

Die Kunst der sanften Abstossung = The art of gentle repulsion = L'arte della soave repulsione

Autor(en): **Frey, Patrick**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Künstlerheft = Cahier d'artiste = Ritratto d'artista**

Band (Jahr): - **(1988)**

Heft -: **Peter Fischli ; David Weiss**

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-976133>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

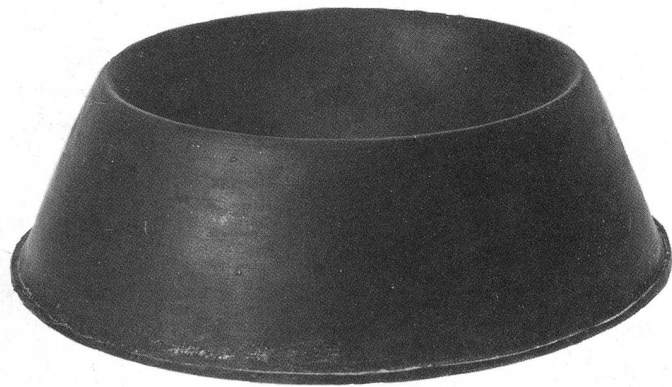
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

PETER FISCHLI

DAVID WEISS





Natürliche Grazie

DIE KUNST DER SANFTEN ABSTOSSUNG

Über das Gummihafte in den neuen Arbeiten von Peter Fischli und David Weiss

Von Patrick Frey

Gummi ist in seiner natürlichen Form das vulkanisierte Harz des Gummibaums. Synthetischer Gummi ist ein Polymerisat, eine hochmolekulare organische Verbindung. Seine Schwärze erhält er durch die Beifügung von Russ.

Mumyō und bonnō sind buddh. Bezeichnungen „für den leidvollen Verblendungszusammenhang des Daseins, wobei mumyō das Dunkel der mangelnden Erkenntnis meint und bonnō das Dunkel der Leidenschaft und des darin Verstricktseins“¹.

Wir kennen die stofflichen Entgrenzungen der Kunst der letzten 25 Jahre, insbesondere die Überschreitungen stofflicher Ekelschwellen, und sind längst nicht mehr so schnell schockiert. Weder bei Filz, Neon, Fett, Schokolade oder Mist wird heutzutage nicht mindestens *auch* an die Möglichkeit von Kunst gedacht, einmal abgesehen davon, ob man das gut oder schlecht findet und immer vorausgesetzt, man kümmert sich überhaupt um dieses Kunstproblem (was nicht selbstverständlich ist).

Aber Gummi? Gummi (im Falle dieser Plastiken synthetischer Kautschuk) ist ein altbekannter Stoff, und auch in der Kunst kommt er sicher hie und da vor, aber dass man daraus Plastiken macht, Abgüsse von Gegenständen, als wär's Bronze oder Wachs, das ist überraschenderweise wirklich neu. Der Ausdruck Gummplastik schockiert nun aber nicht wirklich, nur eine seltsame Irritation taucht auf. Das Allgemeine (Plastik/Kunst) und das Besondere (Gummi) scheinen vorzüglich zusammenzupassen, sich sogar wie magisch anzuziehen und stossen sich doch voneinander ab. Die Irritation wirkt erheiternd, doch die Erheiterung gilt nicht so sehr der Absurdität, der Unmöglichkeit oder Falschheit der Verbindung als vielmehr der Verwirrung von Möglich/Unmöglich, diesem elastischen Hin und Her zwischen Richtig und Falsch. Ja, die Fischli/Weiss Strategien der richtig/falschen Materialgerechtigkeit, wie man sie aus der «Wurstserie» und aus der «Übersicht» kennt, wird in den Gummplastiken in eine elastische Dimension überführt.

Denn der Gummiabguss einer ausgestopften Krähe ist keineswegs absurd, sondern immerhin noch schwarz, bleibt also in dieser Hinsicht der Unglücksrabe und vieles mehr, schlau, diebisch und fähig zu sprechen, ein Tier der nächtlichen Weisheit, Begleiter der Hexen, dessen Schrei wie ein rauher Urlaut ist...

Aber was ist er als Gummikrähe im Zusammenhang des Ensembles? «Vielleicht der Mann, das ist ja auch ein lockerer Vogel»², sagen Fischli/Weiss und deuten mit Männerfantasie weiter: «Der Mann pflegt sich ("Mann Intim"), steigt ins "Auto", reisst eine "Frau" auf, fährt mit ihr ins "Haus" und die "Vase" wäre



«Mann intim», 1987, 16 x 33 x 15 cm

dann so etwas wie die Erfüllung». Eine mögliche Geschichte, die aber nicht nur die Frage offenlässt, warum da unter anderem auch eine Wurzel ist, sondern vor allem, warum dies alles aus (schwarzem) Gummi sein muss. Die lakonische Bemerkung von David Weiss im Ohr, wenn man Kissen als Berge sehen könne, dann könne man auch Wurzeln aus Gummi machen, will ich mich deshalb im folgenden dem Stoff zuwenden, aus dem die Kunst hier ist.

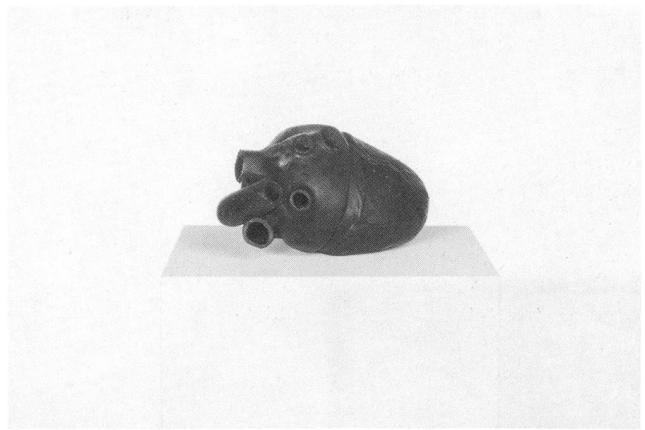
Wenn wir an Gummi denken, so denken wir vielleicht zuerst an Autoreifen, Gartenschläuche, Dichtungsringe, Schuhsohlen oder ähnliche Dinge, die in gewisser Hinsicht von entscheidender Bedeutung sind und dennoch etwas Inferiores an sich haben. Es sind unselbständige Dinge, Gegenstände, die weniger für sich als für andere da sind, dienend als Zwischendinge zwischen den eigentlichen Dingen oder den Teilen grösserer Systeme, und zwar entsprechend ihren stofflichen Eigenschaften: dämpfend, federnd, dichtend oder schützend. Solche



Wurzel, 1987, 46,5 x 57 x 37 cm

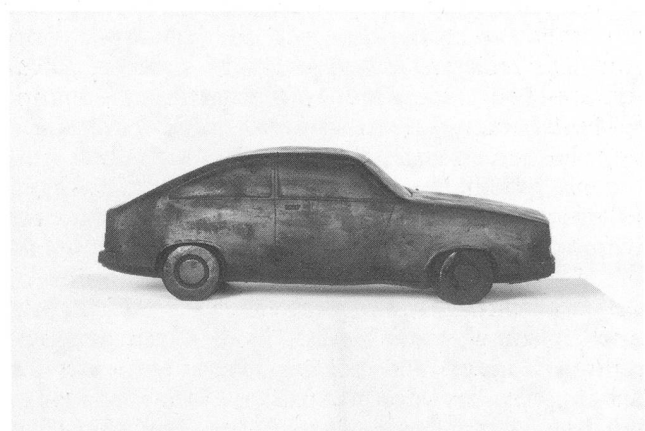
Gummidinge stehen also in einer spezifischen Art von flexiblen zwischendinglichen Beziehungen, etwa zwischen Grundwasserreservoir, Wasserhahn und Rosenbeet, zwischen Deckel und Flasche oder Felge und Strasse. Es ist etwas in der Gestalt solcher Gummigegenstände, das nach dieser Beziehung verlangt, nach zwei Seiten hin gleichsam, denn, was in ihrer unselbständigen Gestalt zum Ausdruck kommt, ist ein *doppeltes* Verlangen, nicht nur ein einfaches, wie beim Deckel, der sich nach der Flasche, wie bei der Schraube, die sich nach der Mutter sehnt. Bezeichnenderweise ist es einfacher, die Gestalt eines Flaschendeckels zu erfassen, als diejenige des dazugehörigen Dichtungsringes. Oder wie beschreibt man die Gestalt eines Radiergummis, der im Neuzustand fast jede beliebige Form annehmen kann, dessen Wesen aber darin liegt, im Gebrauch an stofflicher Substanz zu verlieren und sich zur kaum mehr definierbaren Ungestalt zu entwickeln?

Vielleicht denken wir bei Gummi aber auch an ganz andere, scheinbar eigenständigere Dinge wie



Herz, 1987, 10 x 16 x 8,5 cm

Luftballons oder Gummiboote (und an andere Varianten dieser dünnen Gefässkörper, die mit Luft, Flüssigkeit und anderem gefüllt werden können). Aber auch dem Luftballon eignet, im Gegensatz etwa zu einer hölzernen Strumpfkugel, etwas Unselbständiges und zugleich Transitorisches, denn erst durch die in ihm komprimierte Luft kommt er zu seiner Gestalt und wird wie das Gummiboot als Gegenstand brauchbar. Nun liegt auch bei einer Pfanne wie bei einer Ming-Vase die Brauchbarkeit in der im Inneren enthaltenen Leere, und diese – nicht nur taoistische – Erkenntnis gilt für einen Luftballon wohl genauso, doch eben nur gerade im Zustand der Aufgeblasenheit. Entweicht das Pneuma, so verliert ein Luftballon in der Tat viel mehr als nur seine Luft; es ist die Seele, die ihm entweicht (oder der Geist?) und es ist bekannt, mit welch unfeinem leiblichen Ton diese Entseelung geschieht. Ist die Luft draussen, so steht uns kein leerer Raum mehr vor Augen, kein fest umrissenes Nichts, in dem die Brauchbarkeit des Gefässes gestalthaft sichtbar würde, denn diese steckt vielmehr dort, wo nun ein armseliges Etwas ist, in dem zur wahrhaften Formlosigkeit geschrumpften Stück Gummihaut, die nun allerdings *selbst* fast nichts mehr ist, ausser des vagen Versprechens, – oder



Auto, 1986/87, 20 x 59 x 23 cm

sollte man auch hier von einem Verlangen sprechen –, sich wieder (und immer wieder) ausdehnen zu können zu Grösse und Gestalt.

Im Umgang mit der Aufgeblasenheit, eingeschlossen all das Organische, Hautartige und Blasenartige, zu dem Gummi fähig ist (im neuen Fischli/Weiss-Film «Der Lauf der Dinge» werden diese Fähigkeiten eindrücklich demonstriert), dort also, wo des Gummis wertvolle Eigenschaften zu einer höchsten Entfaltung kommen, intensiviert sich die Verwirrung unserer Gefühle gegenüber diesem Material ganz



Kerze, 1987, ϕ 15,5 cm, Höhe 30 cm

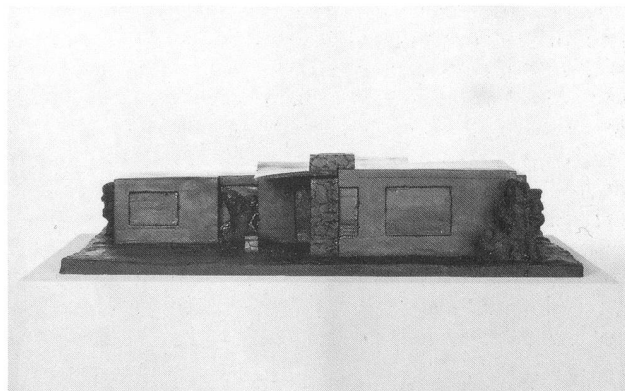
beträchtlich. Es steigt die Bewunderung für seine elastisch-artistischen Höchstleistungen und die zähe Widerstandskraft, die ihm das Überleben sichern. Doch es steigt (ganz im Sinne der Fabel «Die Eiche und das Schilfrohr») zugleich die Verachtung für ein Überleben *dieser* Art, oder sogar der Hass auf den unverdienten Ewigkeitsanspruch des Gummis, der so verletzlich scheint wie die eigene Haut und dann aber doch sehr unverwundlich bleibt. Und – anders als bei Hartplastik etwa – verbündet sich im Gummi die stoffliche «Unsterblichkeit» mit der Aura ewiger, «jugendlicher» Elastizität und Unzerbrechlichkeit.

Es steigt die Verachtung für das Niedere und Unedle, ja das Charakterlose, das in des Gummis schier unerschöpflicher Nachgiebigkeit, in seiner extremen, fast amöbenhaften Flexibilität und Anpassungsfähigkeit zu erkennen glauben. Die Ambivalenz der Gefühlsbesetzungen kulminiert in der Empfindung, einen Stoff vor sich zu haben, der dem eigenen Fleisch seltsam verwandt und dann doch wieder fremd scheint, einen Stoff, dessen attraktiver «Wärme» und samtener Weichheit etwas ebenso sanft wie kategorisch *Abstossendes* innewohnt.

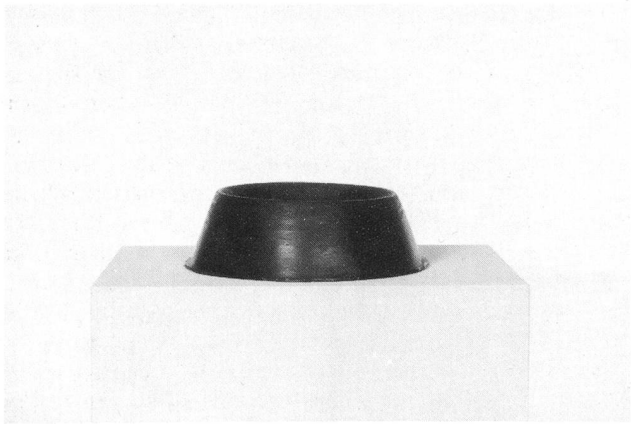
Dies hat nun aber den Charakter einer objektiven Erkenntnis, denn Gummi ist immer und grundsätzlich von abstossender Sanftheit, im psychologischen wie im physikalischen Sinne; und die Art des Abstossendseins variiert sozusagen mit dem Härtegrad des Materials. Am einen Ende steht da der leise Ekel vor einem Gummihandschuh und seiner haut-

weichen und doch wasserabstossenden Verletzlichkeit, dann folgen ein paar psychologisch recht positiv besetzte Gegenstände, mit deren Kraft der Abstossung radiert oder gespielt werden kann, und am anderen Ende dann eben das düstere Reich schwarzen Hartgummis, – genau aus diesem Material sind die Plastiken von Fischli/Weiss –, wo kein Ekel mehr ist, dafür aber ein dunkles Unbehagen gegenüber der Massierung von Sanftheit *und* Elastizität. Aus mattschwarzem Hartgummi ist alles, was schwere Schläge und Stösse dämpft, auch Gummiknüppel oder -geschosse. Das Unbehagen gilt «jener Weichheit, mit der man jemanden totschiessen kann», wie Bice Curiger kürzlich leichthin bemerkte. Natürlich kann man auch jemanden mit einem Briefbeschwerer aus Messing erschlagen, aber das geht weniger gedämpft vor sich, entschiedener irgendwie. Mit seiner abstossenden Sanftheit dämpft Gummi nicht nur zwischenmenschliche Beziehungen: Wenn er weich ist, schafft er Kontakte ohne Berührung; Schläge mit härterem Gummi machen nur bewusstlos, ohne ganz zu töten. Und wenn sie doch töten, verletzen sie vielleicht kaum. Der Gummi seinerseits ist davon noch weniger betroffen, – das Wort sei hier erlaubt –, selbst beim Pneuschlitzen, sicher einem der tiefgründigsten Vandalismen des zwanzigsten Jahrhunderts, «stirbt» zwar der Pneu, doch die «Wunde» im Reifen schliesst sich sofort wieder und ist kaum zu finden. Gummi schluckt sozusagen alles, was sehr laut, hart, scharf oder aggressiv ist, lässt es einen Moment in seine Gestalt eindringen und stösst es (sich) dann wieder ab, wobei natürlich trotz Elastizität ein Energieverlust entsteht, aber nur ein ganz kleiner, eben eine Dämpfung.

Es ist ein – kleiner – Verlust von Unmittelbarkeit, ja von Klarheit über die Wirklichkeit der Welt, nicht mehr, aber auch nicht weniger; was da geschieht, lässt sich am treffendsten mit einem Begriff aus der medialen Kommunikation erfassen: Moderation. So wie ein TV-Moderator Knautschzonen der Verständigung bereitstellen muss, ohne dass man das zu sehr bemerkt, so moderiert Gummi die



Haus, 1986/87, 11,5 x 72 x 51 cm



Napf, 1987, ϕ 25 cm

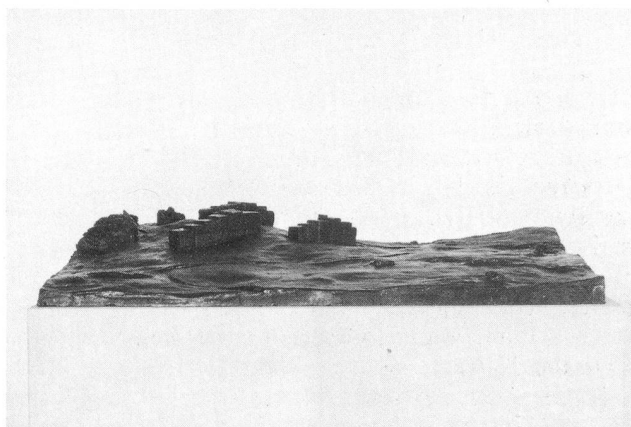
Dialoge des Unmittelbaren, schafft Erträglichkeit und Mittelmass, wo das wirklich Reale unerträglich oder masslos wäre. In den Beziehungen zwischen Menschen und denen zwischen Menschen und Dingen (eingeschlossen alle Wunschdinge) moderiert Gummi auch die Wahrheit (oder ihr Gegenteil) auf ein erträgliches Mass. Er macht sie etwas flexibler, verzeiht kleine Fehler. Er fälscht nicht, aber er rundet, gerade so, dass schliesslich nicht nur der Mangel an Wahrheit (oder ihrem Gegenteil) erträglich wird, sondern auch das, was von ihr noch übriggeblieben ist. Eigentlich spreche ich hier längst nicht mehr von Gummi an sich, sondern von den Gummplastiken von Fischli und Weiss im besonderen. Es geht hier um eine (teilweise allegorische) Beschreibung eines Stofflichen, die nur möglich ist, weil dieses Stoffliche hier in einer Variation von Gegenständen Gestalt angenommen hat, die ihm auf sehr intensive Weise gerecht werden. Bei dieser Kunstarbeit geht es nicht einfach um Plastiken aus Gummi (for a change), sondern um wahre dingliche Entsprechungen dessen, was als Gummihafte beschrieben wurde. Oder umgekehrt: Vielleicht ist dieses Ensemble von Plastiken ein Versuch zur Gestaltwerdung des Grossen Gummihafte, zur Vergegenständlichung von Gummi, begriffen als eine stoffliche Allegorie alles



Vase, 1986/87, ϕ 21 cm, Höhe 37 cm

Mittleren, so auch etwa des kaum fassbaren «mittleren Geschmacks» – das den sich unaufhörlich ausdehnenden Raum des Grossen Alltäglichen füllt und erfüllt.

Betrachten wir das gleichermaßen zum Vergleich *und* in die Verwirrung zwingende Spiel mit natürlichen und massstäblichen Grössenverhältnissen, aus dem heraus sich die Wahrnehmung einer moderaten, mittleren Grösse entwickelt, die in ihrer ganzen «natürlichen» Richtigkeit etwa Unstimmiges zurücklässt. Betrachten wir die «Moderne Wohnsiedlung», wo die Türen nicht knallen dürfen und der Lärm der nahen Autostrasse abgehalten werden muss, vor allem nachts, wie hier. Im «Haus», diesem schon seit zwanzig Jahren «modernen» Bungalow, ist es nicht viel anders, ausser dass es weniger, aber besser isolierte Türen hat. Da stehen vielleicht auch das Original der «Vase» und der «Hundenapf» (in der



Siedlung, 1987, ca. 50 x 65 cm

«Modernen Siedlung» waren Hunde vielleicht noch verboten); allerdings stehen sie nicht so nahe beieinander wie hier in der Kunst: Es ist bemerkenswert, wie feinsinnig hier die Gegenstände von Fischli/Weiss zum Vergleich gezwungen werden. «Hundenapf» und «Vase» erscheinen hier als Gefässe gleicher als in der Wirklichkeit. Sie *passen* zueinander. Eines unterscheidet sie jedoch, wenn sie aus Gummi sind: Ein Hundenapf aus Gummi ist in *jeder* Hinsicht perfekt (ausser dass man seinem Hund vielleicht eine fröhlichere Farbe wünschte). Auch der «Vase» mangelt es im Vergleich zum Original an fast nichts – ausser eben an Zerbrechlichkeit, und dieser «Mangel» macht das schöne Gefäss derart praktisch, dass einem leicht unbehaglich wird. Diese «Vase» aus mattschwarzem Gummi ist unheimlich praktisch – auch auf der höheren Ebene der (Männer-)Fantasie. Da verkörpert sie sogar so etwas wie ein *praktisches Ideal*: Sie verheisst die Erfüllung jener Sehnsucht nach irgendetwas Weiblich-Schönem, als einer Sache, mit der sich risikolos umgehen, ja, um sich werfen lässt. Gummi macht aus der «Vase» nicht nur eine gestalt-, sondern eine fleischgewordene

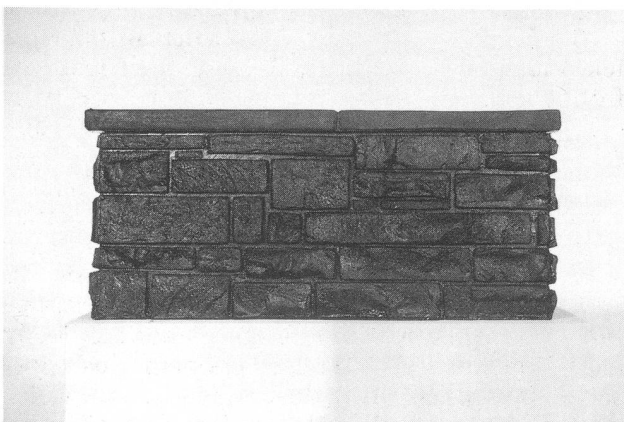
Wunscherfüllung, sanfter, robuster und nachgiebiger als ihr Original aus sprödem Porzellan. Vergleichbares geschieht bei der anmutigen Frauenfigur, beim Übergang von Bronze zu Gummi.



Frau, 1986/87, 43 x 21 x 20 cm

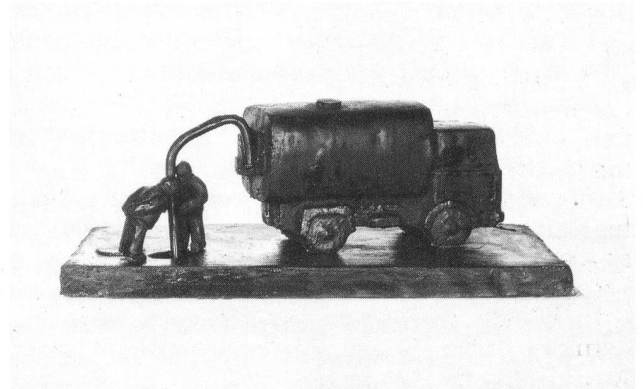
Doch das Fleisch ist dunkel und der Glanz ist matt; dieser Gummi ist schwer und zäh, von undurchdringlicher Dichte. Der Marokkanische «Hocker», den Fischli/Weiss deshalb so schätzen, weil «es schön ist, wie er fast perfekt im Gleichgewicht steht zwischen Marokko und Möbel Pfister, fast ein Equilibre», erzählt mit seiner prallen, gummigen Massivität vom Charakter *und* der Bedeutungsschwere solch moderierter Konfrontationen zwischen Heimat und Fremde.

Die weiche Schwärze dieser neuen Fischli/Weiss-Dinge weist darauf hin, dass ein Dämpfen von Unmittelbarkeit auch eine Verschiebung ins Dampfe ist oder eine Zunahme an unbewältigtem Dunkel. Gummi verdichtet das Geheimnis um die Dinge und um die Wünsche und Sehnsüchte, mit denen wir sie besetzen. Das Geheimnis wird elastisch und widerstandsfähig; auch der Hocker ist ein Hocker in der *Nacht*, ruhend, in satter Zufriedenheit, zum Platzen mit zäher Finsternis gefüllt.



Mauer, 1987, 40 x 91 x 31 cm

Finster ist es auch dort, wo die «Kanalisationsarbeiter» ihre Schläuche (aus Gummi) hinunterlassen; zähflüssig, unedel und alle betreffend ist, was sie heraufholen, und zu Unrecht verachtet ihr Geschäft. Auf intime Weise nehmen sie an der Natur und der Kultur des Menschen teil, sind zutiefst an ein kollektives System angeschlossen, so wie alle modernen Wohnsiedlungen und Bungalows. «Die Kanalisation ist sicher eines der schönsten kollektiven Bauwerke überhaupt, neben Eisen- und Autobahn», sagt David Weiss, «und ist erst noch unter dem Boden», fügt Peter Fischli hinzu. Die Kanalisation ist ein tief liegendes System, in dem ein hoher Grad an Ordnung (und Übersicht?) möglich wird, weil sich hier unten alles Individuelle und fein Unterschiedene in einen einzigen kollektiven Stoff verwandelt hat. Die Plastik der «Kanalisationsarbeiter» ist eine Allegorie der künstlerischen Arbeit selbst, eine Allegorie der Systemsucher Fischli und Weiss, vergleichbar der «Werkstatt des Alchemisten» in *Plötzlich diese Übersicht* (wo noch alles aus Lehm war) oder dem «Bergwerk» aus der Reihe der Polyurethanskulpturen, nun allerdings stärker aus der Mitte des gewöhnlichen Lebens gegriffen. «Es ist nicht mehr eine so hohe Aufgabe, weniger



Kanalreiniger, 1987, ca. 25 x 40 cm

märchenhaft», meint Fischli. Das alchemistische Prinzip ist allerdings nicht ganz verschwunden. Die Kanalisationsarbeiter machen zwar nicht gerade Schwefel, Salz und Quecksilber zu Gold, aber sie versuchen immerhin mit der kollektiven Scheisse ihr Geld zu verdienen. Was sie ans Licht holen, ist ein Stoff der Erkenntnis, ein Stoff der Reinheit, pure Melancholie wenn man so will. Mehr denn je gilt diese Fischli/Weiss-Allegorie einer Arbeit, die ohne sehr viel Sinn für Humor nur schwer zu bewältigen wäre.

Anmerkungen:

¹ Peter Pörtner in: *Japan und einige Aspekte des Nichts*, Konkursbuch 16/17, Tübingen 1987.

² Alle Zitate aus einem Gespräch mit den Künstlern, Juli 1987.

The Art of Gentle Repulsion

On the Rubberiness of Peter Fischli and
David Weiss's New Works

By Patrick Frey

Rubber in its natural form is the vulcanized resin of the rubber tree. Synthetic rubber is a polymer, an organic compound of high molecular weight. It becomes black through the addition of soot.

Mumyô and bonnô are both Buddhist terms "for the sorrowful blindness connected with Being, mumyô meaning the darkness of imperfect knowledge and bonnô the darkness of passion and being entangled in it."¹

We have watched the material boundaries of art being exploded over the past 25 years, the material thresholds of, above all, disgust being transcended; we are no longer easy to shock. Whether felt, neon, fat, chocolate or manure, nowadays the idea will always at least come to mind that this may *also* be art, quite independent of whether one finds it good or bad and always assuming that one is at all concerned with the problem (which cannot be taken for granted).

But rubber? Rubber (in the case of these sculptures synthetic rubber) is nothing new as a material, it probably even occurs in art here and there. Making sculptures out of it, casts of objects, as if it were bronze or wax, on the other hand – that, surprisingly enough, really is novel. The expression 'rubber sculpture', however, is not genuinely shocking, merely strangely irritating. The general (sculpture/art) and the specific (rubber) seem a perfect match, even appear magically to attract and repel each other. The irritation amuses, not so much because of the absurdity, impossibility or wrongness of the association as of the confusion of Possible/Impossible, this elastic Back and Forth between Right and Wrong. These rubber sculptures transport Fischli/Weiss's strategies with respect to right/wrong suitability of material, as we know them from the *Wurstserie* (Sausage series) and *Plötzlich diese Übersicht* (Suddenly Such Organization), into an elastic dimension. There is, after all, nothing absurd about the rubber cast of a stuffed crow; it is still black, and so it is still, as one might say, a black sheep and more – clever, thieving and capable of speech, an animal of nocturnal wisdom, witches' companion, whose hoarse call is like a primeval cry...

But what is the rubber crow in the context of the ensemble? "Maybe a man, because he's a laid-back bird too",² say Fischli/Weiss, and expand on their male fantasy: "A man sees to it that he is well-groomed (*Mann Intim* – Man

Intimate), then he gets into the car (*Auto*), chats up a woman (*Frau*), takes her to the house (*Haus*), and the *Vase* would be something like fulfilment." That is *one* possible story, a story that leaves open the question not only of why a root (*Wurzel*) can also be found, but why everything must be made of (black) rubber. Remembering David Weiss's laconic comment that if one could see pillows as mountains, one could also make roots out of rubber, I would like to devote the rest of this text to the material used to produce the art presented here.

When we think of rubber we probably think first of tyres, garden hoses, gaskets, shoe soles and other similar things; though they are in a certain respect decidedly important, they nonetheless have something inferior about them. They lack independence, exist less for themselves than for others, serving as intermediaries between actual things or parts of larger systems, and always doing so in accordance with their material properties: cushioning, resilient, insulating or protective. Rubber objects of this kind are thus part of specific sorts of flexible intermediary relationships, for example between ground-water reservoir, water tap and rosebed, between cap and bottle or wheel-rim and road. There is something in the design of these rubber objects that demands this relationship in two directions at once, for what is expressed in their innate dependence is a *dual* desire, not the simple one of the cap longing for the bottle, or the screw longing for the washer. Characteristically enough it is easier to grasp the design of a bottle-cap than of the gasket belonging to it. Alternatively, how would one describe an eraser, which, when new, can be almost any shape, but whose essence lies in its loss of material substance when used, allowing it to develop into a virtually undefinable non-shape?

Rubber may also bring totally different, ostensibly more independent things to mind, like balloons or inflatable rubber boats (and other variants of these thin receptacle-bodies which can be filled with air, liquid or something else). But unlike a wooden darning egg, for example, the balloon too lacks independence and is at the same time transitory, for it needs compressed air inside it to gain shape and, like an inflatable boat, become useful as an object. If we consider other objects, be they saucepans or Ming vases, we find that their usefulness lies in the emptiness contained in their interior; and this – not exclusively Taoistic – realization must apply to balloons as well, but only when they are inflated. If the pneuma escapes, the balloon loses more than the air, it loses its soul (or spirit?); and we know the rude physical noise that accompanies this desoulification. Once the air is gone we can no longer see an empty space; no longer is there a clearly bounded Nothing making the usefulness of the receptacle formally visible, for this usefulness resides where there is now a miserable Something, in the genuinely formless, shrunken piece of rubber skin, which *itself* is now virtually nothing apart from a vague promise – or should one speak of a longing here too? – to expand once again (and again and again), acquiring size and shape.

When dealing with inflatedness, including everything organic, skinlike and bladderlike of which rubber is capable (in the new Fischli/Weiss film *Der Lauf der Dinge* – The Course of Events – this capability receives an impressive demonstration), in other words where rubber's valuable properties are allowed their full scope, the confusion of our feelings towards the material intensifies substantially. Admiration is aroused for its elastic-artistic achievements and the tenacious strength that ensures its survival. But contempt too (quite in the sense of the fable of *The Oak and the Reed*) is aroused for *this* kind of survival, or perhaps it is even hate for rubber's undeserved claim to eternity – rubber, which seems as vulnerable as one's own skin and yet remains extremely durable. And – as opposed to hard plastic, for instance – in rubber material "immortality" is allied with the aura of eternal "youthful" elasticity and indestructibility.

Contempt arises for the base and ignoble, for the characterlessness one believes one recognizes in rubber's inexhaustible pliancy, its extreme, almost amoebic flexibility and adaptability. The ambivalence of one's feelings culminates in a sense of being confronted with a material strangely related to one's own flesh and yet alien, a material whose attractive "warmth" and velvety softness are inhabited by something which is as gently as it is categorically repellent.

But this has the character of an objective realization, for rubber is always and fundamentally of repellent gentleness, both psychologically and physically; and the way it repels varies so to speak with the hardness of the material. At the one end there is faint disgust at a rubber glove, with its skinsoft but nonetheless waterproof vulnerability; then follow a few objects with a relatively positive psychological aura, whose power of repellency can be used for erasing or playing with; and at the other end we come to the sombre realm of black vulcanite – the very material Fischli/Weiss use for their sculptures –, where disgust no longer arises, but for that there is a dark uneasiness caused by the combination of gentleness and elasticity. Everything that absorbs heavy blows and knocks is made of matt black vulcanite, but so are rubber truncheons and bullets. The uneasiness is produced by "that softness with which one can beat someone to death," as Bice Curiger recently commented. Naturally a brass paperweight can also be used as a murder weapon, but that requires a less muted, somehow more decisive act. With its repellent gentleness rubber cushions not only interobjective but interpersonal relationships as well: if it is soft, it creates contact without tangency; blows with harder rubber produce unconsciousness without completely killing. And when they do kill, then perhaps with very little injury. The rubber for its part is still less affected – if the word may be allowed here – even when tyres are slashed, surely the most profound vandalism of the Twentieth Century: though the tyre "dies", the "wound" closes immediately and can hardly be found. Rubber swallows virtually everything that is very loud, hard, sharp or

aggressive, allows it to penetrate for a moment and then repels it again; despite its natural elasticity there is a loss of energy, albeit only a very slight one, in fact that basic cushioning effect.

It is a – slight – loss of immediacy, of clarity about the reality of the world, no more, but no less either. What happens is best expressed by a term from media communications: moderation. As a TV moderator has to provide a buffer zone of understanding without allowing it to become too noticeable, rubber moderates dialogues of immediacy, creating tolerability and mediocrity where the genuinely real would be intolerable or excessive. In relationships between people and between people and things (including all objects of desire) rubber also moderates truth (or its contrary) to a tolerable level, making it somewhat more flexible, forgiving small mistakes. While not falsifying, it softens rough edges just enough to render not only lack of truth (or its contrary) but also what has remained of it tolerable. Actually I have for some time now been talking not about rubber itself but about Fischli/Weiss's rubber sculptures in specific. It is an attempt at the (partly allegorical) description of a material, a description possible only because, in a variety of objects, the material has taken shape here in a manner that does it intense justice. These works are not simply sculptures made of rubber (for a change), but rather true object analogies of what could be described as rubbery. Or the reverse: perhaps this ensemble of sculptures is an endeavour to give form to the Great Rubberiness, to objectify rubber, understood as a material allegory of everything mediative, including that elusive thing called "middle-of-the-road taste" – which fills and fulfils the unceasingly extending space of the Great Commonplace.

Let us look at this play of natural and scale-accurate proportions – forcing us to compare and confuse – out of which develops the perception of a moderate, medium size that in all its "natural" rightness leaves behind a feeling of disharmony. Let us look at the modern housing estate (*Moderne Wohnsiedlung*), where doors may not be slammed and the noise of nearby motorways must be excluded, above all at night, the same as here. In the house (*Haus*), the bungalow "modern" for twenty years now, things are not much different apart from there being fewer, but for that better insulated, doors. Maybe the original vase (*Vase*) and dog's dish (*Hundenapf*) are inside (dogs may still have been prohibited on the *Modern Housing Estate*), but they do not stand as close to each other here as in art: the delicacy with which Fischli/Weiss's objects are forced into comparison is remarkable. The similarity of the *Dog's Dish* and the *Vase* as receptacles appears stronger here than in reality. They *belong* together. But one thing distinguishes them when they are made of rubber: a rubber dog's dish is perfect in *every* respect (apart from one's perhaps wishing one's dog a more cheerful colour). In comparison with the original, the *Vase* too lacks virtually nothing – except fragility; and this "lack" renders the attractive vessel so practical as to make one slightly uncomfortable. The matt

black rubber *Vase* is uncannily practical – even on the higher level of (male) fantasy. It is the embodiment of something like a *practical ideal*: it promises fulfilment of that longing for something of feminine beauty with which one can deal without risk, something which can even be thrown about. Rubber makes the *Vase* the fulfilment not only of form but of wishes, gentler, more robust and more yielding than the brittle porcelain original. The process is comparable for the graceful female figure, in the transition from bronze to rubber.

But the flesh is dark and the sheen dull; this rubber is heavy and tenacious, impenetrably dense. The Moroccan hassock (*Hocker*) with its firmly bulging, rubbery massiveness, an object Fischli/Weiss appreciate because “it is beautiful the way it obtains an almost perfect balance between Morocco and Möbel Pfister*, almost an equilibrium,” speaks of the character *and* significance of this kind of moderated confrontation between home and abroad, the familiar and the foreign.

The soft black of these new Fischli/Weiss objects points to the fact that a cushioning of immediacy also means a shift into dullness or an increase in unconquered darkness. Rubber densifies the mystery around things and around the wishes and longings with which we imbue them. The mystery becomes elastic and resilient; the hassock too is a hassock at *night*, at rest, complacently content, filled to the bursting point with tenacious gloom.

It is dark where the sewer workers (*Kanalreiniger*) lower their (rubber) hoses as well; what they bring up is viscous, base and concerns everyone – theirs is an unjustly disparaged profession. They participate intimately in man’s culture, like all modern housing estates and bungalows, are profoundly attached to a collective system. “The sewer system is undoubtedly one of the very finest collective structural complexes apart from railways and motorways,” says David Weiss. “And it is underground besides,” adds Peter Fischli. The sewer system is a system buried deep, enabling a high degree of order (and organization?) because down there all that is individual and finely distinguished has been transformed into a single collective material. The *Kanalreiniger* is an allegory of system seekers Fischli and Weiss, comparable to the *Werkstatt des Alchemisten* (*Alchemist’s Workshop*) in *Plötzlich diese Übersicht* (*Suddenly Such Organization* – where everything was still made of clay) or the *Bergwerk* (*Mine*) from the series of polyurethane sculptures, but now drawn more strongly from ordinary life. “It is no longer such an elevated task, less fairy-tale-like,” comments Fischli. But the alchemistic principle has not disappeared completely. Though the sewer workers may not be making gold out of sulfur, salt and quicksilver, they are trying to earn their money with collective shit. What they bring to light is the stuff of knowledge, the stuff of purity, pure melancholy if you will. This Fischli/Weiss allegory relates more than ever to a job that would be very difficult to accomplish without a pronounced sense of humour.

Notes:

- 1 Peter Pörtner in: *Japan und einige Aspekte des Nichts*, Konkursbuch 16/17, Tübingen 1987
 - 2 All quotations from a conversation with the artists, July 1987
- * Translator’s note: a popular chain of furniture stores in Switzerland

Translated by Eileen Walliser-Schwarzbart

L'arte della soave repulsione

Sulla gommosità nei nuovi lavori di Peter Fischli e David Weiss

Di Patrick Frey

La gomma, nella sua forma naturale, è la resina vulcanizzata dell'albero della gomma. La gomma sintetica è un polimerizzato, un composto organico ad alto peso molecolare. Il nerume lo ottiene tramite l'aggiunta di fuliggine.

Mumyô e bonnô sono delle definizioni buddiste »per il doloroso nesso di abbagliamento dell'esistenza, secondo cui mumyô significa l'oscuro della scarsa conoscenza e bonnô l'oscuro della passione e l'esservi impigliati.«¹

Noi conosciamo gli sconfinati materiali dell'arte degli ultimi 25 anni, ed in particolar modo l'oltrepassare le soglie del disgusto materiale, e non ne siamo più così tanto facilmente schoccati. Anche quando si tratti di feltro, neon, grasso, cioccolata o letame, oggi giorno si è almeno portati a pensare anche alla possibilità che si tratti di arte, oltre il fatto se piaccia o non, e si presuppone sempre che ci si occupi di un certo problema artistico (il che non è scontato).

Ma la gomma? La gomma (nel caso di queste sculture di caucciù sintetico) è una materia nota da tempo nell'arte, la ritroviamo qua e là, ma che di questa si facciano sculture, calchi di oggetti come se si trattasse di bronzo o cera è sorprendentemente ed effettivamente nuovo. Ma il termine scultura in gomma non schocca realmente, affiora soltanto una strana irritazione. Il generale (scultura/arte) ed il particolare (gomma) sembrano particolarmente adatti a stare insieme, sembrano attrarsi magicamente eppure si respingono a vicenda. L'irritazione ha un'effetto altrettanto rallegrante, ma il rallegramento non riguarda tanto l'assurdità, l'impossibilità o falsità dell'accoppiamento, quanto piuttosto la confusione di possibile/impossibile, questo elastico andirivieni tra il possibile e l'impossibile. Sì, le strategie di Fischli/Weiss sulla legittimità materiale del possibile/impossibile come la si conosce dalla *Wurstserie* (Serie di salsicce) e da *Plötzlich diese Übersicht* (Improvvisamente questa visione d'insieme) vengono riportate ad una dimensione elastica nelle sculture di gomma.

Poiché il calco in gomma di una cornacchia impagliata non è affatto assurdo bensì pur sempre ancor nero, quindi permane in questo senso l'uccello del malaugurio, molto più astuto, ladresco e capace di parlare, un'animale di saggezza notturna, accompagnatore delle streghe il cui grido è come suono primordiale ...

Ma cosa rappresenta il calco, in quanto cornacchia di gomma, nel contesto dell'ensemble? »Forse l'uomo, poiché

anchesso è un'uccello scapestrato«² dicono Fischli/Weiss, e continuando ad interpretare con fantasia maschile affermano: »L'uomo si cura (*Mann intim* – uomo intimo), sale in macchina (*Auto*), abborda una donna (*Frau*), va con lei a casa (*Haus*) ed il vaso (*Vase*) sarebbe poi qualcosa come l'adempimento.« Una storia possibile, che però non lascia soltanto in sospeso la questione del perché c'è tra l'altro anche una radice, bensì soprattutto del perché tutto ciò debba essere fatto di gomma (nera). L'osservazione laconica di David Weiss nelle orecchie, cioè se si possono vedere i cuscini come se fossero montagne allora si possono fare anche delle radici di gomma, io vorrei perciò occuparmi qui di seguito della materia di cui è composta qui l'arte.

Quando noi pensiamo alla gomma, primieramente pensiamo forse alle gomme delle automobili, ai tubi per irrorare, agli anelli di guarnizione, alle suole delle calzature oppure a cose simili, cose che in un certo senso sono d'importanza decisiva e che nonostante ciò sono un qualcosa di inferiore. Esse sono cose non autonome, oggetti che esistono meno per sé stessi che per altro, che servono in quanto cose intermedie tra le cose vere e proprie, oppure tra le parti di sistemi più grandi e cioè in conformità alle loro proprietà materiali, ammortizzanti, molleggianti, stagnanti o protettive. Tra tali cose di gomma intercorrono quindi dei rapporti interoggettuali flessibili di tipo specifico, come ad esempio tra i serbatoi di acqua sotterranea ed il rubinetto e l'aiuola delle rose, tra il tappo e la bottiglia oppure tra il cerchione e la strada. C'è qualcosa nella forma di tali oggetti in gomma che richiede questo rapporto, per così dire in due sensi, poiché ciò che si esplica nella loro forma non autonoma è una duplice richiesta, non soltanto una richiesta semplice come per il tappo che desidera la bottiglia, come il bullone che desidera il dado. Significativamente è più facile comprendere la forma del tappo da bottiglia che non quella del rispettivo anello di guarnizione. Oppure del come si descrive la forma di una gomma per cancellare che quando è nuova può assumere una forma qualsiasi, la cui essenza però consiste nel fatto di non perdere tramite l'uso la propria sostanza materiale e di evolversi in una non-forma difficilmente definibile?

Ma forse pensando alla gomma pensiamo anche a delle cose completamente diverse, apparentemente autonome come ai palloncini oppure a delle imbarcazioni di gomma (ed ad altre varianti di quei corpi recipienti che possono essere riempiti di aria, di liquidi o di altro). Ma anche al palloncino appartiene qualcosa di non autonomo, al contrario ad esempio dell'uovo di legno da calzettaia, e contemporaneamente qualcosa di transitorio, poiché soltanto mediante l'aria compressa in esso ottiene la propria forma e diventa utilizzabile in quanto oggetto, come barca di gomma. Ora l'utilità di un tegame come quella di un vaso Ming risiede nel vuoto all'interno e questo riconoscimento – non soltanto taoistico – è valido allo stesso modo anche per il palloncino ma soltanto quando questo è nello stato di gonfiore. Quando il pneuma fuoriesce dal palloncino questo di fatto perde molto di più che non soltanto la propria aria: è l'anima che fuoriesce da esso

(o lo spirito?) ed è noto con quale tonalità poco fine e corporea si svolge questa fuoriuscita dell'anima. Quando l'aria è uscita non abbiamo uno spazio vuoto dinanzi ai nostri occhi, non un nulla ben circoscritto nel quale l'utilità del recipiente diventerebbe formalmente visibile, poiché questa è piuttosto lì dove ora c'è un misero qualcosa, nel pezzo di pelle di gomma ritiratosi in un che di veramente informe, la pelle di gomma, che ora però è essa stessa quel nulla, eccetto la vaga promessa – oppure anche qui si dovrebbe parlare di una richiesta – del potersi di nuovo (e sempre di nuovo) estendersi in grandezza e forma.

Osservando il rigonfiamento, incluso tutto ciò che è organico, simile alla pelle, e simile alle vesciche, di cui la pelle è capace (nel nuovo film Fischli/Weiss *Der Lauf der Dinge* (Il corso delle cose) queste capacità vengono imponentemente dimostrate), quindi laddove le pregiate proprietà della gomma giungono ad uno spiegamento massimo, si intensifica notevolmente la confusione dei nostri sentimenti di fronte a questo materiale. Cresce l'ammirazione per il suo massimo rendimento elastico-artistico e la sua tenace resistenza che gli assicura la sopravvivenza. Cresce però (come nella fiaba *Die Eiche und das Schilfrohr* – La quercia e le canne) contemporaneamente il disprezzo per una sopravvivenza di questo tipo, oppure perfino l'odio verso l'immeritata pretesa di eternità della gomma che sembra tanto vulnerabile quanto la propria pelle dimostrandosi però poi tanto indistruttibile. E – diversamente ad esempio dalla plastica dura – nella gomma l'«immortalità» materiale si allea con l'aurea di elasticità ed infrangibilità eterna e «giovanile». Cresce il disprezzo per il basso ed il vile, per la volubilità di carattere che crediamo di riconoscere nella cedevolezza proprio inesauribile, nella sua estrema flessibilità e capacità di adattabilità da ameba. L'ambivalenza dei sentimenti culmina nella sensazione di trovarsi di fronte ad una sostanza che sembra essere stranamente affine alla nostra carne ed allo stesso tempo però appare estranea, una sostanza nel cui «calore» attraente e nella morbidezza vellutata è insito un qualcosa altrettanto soave quanto un qualcosa di categoricamente ripugnante.

Questo però possiede il carattere di una conoscenza oggettiva, poiché la gomma è sostanzialmente e sempre di una soavità ripugnante in senso psicologico e fisico; ed il modo di essere ripugnante varia per così dire con il grado di durezza del materiale. Ad un'estremo c'è il lieve disgusto verso il quanto di gomma morbida come la pelle ed allo stesso tempo però esso è repellente all'acqua, poi seguono alcuni oggetti psicologicamente investiti in maniera abbastanza positiva e con la cui forza di rimbalzo si può cancellare e giocare, ed all'altro estremo c'è appunto quel regno oscuro fatto di gomma dura, nera – e proprio di questo tipo di materiale sono fatte le sculture di Fischli/Weiss –, dove non c'è più disgusto ma al suo posto c'è un oscuro disagio nei confronti dell'ammassamento di soavità ed elasticità. Tutto ciò che attutisce i duri colpi e gli urti è fatto di gomma dura nera opaca, anche gli sfollagente ed i proiettili di gomma. Il disagio concerne «quella morbidezza con la quale si può

uccidere qualcuno» come ha osservato un pò alla leggera Bice Curiger. Naturalmente si può uccidere qualcuno anche con un fermacarte di ottone, ma ciò avviene in modo meno attutito, in qualche modo più decisivo. La gomma con la sua soavità respingente attutisce non soltanto i rapporti interoggettuali ma anche quelli interumani: quando essa è morbida crea dei contatti senza toccare; i colpi di una gomma più dura provocano soltanto la perdita dei sensi senza uccidere completamente. Ma se dovessero uccidere probabilmente non feriscono. La gomma, dal suo canto, è ancor meno colpita da ciò – e ci permettiamo di dirlo – perfino quando vengono tagliati i pneumatici, sicuramente uno dei vandalismi più radicati del 20° secolo, «muore» il pneumatico ma la «ferita» nella gomma si chiude immediatamente ed è difficilmente individuabile. La gomma, per così dire, ingoia tutto ciò che è rumoroso, duro, tagliente o aggressivo, lo fa penetrare per un attimo nella sua forma per poi respingerlo (da sé), dove nonostante l'elasticità si crea naturalmente una perdita di energia, ma soltanto minima, un'attenuamento appunto.

Si tratta di una – piccola – perdita di immediatezza, sì di chiarezza sulla realtà del mondo, non di più e neanche di meno; ciò che avviene si può comprendere più correttamente con un concetto preso dalla comunicazione mediale: moderazione. Allo stesso modo come un moderatore televisivo deve apprestare delle situazioni per attenuare la comunicazione senza che ciò si noti troppo, così allo stesso modo fa la gomma che modera i dialoghi dell'immediato, crea sopportazione e mediazioni laddove ciò che è il vero reale risulterebbe insopportabile e senza misura. Nei rapporti tra gli uomini ed in quelle tra gli uomini e le cose (inclusi tutti gli oggetti dei desideri) la gomma modera anche la verità (oppure il suo contrario) verso una misura sopportabile. Essa lo rende un pò più flessibile, perdona i piccoli errori. La gomma non falsifica ma arrotonda così che infine non solo la mancanza di verità (oppure il suo contrario) diventi sopportabile, ma anche ciò che è rimasto ancora di essa. In verità qui non parlo più di un pezzo di gomma in sé, bensì delle sculture in gomma di Fischli/Weiss in particolare. Si tratta qui di una descrizione (in parte allegorica) di qualcosa di un materiale, che è possibile soltanto perché questo qualcosa di materiale ha qui preso forma in una variazione di oggetti che si addicono a ciò in modo estremamente intenso. Nel caso di questo lavoro artistico non si tratta solamente di sculture in gomma (for a change), bensì di vere e proprie corrispondenze oggettuali di ciò che veniva descritto come gommoso. Oppure viceversa: questo ensemble di sculture è forse un tentativo di prendere forma del Grande gommoso, di un'oggettualizzazione della gomma, intesa come un'allegoria materiale di tutto ciò che è medio, e così anche ad es. del «gusto medio» difficilmente comprensibile – che riempie e realizza lo spazio in continua espansione del grande quotidiano.

Consideriamo il gioco, esso allo stesso modo delle proporzioni naturali ed in scala ci costringe ad un paragone ed ad una confusione, dal gioco si sviluppa la percezione di

una grandezza moderata, media, che in tutta la sua precisione »naturale« tralascia comunque qualcosa che risulta discordante. Consideriamo la *Moderne Wohnsiedlung* (Il moderno complesso residenziale), dove le porte non devono essere sbattute ed il rumore della adiacente strada trafficata deve essere tenuto ben lontano, soprattutto di notte, come qui. Nella casa (*Haus*), questo bungalow »moderno« già da vent'anni, la situazione non è molto diversa, eccetto per il fatto che ha meno porte, ma meglio isolate. Là si trovano forse anche gli originali del vaso (*Vase*) e la ciotola del cane (*Hundenapf*). (Nella *Moderne Wohnsiedlung* forse i cani erano ancora vietati.) Però non stanno così vicino l'uno all'altro come invece qui nell'arte: è degno di nota in quale modo raffinato questi oggetti di Fischli/Weiss sono costretti ad un confronto. *Hundenapf* e *Vase* appaiono qui come recipienti più simili di non quanto essi siano in realtà. Essi vanno bene l'uno rispetto all'altro. Il fatto che siano di gomma li distingue per una cosa: una ciotola per cani di gomma è perfetta in *tutti* i sensi (eccetto per il fatto che ci si augurerebbe per il proprio cane un colore un pò più allegro). Anche al *Vase* non manca quasi nulla in confronto all'originale - eccetto la fragilità; e questa »mancanza« rende quel bel recipiente talmente pratico, che ci si sente leggermente a disagio. Questo *Vase* di nera gomma opaca è incredibilmente pratico - anche al più alto livello di fantasia (maschile). Lì esso impersona perfino qualcosa come un'ideale pratico: esso promette l'avverarsi di quella nostalgia di qualcosa del bello-femminile, come una cosa, la quale può essere trattata senza rischi. La gomma fa del vaso non soltanto una realizzazione del desiderio che ha preso forma, bensì una realizzazione diventata carne, più soave, più robusta e cedevole che non il suo stesso originale fatto di fragile porcellana. Qualcosa di analogo avviene nella leggiadra figura femminile nel passaggio dell'ottone alla gomma. La carne però è oscura e lo splendore opaco; questa gomma è pesante e tenace, di una intensità impenetrabile. Lo *Hocker* (pouf) marocchino che Fischli/Weiss apprezzano così tanto poiché »è bello il fatto che stia quasi in equilibrio tra il Marocco e Möbel Pfister*, quasi un'equilibrio«, esso, con la sua turgida massiccia gommosa di carattere e di densità di significato, racconta questi confronti moderati tra la patria e ciò che è estero.

Il morbido nerume di questi nuovi oggetti Fischli/Weiss ci fa notare che un'attenuare dell'immediatezza è anche uno spostamento nell'indistinto, un'aumento di buio non superato. La gomma intensifica il segreto intorno alle cose, i desideri e le nostalgie con cui le investiamo. Il segreto diviene elastico e resistente; anche il pouf è un pouf nella notte che riposa con appagata contentezza, riempito da scoppiare con densa oscurità.

Anche laddove gli *Kanalreiniger* (operai della fognatura) fanno scendere giù i loro tubi (di gomma) è buio, e ciò che riportano in superficie riguarda tutti, ed il loro operato è ingiustamente disprezzato. Essi partecipano in modo intimo alla natura ed alla cultura dell'uomo, essi sono profondamente collegati ad un sistema collettivo così come tutti i

moderni complessi residenziali e i bungalow. »La fognatura rappresenta sicuramente una delle più belle costruzioni collettive in genere, accanto alla ferrovia ed all'autostrada«, osserva David Weiss, »ed essa è ancora sotto la terra«, aggiunge Peter Fischli. La fognatura è un sistema in profondità, nel quale è possibile realizzare un'alto livello di ordine (e visione d'insieme?) perché lì sotto tutto ciò che è individuale e ben distinto si è trasformato in un'unica sostanza collettiva. La scultura degli *Kanalreiniger* è un'allegoria del lavoro artistico stesso, una allegoria dei ricercatori di sistemi Fischli e Weiss, paragonabile alla *Werkstatt des Alchemisten* (laboratorio dell'alchimista) in *Plötzlich diese Übersicht* (dove tutto era ancora fatto di argilla) oppure al *Bergwerk* (miniera) della serie di sculture in poliuretano, che però ora viene ricavato dal centro della vita. »Non è più un compito così elevato, meno fiabesco« afferma Fischli. Il principio alchemico non è però scomparso del tutto. Anche se gli operai delle fognature non trasformano lo zolfo, il sale, e il mercurio in oro, essi cercano comunque di guadagnarsi i quattrini con la merda collettiva. Ciò che essi portano alla luce è la materia della conoscenza, una materia della purezza, è pura melanconia, se così si vuole. Questa allegoria di Fischli/Weiss riguarda più che mai un lavoro il quale sarebbe difficile da affrontare senza avere una buona dose di umorismo.

Note:

- 1 Peter Pörtner in: *Japan und einige Aspekte des Nichts*, Konkursbuch 16/17, Tübinga 1987
 - 2 Tutte le citazioni sono prese da una conversazione con gli artisti, Luglio 1987
- * Nota del traduttore: Un grande ipermercato svizzero di mobili

Tradotto da Silvano Saccone



Kräbe, 1986/87. Gummi, 27 x 41 x 14 cm

Peter Fischli

geboren am 8. Juni 1952 in Zürich
1975/76
Accademia di Belle Arti, Urbino
1976/77
Accademia di Belle Arti, Bologna
1978
Gruppenausstellung in der Accademia di Bologna
1979
Beginn der Gemeinschaftsarbeit mit David Weiss

lebt in Zürich

David Weiss

geboren am 21. Juni 1946 in Zürich
1963/64
Vorkurs, Kunstgewerbeschule Zürich
1964/65
Kunstgewerbeschule Basel, Bildhauerklasse
Arbeit als Bildhauer bei Alfred Gruber (Basel) und Jaqueline Stieger (England)
1970
Sketches, Bern, Edition Toni Gerber (mit Urs Lüthi, Text: J.-Chr. Ammann)
1974
Drei Geschichten, Zürich, Edition Stähli
1975
Up and Down Town, Zürich: Edition Stähli; *The Desert is Across the Street* (mit Urs Lüthi und Elke Kilga), Galerie Stähli, Zürich/de Appel, Amsterdam
1976
Einzelausstellung Galerie Stähli, Zürich
1979
Einzelausstellungen in der Galerie Gugu Ernesto, Köln und in der Galerie t' Venster, Rotterdam
Beginn der Gemeinschaftsarbeit mit Peter Fischli

lebt in Zürich

Einzelausstellungen Fischli/Weiss

1981
Plötzlich diese Übersicht, Galerie Stähli, Zürich
1983
Fieber, Galerie Monika Sprüth, Köln
1985
Stiller Nachmittag, Galerie Monika Sprüth, Köln; *Peter Fischli/David Weiss*, Kunsthalle Basel/Groninger Museum (Kat.); Centre culturel suisse, Paris; Produzentengalerie, Hamburg
1986
Galerie Sonnabend, New York
1987
Galerie Monika Sprüth, Köln (Kat.); List Visual Art Center, MIT, Boston; Renaissance Society, Chicago; Le Case d'Arte, Milano
1988
PS 1, New York; ICA Gallery, London; Moca, Los Angeles; Third Eye Centre, Glasgow; Dallas Museum of Art, Dallas; University Art Museum, Berkeley; Musée de Grenoble; Interim Art, London; Musée de l'art contemporain, Genève

Gruppenausstellungen mit Arbeiten von Fischli/Weiss

1980
Saus und Braus, Städtische Galerie zum Strauhof, Zürich (Kat.)
1981
30 Künstler aus der Schweiz, Innsbruck/Wien/Frankfurt/Zug (Kat.)

1982

Neue Skulptur, Galerie nächst St. Stephan, Wien

1983

aktuell 83, Lenbachhaus München (Kat.)

1984

Zwischen Plastik und Malerei, Kunstverein Hannover/Haus am Waldsee, Berlin; *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*, Museum of Modern Art, New York (Kat.)

1985

Cross-Currents in Swiss Art, Serpentine Gallery, London (Kat.)

1986

Auf dem Rücken des Tigers, Shedhalle, Rote Fabrik, Zürich (Kat.); *Swiss Pralines*, Forum Stadtpark Graz (Kat.); Sonsbeck86, Arnheim NL; *Swiss Selection*, Galerie Beyeler, Basel

1987

Skulptur Projekte in Münster 1987 (Kat.); *documenta 8*, Kassel (Kat.); *Offenes Ende – Junge Schweizer Kunst*, Nürnberg/Erlangen 1987 (Kat.); *Comic Iconoclasm*, ICA Gallery, London; *The Sonnabend Collection*, Reina Sofia Madrid, Bordeaux; *Stiller Nachmittag*, Kunsthaus Zürich

Filmographie

1981

Der geringste Widerstand

1983

Der rechte Weg

1987

Der Lauf der Dinge

Eigene Publikationen

Ordnung und Reinlichkeit, Zürich: Eigenverlag, 1981

Plötzlich diese Übersicht, Zürich: Edition Stähli, 1982

Stiller Nachmittag, Basel: Kunsthalle, 1985

Bibliographie

JACQUELINE BURCKHARDT, *Peter Fischli/David Weiss*, in: Noema Art Magazine 4, Nr. 12–13/1987, S. 80–81.

BICE CURIGER, *Peter Fischli und David Weiss*, in: Das Kunstwerk 39, 4–5, September 1986, S. 58–59.

PATRICK FREY, *Plötzlich diese Übersicht. Anmerkungen zur gleichnamigen Arbeit der beiden Schweizer Künstler Peter Fischli und David Weiss*, in: Kunstforum International, Nr. 60, April 1983, S. 122–131.

PATRICK FREY, *Ein rubeloses Universum. Zu den gemeinsamen Arbeiten von Peter Fischli und David Weiss*, Basel: Kunsthalle, 1985.

PATRICK FREY, *Das gelingende Scheitern*, in: Katalog *documenta 8*, 1987.

Abb. auf Rückseite: *Marokkanisches Sitzkissen*, 1986/87. Gummi, ø 56 cm, Höhe 28 cm (Courtesy Galerie Monika Sprüth, Köln)

KÜNSTLERHEFT, herausgegeben von der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia zur Biennale *Aperto*, Venedig 1988 / produced by Pro Helvetia, Arts Council of Switzerland

Erweiterter Auszug aus dem Katalog zur Ausstellung *Stiller Nachmittag* (Kunsthaus Zürich 1987)

© Pro Helvetia und Autoren

Druck: Vontobel AG Feldmeilen

Printed in Switzerland 1988

