

KATHARINA AMMANN

**BILDER MACHEN**

**Too big to fail**, 2015  
29 Sek., HDV

**DOING PAINTING****ON THE PAINTINGS OF BILDSTEIN | GLATZ**

Bildstein | Glatz also “do painting.” It’s a description that acknowledges a self-reflective artistic practice to which these two have devoted themselves with equal measures of irony and passion since 2003. It is also a paradoxical statement in that their gestural and expressive approach to painting unmistakably conjures up the myth of the artist-as-genius. By definition, this is embodied by an individual and in no case by a twosome. The choice of a “do”-formulation is owed to the fact that the painting of Bildstein | Glatz but one conceptual element of a larger, performatively conceived collection of works.

Without any ambiguity, Bildstein | Glatz refer to the history of modernist painting—especially to that of abstract expressionism, in which the canvas becomes the arena of artistic action. It was in dance-like gestures that Jackson Pollock dripped and sprayed his paints from all sides onto his floor-mounted canvases. This myth of “doing” and of abstract expressionism’s “mark-making” is quite familiar thanks to photos and film footage of Pollock, footage that incorporates the male-connoted aura of this mode of painting. The artist-heroes of the postwar period left their traces on the canvas in acts of creative immediacy—with mark-making being central to their work. The idea is that these signs represent nothing but themselves; they are color and surface, born of the artist’s intuition, aiming to be original to the greatest possible extent. Bildstein | Glatz set out to pursue this myth of modern art. At the same time, they inject the future history of

**ZUR MALEREI BEI BILDSTEIN | GLATZ**

Bildstein | Glatz machen auch Malerei. Diese Beschreibung verweist auf die selbstreferenzielle künstlerische Praxis des Duos, der sie sich seit 2003 ebenso ironisch wie hingebungsvoll widmen. Paradox ist dieser Satz deshalb, da die gestisch-expressive Malerei von Bildstein | Glatz unverkennbar den Mythos des Künstlergenies beschwört, das per definitionem von einem Individuum und keinesfalls von einem Duo verkörpert wird. Die Formulierung des „Machens“ ist zudem so gewählt, da die Malerei bei Bildstein | Glatz konzeptueller Teil eines grösseren, performativ angelegten Werkkomplexes ist.

Unmissverständlich beziehen sich Bildstein | Glatz auf die Malereigeschichte der Moderne, insbesondere auf den Abstrakten Expressionismus, als die Leinwand zur Arena der künstlerischen Handlung wurde. Jackson Pollock tropfte und spritzte die Farbe in tänzerischen Gesten von allen Seiten auf die am Boden liegende Leinwand. Dieser Mythos des Machens, das „Mark-Making“ des Abstrakten Expressionismus, ist durch Foto- und Filmaufnahmen von Pollock bestens bekannt, einschliesslich der damit einhergehenden, männlich konnotierten Aufladung dieser Malerei. Die Künstlerheroen der Nachkriegszeit bringen ihre Spuren in einer schöpferischen Unmittelbarkeit auf die Leinwand, und um dieses Markieren geht es. Die Vorstellung geht dahin, dass diese Zeichen nichts ausser sich selbst repräsentieren, sie sind Farbe auf Fläche, der Intuition des Künstlers entsprungen und in höchstem Masse original. Diesem Künstlermythos der Moderne gehen Bildstein | Glatz nach und schreiben ihren Bildern gleich auch die weitere Malereigeschichte des 20. Jahrhunderts ein: die gegenläufige Pop-Art ebenso wie den Neoexpressionismus, das Bad Painting der 1970er- und die Neuen Wilden der 1980er-Jahre, die erneut die Autonomie des Werks und die Hoheit des Malers zelebrierten, über Neo-Geo bis zur Street-Art, die heute umstandslos vom Kunstbetrieb umarmt wird.

Der Begriff „Overkill“, unter dem Bildstein | Glatz auf ihrer Webseite eine ganze Gruppe unterschiedlicher Malereien zusammenfassen, impliziert die Befrachtung des traditionellen Mediums Malerei durch die dominanten künstlerischen Überväter. Ebenso scheint „Overkill“ auf das charakteristische, randfüllende „All-over“ des Abstrakten Expressionismus zu verweisen und gleichzeitig auf das uferlose Bildreservoir des digitalen Zeitalters, das letztlich die Gegenwart des in den 2000er-Jahren ausgebildeten Duos bestimmt. Eine Ausbildung, die Philippe Glatz bei Erwin Bohatsch und anderen Malern dieser Generation durchlaufen hatte, also bei Vertretern der Neuen Wilden, die gegen die vorherrschende Konzeptkunst der 1970er-Jahre und die Totsagung der Malerei aufbegehrten.



**On sight**, 2016  
 Installationsansicht, Herbert Brandl. Schräg bis Vertikal eine Ausstellung  
 im Perspektivenwechsel, Kunsthalle Arlberg1800, St. Christoph



**Rosa stetig**, 2016  
 Digitalmalerei  
 720 x 640 Pixel

**Zahlen und Ziffern**, 2017  
 Digitalmalerei  
 720 x 640 Pixel



**Weg durch den Fisch**, 2016  
 50,5 x 64 cm, 64 x 84 cm gerahmt

Die Serie digital überarbeiteter Malereien *Tunnel* sind All-over-Kompositionen, die malerische Unschärfen mit geometrischen Figuren und gestischen Elementen vereinen. Als Reihe gezeigt, entsteht der Eindruck einer grösseren Komposition, die dem Einzelwerk sinnigerweise seine Individualität raubt. Das auratische Bild steht so im paradoxen Gegensatz zu seiner seriellen Reproduziertheit, als ob Bildstein | Glatz hier einen Spagat zwischen den Gegenpolen Abstrakter Expressionismus und Pop-Art vollführten. Bei genauer Betrachtung offenbaren sich auch die schematischen Linien des Zeichnungsprogramms; deren abgerundete, klar begrenzte Formen laufen dem expressionistischen Pinselstrich, der die Hand des Malergenies offenbart, komplett zuwider und verstärken ihren Zitatcharakter.

Noch radikaler in dieser Hinsicht ist die Reihe der rosa und schwarz gehaltenen Handybilder, die keinerlei persönliche Handschrift tragen und gewissermassen eine algorithmenbasierte Simulation gestischer Expressivität darstellen. Dennoch vermischen sich hier die Fleischtöne eines Willem de Kooning mit den kontrastierenden Formvarianten eines Robert Motherwell zu Bildfindungen, die wir unwillkürlich jener Epoche entsprechend lesen. Obwohl als gültige Reihe präsentiert, verharren die Handybilder in einem mehr oder weniger ausgeführten Zustand der Studie, und als solche behandeln die Künstler sie auch. Denn jedes einzelne kann ganz analog mit Pinsel und Farbe auch in eine grossformatige Malerei übersetzt werden. Strategisch erzeugen Bildstein | Glatz gewissermassen auch in der Produktion einer solchen Malerei eine doppelte Distanzierung zum expressionistischen Künstlermythos. Sie unterlaufen die Unmittelbarkeit der Geste, indem sie der Malerei nicht nur eine Skizze voranstellen, sondern diese auch noch digital generieren.

Eine vergleichbare Aneignungsstrategie kunsthistorischer oder massenmedialer Bilder liegt auch den kruden Wellenlinien-Bildern aus der Reihe *FTP* (fuck the police / fuck the painting) zugrunde. Das sind sehr breitformatige Leinwände mit Sprayspuren, ähnlich jenen, die illegalerweise auf fahrenden Zügen angebracht werden. Bildstein | Glatz, die sich bei einem Graffiti-Event kennengelernt haben, überführen dieses subkulturelle Mark-Making in den Kunstkontext, nicht zuletzt durch die Leinwand, den traditionellen Träger der Malerei. So wirken diese Bilder wie ein betont hilfloser Abklatsch jener Künstler-Sehnsucht nach genialischer, ungezählter und letztlich subversiver Ausdruckskraft. Die zerstörerische Kraft von Graffiti im öffentlichen Raum reverberiert auf den Leinwänden, die in sorgfältiger Handarbeit von den Künstlern grundiert und auf den Keilrahmen gespannt, aber durch die banalen Sprayereien verpuscht worden sind.

Mit der Serialität vieler ihrer Arbeiten thematisieren die Künstler ein Paradigma der Malereigeschichte des 20. Jahrhunderts. Während die Abstrakten Expressionisten auf jeder Leinwand die medien-spezifischen Bedingungen dieser Gattung selbstreferenziell und hermetisch bearbeiteten und so jedes Werk zum Unikat wurde, stellte die Pop-Art – allen voran Andy Warhol mit seiner Factory – durch die serielle, mechanisierte und nicht an den Künstler gebundene Produktion diese Originalität infrage. Bildstein | Glatz nähern sich dem Spannungsfeld dieser konträren Haltungen auf verschiedene Weisen: indem sie denselben Alltagsgegenstand (z. B. Kletterschuhe oder Motorradhelme) immer wieder malen und somit auch den High-Low-Diskurs aufgreifen, der die Kunstwelt seit den 1960er-Jahren verstärkt beschäftigt; indem sie durch eine dichte Hängung das Einzelbild relativieren oder indem sie sich der Herkulesaufgabe stellen, jede Zahl – es sind bereits über 500 – in einer Malerei zu fassen, ohne sich im Bildvokabular zu wiederholen. Trotz konzeptueller Ausgangslage manifestiert sich in jedem einzelnen Bild eine

painting into their own pieces: pop art (which went in precisely the opposite direction) as well as neo-expressionism, the Bad Painting of the 1970s, and the Neue Wilde school of the 1980s—the last of which had again started to celebrate the autonomy of the artwork and the primacy of the painter—as well as neo-geo and finally street art, which the art business now embraces without batting an eye.

The term “Overkill” classifies a large number of different Bildstein | Glatz paintings on their website and implies how the traditional medium of painting is steeped in the auras of its dominant artistic father figures. In addition, “Overkill” seems to refer to the characteristic, filled-to-the-brim, “all-over” of abstract expressionism and, at the same time, to the overflowing visual reservoir of the digital age—after all, determines the present work of these two artists, both trained during the first decade of the 21st century: Philippe Glatz studied with Erwin Bohatsch and other painters of this generation (i.e. representatives of the Neue Wilde, who rebelled against the prevalent conceptual art of the 1970s and the declaration of art’s death).

Their series of digitally reworked paintings (*Tunnel*, since 2013) consists of all-over compositions that unite painterly inexactitude with geometric figures and gestural elements. Exhibited side by side, these compositions create an impression of a larger one that quite logically robs the individual works of their individuality. The auratic image thus stands in paradoxical contrast to its serial reproducibility, as if Bildstein | Glatz were trying to construct splits between the polar opposites of abstract expressionism and pop art. A closer look however, reveals the drawing software’s schematic lines, the rounded-off, clearly demarcated forms of which totally clash with the expressionist brushstrokes that reveal the hand of the paintergenius, thus reinforcing their own quotation like character.

Even more radical in this regard is the series of pink-and-black-hued mobile phone snapshots, a series that bears no personal handwriting whatsoever and represents a sort of algorithm-based simulation of gestural expressivity. Even so, these works feature the

flesh tones of a Willem de Kooning mixed with the contrasting formal variations of a Robert Motherwell to result in images that we involuntarily interpret in light of the conventions of their era. Though presented as a definitive series, the mobile phone pictures remain in a more or less completed study-like state, and it is as studies that the artists also treat. For every single one can then, using brush and paint, be duly translated into a large-format painting. So strategically speaking, Bildstein | Glatz—by producing such painted works—accomplish something of a double-distancing from the expressionist artist-myth. They undermine the immediacy of the gesture not only by preceding the painting with a sketch but also by generating this sketch digitally.

A comparable strategy of art-historical or mass-media image appropriation serves as the basis for the crude paintings with wavy lines from the series *FTP* (fuck the police / fuck the painting). These are extremely broad-format canvases that exhibit trails of spray paint similar to those illegally applied to moving trains. Bildstein | Glatz, who actually got to know each other at a graffiti event, thus transfer this subcultural mark-making into the art context via the canvas, a painting’s traditional medium. It makes these images seem like an explicitly helpless, unoriginal take on the stereotypical artist’s yearning for an expressive power that is ingenious, unbridled, and ultimately subversive. The destructive power of graffiti in public space reverberates on these canvases, which the artists painstakingly hand-prime before attaching them to their stretcher frames and thereafter destroying them with banal spraying.

With the serial character of many of their works, the artists point to a specific paradigm of the 20th-century history of painting. While the abstract expressionists self-referentially and hermetically dealt with the medium-specific conditions of this genre on every one of their canvases, thus creating unique pieces of art, pop artists—first and foremost Andy Warhol with his Factory—questioned such originality via the serial, mechanized, and non-artist-bound production of their works. Bildstein |

Glatz approach the tension between these contrary stances in a variety of ways: by painting the same everyday objects (like climbing shoes or motorcycle helmets) over and over, thus taking up the high/low discourse that the art world has been dealing with more and more since the 1960s; by hanging up paintings in dense arrangements in order to negate their individuality; or by taking on the Herculean task of visualizing every number in a painting—they’ve already passed 500—without once repeating their visual vocabulary. Despite such conceptual starting points, every picture does still manifest a strong enthusiasm for painting, a downright playful process of knowledge acquisition through creative doing in itself.

What defines Bildstein | Glatz’s work as contemporary is not simply the references to the excessiveness of the online flood of images in which the individual picture becomes part of a gigantic referential system, nor is it just the possibilities of digital image processing. Every bit as crucial is the astounding ease with which the artists blur media genre boundaries and values systems into hybrids: a mobile phone-generated composition, for instance, is translated into a painting, for which the two artists mix pigments and produce distemper in positively anachronistic slowness. This questions the very materiality of painting, with the form of a picture’s materialization not determined by content but rather adaptable. Following the declared end of (neo-expressionist) painting in the 1980s, digitization transformed the old, tradition-bound medium into a new surface upon which analog and digital techniques could be dealt with simultaneously and on an equal footing. It is this surface upon which modernity saw a battle unfolding between being and seeming, between content and its packaging.

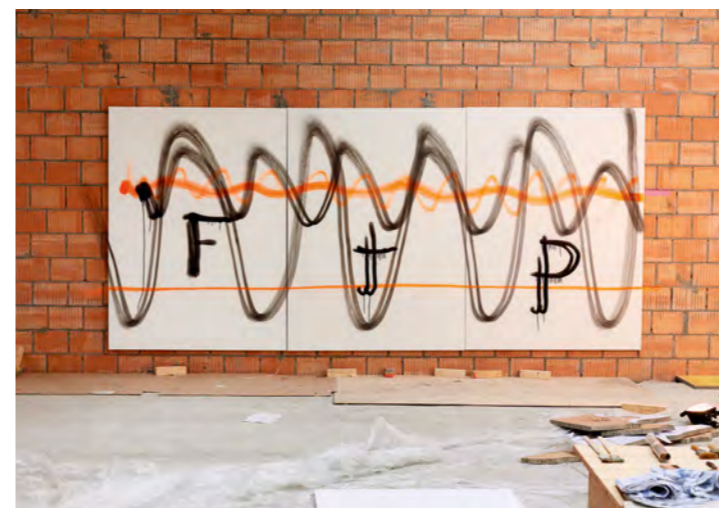
And this specific surface now provides now a place in the oeuvre of Bildstein | Glatz where non-hierarchical negotiation between art and mass culture can unfold. In their work so far, Bildstein | Glatz have been strongly committed to a conceptual notion of painting, a fact that can be seen in what they do with their paintings—such as integrating them into a

kiosk, using them like random building material.

The formerly autonomous painting *Nr. 1* is thus most disrespectfully repurposed into a market stand with merchandising products from *Shop 05* at the Art Bodensee Art Fair, thereby being reduced to its material components. And for that matter, Bildstein | Glatz do quite often link painting with a third dimension represented by the objects, ramps, and racetracks that they use as arenas for their actions. The fact that these, in turn, sometimes demand the near-neckbreakingly total commitment of the body also lends a new dimension to the frequently quoted artist-hero myth of action paintings. So in this way, the paintings of Bildstein | Glatz—alongside serving as quotations—also serve as props in a performatively oriented overall oeuvre in which neither the individual artwork nor craftsmanship, but rather—taking after Duchamp—the agency of the artist stands front and center.

Their ironic self-stylization as artist-heroes who reflect upon both the current art discourse and the booming art market arrives at a climax in their work *Too big to fail*, 2015, an outsized canvas which is actually too large to stand upright in the exhibition space. Once more, this shows how they are not in fact painters, but rather individuals who do painting.

Which is to say: Bildstein | Glatz employ painting as a user interface via which they deal with their performative and conceptual practices.



*FTP (wtf)*, 2014  
Lack auf Leinwand  
200 x 438 cm  
Atelieransicht

ausgeprägte Lust am Malen, ein geradezu spielerischer Erkenntnisgewinn durch das gestalterische Machen an sich.

Es sind nicht nur Referenzen an die Masslosigkeit der Bilderflut im Netz, in dem das Einzelbild Teil eines riesigen Verweissystems ist, und auch nicht nur die digitalen Möglichkeiten der Bildbearbeitung, die das Werk von Bildstein | Glatz als zeitgenössisch ausweisen. Ebenso entscheidend ist die Leichtigkeit, mit der sie die medialen Gattungsgrenzen und Wertesysteme zu Hybriden verwischen. So wird eine Handykomposition in ein Gemälde übersetzt, wofür sie in anachronistischer Langsamkeit Pigmente anrühren und Leimfarbe herstellen. Die Materialität der Malerei ist dadurch infrage gestellt, die Form der Materialisierung eines Bildes nicht inhaltlich zwingend, sondern anpassungsfähig. Nach dem erklärten Ende der (neo-expressionistischen) Malerei in den 1980ern hat die Digitalisierung aus dem alten traditionsbeladenen Medium eine neue Oberfläche gemacht, auf der analoge und digitale Techniken gleichwertig und zeitgleich verhandelt werden können. Ebendiese Oberfläche, an der sich in der Moderne ein Streit zwischen Sein oder Schein, zwischen Inhalt und Hülle entsponnen hat, bildet im Schaffen von Bildstein | Glatz einen Ort einer nicht hierarchisch geprägten Auseinandersetzung mit Kunst und Massenkultur.

Wie sehr Bildstein | Glatz einem aktuellen konzeptuellen Malereibegriff verpflichtet sind, zeigt sich überdies in ihrer Behandlung der Bilder, die sie wie beliebiges Baumaterial etwa in einen Kiosk integrieren. Das vormalig autonome Gemälde *Nr. 1* wird respektlos in einen Marktstand mit Merchandising Produkten des *Shop 05* auf der Art Bodensee umfunktioniert und so auf seine materiellen Bestandteile reduziert. Ohnehin ist bei Bildstein | Glatz die Malerei oft mit der dritten Dimension verknüpft, mit den Objekten, Rampen und Rennbahnen, die ihnen als Arena für ihre Aktionen dienen. Dass diese manchmal fast halbsbrecherisch ganzen Körpereinsatz fordern, verleiht auch dem viel beschworenen Mythos des Künstlerheroen des Action Paintings eine neue Dimension. Auf diese Weise ist die Malerei bei Bildstein | Glatz neben Zitat auch Requisite eines performativ angelegten Gesamtwerks, in dem weder das einzelne Kunstwerk noch das Handwerk, sondern – in Anlehnung an Duchamp – die Handlung des Künstlers im Zentrum steht. Ihre ironische Selbststilisierung zu Kunsthelden, die sowohl den gegenwärtigen Kunstdiskurs als auch den boomenden Kunstmarkt reflektiert, treiben sie mit der Arbeit *Too big to fail*, 2015 auf die Spitze. Die unverhältnismässige Leinwand ist sogar zu gross, um im Ausstellungsraum senkrecht stehen zu können. Auch hier zeigt sich, dass Bildstein | Glatz keine Maler sind, sondern Bilder machen, und zwar in dem Sinn, dass sie ihre performativen und konzeptuellen Praktiken auf der Benutzeroberfläche der Malerei verhandeln.

