YORGOS SAPOUNTZIS

*1976, lebt und arbeitet / lives and works in Berlin

Yilmaz Dziewior Woran hast du spontan gedacht, als du unseren Ausstellungstitel *Liebe ist kälter als das Kapital* gelesen hast?

Yorgos Sapountzis Es hat mich daran erinnert, als ich vor ein paar Jahren mal verliebt war. Ich weiß noch, wie ich damals zu dieser Person nach Hause kam. Es war keine besonders teure Wohnung, aber man konnte doch sehen, dass diese Person ihr gesamtes Geld in teure Klamotten, Schuhe und Möbel gesteckt hatte. Nichts war wichtiger als das eigene Image. Ich selbst hatte bis dahin immer alles sofort in neue Materialien für mein Atelier investiert. Ich konnte nicht verstehen, wie Äußerlichkeiten so wichtig werden konnten. Zumindest bis er nach drei Monaten mit mir Schluss gemacht hat. Dann bin auch ich nach Berlin-Mitte gefahren, bin in den adidas-Shop gegangen und habe mir zum ersten Mal ein Paar besonders teure weiße Turnschuhe gekauft. Sie sahen irgendwie star-wars-mäßig aus. In den nächsten Wochen habe ich von allen Seiten Komplimente dafür bekommen.

YD Für die Ausstellung in Bregenz hast du eine neue Arbeit mit dem Titel *redial monument dog and makigiaz* entwickelt. Als ich zum ersten Mal den Titel hörte, musste ich daran denken, wie du einmal deinen Umgang mit dem öffentlichen Raum beschrieben hast. Du hast dich humorvollerweise mit einem Hund verglichen, der sein Territorium markiert, indem er sich auf seine ganz eigene Art zu öffentlichen Kunstwerken verhält. Und mir gefiel auch sehr, dass du mit dem Begriff „makigiaz“, dem griechischen Wort für Make-up, arbeitest. Dieses Wort kann entweder bedeuten, dass man etwas Neues erfindet oder dass man etwas Existierendes verschönert, indem man Schminke aufträgt. Was genau hat also dieser Titel *redial monument dog and makigiaz* mit deiner Arbeit in der Ausstellung zu tun?

YS Vielleicht erkläre ich es am besten Wort für Wort. „Redial“ heißt so viel wie „Wahlwiederholung“ und drückt aus, dass ich nicht nur mit dem Jetzt, sondern auch mit der Vergangenheit und der Zukunft arbeite. Alle drei warten nur darauf, verändert zu werden. *monument dog and makigiaz* ist ein Titel, den ich vor acht Jahren für eine Gruppe von Videoarbeiten im Kopf hatte, ohne ihn letztlich verwendet zu haben. Mit diesem Teil des Titels versuche ich also, die Gedanken von damals mit den skulpturalen Arbeiten von heute zusammenzubringen. Ein „Monument“ ist etwas Festes, Unbewegliches, Unveränderliches, das einen Teil der Stadt dominiert. Ein Monument bestimmt, wie man die Stadt lesen kann. „Dog“, also „Hund“, hingegen steht für freie Bewegung innerhalb einer Stadt. Er markiert sie auf eine eigene und für uns abstrakte Art, indem er an die Wände pisst und auf die Straße kackt. In Athen gibt es Unmengen streunender Hunde. Und ich erwähne „makigiaz“, weil ich darüber nachgedacht habe, wie gerade das Gesicht als der sichtbarste Teil unseres Körpers auch der flüchtigste ist, weil

Yilmaz Dziewior What were your first thoughts when you read the title of our group exhibition *Love is Colder than Capital*?

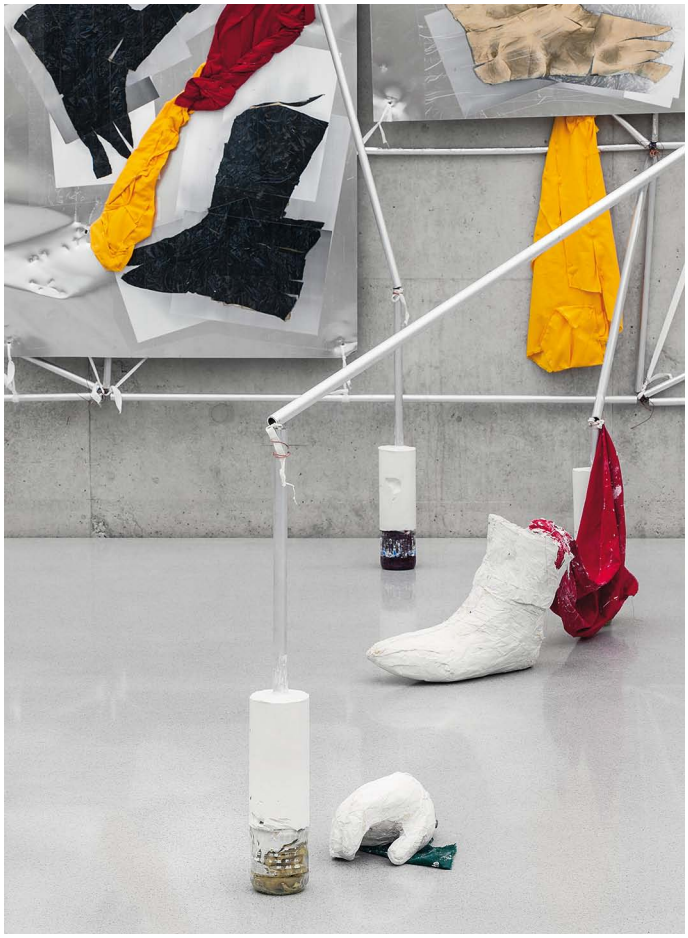
Yorgos Sapountzis It reminded me of a few years ago when I'd fallen in love. I remember the first time I went to my lover's home. The apartment itself wasn't especially expensive, but you could see that the person in question spent all their money on expensive clothes, shoes, and furniture. Their self-image was all-important. I'd always invested everything I had in new materials for my studio. I couldn't understand how superficial stuff like that could be so important. At least, not until he finished with me after three months I couldn't. Then I too rode to Berlin-Mitte, entered the Adidas store, and bought a very expensive white pair of sneakers. Like something from Star Wars. In the following weeks, I was constantly receiving compliments for them.

YD You've developed a new work for the Bregenz exhibition titled *redial monument dog and makigiaz*. When I first heard the title I thought of how you once described your relation to public space. You humorously compared yourself to a dog marking out its territory by taking up its own peculiar stance toward public artworks. And I liked very much your working with the concept of "makigiaz," the Greek word for makeup. The word can mean either putting together something new or beautifying something already existing by applying makeup. What exactly does this title *redial monument dog and makigiaz* have to do with your work in the exhibition?

YS Perhaps I should explain it word for word. I use "redial" here in the sense of dialing a number again. It indicates that I'm not just working with the Now, but also with the past and future: all three are just waiting to be changed. *monument dog and makigiaz* is a title I thought of for a group of video works eight years ago, but which in the end I didn't use. So, with this part of the title I'm trying to link up my thoughts at that time with today's sculptural works. A "monument" is something fixed, stationary, unchanging, something that dominates part of a town. A monument determines how the town can be read. "Dog," on the other hand, stands for freedom of movement within the town. In its own—and for us abstract—way, a dog marks out the town by pissing on walls and shitting in the street. There are countless stray dogs in Athens. And I use "makigiaz" here because I spent some time thinking about how the most visible part of our bodies, the face, is also the most transient—since we can change it so quickly. I worked for a while as a clown at kids parties, and I experienced this transience especially intensely then.

YD Part of your work here in Bregenz consisted in interacting with the Anton Schneider statue that stands next to the Kunsthaus. You told me you weren't so much interested in

Yorgos Sapountzis,
***redial monument dog and makigiaz,* 2013,**
Installationsansicht / Installation view,
Kunsthaus Bregenz, 2013



Yorgos Sapountzis,
***redial monument dog and makigiaz,* 2013,**
Installationsansicht / Installation view,
Kunsthaus Bregenz, 2013 (Details)

wir ihn am schnellsten verändern können. Ich habe eine Zeit lang als Clown auf Kinderpartys gearbeitet und habe diese Flüchtigkeit damals besonders intensiv erlebt.

YD Ein Teil deiner Arbeit hier in Bregenz bestand darin, mit der Anton-Schneider-Statue zu interagieren, die neben dem Kunsthaus steht. Du hast mir gesagt, du wärst gar nicht besonders an der Figur Anton Schneider, einem sogenannten Freiheitskämpfer, interessiert. Was hat diese Skulptur für dich interessant gemacht, abgesehen von deiner generellen Vorliebe für Kunst im öffentlichen Raum?

YS Was mich von Anfang an interessiert hat, war sein Blick. Er steht für alle Ewigkeit als österreichischer Nationalheld neben dem Kunsthaus, schaut aber über den Bodensee hinüber nach Deutschland und in die Schweiz – also in zwei Länder, in denen sich niemand für ihn interessiert. An der übergroßen, in Bronze gegossenen Skulptur Anton Schneiders werden jedes Jahr Kränze niedergelegt. Vermutlich ist sie 1938 dorthin transportiert worden, als sie an ihrem alten Platz nicht mehr erwünscht war.

Diese Monumente und Heldenbilder werden im öffentlichen Raum aufgestellt und werden so zu einem metallenen Erziehungsprogramm in Nationalgeschichte. Die Namen, die in ihre Podeste eingemeißelt sind, stehen nicht mehr zur Diskussion. Wenn ich mich solchen Skulpturen nähere, versuche ich, wie ein Anthropologe zu denken: Wer hat diese Skulpturen gemacht? Wie sind sie hierher gekommen? Und eine der Fragen in meiner Arbeit ist, wie wir uns ihnen in weitestgehend friedlichen, demokratischen Zeiten neu nähern können.

YD Im Gegensatz zur Anton-Schneider-Skulptur, die ja scheinbar für alle Ewigkeit gedacht ist, spielt deine Installation im Kunsthaus mit dem Vergänglichen. Nicht nur, dass die lockeren Metallkonstruktionen ziemlich zerbrechlich aussehen, auch die vielen Stoffe sind nur mit Nadeln zusammengehalten. Würde man diese herausziehen, würde der Eindruck von Bekleidung sofort verschwinden. Gar nicht erst von den Einmachgläsern zu sprechen, in denen die Nahrungsmittel mit der Zeit verrotten. Was fasziniert dich an der Idee der Sterblichkeit und des Übergangs?

YS Skulpturen müssen nicht essen. Ich verhindere jede Nahrungsaufnahme und -verdauung – dieses Verarbeiten von Gemüse zu Matsche, um am Leben zu bleiben –, indem ich die Einmachgläser mit Gips übergieße, einem traditionellen Skulpturenmaterial. Das Ganze findet auf dem Boden statt und wird an verschiedenen Punkten so positioniert, dass man die einzelnen Gläser auch als aufgezeichnete Tanzschritte lesen könnte.

Ich mag, dass diese Arbeit für den Betrachter erst in der Betrachtung erscheint. Jeder Schritt des Entstehungsprozesses bleibt sichtbar. Man kann sich leicht vorstellen, sie wieder in ihre Grundbestandteile zu zerlegen. Die Arbeiten schweben immer irgendwo im Zwischenraum zwischen Skulptur und Zeichnung und entstehen

the figure of Anton Schneider, a so-called freedom fighter. What was it that interested you about this sculpture, apart from your general predilection for art in public space?

YS What interested me from the start was his gaze. There he stands for all eternity as an Austrian national hero next to the Kunsthaus—only he's looking out over Lake Constance to Germany and Switzerland, in other words to two countries where no one's interested in him. The sculpture is a larger-than-life-size figure cast in bronze, and each year wreathes are laid at its foot. It was probably brought here in 1938, because it was no longer wanted at its old site.

Such monuments and figures of heroes are erected in public space and become metallic education programs in national history. The names chiseled on their pedestals are no longer talked about. When I approach sculptures of this kind I try to think like an anthropologist: Who made these sculptures? How did they get here? And one of the questions in my work is how, in to-all-intents-and-purposes-peaceful and democratic times, we approach them anew.

YD In contrast to the Anton Schneider sculpture, which seems to have been designed for all eternity, your installation at the Kunsthaus plays with the short-lived. Your light metal constructions not only look pretty fragile, but the numerous fabrics are held together with nothing but pins. If the pins were removed, the impression of garments would evaporate. To say nothing of the preserving jars containing food which gradually decays. What is it about the ideas of mortality and transformation that fascinates you?

YS Sculptures don't need to eat. I prevent all intake and digestion of food—the turning of vegetables into sludge—by pouring plaster, a traditional sculptural material, over the preserving jars. Everything takes place on the floor and things are positioned so that individual jars can be read as a notation of dance steps.

What I like about the work is that it takes place for the viewer as it is viewed. Each step in the process of its origination is visible. One can easily imagine dismantling it again into its basic components. The works hover somewhere between sculpture and drawing and are the product of a certain work ethic. For instance, I've made it a rule to use only pins or knots, and never adhesive tape, say, when joining fabrics. And I affix things to walls with lengths of material, never with screws. Apart from that, when I begin a work I never know exactly what it will look like in the end. I like creating chaos with my materials, which I must then put back in order. And more still I like the surprise and feeling of success when things work out. The process is more important than the result. The real battles are fought out in the process.

YD Another benchmark in *redial monument dog and makigiaz* and in certain other works of yours is the

aus einer gewissen Arbeitsethik heraus. Ich habe mir zum Beispiel die Regel auferlegt, dass ich Stoffe nur mit Stecknadeln oder Knoten zusammenhalten darf und nicht etwa mit Klebeband. Und ich befestige Dinge nur mit Stoffbändern an der Wand, nicht mit Schrauben. Ansonsten weiß ich aber nie genau, wie eine Arbeit am Ende aussehen wird, wenn ich mit ihr beginne. Ich mag es, mit meinen Materialien Chaos anzurichten, das ich dann wieder in Ordnung bringen muss. Und noch mehr mag ich die Überraschung und das Erfolgsgefühl, wenn es mir gelingt. Der Prozess ist wichtiger als das Resultat. Im Prozess werden die eigentlichen Schlachten geschlagen.

YD Ein weiterer Bezugspunkt in *redial monument dog and makigiaz* sowie in einigen anderen deiner Arbeiten ist das Konzept des Schaufensters. Als wir uns kürzlich unterhielten, hast du mir erzählt, dass die Metallplatten, die du vor der Ausstellung mit einem Hammer malträtiert hast, in gewisser Weise wie Schaufenster funktionieren: als Zeigevorrichtungen. Das ist besonders interessant, wenn man sich an den Titel der Ausstellung *Liebe ist kälter als das Kapital* erinnert.

YS Für mich sind Schaufenster in einer Stadtlandschaft starke skulpturale Erlebnisse – und zwar besonders, wenn die Geschäfte geschlossen haben. Dieses Verlangen nach den Waren, die einem hinter dem Glas so kunstvoll dargeboten werden! Es ist, als würden sie dir zurufen: „Komm und nimm mich mit!“ Allein die Schaufensterpuppen! Aber das Glas lässt dich nicht zu ihnen. Das Glas sagt: „Nein!“ Und aus dieser Dynamik heraus können sich die dramatischsten Szenen ergeben, wenn man nachts an einem Schaufenster vorbeiläuft…

YD In deinem Interview mit dem Künstler Willem de Rooij, das kürzlich in einem deiner Kataloge erschienen ist, sprichst du deiner Beziehung zu öffentlichen Skulpturen eine geradezu erotische Qualität zu. Du bezeichnest sie sogar als eine „Liebesgeschichte“. Was meinst du damit?

YS Ich habe lange nach einem Weg gesucht, mich diesen Kunstwerken im öffentlichen Raum zu nähern. Irgendwann habe ich herausgefunden, dass es das Beste ist, sie einfach anzustarren und nachts um sie herumzuschleichen. Nachts verschwinden alle Farben, und eine Skulptur wird schlicht ein schwarzer Umriss, einer von vielen Schatten in der Nacht. Manchmal kann man diese Schatten nur schwer von den Schatten der Bäume unterscheiden oder von denen, die man selber wirft. Unter solchen Umständen ist es dann gar nicht so schwer, sich zu verlieben. Wenn man frisch verliebt ist, ist man zu Beginn ziemlich empfindlich und unsicher. Man muss seine eigene Rolle in der Beziehung erst finden. Das Besondere an diesen Liebesgeschichten war zunächst, dass ich diesen Objekten meine eigenen Wünsche aufzwang, ohne sie zu fragen und ohne, dass sie sich hätten wehren können. Ich habe allerdings das Gefühl, dass

concept of the display window. When we talked recently you told me that the metal plates that you deface with a hammer before the exhibition function in a sense like display windows: as pointing devices. That's particularly interesting when one calls to mind the exhibition title *Love is Colder than Capital*.

YS Display windows in the urban landscape are powerful sculptural events for me—especially when the stores are shut. This longing for the goods so artfully on offer behind glass! It's as if they were calling out to you: "Come and take me with you!" Just the manikins! But the glass won't let you in. "No!" it says. And out of this dynamic arise the dramatic scenes when you walk past a display window at night…

YD In your interview with the artist Willem de Rooij that appeared recently in one of your catalogs, you assign an altogether erotic quality to your relations with public sculptures. You even refer to it as a "love story." What do you mean by this?

YS I spent a long time looking for a way to approach these artworks in public space. Eventually I discovered that the best thing to do is just stare at them and prowl round them at night. Colors disappear at night and a sculpture turns into a mere black outline, one of many shadows in the night. Sometimes it's hard to tell such shadows from those of trees, or from those you cast yourself. Under these circumstances it's not difficult to fall in love. If you've just fallen in love you're pretty sensitive and unsure in the beginning. First you have to find your role in the relationship. What I noticed about these love stories was that I imposed my own wishes on these objects without asking them, and without their being able to defend themselves. But I have the feeling something has changed in my work in the past few years. The process becomes more complicated when the statues start to react to me. Somewhere along the way I ceased to be the only active participant in the relationship—the statues, with the weight of history and of the entire town at their back, began to alter how I looked at and interacted with the town. It's all terribly confusing and often ends in minor dramas and a huge wastage of time, yet I enjoy these moments nonetheless, because what's involved is not talking, but an exchange of pure emotions. At such moments I can link up things I never imagined could be thought together. That's why I find it so terrible filling out applications for funding or for an exhibition if I have to write a synopsis explaining how the work will look in the end. It feels as if I'm being forced to sacrifice this entire process.

YD I can't help it, but every time I see *redial monument dog and makigiaz* I think of street barricades and demonstrations. Do they play a role for you?

YS For me the work is more like a loud song, or like blossoming flowers. On the one hand, it's the demonstration of

sich seit ein paar Jahren etwas in meiner Arbeit ändert. Der Prozess wird nämlich deutlich komplizierter, wenn die Statuen anfangen, auf mich zu reagieren. Irgendwann war ich nicht mehr der einzige aktive Teil in der Beziehung, sondern die Statuen, mit der Macht der Geschichte und der ganzen Stadt im Rücken, fingen an, meinen Blick auf die Stadt und meine Interaktion mit ihr zu verändern. Es ist alles schrecklich verwirrend und endet oft in kleinen Dramen und in enormer Zeitverschwendung, aber trotzdem genieße ich diese Momente, weil es in ihnen nicht ums Reden geht, sondern um den Austausch reiner Emotionen. Ich kann in diesen Momenten Dinge miteinander verbinden, von denen ich nie gedacht hätte, dass man sie zusammen denken könnte. Deswegen finde ich es furchtbar, wenn ich für einen Fördermittelantrag oder für eine Ausstellung ein Exposé schreiben muss, in dem ich schon vorhersagen soll, wie genau die Arbeit am Ende aussehen wird. Es fühlt sich für mich dann an, als würde ich gezwungen, diesen ganzen Prozess zu opfern.

YD Ich kann mir nicht helfen, aber jedes Mal wenn ich *redial monument dog and makigiaz* sehe, muss ich auch an Straßenbarrikaden und Demonstrationen denken. Spielen diese Themen für dich auch eine Rolle?

Yorgos Sapountzis beim Abformen der Skulptur / taking a cast from the sculpture of Anton Schneider, Januar / January 2013

an ecstatic moment, just before the picture is fixed, and on the other, it celebrates an old form that has been formed anew. It's a procedure that allows me to draw nearer to Anton Schneider's cold bronze head, his feet, and his hands. The mold was taken using adhesive tape and plaster. The resulting hollow casts were cut up, pressed flat, and then fixed to aluminum sheets as "evidence." Pieces of fabric were then draped around this evidential material in loose, flowing shapes, and fixed with pins.

YD Before you started working as a visual artist you also worked a lot in the theater. Especially in your performances, one seems to catch a glimpse of this even today. You apparently work with three different kinds of performance. The first kind is part of an installation—as with your work on the Anton Schneider sculpture. Then there are your actions in public space, which are recorded and may become video works, but which take place without an audience. And finally, there are your performances with a larger or smaller live audience, as at your performance in Bregenz on April 11, 2013. What's your thinking on performance as a medium? What role does it play in your work?

YS I worked in the theater for five years. From the age of 20 to 25 I was a stage designer and assistant director for a theater group in Athens. Theater was my first great love. Even today I'm fascinated by that moment of self-abandonment that's always there when someone exposes themselves before an audience and starts playing a role. This moment is so important because it's precisely this we need to learn: the ability to feel through and with others. This is why, as far as my own work is concerned, I only call those works performances where I have an audience. And because this special element of feeling through others can only take place given human presence, I hardly ever turn such performances into video works after the event. There's one idea underlying all of my performances: "Here I am! I'm here for you now!" Time plays a role, the audience's gaze, and their empathy with me, the performer. You can't translate that into videos. Each time I have to overcome my fear of presenting myself to people again.

So there I stand with my materials, and with their aid I try to construct a story or an experience. Basically, everything that I do as an artist is born of this element of performance. Experiences during a performance are so strong that they often eclipse everything else in my memory. My memories of my performances point the way to my other works.

YD I'd like to wind it down with two basic questions. How do you see love and economy as being related?

YS Both describe extremely abstract parts of our world, and both describe connections that can develop between people. I'm not wholly clear about how they're related, only that both keep causing me problems. There's a

YS Für mich ist die Arbeit eher wie ein lautes Lied oder wie aufblühende Blumen. Es ist einerseits die Demonstration eines ekstatischen Moments, kurz bevor man ein Abbild fixiert, und andererseits eine Feier der alten Form, die neu geformt wurde. Diese Arbeitsweise stellt einen Weg dar, sich dem kalten Bronzekopf von Anton Schneider zu nähern, seinen Füßen und seinen Händen. Die Form wurde mit Klebeband und Gips abgenommen, die so entstandenen Hohlformen wurden anschließend zerschnitten, flachgedrückt und dann als Beweismaterial auf den Aluminiumplatten befestigt. Um diesen befestigten Beweis herum werden dann in lockeren, freien Formen Stoffstücke mit Nadeln fixiert.

YD Bevor du angefangen hast als bildender Künstler zu arbeiten, hast du auch viel im Theater gearbeitet. Vor allem in deinen Performances glaubt man das heute noch zu sehen. Du scheinst mit mindestens drei unterschiedlichen Arten von Performance zu arbeiten. Die eine Art ohne intendiertes Publikum dient zur Herstellung deiner Installationen – so wie deine Arbeit mit der Skulptur des Anton Schneider. Dann gibt es die Aktionen im öffentlichen Raum, die aufgezeichnet und eventuell zu Videoarbeiten werden, aber ohne Publikum stattfinden. Und schließlich gibt es Performances mit mehr oder weniger großem involviertem Live-Publikum, wie bei deiner Performance in Bregenz am 11. April 2013. Was denkst du grundsätzlich über das Medium der Performance? Welche Rolle spielt sie in deiner Arbeit?

YS Ich habe fünf Jahre lang für das Theater gearbeitet. Zwischen 20 und 25 war ich Bühnenbildner und Regieassistent für eine Theatergruppe in Athen. Das Theater war meine erste große Liebe. Mich fasziniert bis heute das Moment der Aufopferung, das immer mitschwingt, wenn sich jemand vor einem Publikum zur Schau stellt und beginnt, eine andere Person zu spielen. Dieser Moment ist so wichtig, weil wir genau das zu lernen versuchen sollten: Die Fähigkeit, durch und mit anderen zu fühlen. In meiner eigenen Arbeit nenne ich deswegen auch nur solche Arbeiten „Performances“, bei denen ich ein Publikum habe. Und weil dieser spezielle Moment des Durch-andere-Fühlens nur mit körperlicher Präsenz eintreten kann, verarbeite ich solche Performances nachträglich fast nie zu Videoarbeiten. In den Performances geht es immer um ein ganz grundsätzliches Motiv: „Hier bin ich! Ich bin jetzt für euch da!“ Die Zeit spielt eine Rolle, die Blicke des Publikums und seine Empathie mit mir, dem Performer. Das alles kann man nicht in Video übersetzen. Ich muss jedes Mal aufs Neue meine Ängste davor überwinden, mich vor Leuten zu präsentieren.

Ich stehe also da mit meinen Materialien und versuche, mithilfe dieser Materialien eine Geschichte oder eine Erfahrung zu bauen. Alles, was ich als Künstler mache, wird im Grunde aus diesem Moment der Performance geboren. Die Erfahrungen während der Performances sind so stark, dass sie in meiner Erinnerung oft alle anderen

Yorgos Sapountzis, *Singender Käse,* Performance, Kunsthaus Bregenz, 11. April 2013

Erlebnisse überlagern. Die Erinnerungen an die Performances zeigen mir den Weg zu meinen anderen Arbeiten.

YD Am Ende habe ich noch zwei grundsätzliche Fragen. Was denkst du über die Beziehung zwischen Liebe und Ökonomie?

YS Beide Wörter beschreiben sehr abstrakte Teile unserer Welt und beide beschreiben Verbindungen, die sich zwischen Menschen entwickeln können. Das Verhältnis zwischen den beiden ist mir nicht völlig klar, nur dass beide mir immer wieder Schwierigkeiten machen. Es gibt ein griechisches Volkslied, in dem eine tiefe männliche Stimme singt: „Ich werde es verbrennen! Mein blödes Geld! Damit ich sehe, ob du mein Herz liebst oder mein Geld. Wie kann ich erfahren, was du wirklich willst und ob du mich wirklich liebst?“ Wenn man das Lied analysiert, erkennt man, dass die Zeilen nur in dieser Reihenfolge gesungen werden können. Aus der Sicht des Sängers ist die Reihenfolge: das eigene, gebrochene Herz, das Geld, die Liebe. Das Geld steht in der Mitte und Geld kann man zerstören. Die Liebe hingegen ist immer so schwer greifbar, dass man nie weiß, ob sie wirklich echt ist. Und die Ökonomie hat viele Produkte entwickelt, die von dieser Unsicherheit profitieren.

YD Wenn man Luc Boltanski und Ève Chiapello folgt, dann ist die Figur des Künstlers die neue Idealfigur unserer neoliberalen Ära geworden, in der alle Produzenten flexibel sein müssen, zu Freelancern werden und sich selbst ausbeuten. Ich selber glaube, dass sich diesen Flexibilitätsimperativen in der Kunstwelt niemand ganz entziehen kann, aber dass trotzdem jeder seinen eigenen Weg hat, damit umzugehen. Welchen Weg hast du gewählt?

YS Ich komm schon klar.

Greek folk song where a deep male voice sings: “I’m gonna burn it! My dumb money! So I can see if you love my heart or my money. How can I know what you really want and whether you really love me?” If you analyze the song you see that it can only be sung in this order. The order from the singer’s point of view is the following: his broken heart, money, love. Money is in the middle and money can be destroyed. Love, on the other hand, is always so difficult to grasp that you never know if it’s genuine. And the economy has developed numerous products that profit from this uncertainty.

YD According to Luc Boltanski and Ève Chiapello the figure of the artist has become the new ideal in our neoliberal era, where all producers must be flexible, becoming freelancers and exploiting themselves. I myself don’t believe anyone can wholly escape these imperatives of flexibility in the art world, but that everyone nevertheless has their own way of coping. What way have you chosen?

YS I manage fine.