre ist, wegen seines Gegenstands. Es ist der Ausdruck einer Krise, weil das, was man als Realität bezeichnet, selber schon ein Gegenstand in der Krise ist... Realität ist immer auf der Flucht. Ein Dokumentarfilm kann sie nicht festhalten, er kann sie nur wiedererschaffen.«

Hartmut Bitomsky,
Die dokumentarische Welt, 1995



Masthead/Impressum

Conceptual Paradise
a film by/ein Film von Stefan Römer

Translations: Dr. Brian Currid, Birgit Herbst, Karl Hoffmann

Layout: Sonja Engelhardt

www.conceptual-paradise.com

© Stefan Roemer 2007