



## INTERVIEW WITH BILDSTEIN | GLATZ

**SH:** *Let's start off with the classic question that artist-duos get asked: What makes your work with each other what it is, and how do your works come about—in your case, frequently over the long distance between Kreuzlingen and Vienna?*

**B|G:** *Communication is very important to us, as it probably is with most collectives. We meet regularly, talk a lot by phone, and also keep in touch via digital channels. Our works typically come together by way of a fairly long process. It's often the case that one of us discovers some particular material that fascinates him for a specific reason. That can be something perfectly tangible like carbon, for example, or maybe something pictorial like photos of running shoes. We then usually do our research and experimentation independently of one another, each putting whatever we find and learn from our research in a project folder on a server we both use. We'll repeatedly talk by phone and compare our thoughts and ideas on what's there, and we sometimes add to these folders over months or even years, perhaps never actually using their contents. This process is really one that runs constantly, parallel to our work, with the tangible objects then being created either onsite or at our studio. And that depends: there are moments when we work together at the studio, but for the most part, we work physically separated from each other.*

STEFANIE HOCH

## INTERVIEW MIT BILDSTEIN | GLATZ

**SH:** *Beginnen wir mit der klassischen Frage an ein Künstlerduo: Was charakterisiert Eure Zusammenarbeit und wie entstehen die Arbeiten – in Eurem Fall oft über die grosse räumliche Distanz zwischen Kreuzlingen und Wien?*

**B|G:** *Wie wahrscheinlich bei den meisten Kollektiven ist bei uns die Kommunikation sehr wichtig. Wir treffen uns regelmässig, telefonieren viel und kommunizieren mit digitalen Mitteln. Unsere Werke entstehen meist über einen längeren Prozess. Oft ist es so, dass einer von uns ein Material entdeckt, das ihn aus einem bestimmten Grund fasziniert. Das kann etwas ganz Greifbares sein wie zum Beispiel Karbon oder aber auch Bildmaterial wie beispielsweise Fotos von Laufschuhen. Wir recherchieren und experimentieren dann meist unabhängig voneinander und legen unsere Fundstücke und Rechercheergebnisse in einem eigens dafür angelegten Ordner auf einem gemeinsamen Server ab. Telefonisch besprechen und vergleichen wir immer wieder mal die Gedanken und Ideen zu diesem Rohmaterial. Diese Ordner werden teilweise über Monate oder Jahre immer wieder angereichert, ohne vielleicht je zum Einsatz zu kommen. Dieser Prozess läuft eigentlich permanent parallel zu unserer Arbeit. Die greifbaren Objekte entstehen je nachdem direkt vor Ort oder im Atelier. Es gibt Momente der gemeinsamen Tätigkeit im Atelier. Meistens arbeiten wir aber vom physischen Raum her getrennt.*

**SH:** *Ihr kommt ja nicht nur aus unterschiedlichen Ländern, sondern auch von verschiedenen Kunstgattungen her – der Malerei und der Bildhauerei. Hat somit jeder sein Spezialgebiet, auf dem sich der andere zurückhält, oder lebt Eure Arbeit von der produktiven Reibungswärme, von den Streitgesprächen?*

**B|G:** *Genau genommen hat sie wohl von beidem etwas. Wesentlich ist aber, dass wir uns beide im Laufe der Jahre damit abgefunden haben, Arbeiten zu realisieren, die weder flach noch monochrom sind. Mal im Ernst: Wir haben schon viele Diskussionen, was beispielsweise die Rezeption anbelangt.*

**SH:** *Wie eines Eurer jüngsten Werke rezipiert wird, ist ja derzeit auf der Wiese vor dem Kunstmuseum Thurgau zu beobachten. Für diesen Ort habt Ihr eine Plastik in Form eines Doppelloopings entworfen. Wie kam es zu dieser Form vor dem ehemaligen Kloster Kartause Ittingen?*



Aufbau, LOOP, 2017, Kunstmuseum Thurgau, Kartause Ittingen



**SH:** *You're not only from different countries, but also from different artistic genres—painting and sculpting. Does each of you have his own special area where the other holds back, or does your work thrive on heat from productive friction, on arguments?*

**B|G:** *It's really a bit of both. What's important is that the two of us, over the years, have resigned ourselves to realizing works together that are neither flat nor monochrome. Seriously, though: we do end up having a lot of discussions, like on the whole topic of reception.*

**SH:** *One can see how one of your most recent works is being received right now in the meadow in front of Kunstmuseum Thurgau, which is situated in a former monastery. For that site, you developed a sculpture shaped like a double loop. How did you decide to place something that exhibits this particular form in front of what used to be the Ittingen Charterhouse?*

**B|G:** *We started with a horizontal figure-eight that became an upward ramp and ultimately a double loop. The goal was to develop a self-referential object that both internalizes and transfers to our times the metaphysical questions that have characterized this place for centuries. And we meant this infinite loop as something like a material manifestation of the notion of infinity.*

**SH:** *An object that internalizes the metaphysical questions that characterize this place and transfers them to our times ... it sounds like you set yourselves a very nice, meaningful challenge indeed. The Carthusians' lives were, after all, structured by a great many rituals and repetitive processes with the ultimate destination of the hereafter, so LOOP—the twisted figure-eight that now seems to float above the meadow—bears witness to this historic background. Apparently the colors you used likewise allude to the site?*

**B|G:** *Well, let's not load it down with too much meaning. The character of the site did offer us important things to latch onto, but we*

**B|G:** Von einer liegenden Acht über eine Rampe in Richtung Himmel gelangten wir schliesslich zu einem Doppellooping. Ziel war es, ein selbstreferenzielles Objekt zu entwickeln, das die metaphysischen Fragen, die seit Jahrhunderten diesen Ort prägen, in sich aufnimmt und in unsere Zeit überträgt. Mit einer Endlosschleife wollten wir eine Art materielle Manifestation der Vorstellung von Unendlichkeit erzeugen.

**SH:** *Ein Objekt, das die metaphysischen Fragen, die diesen Ort prägen, in sich aufnimmt und in unsere Zeit überträgt – da habt Ihr Euch tatsächlich eine schöne und bedeutungsschwere Aufgabe gestellt. Das Leben der Kartäuser war ja durch zahlreiche Rituale und repetitive Abläufe gegliedert, um letztlich auf das Jenseits hinzuführen. LOOP, die Form der gestauchten Acht, die nun andeutungsweise über der Wiese schwebt, zeugt von diesem historischen Hintergrund, aber auch die farbige Fassung spielt auf diesen Ort an?*

**B|G:** Na ja, wir wollen es mal nicht übertreiben mit der Bedeutungsschwängerei. Die örtlichen Bedingungen boten uns wohl wichtige Anknüpfungspunkte, aber die Installation sollte auch ohne dieses Vorwissen lesbar sein und wäre für uns durchaus auch an einem anderen Ort denkbar. Nichtsdestotrotz beeinflusste die Kartause Ittingen sogar die Farbgebung. Wir waren von der kleinen, reich geschmückten Rokoko-Kirche im Inneren des Klosters und ihrer farblichen Gestaltung ziemlich beeindruckt. Anscheinend so sehr, dass wir uns bei der Frage nach der Farbe der typografischen Zeichen auf der Oberfläche von LOOP für das zarte Rosa aus der Kirche entschieden.

**SH:** *Die malerischen Elemente auf der Fahrbahn der Grossplastik spielen ja eine zentrale Rolle. Wie gehören Form und Text in diesem Werk zusammen und was entsteht durch dieses Zusammenspiel?*

**B|G:** Unser Gedanke war, eine klare Trennung zu erzielen zwischen der Oberfläche und der vermeintlich rein funktionalen Rückseite und Unterkonstruktion. Durch die Lackierung mit Bitumen versuchten wir einen anästhetischen Zustand wie etwa bei dem Unterboden eines Autos oder der Decke eines Warenhauses zu erreichen. Dies ist bei einem Looping natürlich ein paradoxer Gedanke. Die „Fahrbahn“ sollte eine klare grafische Gestaltung bekommen, wie man sie aus der Werbung oder dem Sportkontext kennt. Wir entschieden uns für eine typografische Lösung und fanden in der Wiederholung, wie in Gertrude Steins Rose, eine passende sprachliche Metapher. Um dieser Verdoppelung und Überhöhung noch eins draufzugeben, setzten wir die Lettern des Endlosspruchbandes in zartem Rosa auf ein Bild der unendlichen Weiten des Weltalls.

**SH:** *Bei den ersten Entwürfen für die Kartause Ittingen gab es eine Art schlichte Rampe, die senkrecht in den Himmel führte. Auch in früheren Arbeiten spielt Ihr immer wieder mit diesen Fahrbahnen ins Nichts, eine Blickführung in den Himmel, in die Unendlichkeit. Das Zitieren von Sportarchitektur ist auch damals nur ein Aspekt gewesen – sind metaphysische Fragen grundsätzlich wichtig in Eurer Arbeit? Fragen nach Vergänglichkeit, dem Jenseits?*

**B|G:** Existenzielle Fragen und wie wir als Individuen und als Gesellschaft mit unserer eigenen Vergänglichkeit umgehen, sind Themen die in unterschiedlich

meant the installation to be readable without knowing all that beforehand—and we could also imagine it being somewhere else. But yes, the Ittingen Charterhouse actually did even influence the colors. We were pretty impressed by the complex's little rococo church, including by the colors there. And it seems we were so impressed that we decided to use the church's soft pink for the typography on LOOP's surface.

**SH:** *The things you painted on this large sculpture's track-like surface do play a central role. How do form and text interact, here, and what results from this interaction?*

**B|G:** Our idea was to achieve a clear separation between the surface and the ostensibly just functional rear side and subconstruction. We used a bitumen varnish with an eye to creating an "anaesthetic" state, like on the bottom of a car or the roof of a warehouse. In the case of a loop, of course, this is a paradoxical idea. We wanted to give its track side, on the other hand, a clear graphic design like we're familiar with from advertising or sports. So we chose a typographic solution, and it was by subjecting it to repetition—like Gertrude Stein did with her "Rose"—that we found a suitable metaphor. Then, in order to further intensify its qualities of duplication and exaggeration, we placed the soft pink lettering of this endless banner on a background showing the infinite depths of outer space.

**SH:** *Your initial designs for the former Ittingen Charterhouse site envisioned something like a plain ramp pointing straight up into the sky. In your earlier works, you'd repeatedly played around with these tracks into nothing that guide one's gaze into the heavens, into the infinite beyond. Even back then, quoting sports architecture was just one aspect of your work—so are metaphysical questions fundamentally important to what you do? Questions about ephemerality, the hereafter, the beyond?*

**B|G:** Existential questions and how we deal with them as individuals and as a society are themes that often play a role in our art to

varying extents. The history of art is littered with countless works that deal with these themes. And in sports, too, particularly in extreme sports, questions about the limits of what's humanly possible, our culturally influenced notions of the body, and ultimately our mortality are of central significance. The values communicated to us by the sports and recreation industries strongly impact how we deal with this theme. So when, in our work, something like the *fizz immortal* brand of male personal care products searches for the true hero, its pathos-laden advertising message not only celebrates itself but also ties into questions of our very being.

**SH:** *LOOP needs its nearly 15-meter height in order to at least seem rideable. So what does the shift in meaning from track to large sculpture result in?*

**B|G:** Just how it might be categorized is no longer all that clear. It evidently can't perform its ostensible function, so you indeed are suddenly somewhere in between. We regard LOOP primarily as an installation and not as a sculpture, since we consider precisely this ratio between the human body and the object to be an important component of the work.

**SH:** *Putting LOOP in relation to the human body, one ideally enters new orbits and leaves Earth's gravity behind to contemplate things circling in one's own head, primal forms like the double helix, or loops in the works of Bach, Escher, and Möbius. At the same time, this artistic feat adorned with its pink-lettered banderole contains some ironic breaks, holding up a mirror to the "higher, faster, farther" of the former monastery's visitors as they run around between management seminars, bike tours, and cultural tourism. So what's the general tendency toward the outsized and exaggerated in your works really about?*

**B|G:** You're alluding above all to our large installations. But we've also done a large number of smaller works. For the most part, the large installations seem more spectacular and

photogenic, which leads to their being reproduced more often in the media and reaching a larger audience. We perhaps should say that, fundamentally, the main thing that exists for us is the level of the artwork. But it actually does happen again and again that, for various reasons, it's just plain necessary to do a particular work at a certain scale. So on a case-by-case basis, a bit willingly and a bit unwillingly, we'll then give in and take on the challenge in a sportive fashion. This can play out in the physical space or via language, with texts and titles. Important tools and methods for us in the process of creating a work include irony, exaggeration, and the imagination. These are, after all, pretty obvious choices for dealing with the themes that influence our output. And they also amount to a method that enables us to stir things up with an oversized ladle, as it were. We experiment, play around, and make fun of things including ourselves and the systems within which we operate.

**SH:** *I'd like to come back now to the other aspect you mentioned: imagination. In my eyes, the imagination is significant in your works in that you attempt to realize your own high-flying visions in all their irrationality, their childish urge to experiment, their testosterone-drenched gestures, and their zaniness. This means insisting on artistic freedom—which, exercised at this kind of scale, quite naturally makes you a bigger target than you would be otherwise. So just how is artistic freedom doing in today's art business?*

**B|G:** In principle, artists enjoy a huge degree of freedom, and a whole lot of things are possible in the fine arts. But an important question is whether and how you want to be perceived. The so-called art business is a system with conventions and fairly clear rules—and like most areas these days, it's subject to a logic of growth, acceleration, and innovation. There exist, for instance, concrete mechanisms via which individual gallery owners generate significance and value for artistic works. At the same time, there are ostensibly subversive counterstrategies that the system of art coopts



Aufbau, LOOP, 2017, Kunstmuseum Thurgau, Kartause Ittingen



Aufbau, Stuntman Brutus, Weltrekord im Raketenauto-Dreisprung, 2014, ArtDesign, Feldkirch

starker Ausprägung immer wieder in unsere Arbeit einfließen. In der Kunstgeschichte finden sich unzählige Werke, die sich mit diesen Themen auseinandersetzen. Aber auch im Bereich des Sports, vor allem des Extremsports haben Fragen nach den Grenzen des menschlich Möglichen, unserer kulturell bedingten Körpervorstellungen und letzten Endes unserer Sterblichkeit eine zentrale Bedeutung. Die Werte, welche von der Sport- und Freizeitindustrie vermittelt werden, prägen unseren Umgang mit diesen Themen. Wenn in unserer Arbeit beispielsweise die Männerpflegeserie *fizz immortal* die wahren Helden sucht, dann feiert die pathetische Werbebotschaft nicht nur sich selbst, sondern steht auch in einem Zusammenhang mit den Fragen unseres Seins.

**SH:** *Die Höhe von knapp 15 Metern braucht LOOP, damit das Kunstwerk wirkt, als sei es befahrbar. Was entsteht durch diese Bedeutungsverschiebung von der Fahrbahn zur Grossplastik?*

**B|G:** Die Einordnungsmöglichkeit ist nicht mehr so klar. Die vermeintliche Funktion kann offenbar nicht eingelöst werden, und plötzlich bewegt man sich in einem Zwischenraum. Wir betrachten LOOP primär als Installation und nicht als Plastik, da genau dieses Verhältnis des menschlichen Körpers zum Objekt für uns einen wichtigen Bestandteil der Arbeit darstellt.

**SH:** *Wenn man LOOP in ein Verhältnis zum menschlichen Körper setzt, begibt man sich im Idealfall in neue Umlaufbahnen und lässt die Erdschwere hinter sich, um über das Kreisen im eigenen Kopf, über Urformen wie die Doppelhelix oder Schleifen bei Bach, Escher und Möbius nachzudenken. Zugleich wirkt dieser mit rosafarbener Banderole geschmückte Kunst-Kraftakt ironisch gebrochen, hält den Besuchern der Kartause zwischen Managementseminar, Velotour und Kulturtourismus das eigene „Höher-Schneller-Weiter“ vor Augen. Was hat es in Eurem Werk mit der Tendenz zum Überdimensionalen und zur Übersteigerung auf sich?*

**B|G:** Du spielst vor allem auf die grossen Installationen an. Es existiert aber auch eine Vielzahl von kleineren Arbeiten. Die grossen Installationen wirken meist spektakulärer und fotogener und werden daher öfter abgedruckt und rezipiert. Grundsätzlich ist vielleicht zu sagen, dass für uns in erster Linie die Ebene des Kunstwerkes existiert. Es passiert aber bisweilen tatsächlich immer wieder mal, dass ein Werk aus verschiedenen Gründen eine gewisse Dimension verlangt. Ein bisschen bereit-, ein bisschen widerwillig geben wir dann jeweils nach und gehen die Herausforderung sportlich an. Dies kann im physischen Raum passieren, aber auch über Sprache mithilfe von Texten und Titeln.

Für uns sind Ironie, Überzeichnung und Imagination wichtige Hilfsmittel und Methoden im Entstehungsprozess einer Arbeit. Sie bieten sich geradezu an für den Umgang mit den Themen, die unser künstlerisches Werk beeinflussen. Es ist gewissermassen auch eine Methode, mit einer viel zu grossen Kelle anzurühren. Wir experimentieren, spielen herum, nehmen Dinge auf die Schippe, auch uns selbst und die Systeme, in denen wir uns bewegen.

**SH:** *Ich möchte noch auf den von Euch ebenfalls genannten Aspekt der Imagination zurückkommen. In meinen Augen spielt er in Eurem Werk eine wesentliche Rolle, insofern als dass Ihr Eure eigenen hochfliegenden Visionen in all ihrer*



Aufbau, Stuntman Brutus, Weltrekord im Raketenauto-Dreisprung, 2014  
ArtDesign, Feldkirch

with seemingly no effort. And then you have radical stances that hardly ever produce any resonance at all.

We personally don't care much about the art business or its conventions, and we try to realize our projects with the greatest possible degree of independence. There are moments when we downright celebrate our artistic freedom. We sometimes even quite deliberately place this idea above being rational, and that's gotten us into trouble more than once. So sure ... as you say, it does make you a rather large target. The moment you claim something publicly, you're quite naturally opening yourself up to criticism—especially if you do it loudly. But since a discourse is always nourished by differing views, we're generally far happier if what comes back is a decidedly combative counter-claim as opposed to just a shrug.

**SH:** How important to you is producing a work with your own hands—building, painting, spraying something yourselves, or at least participating in the production process if it includes steps that require specialized people and machinery? And what changes when you have to entrust certain production steps to others?

**B|G:** In general, we both really like to work with our hands. We also like harnessing the myths that exist about the ingenious hand of the creator—which is something you can see particularly in our paintings. And especially when individual parts of the painting work are done by assistants, it all gets really paradoxical.

In larger projects, especially, there are lots of production steps that we can't carry out ourselves. But we view it as a huge boon to be able to work with specialists and outside companies. It's necessary for us to know as much as possible about what they do, since technical and material factors have a direct influence on a work's appearance. And we always view getting to know these processes—doing or going through them ourselves at least once (so far as we're able)—as being very helpful experiences, including with an eye to future projects. Since we typically don't use standardized parts, we often have to have industrial production

*Unvernunft, ihrer kindlichen Experimentierlust, ihrem testosterongeschwängerten Gestus, in ihrem Irrwitz zu realisieren versucht. Das bedeutet das Beharren auf einer künstlerischen Freiheit, die in diesen Dimensionen natürlich auch eine grössere Angriffsfläche bietet. Wie steht es Eurer Meinung nach um die künstlerische Freiheit im heutigen Kunstbetrieb?*

**B|G:** Grundsätzlich geniessen Künstlerinnen und Künstler sehr grosse Freiheiten, und im Bereich der bildenden Kunst ist vieles möglich. Eine wichtige Frage ist, ob und wie man wahrgenommen werden möchte. Der sogenannte Kunstbetrieb ist ein System mit Konventionen und ziemlich klaren Regeln und unterliegt wie die meisten Bereiche unserer Zeit einer Logik von Wachstum, Beschleunigung und Innovation. Es existieren Mechanismen, in denen beispielsweise einzelne Galeristen Bedeutung und Wert künstlerischer Arbeiten generieren. Gleichzeitig gibt es vermeintlich subversive Gegenstrategien, die sich das Kunstsystem scheinbar mühelos einverleibt, oder aber auch radikale Haltungen, die kaum je Resonanz erfahren.

Wir persönlich scheren uns wenig um den Kunstbetrieb und seine Konventionen. Unsere Projekte versuchen wir mit grösstmöglicher Unabhängigkeit zu realisieren. Es gibt Momente, da feiern wir die künstlerische Freiheit geradezu. Die Idee steht da manchmal bewusst vor der Vernunft, was uns auch immer wieder in die Bredouille bringt. Klar bietet das, wie du sagst, auch Angriffsfläche. Natürlich gibt man sich in dem Moment, in dem man öffentlich etwas behauptet, immer der Kritik preis, vor allem wenn man es lauthals tut. Da sich aber ein Diskurs immer von unterschiedlichen Ansichten nährt, ist uns generell eine entschiedene Gegenbehauptung sehr viel willkommener als ein unentschlossenes Schulterzucken.

**SH:** Wie wichtig ist für Euch die Ausführung eines Werks durch die eigene Hand, das Selbst-Bauen, -Malen, -Besprayen - oder zumindest die Teilnahme am Produktionsprozess, wenn er Schritte einschliesst, die von Fachleuten und Maschinen vorgenommen werden müssen? Was verändert sich, wenn Ihr Produktionsschritte aus der Hand geben müsst?

**B|G:** Grundsätzlich arbeiten wir beide sehr gerne handwerklich. Wir nutzen auch gerne die Mythen der genialen Hand des Schöpfers, speziell in der Malerei werden diese deutlich. Dies wird besonders dann schön paradox, wenn einzelne Malarbeiten von Assistenten ausgeführt werden.

Vor allem bei grösseren Projekten fallen viele Produktionsschritte an, die wir nicht selbst vornehmen können. Wir betrachten es als grossen Gewinn, mit Fachleuten und externen Firmen zusammenzuarbeiten. Da die technischen und materiellen Bedingungen einen direkten Einfluss auf die Erscheinung eines Werkes haben, ist es für uns notwendig, möglichst viel darüber zu wissen. Die Prozesse zu kennen und zumindest einmal, so weit es geht, selbst durchzuführen und zu durchlaufen, betrachten wir, auch in Hinblick auf weitere Projekte, als hilfreiche Erfahrungen. Da wir in der Regel keine Standardteile benötigen, müssen industrielle Produktionsprozesse oft angepasst und deren Grenzen ausgelotet werden. Solche Problemstellungen zu lösen, ist ein kreativer Prozess und für uns immer sehr lehrreich. Jedes Teil und jede Schraube einer Arbeit selbst in der Hand gehabt zu haben, ist natürlich eine schöne Sache, für uns aber nicht von Bedeutung. Bei LOOP beispielsweise wäre es für uns auch in Ordnung gewesen nur 100 statt der

processes adapted, which in turn tests their limits. Solving problems like that is a creative process, and we always find it very instructive. So while having held every single one of a work's parts and screws in your own hands is of course really nice, we don't feel it's important. With LOOP, for example, we would have been ok with putting in just 100 instead of the around 70,000 rivets we needed by hand. We could have gone on a nice vacation instead of spending two weeks at the metal shop.

**SH:** *This means that you quite often work together with a team of friends, craftspeople, locals, and individuals attached to the respective institutions, which gives rise to a working atmosphere that frequently seems to also be part of the artwork. You've said that this isn't the case, but even so, it does seem like an important factor in the character of your works.*

**B|G:** We're extremely lucky that we can call upon a great team of specialists and friends. And so far, we've also had very good experiences with local helpers onsite. Especially in bigger projects, the setup phase is often very intense, which means long days of work. In our General Terms and Conditions, we've got a paragraph stating that we eat and stay overnight at the site where we're exhibiting. That often gives rise to more than just a working situation. Like when we work in the public space: after a little while, we end up knowing the people who walk their dogs there every day or go jogging or drink their after-work beer there.

**SH:** *Another feature of your large public space installations is that they often involve you going to your own limits. For LOOP, this was more about challenges in terms of construction, logistics, and structural stability, while with earlier works like STEP and Umlenker the challenges were more bodily. Is art—all irony notwithstanding—something existential for you?*

**B|G:** These days, art is the only place—except for religions—where one can achieve immortality. Which means that the doubtful have a limited range of choices. So we go all-in, you know: no risk, no art!

**SH:** *You've described how your generation, in its youth, watched the visual language used by the culture of fun-focused and extreme sports get swallowed by the mainstream and commercialized. And in your works, you borrow ironically from this visual language. But your actual enthusiasm for these colors, these forms, and this myth of the hero can still be clearly felt, can't it? Where's the border between irony and affirmation in your output?*

**B|G:** We don't really draw a line between the two. And there are even certain works that derive their justification as artworks solely from shifting between these two contexts. We don't think that commercialization per se is negative; the culture of fun-focused sports has been more nourished by it than swallowed. It happened with surfing culture way back in the 1950s, which is why that interests us, too. Even back then, there was this moment where it suddenly became more important to clothe oneself in the attributes of surfing culture than it was to actually do the sport. So the supposed feeling of freedom gave way to a promise of freedom, with the personal experience likewise replaced by an image projected outward. We'd be lying if we were to say we weren't fascinated by outstanding athletic performance and the colorful, dazzling way it's portrayed in the media. We think that the extremes in all these areas reflect tendencies in society's development. Even if the omnipresence of optimization, elevation, and acceleration that affects our daily doings may be a relatively new phenomenon in the context of human history, it's managed to infiltrate us all the way down to the deepest aspects of our thinking. This paradigm of our times now has a significant, determining impact on most areas of our culture, from sports to business to politics.

**SH:** *Can art escape this?*

**B|G:** Of course it can't! And we don't think that art can oppose such developments on an equal footing. We much rather think that art's job—despite all the paradoxes inherent in its own system—is to reflect on phenomena of our times and allow them to be experienced in their (perhaps ambivalent) essence.



Atelieransichten

rund 70 000 Nieten selbst von Hand zu setzen. Anstelle von zwei Wochen Stahlwerk hätten wir schöne Ferien machen können.

**SH:** *Dadurch arbeitet Ihr aber auch oft mit einem Team aus Freunden, Handwerkern, Leuten vor Ort und von Institutionen zusammen und schafft eine Arbeitsatmosphäre, bei der man den Eindruck gewinnen könnte, sie sei Teil des Kunstwerks. Ihr weist das zwar von Euch, aber es scheint dennoch wesentlich für den Charakter Eurer Arbeiten zu sein.*

**B|G:** Wir haben das grosse Glück, auf ein super Team von Fachleuten und Freunden zurückgreifen zu können. Auch mit den Helfern vor Ort haben wir bisher sehr gute Erfahrungen gemacht. Vor allem bei grösseren Projekten ist die Zeit des Aufbaus oft sehr intensiv, was zu langen Arbeitstagen führt. In unseren AGB's steht in einem Absatz, dass wir uns direkt am Ausstellungsort verpflegen und da auch übernachten. Dadurch entsteht oft mehr als eine blosse Arbeitssituation. Wenn wir beispielsweise im öffentlichen Raum tätig sind, dann kennen wir nach ein paar Tagen die Leute, die dort täglich mit ihrem Hund spazieren gehen, joggen oder ihr Feierabendbier trinken.

**SH:** *Ein Merkmal der grossen Installationen im öffentlichen Raum ist ja auch, dass Ihr Euch damit an die eigenen Grenzen bringt. Bei LOOP waren es eher konstruktive, logistische und statische Herausforderungen, bei früheren Arbeiten wie STEP oder Umlenker waren diese Grenzen physischer Natur. Ist Kunst – trotz all der Ironie – etwas Existenzielles für Euch?*

**B|G:** Neben den Religionen ist die Kunst heute der einzige Ort, an dem Unsterblichkeit erlangt werden kann. Das bedeutet für Skeptiker eine begrenzte Auswahl an Möglichkeiten. Also gehen wir aufs Ganze, you know: No risk, no art!

**SH:** *Ihr beschreibt, dass die Bildsprache der Fun- und Extremsportkultur Eurer Jugendgeneration vom Mainstream geschluckt und kommerzialisiert wurde. Ihr macht in Euren Arbeiten ironische Anleihen an diese Bildsprache. Aber die echte Begeisterung für diese Farben, Formen und den Heldenmythos ist doch deutlich spürbar? Wo verläuft in Eurem Werk die Grenze zwischen Ironie und Affirmation?*

**B|G:** Wir ziehen da keine Grenzlinie. Es gibt sogar einzelne Arbeiten, die ihre Daseinsberechtigung als Kunstwerk einzig und allein durch die Kontextverschiebung erlangen. Wir sind nicht der Meinung, dass die Kommerzialisierung per se etwas Negatives ist, sie hat die Funsportkultur eher gepusht als geschluckt. Mit der Surfkultur ist dies bereits in den Fünfzigerjahren geschehen, daher auch unser Interesse. Es gab schon damals den Moment, an dem es plötzlich wichtiger wurde, sich mit den Attributen dieser Kultur zu schmücken, als den Sport selbst auszuüben. Das vermeintliche Freiheitsgefühl wich also einem Freiheitsversprechen und die persönliche Erfahrung einem Bild nach aussen.

Es wäre wohl gelogen, wenn wir behaupten würden, dass wir nicht fasziniert sind von sportlichen Höchstleistungen und ihren bunt schillernden Darstellungen in den Medien. Die extremen Auswüchse in all diesen Bereichen widerspiegeln für uns Tendenzen in der Gesellschaftsentwicklung. Das allgegenwärtige



Aufbau, Umlenker, 2012, Schnepfegg

Optimieren, Steigern und Beschleunigen, das unser alltägliches Handeln beeinflusst, ist zwar ein relativ neues Phänomen in der Menschheitsgeschichte, durchdringt uns aber bis tief in unser Denken. Dieses Paradigma unserer Zeit bestimmt wesentlich die meisten Bereiche unserer Kultur, vom Sport über die Wirtschaft bis in die Politik.

**SH:** ***Kann sich die Kunst dem entziehen?***

B|G: Natürlich nicht! Wir sind auch nicht der Meinung, dass sich die Kunst solchen Entwicklungen auf einer Ebene entgegenstellen kann. Vielmehr sind wir der Ansicht, dass es die Aufgabe der Kunst ist, trotz all ihrer eigenen systeminhärenten Paradoxien Phänomene unserer Zeit zu reflektieren und in ihrem vielleicht auch mehrdeutigen Wesen erfahrbar zu machen.

