Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1988)

Heft: 17: Collaboration Peter Fischl/david Weiss

Rubrik: Collaboration Peter Fischli/David Weiss

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

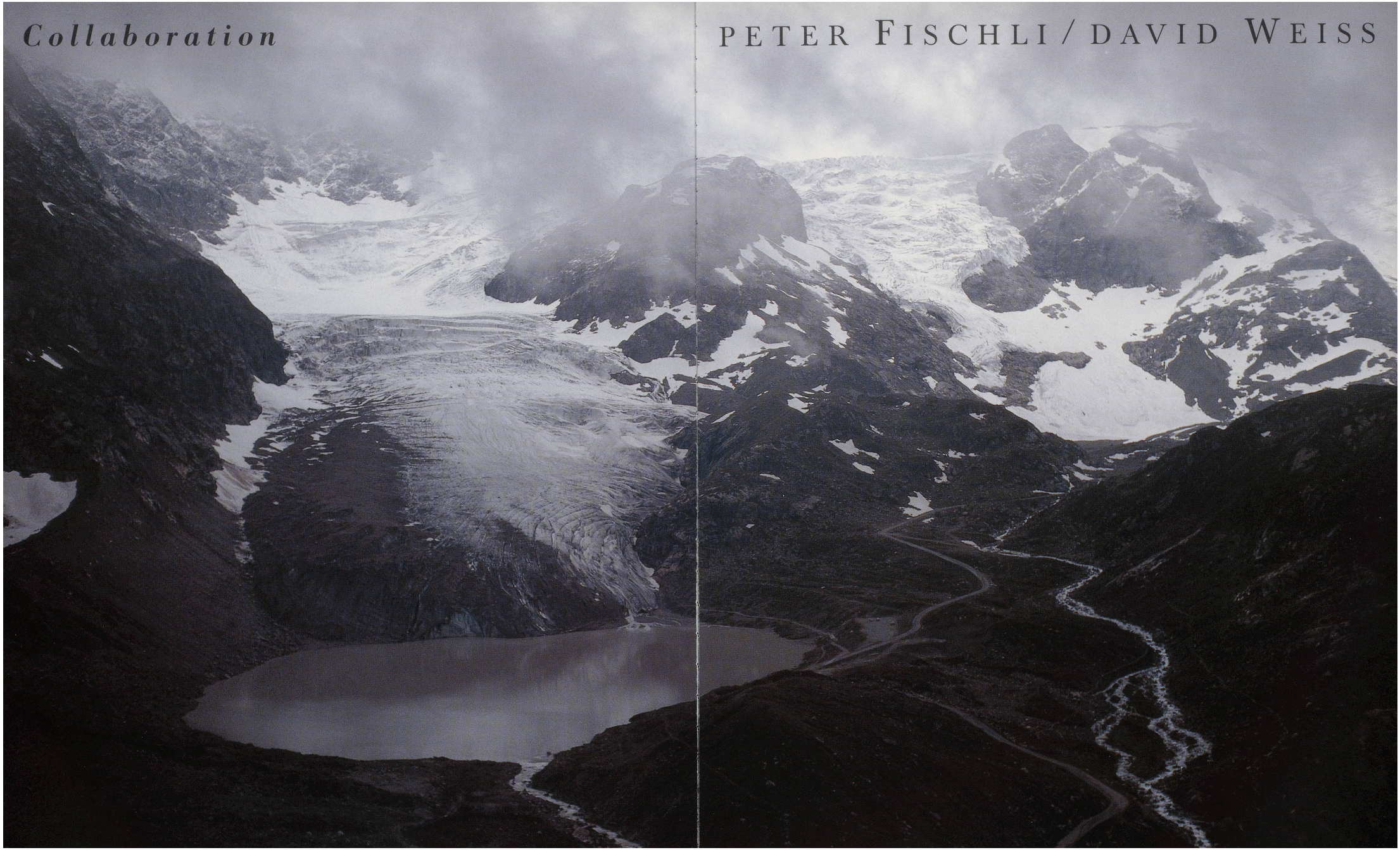
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch


Collaboration
PETER FISCHLI / DAVID WEISS

Die Freundschaft ist ein labiles Gleichgewicht

(Zu den Anfängen einer modellhaften Zusammenarbeit)

PATRICK FREY

«Allein kriegt man leicht Schiss, aber zu zweit ist das eine saubere Sache»
(aus: Kiebich und Dutz von F.K. Waechter)

1. Wie von Geisterhand geführt, bewegt sich die Kamera durch eine düstere urbane Szenerie auf ein einsames, hellerleuchtetes Fenster zu, in dem ein unheimliches Profil erkennbar wird. Es ist ein Bär, der am hellen Nachmittag diese Bilder träumt, und er schläft noch tief, als das Telephon klingelt. In seinem Zimmer ist es heiss, ein Ventilator dreht sich leise, bewegt eine Spinne, die über dem Bett schwebt. Der Bär wohnt allein, in oblomovscher Zufriedenheit. Die Ratte hingegen, von der er geträumt hat, und deren Telephon ihn weckt, hat eine französischsprechende Freundin (mehr weiss man nicht), ist sehr wach und will dem Bär etwas aus der California Staatszeitung vorlesen. Da geht es um Fälschungen und mafiöse Verbrechen in der Kunstwelt, um viel Geld. Die Ratte ist wie elektrisiert und macht grosse Pläne, aber der Bär reagiert eher mürrisch und sehr skeptisch. Mit einem gewissen Recht hält er die Ratte für einen grossprecherischen Aufschneider. Dennoch trifft man sich gutgelaunt über einem sechsspurigen Freeway und bespricht das weitere Vorgehen. Der Bär lässt sich willig verführen. Es lockt die glitzernde Kunst-Welt, der schnelle Erfolg, der dort zu machen ist, wie Ratte und Bär zu wissen glauben.

PRAXIS Der Theorie überlegen.
MELANCHOLIE Zeichen von erhabenem Geist und vornehmem Herzen
METAPHYSIK Man weiss nicht, was das ist, aber man lacht darüber.

(G. Flaubert, aus: Dictionnaire des idées reçues; deutsch: Das Wörterbuch der Gemeinplätze, München 1985)

So beginnt «Der Geringste Widerstand» – «Ein streckenweise ungegenständlicher Farbfilm» von Peter Fischli und David Weiss, gedreht in Super-8 (später auf 16-mm aufgeblasen) an verschiedenen Schauplätzen in Los Angeles in den Jahren 1979 und 1980.

2. Zwischen 1978 und 1980 hält sich David Weiss für längere Zeit in Los Angeles auf, seiner Lieblingsstadt, die er schon viel früher bereist hat, um 1967, als er die Geburt der Hippie-Bewegung aus der Nähe miterleben wollte. Nach seiner Ausbildung zum Steinbildhauer und Zeichner kommt David Weiss als Sohn eines protestantischen Pfarrers mit vielen essentiellen Anliegen und Inhalten der Zeit zwischen 1966 und 1973 intensiv in Berührung, so zum Beispiel ebenso mit Jungscher Psychologie oder mit der Kultur des Psychedelischen; er pflegt (wie er selbst bemerkt) teilweise unfreiwillige Kontakte mit Esoterikern und Ökologen. Bei alledem behält David Weiss die klare Distanz des eingefleischten Skeptikers – die götzenbilderfeindliche Nüchternheit der (puritanischen) zwinglianischen Erziehung ist in solchen Fällen von Nutzen –, der in den farbigen Nebeln der Transzendenzen nie die scharfen Umrisse des immanent Alltäglichen aus den Augen verlieren kann (oder umgekehrt, wäre hinzuzufügen). 1979, in Los Angeles, hat David Weiss neben einigen Ausstellungen als Zeichner viele dieser 70er-Jahre-Dinge etwas hinter sich gelassen. An der West Coast ruht er sich aus, gleitet extensiv und mit einer gewissen Gelassenheit auf den Freeways herum und beobachtet mit Verwunderung die manische Produktivität Hollywoods in Kino und Fernsehen. In einem Aufsatz von 1980, der 1981 im Katalog der Ausstellung «Bilder» erscheint, schreibt er: «Es ist zwanzig nach sieben, auf Kanal 5 läuft meine Lieblingssendung vom Halbchinesen, der unbewaffnet und barfuss im letzten Jahrhundert durch den Wilden Westen geht, täglich zwischen sieben und acht. Fischli hat mich ausgelacht, als ich sagte, ich sei etwas wie er. Ich meine ja auch nicht, dass man das mir gleich ansieht oder ich mich so verhalte wie Caine, so heisst er, aber man kann ja in Gedanken wie jemand sein... Im Moment mag ich aber Caine am besten. Er ist angeblich auf der Suche nach seinem Bruder.»

PETER FISCHLI/DAVID WEISS, FILM STILLS, DER RECHTE WEG, 1983, UND / *AND:* DER GERINGSTE WIDERSTAND, 1981. 16 mm, 30 Min., 60 Min.

PATRICK FREY ist Kunstkritiker und Verleger in Zürich.

1979 ist die Zeit, in der Peter Fischli David Weiss in Amerika besucht. 1977 haben sich die beiden kennengelernt. Peter Fischli, als Sohn eines Architekten und Plastikers aus der Bauhaus-Schule, in einem Klima der reinen, konkreten und schnörkellosen Formen aufgewachsen, ist sechs Jahre jünger als David Weiss. Als 1977, nur ein Jahr nach dem Beginn in London, Punk in Zürich eintrifft, entwirft Peter Fischli (nach Studien an zwei berühmten oberitalienischen Kunstakademien) graphische Images für verschiedene Zürcher Musikgruppen. Er entwickelt dabei einen geometrisch reduktiven Stil, der, das Ratten-Design des Punk nicht ganz ausser acht lassend, einen «leichten» Umgang mit der Formensprache der geometrischen Kunst pflegt. In der subversiv-kindlichen Heiterkeit dieser Gestaltung offenbart sich die skeptisch-ironische, ja ketzerische Grundhaltung von Peter Fischli, nicht nur gegenüber der konkreten geometrischen Tradition, sondern auch gegenüber der rationalen Erhabenheit der reinen, der «guten Form», ja gegenüber der Erhabenheit der hohen Kunst schlechthin.

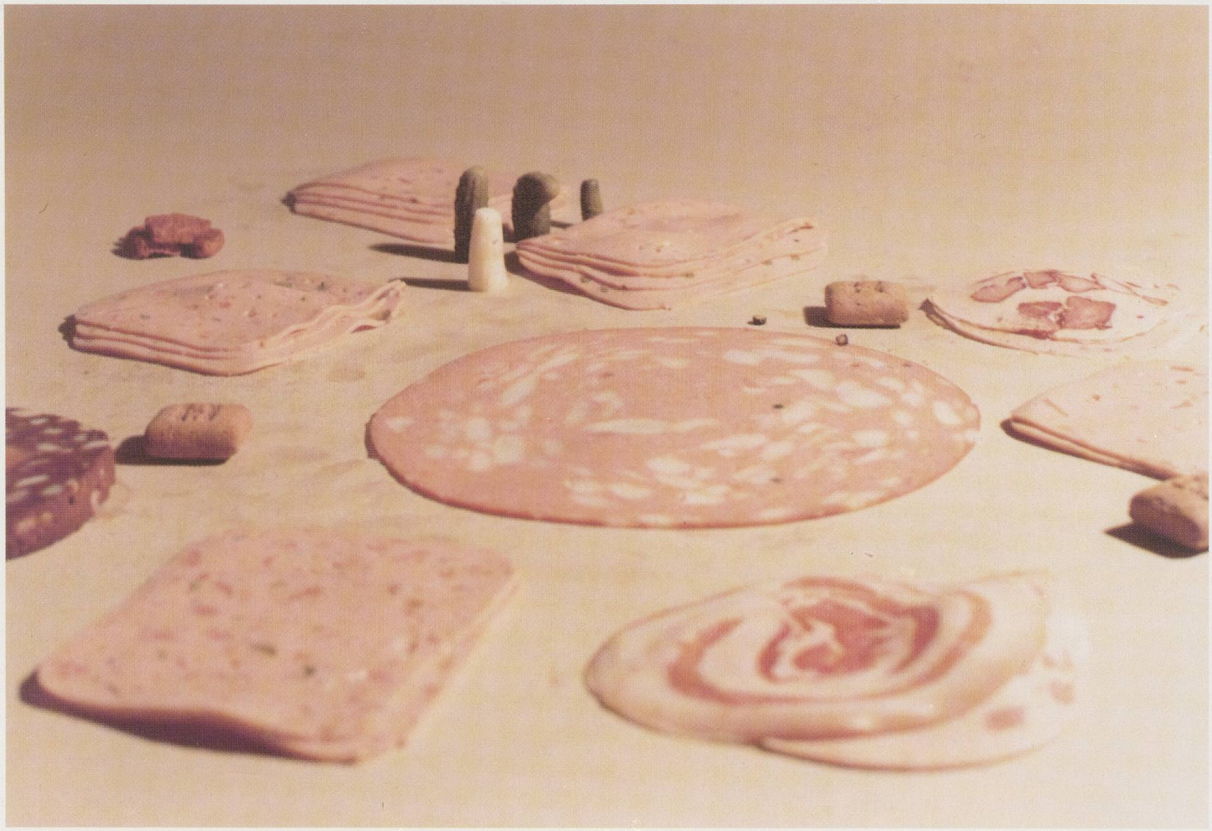
In der ketzerischen Skepsis treffen sich die ansonsten eher ungleichen Mentalitäten der beiden Künstler (und ergänzen sich in ihrer Verschiedenheit), die eher aus der Passivität heraus forschende, melancholisch bis pessimistisch gestimmte Gelassenheit des David Weiss und die nervös-überaktive Unternehmungslust, die extreme Neugier des im Zweifelsfalle immer optimistisch gestimmten Zweiflers Peter Fischli.

Es ist eine Haltung, die vor allem das Pathos der falschen Erhabenheit scheut wie der Teufel das Weihwasser – und der melancholische Skeptiker weiss, dass allem menschlichen Pathos irgend etwas leicht Falsches anhaftet. So entsteht die Absicht, das wirklich Erhabene im Banalen aufzuspüren, nicht indem man dieses Banale (den Kitsch, das Triviale, das grosse Geschmack-lose oder schlicht das Gewöhnliche) erhebt und feiert, sondern indem man die Dinge in den Vergleich zwingt. Man setzt also Hohes und Niederes, Grosses und Kleines, Theorie und Praxis, Theoretisches und Praktisches, Gewusstes und Geahntes oder Immanentes und Transzendentes ebenso grenzüberschreitend kreuz und quer wie systematisch in eine bestimmte Beziehung. Denn für Fischli/Weiss bedeutet solches Vergleichen bereits zu Anfang der Zusammenarbeit ein irritierendes In-Beziehung-Setzen integraler, bestehender Systeme von Zeichen und Bedeutungen. Fischli/Weiss vergleichen Welterklärungsmodelle verschiedener Provenienz miteinander, Typologien, Ordnungsmodelle, Wertungsmodelle (Modelle der Bewertung).

Voraussetzung solcher Strategien ist natürlich das Kennenlernen bestehender Systeme. Die erste Zusammenarbeit von Fischli/Weiss (aus der, wenigstens unmittelbar, noch keine Kunst wird) hat den paradigmatischen Charakter einer Forschungsreise. 1978 besuchen Fischli/Weiss das grösste Möbelhaus der Schweiz, in dem schon

PETER FISCHLI/DAVID WEISS,
MAROKKANISCHES SITZKISSEN /
MAROCCAN CUSHION, 1986/87,
GUMMI / *RUBBER,* ∅ 56 cm / *22 ",* 28 cm / *11 ".*
(Photo: Bruno Hubschmid)

jener marokkanische Hocker steht, den sie später in Gummi abgiessen werden. Gemeinsam deuten sie hier komplexe Regeln einer gegenständlichen Ordnung, erforschen die kybernetischen Gesetze in diesem umfassenden System, das gebildet wird aus den Dingen des unteren und mittleren Geschmacks.



PETER FISCHLI/DAVID WEISS, IM TEPPICHLADEN / *IN THE CARPET SHOP* (WURSTSERIE) 1979.

3. Nach den parodistischen Vergleichen in den Photographien der «Wurstserie» (wo u. a. Wurstscheiben als Teppiche gesehen werden und dennoch ganz Wurst bleiben können) illustriert «Der Geringste Widerstand» als erste filmische Zusammenarbeit die Vergleich-Strategien in Form einer seltsamen parabolischen Erzählung aus dem Leben zweier gut befreundeter Stoff-Tiere, die einen dicken Pelz, eine etwas unförmige Gestalt und in jeder Hinsicht menschliche Grösse aufweisen. Gemessen am Vorbild ist dabei der Bär – an sich ein dekorativer Panda – von fast natürlicher Grösse, während eine menschengrosse Ratte natürlich ein bedrohliches Monstrum wird. Bereits in der Gestalt der Verkleidungen, die aus dem Fundus eines Hollywood-Studios stammen, wird Klein und Gross wie selbstverständlich zum Vergleich gezwungen.

«Der Geringste Widerstand» ist so etwas wie ein Exposé der Fischli/Weiss-Zusammenarbeit, in deren Folge neben Objekten der Kunst 1983 auch ein zweiter Film mit Ratte und Bär entstehen

wird, auf den ich hier nur ganz kurz hinweisen möchte. In «Der Rechte Weg» bewegen sich Ratte und Bär durch eine vorzivilisatorische Natur und deuten auf ihre Weise die Zeichen und Erscheinungen der Wildnis.

Was dort in epischen Rhythmus wie als ein Märchen aus archaischer Zeit erzählt wird, nämlich der Weg zur tiefen, melancholisch bis heiter stimmenden Einsicht, dass jeder «rechte Weg» auch nur ein Irrweg ist (und jeder Irrweg auch ein rechter Weg), wird in «Der Geringste Widerstand» gewissermassen mit episodischer Leichtigkeit postuliert. Bereits hier sind Bär und Ratte zwei exemplarische Suchende in einer Wirklichkeit, die härter ist als jede Theorie, schon auf ihrer ersten Reise durch die urbane Zivilisation scheitern sie weniger an dieser Härte selbst, vielmehr gleichsam an ihrer überentwickelten Fähigkeit zur Theoriebildung; und im weiteren an ihrer unstillbaren, bis in den Grössenwahn führenden Sehnsucht, diese Theorien in die Praxis umzusetzen. Natürlich scheitern sie auch ganz schlicht an der Menschlichkeit ihrer Grösse. Ratte und Bär sind weder Helden noch simple Narren; sie sind überintelligent, überprojizierend phantasievoll und nicht ohne Vernunft. Daneben aber sind sie mit einer exemplarischen, wechselseitig sich komplettierenden Kollektion menschlicher Schwächen und Laster ausgestattet, so etwa mit Eitelkeit, Faulheit, Selbstüberschätzung, Launenhaftigkeit, Drückebergertum, Prahl-, Trunk- und Gewinnsucht, um nur das Wichtigste zu erwähnen. Deshalb – weil ihre Intelligenz immer wieder die Charakterstärke übersteigt – kommt in «Der Geringste Widerstand» wirklich alles ganz anders, als Ratte und Bär denken. Ihre eigenen künstlerischen Pläne, angeregt vor allem durch die Betrachtung von flashartigen Heften, werden durch ein Verbrechen durchkreuzt. In der Galerie, in der die beiden abstrakte Plastiken bewundern, liegt ein Toter.

PETER FISCHLI/DAVID WEISS,
DER BRAND VON USTER / *THE FIRE OF USTER*,
(WURSTSERIE) 1979.

Insbesondere die Ratte will jetzt Künstler und Detektiv zugleich sein. Aufgrund einer Vision glaubt sie, den Fall gelöst zu haben – die Skulptur ist die Tatwaffe! –, kann aber nichts beweisen. Der Bär wird sauer, er beschimpft die Ratte als «hässliche, mickrige, stinkende Ratte im Abwassersystem des Grosskapitals», was die Ratte nicht daran hindert, ihre Künstler-als-Detektiv-Theorie weiter auszubauen und in Form von gewagten Vergleichen auch schriftlich festzuhalten. Es fallen axiomatische Sätze wie «Ein ungelöster Fall ist wie eine leere Leinwand», oder «Die Justiz ist der gute Geschmack des Polizisten», schliesslich: «Was für den Polizist die Pistole, ist dem Künstler der Radiergummi.» Hier steigt der Bär vollends aus, bemerkt, Schönheit und Gerechtigkeit hätten nichts miteinander zu tun und verschwindet.

Die Ratte notiert ungerührt: «Schönheit und Wahrheit-Doppelpunkt-Schönheit ist nicht immer wahr und Wahrheit nicht immer schön, Komma leider», ein Satz, der sich für sie gleich aufs bitterste bewahrheiten wird. Ohne den Freund allein auf sich gestellt, ist die

Ratte fast verloren. Sie überlebt nur knapp (mit einem ebenso eleganten wie billigen Filmtrick) einen gewaltsamen Fenstersturz, säuft sich dann ins Elend und muss den Bär um Hilfe bitten. Der Bär kommt noch so gern; indem er die Ratte tröstet, versichert er sich seiner eigenen Grösse. Er singt ein paar «überweise» Verse zum Thema Alkohol: «Denn der Wein bringt nur Verdruss, abgesehen vom Genuss.» Anschliessend demonstriert er seine Erkenntnis in Sachen Charakterkunde sehr gönnerhaft und in einem sehr unpassenden Moment. Vor der am Boden zerstörten Ratte lässt er zwei runde weisse Gegenstände auf den Boden fallen. Typ A ist ein Tennisball, Typ B ein rohes Ei. Die Freundschaft zwischen zwei Männern ist ein sehr labiles Gleichgewicht. Aber die Überlegenheit des Bärs hält nicht lange an. Als die Ratte schon wieder mit irgendeinem dubiosen Geschäft zugange ist, erkennt der Bär die umfassende Vergeblichkeit ihres Strebens und überführt das spezifische individuelle Scheitern ihrer Pläne in eine schicksalhafte, philosophische Dimension. Sein Geständnis ist pure Melancholie: «Ich hasse dieses Chaos auf der Welt... Nichts funktioniert. Alles ist hoffnungslos und traurig. Es ist zum Heulen.» In der abgrundtiefen Trauer über die ins Allgemeine projizierte eigene Unvollkommenheit retabliert sich die gefährdete Freundschaft. Die untergehende Sonne, durch die hindurch Bär und Ratte natürlich wieder etwas viel Grösseres, nämlich die kosmische Ordnung der Dinge zu erkennen glauben, tröstet sie wieder. «In Japan geht jetzt die Sonne auf. Ein neuer Tag beginnt, und die Leute gehen an die Arbeit», bemerkt der Bär, und die Ratte kommentiert: «Schon gut, wie alles eingerichtet ist. Es gibt für alles eine Erklärung.» Solche Gedanken bringen sie endlich auf die richtige Idee, eine Idee von ähnlicher globaler Gültigkeit (und Schönheit?) wie das von ihnen bewunderte Naturschauspiel. Sie wollen Philosophen werden, und zwar am Zeichentisch. Mit Hilfe von Papier, Zirkel, Lineal und Bleistift entwerfen sie endlich jenes umfassende System, das Ordnung ins Chaos des Wirklichen bringen soll, ein System, in dem zum Beispiel Verbrechen und Kunst als vergleichbare, menschliche Errungenschaften eingeordnet und erfasst, in dem Künstler wie Polizisten nur noch exemplarische Einzelwesen in einer übergeordneten Typologie sein werden, kurz ein System, in dem gilt, was die Ratte angesichts der kosmischen Ordnung der Dinge bemerkte: «Es ist gut, dass es für alles eine Erklärung gibt.»

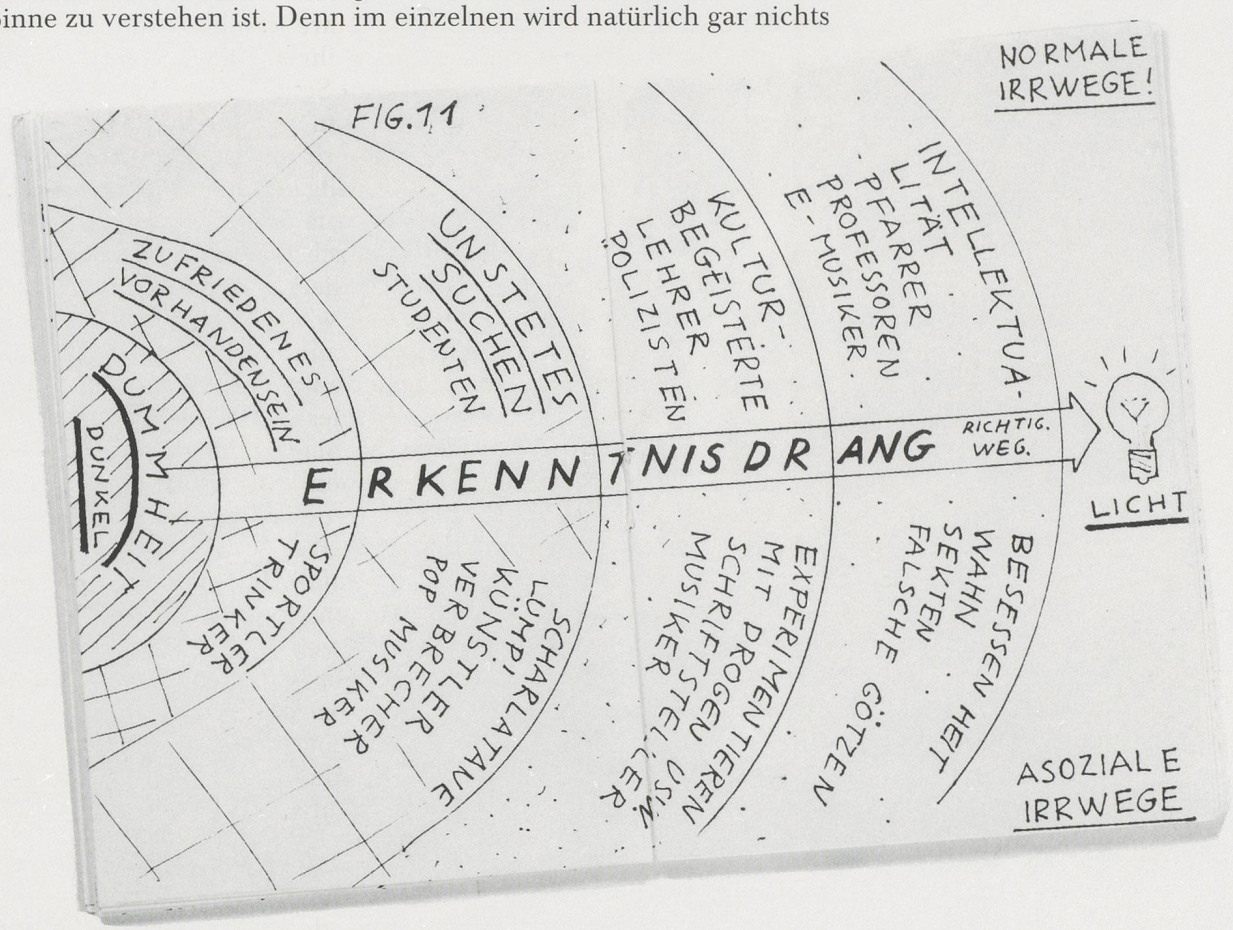
PETER FISCHLI/DAVID WEISS, BEI DEN DREHARBEITEN ZU / *ON LOCATION WHILE FILMING* / DER GERINGSTE WIDERSTAND, IN LOS ANGELES, 1980.

Das Ergebnis des Denkens ist allerdings ein verkäufliches Produkt, ein kleines, schmales Buch mit dem Titel «Ordnung und Reinlichkeit». In die vermessen hohen Absichten von Ratte und Bär – «Wir bringen Licht ins Dunkel!» – «Plötzlich diese Übersicht!» – mischen sich am Ende der Geschichte doch wieder Motive, deren Trübheit sehr durchschaubar ist. Mit einem eleganten Köfferchen voll «Ordnung und Reinlichkeit» steigen die beiden Freunde in einen Helikopter und entschwinden in lichte Höhen, um in

dieser letzten Geste den Titel des Buches erheblich in Zweifel zu ziehen.

4. «Ordnung und Reinlichkeit», das 1981 tatsächlich in kleiner Auflage erscheint und den Besuchern des «Geringsten Widerstandes» am Kinoausgang verkauft wird, ist – parallel zum narrativen Exposé des Films – so etwas wie der konzeptuelle Überbau der bildnerischen und plastischen Kunst-Welt von Fischli/Weiss, eine ebenso graphisch wie sprachlich dargestellte Einführung in ihr systematisches, das meint hier, System-vergleichendes Denken. Ratte und Bär erklären hier ihr Weltbild, und es ist in der Tat so, dass in «Ordnung und Reinlichkeit» alles eine Erklärung findet, wobei der Ausdruck «alles» hier gewissermassen im ausschliesslichen Sinne zu verstehen ist. Denn im einzelnen wird natürlich gar nichts

PETER FISCHLI/DAVID WEISS,
ORDNUNG UND REINLICHKEIT /
ORDER AND CLEANLINESS,
42 SEITEN / *PAGES,*
EIGENPUBLIKATION / *SELF-PUBLISHED, 1981.*



erklärt. Es wird ausschliesslich gezeigt, wie man sich das Ganze, die Einzelheiten im grossen Zusammenhang vorstellen könnte, das heisst es wird aufgeräumt, geordnet, eingeteilt, zugeteilt usw., und zwar auf Teufelkommraus. Mit Hilfe von ziemlich bekannten Metaphern, Allegorien und symbolischen Darstellungen (etwa die Das-Leben-ist-wie-ein-Fussballspiel-Allegorie oder der Stamm-Baum als

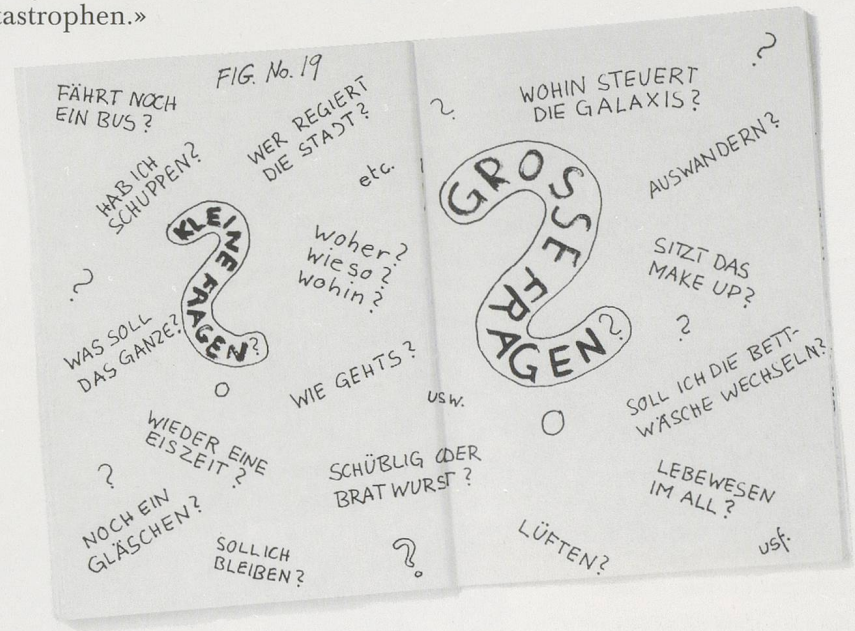
genealogisches Symbol) und einer Vielzahl neuerfundener geometrischer Figuren werden unter anderem dargestellt: Der wellenförmige Rhythmus von Leben und Tod, das «Spannungsfeld des Gesellschaftlichen» zwischen den «Druckzonen» von «Verbrechen» und «Ordnung und Reinlichkeit» oder die genealogische Entwicklung von Technologie und Triebstruktur in Form zweier Bäume. Kugelförmige, von beschrifteten Bändern umgürtete Modelle erklären verschiedene Bewusstseinstypen; ausgehend vom Grundtyp, der umgebunden ist von ESSEN SCHLAFEN und SEX. Mittels eines Molekül-Modells wird das komplexe Beziehungsgeflecht zwischen Fredi, Susi, Bruno usw. kybernetisch veranschaulicht. In Figur 10 geht es um die Determiniertheit der menschlichen Entwicklung zum Erfolg, ausgehend von der entscheidenden Frage «Bettnässer» oder «Brav» und vorangetrieben durch das «Machtstreben». Aus braven Babys mit gutem Schulabschluss werden zum Beispiel «Polizisten», und im erfolgreichsten Falle Universitätsprofessoren. «Schlechte Künstler» entstehen wie «Idioten» und «Wahnsinnige» aus «Bettnässern» mit «schlechtem Schulabschluss». Und auf dem höheren Niveau des Erfolgs sind da nur noch Gefangene und Terroristen. «Künstler?» (mit Fragezeichen) entstehen aus braven Babys. Über ihnen sind nur noch Idealisten. Auf dem Niveau des Erfolgs scheinen sie den «Polizisten» gleichgestellt, profitieren also einzig von einem noch etwas besseren Schulabschluss.

In «Ordnung und Reinlichkeit» finden sich mehrere Verweise auf spätere Arbeiten von Fischli und Weiss, so etwa die Kollektion von «Grosse Fragen – Kleine Fragen» («Wohin steuert die Galaxis? Fährt noch ein Bus?»), die Fischli/Weiss drei Jahre später auf die Innenseite ihres «Grossen Fragetopfs» malen werden. Interessant ist auch Figur 5, wo das allgemeine «Bewusstsein», bestehend aus «Anschauungen und Erkenntnissen» (Dior, Einstein usw.), insgesamt als dicker «Gummimantel» gesehen wird, der wie eine elastische Schicht die inneren Bereiche «Schlaf» und «Das Unbekannte» («Gas?») des kugelförmigen Ich-Modells umhüllt. In Figur 7 wird dieser ominöse Mantel, aus dessen Material Fischli und Weiss sieben Jahre später Plastiken herstellen werden, gar als «Ich-Schale» bezeichnet.

«Ordnung und Reinlichkeit» ist der Versuch eines privaten Welterklärungsmodelles, bei dem es vor allem um die handfeste und zuweilen drastische Anschaulichkeit dieser Intention geht. (Wer die Entwicklungen auf dem esoterischen, parawissenschaftlichen und parareligiösen Bereich etwas verfolgt, wird unschwer erkennen, dass Fischli/Weiss in dieser Hinsicht einem paradigmatischen Bedürfnis der späteren 80er Jahre auf der Spur sind.) Was die Haltbarkeit, den Erfolg der verschiedenen Systematiken angeht, so sind die Sollbruchstellen gewissermassen vorprogrammiert. Sie liegen keineswegs in der Abwegigkeit der systematischen Regeln oder in ihrer Nichtbefolgung, sondern gerade dort, wo die unerhörte Stringenz des Schematischen ihre – gewissermassen parodistischen – Höhe-

punkte erreicht, wo die geradezu wahnwitzige Folgerichtigkeit mit gewissen, scheinbar unwichtigen Details kollidiert und in der Folge das gesamte System zum Einsturz bringt – um allerdings auf diesem Weg (besser vielleicht: am Wegrand des systematischen Erkenntnisdrangs) ein paar sehr erhellende Blitze aufleuchten zu lassen. Im Sinne einer solchen Erforschung des systemimmanenten Scheiterns aller Ordnungsversuche ist «Ordnung und Reinlichkeit» für alle weiteren Fischli/Weiss-Arbeiten programmatisch zu verstehen. Der Grund, warum Fischli/Weiss an einem scheinbar zutiefst vergeblichen Tun derart interessiert sind, muss im Grossen und im Kleinen zugleich gesehen werden. Zum einen besitzen sie eine fast instinktive Einsicht in gewisse – in der Wirklichkeit immer unübersehbarere – Implikationen des Entropie-Gesetzes, so zum Beispiel in jene, die besagt: Je stärker die Ordnung eines Systems strukturiert wird, desto grösser wird das Chaos in der unmittelbaren Umgebung dieses Systems. Zum anderen hat aber die Liebe zum systemischen Scheitern etwas zu tun mit einer bedingungslosen Hingabe an das besondere Dasein der einzelnen Dinge selbst, und dieses besondere Dasein lässt sich erst erkennen, wenn die Dinge aus dem Gefüge der signifikanten Ordnungen herausfallen. Zu «La Vanité» (verstanden als Eitelkeit/Vergeblichkeit und Vergänglichkeit), einer grossen Polyurethanskulptur von 1984, notierte ich 1985: «Fischli/ Weiss wollen zum eigentlichen Wesen der Dinge vordringen, wo eben nichts als deren «Zufriedenes Vorhandensein» sich offenbart, der Zustand (oder besser: der Prozess) ihrer lebendigen Anwesenheit. Vor allem um dorthin zu gelangen, wo die Dinge einzigartig, zugleich bedeutungsvoll und bedeutungsleer werden, scheinen Fischli/Weiss ihre Ordnungsversuche immer im Hinblick auf ein Scheitern des Versuchs zu entwerfen, ja sie bauen geradezu an einer Typologie von systematischen Katastrophen.»

PETER FISCHLI/DAVID WEISS, KLEINE FRAGEN, GROSSE FRAGEN / *SMALL QUESTIONS, BIG QUESTIONS,* AUS / *FROM:* ORDNUNG UND REINLICHKEIT / *ORDER AND CLEANLINESS,* 42 SEITEN / *PAGES,* EIGENPUBLIKATION / *SELF-PUBLISHED, 1981.*



PETER FISCHLI/DAVID WEISS, WURZEL/
ROOT, 1987, GUMMI/ *RUBBER,*
46,5 x 57 x 37 cm/ *18 1/3 x 22 1/2 x 14 1/2 ".*

Friendship is Unstable Equilibrium

(On the Beginnings of a Model Collaboration)

PATRICK FREY

Alone you can easily get shitscared, but when there are two of you it's fine.
(F.K. Waechter: Kiebich und Dutz)

1. *As if conducted by a ghostly hand, the camera moves through a gloomy urban scene toward a solitary, brightly-lit window in which a strange-looking profile can be discerned. A Bear is dreaming these images in broad daylight, and he is still fast asleep when the telephone rings. It is hot in his room; a fan turns gently, stirring a spider that hangs over his bed. The Bear lives alone, as contented as Oblomov. The Rat, on the other hand, of whom he has been dreaming – and who is now on the other end of the telephone – has a French-speaking girlfriend (no more is known), is wide awake, and wants to read the Bear something out of the California State Journal about conterfeiting and Mafia crime in the art world, with large sums of money at stake. The Rat is galvanized and full of great plans, but the Bear's reaction is grouchy and skeptical. With some justification, he regards the Rat as a bigmouth and a boaster. Nevertheless they have a friendly meeting above a sixlane freeway and discuss future tactics. The Bear lets himself be talked into joining in. He is lured by the glittering art world and the rapid success that both Rat and Bear suppose to be within their grasp.*

Thus begins Der geringste Widerstand (The Least Resistance), "a partly nonrepresentational color film" by Peter Fischli and David Weiss, shot in Super-8 (later blown up to 16 mm) at various locations in Los Angeles in 1979 and 1980.

PETER FISCHLI/DAVID WEISS, FILM STILL, DER RECHTE WEG, 1983. 16 mm, 60 Min.
(Photo: Andreas Züst)

PRACTICE Superior to theory.
MELANCHOLY A sign of a superior mind and a noble heart.
METAPHYSICS One has no idea what it is, but one laughs at it.
(Gustave Flaubert: Dictionnaire des idées reçues)

2. *Between 1978 and 1980 David Weiss made a protracted stay in Los Angeles, his favorite city – which he had first visited much earlier, in 1967, to see the Hippie movement at first hand. After training as a stonecarver and draftsman, David Weiss, son of a Protestant pastor, involved himself in many of the fundamental ideas and concerns of the period between 1966 and 1973, including Jungian psychology and the culture of psychedelia; he also came into contact (not entirely voluntarily, as he himself remarks) with a number of esotericists and ecologists. In all this he maintained the lucid detachment of the convinced skeptic – the iconoclastic sobriety of his Zwinglian background stood him in good stead here – who can never lose sight of the sharp contours of immanent everyday reality amid the colorful mists of the transcendental (or vice versa, for that matter).*

In Los Angeles in 1979, David Weiss had a number of drawing exhibitions behind him, and a lot of his 1970s interests lay behind him too. He relaxed on the West Coast, driving far and wide along the freeways, and observed with some amazement the manic productivity with which Hollywood was turning out motion pictures and television shows. In an essay written in 1980, and published in the catalogue of his exhibition "Bilder" (Pictures), he wrote: "It is twenty after seven, and Channel 5 is showing my favorite show, about the half-Chinese guy who goes through the old Wild West unarmed and barefoot, every day from seven to eight. Fischli laughed at me when I said I was a bit like him. I don't mean that I look like Caine – that's his name – or act like him either, but you can be like someone in your thoughts . . . At the moment I like Caine best of all. He's supposed to be looking for his brother."

It was in 1979 that Peter Fischli visited David Weiss in America. They had first met in 1977. Peter Fischli, son of an architect and sculptor of the Bauhaus school, grew up in a climate of pure, concrete, uncluttered form. He is six years younger than David Weiss. When Punk reached Zürich in 1977, only a year after it started in London, Peter Fischli (who had studied at two famous art schools in northern Italy) designed graphic images for various Zürich bands. He evolved a geometric, reductionist style that handled the formal idiom of geometric abstraction without ever quite losing sight of the ratlike design level of Punk. This cheerfully subversive, infantile manner reveals Peter Fischli's skeptical, ironic, heretical attitude, not only to the geometric tradition of "Concrete Art," but to the rational sublimities of pure design – die gute Form – and even of high art as such.

These otherwise rather disparate artists are united by their heretical skepticism. Their disparities are mutually complementary: the rather passive, inquiring, melancholy, and even pessimistic calm of David Weiss,

---

PATRICK FREY is an art critic and publisher in Zürich.

and the nervous energy and hyperactive curiosity of the skeptical optimist, Peter Fischli.

This is an attitude that avoids the phony sublime like the plague; and the melancholy skeptic knows that all emotional display has something slightly phony about it. Hence the determination to seek for the truly sublime in the banal: not by glorifying banality (whether kitsch, trivia, bad taste, or just ordinariness), but by imposing comparisons. The high and the low, the large and the small, theory and practice, the theoretical and the practical, the known and the intuited, the immanent and the transcendent, are catholically and systematically juxtaposed. To Fischli/Weiss, from the very beginning of their partnership, such comparisons have meant the creation of interference patterns through the superimposition of existing, self-contained systems of signs and meanings. Fischli/Weiss compare explanatory models of the universe from different sources: typologies, organizational models, evaluative models.

Such strategies naturally presuppose a knowledge of existing systems. Fischli/Weiss's first collaboration (one that did not lead, at least directly, to a work of art) has the paradigmatic character of a voyage of exploration. In 1978 Fischli/Weiss visited Switzerland's largest furnishing store, which contained the Moroccan cushion that they were later to cast in rubber. In this they jointly interpreted the complex rules of an order that governs material objects; they investigated the cybernetic laws inherent in the comprehensive system that is made up of things that belong to the lower and middle orders of taste.

3. *After the parodistic juxtapositions in the photographs of the "Wurstserie" (in which, among other things, slices of sausage are seen as carpets while retaining the wurst of their identity), Fischli/Weiss's first film together, The Least Resistance, illustrates their strategies of comparison and juxtaposition in the form of a strange narrative parable acted out by two large, shaggy, shapeless soft toy animals. Both are as big as a man, and so the Bear – actually a decorative panda – is also about the right size for a bear; the man-sized Rat, on the other hand, is a menacing monster. The costumes themselves, which come from the wardrobe of a Hollywood studio, thus impose a natural contrast of scale.*

The Least Resistance was a summation of the Fischli/Weiss collaboration. It was followed by a succession of art objects and by a second film, also starring the Rat and the Bear, which I shall mention only briefly. In Der rechte Weg (The Right Way), the Rat and the Bear move through a prehuman landscape and interpret for themselves the signs and phenomena of the wilderness. In the epic style of an age-old tale, the film traces the path to understanding: the profound, melancholy, but also comic realization that every "right way" is also a wrong way (and every wrong way also a right way).

The Least Resistance handles the same theme with episodic lightness. Here, too, Bear and Rat are seekers in the midst of a reality that is harsher than any theory; on their very first expedition into urban civilization they

come to grief, less as a result of this harshness than as a result of their own overdeveloped faculty for theorizing and their insatiable, megalomaniacal longing to put their theories into practice. Another factor in their downfall is of course their human scale. Rat and Bear are neither heroes nor simpletons: they are hyperintelligent, imaginative – with a strong tendency toward projection – and by no means devoid of rationality. They are also, however, endowed with a superb collection of mutually complementary

PETER FISCHLI/DAVID WEISS,
IN DEN BERGEN / *IN THE MOUNTAINS, 1979,*
(WURSTSERIE) PHOTO.

human weaknesses and vices: vanity, sloth, self-importance, capriciousness, cowardice, boastfulness, drunkenness, and cupidity, to mention only the major ones. And so – because their intelligence is consistently greater than their strength of character – nothing in The Least Resistance happens the way Rat and Bear think.

Their "own" artistic plans, largely inspired by looking at flash-arty magazines, are thwarted by a crime. In an art gallery, in which both are admiring some abstract sculptures, a man lies dead. Rat, in particular, immediately wants to turn artist-detective. A vision solves the crime for him: the sculpture was the murder weapon! But he can prove nothing. Bear gets sore and calls Rat "an ugly, runty, stinking rat in the sewers of capitalism," which does not deter Rat from pursuing his artist-detective theory and even writing it down in the form of some bold similes: "An unsolved case is like an empty canvas"; "Justice is the policeman's good taste"; and, finally,

"What the revolver is to the policeman, the eraser is to the artist." Here the Bear opts out, observes that beauty and justice have nothing to do with each other, and vanishes.

Unruffled, Rat notes: "Beauty and truth (colon) beauty is not always true and truth not always beautiful (comma) unfortunately." It is not long before the accuracy of this is savagely confirmed. Rat is thrown from a window and barely escapes with his life (thanks to some elegant low-budget special-effects photography); he then drinks himself into penury and is forced to turn to Bear for help. Bear is happy to rally to his side: by succoring Rat, he affirms his own stature. He sings a few smug staves on the theme of the demon drink: "For Wine brings only grief, quite apart from light relief." He then gives a somewhat ill-timed and patronizing demonstration of his ability as a judge of character. He drops two round, white objects in front of the prostrate Rat. Type A is a tennis ball; Type B is a raw egg.

The friendship between two men is a state of highly unstable equilibrium. But Bear's posture of superiority does not last long. When Rat is engaged once more on some dubious project, Bear announces the comprehensive futility of all their endeavors and reads a fatalistic, philosophical interpretation into their personal failure. He makes a confession that is pure melancholia: "I hate the chaos in the world... Nothing works. Everything is hopeless and sad. It's enough to make you weep."

The depth of their grief at this generalized projection of individual imperfection mends their precarious friendship. The setting sun, in which Rat and Bear naturally sense the presence of something greater – namely the cosmic order of things – consoles them once more. "In Japan the sun is rising. A new day is beginning, and people are going to work," remarks Bear, and Rat comments: "It's good, the way it's all arranged. There's an explanation for everything."

Such thoughts finally lead them to the right idea, an idea that shares something of the global validity (and the beauty?) of the natural phenomenon they have just been admiring. They decide to become philosophers: philosophers at the drawingboard. With paper, compasses, ruler, and pencil, they elaborate at last the comprehensive system that will bring order into the chaos of reality: a system in which, for example, crime and art are classified and defined as comparable human achievements; in which artists and policemen alike will simply be superior individuals within an overriding typology; in short, a system in which Rat's reaction to the cosmic world-order is actually valid: "It's a good thing that there's an explanation for everything."

The outcome of all this thought is a merchandizable product, a slim little volume with the title Ordnung und Reinlichkeit (Order and Cleanliness). At the end of the story, the wildly inflated aspirations of Rat and Bear – "We bring light into darkness!"; "Suddenly this Overview!" – blend into some images that are once more decidedly bleak. With an elegant little suitcase full of Order and Cleanliness, the two friends vanish in a helicopter, a final gesture which casts considerable doubt on the title of their book.

4. *Order and cleanliness was in fact published in a small edition in 1981, for sale at theater exits to the departing spectators of The Least Resistance. The book forms a parallel to the narrative exposition in the film; it marks the conceptual superstructure of the visual art world of Fischli/Weiss: a graphic and verbal introduction to their systematic, which here means system-comparing, world. Here Rat and Bear expound their world-view; and in Order and Cleanliness everything does indeed have an explanation – but only if the term "everything" is taken in rather an exclusive sense. Nothing specific is explained at all. What is shown is, exclusively, how to imagine the whole – all the details – in an overriding context: everything is tidied, ordered, docketed, pigeonholed, to hell and back.*

With the aid of fairly well-known metaphors, allegories, and symbolic representations (such as the "Life is like a football" type of allegory, or the family tree as a genealogical symbol), and of a number of newly devised geometrical figures, the following points (among others) are made: the wave-like rhythm of life and death; the "social force field" between the "pressure zones" of "crime" and "order and cleanliness"; the evolution of technology and instinct in the form of two trees. Spherical models, begirt with caption strips, represent various forms of consciousness, starting with a basic type labeled EATING, SLEEPING, and SEX. A model of molecular structure is used to clarify a complex web of relationships, between Fredi, Susi, Bruno, and others, in cybernetic terms.

Figure 10 deals with the predetermined patterns of human development, starting with the crucial option between Bed Wetter and Good Baby, and propelled forward by the Power Impulse. Good Babies with Good School Records, for instance, become Policemen, and in the most fortunate cases University Professors. Bad Artists, like Idiots and Lunatics, start out as Bed Wetters with Bad School Records; and the highest achievement to which they can aspire is that of becoming Prisoners or Terrorists. Artists? (with question mark) were once Good Babies. They stand on the same high level of achievement as Policemen, benefiting only from an even better School Record.

In Order and Cleanliness there are several references to later works by Fischli/Weiss, including the collection of Grosse Fragen – Kleine Fragen (Big Questions – Little Questions) – e.g. Where is the Galaxy heading? Is there another bus due? – which Fischli/Weiss were to paint on the inside of their Grosse Fragetopf (Big Pot of Questions) three years later. Another interesting item is Figure 5, in which the general "consciousness," made up of "views and perceptions" (Dior, Einstein, etc.), is summed up as a thick rubberized raincoat that overlies the inner areas of "Sleep" and "The Unknown (Gas?)" within the spherical ego-model. In Figure 7, this same sinister garment, from whose material Fischli/Weiss will make sculptures seven years later, is labeled "ego-shell."

Order and Cleanliness is an attempt to set up a private explanatory model of the world; and its main priority is to establish clearly, and at times crudely that this is indeed the intention. (Anyone who has been following developments in the esoteric, parascientific, and parareligious spheres will

have no difficulty in seeing that Fischli/Weiss are on the track of a central, paradigmatic need of the late 1980s.) As for the tenability and success of the various systems, the breaking points are to some extent preprogrammed. They do not result from the eccentricity of the rule systems themselves, or indeed from a failure to observe those systems; they are the points where the rigidity of the schematization reaches its (to some extent self-parodying) extreme: where its insane logic collides with specific, but apparently trivial, factual details and brings the whole system crashing down – shedding a few highly illuminating sparks in the process (as a byproduct of the systematic cognitive urge). This investigation of the inbuilt failure of all attempts at systematisation makes Order and Cleanliness basic to all later Fischli/Weiss works.

The question why Fischli/Weiss seem so interested in an apparently profoundly futile form of activity has to be answered on two levels simultaneously. On a macrocosmic level, they have a near-instinctive insight into certain corollaries of the Law of Entropy, which in real life are getting harder and harder to ignore, such as the one that says: the more firmly structured the order within a system, the greater will be the chaos in the immediate vicinity of that system. On a microcosmic level, their love of systematized failure has something to do with a total submission on their part to the specific identity of the individual things themselves. This specific identity can be detected only when those things drop out of the structure of a meaningful order.

In 1985 I wrote as follows of La Vanité, a large polyurethane sculpture of 1984 (with a title which stands for vanity in the personal sense, but also in that of transitoriness and futility): "Fischli/Weiss want to press forward to the true essence of things, where nothing is manifest but their 'contented propinquity': the state (or rather the process) of their living presence. In order to reach the point where things become unique, charged with meaning, and at the same time empty of meaning, Fischli/Weiss seem always to design their attempts to create order in such a way that those attempts will fail: in fact, they are assembling a typology of systematic catastrophes."

(Translation: David Britt)

DEM ANSCHEIN NACH – Fischli/Weiss

GERMANO CELANT

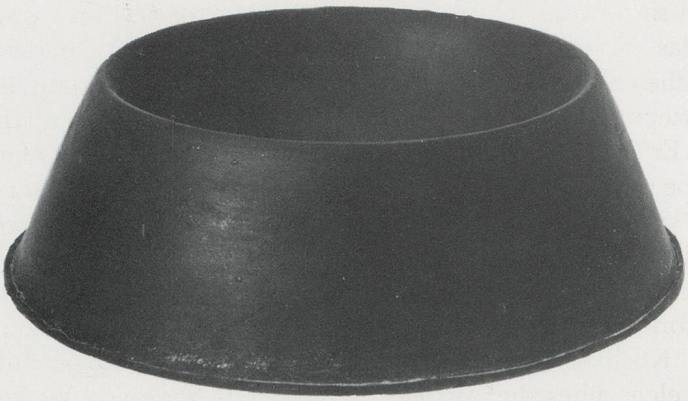
Auf den ersten Blick erscheint die Arbeit von Fischli/Weiss ironisch und humoristisch, zwischen Spiel und Scherz oszillierend; sie scheint die Ernsthaftigkeit der Kunst zu verulken. Mit ihren Zusammenstellungen von Gegenständen und Dingen – seien sie im Gleichgewicht oder in Bewegung – werten sie den Scharfsinn und das Spielerische gegenüber dem kreativen Einsatz auf. Doch eigentlich ist es ihr Ziel, den Wahrheits- und Absolutheitsanspruch des künstlerischen Schaffens tüchtig in Frage zu stellen, den gescheiten künstlerischen Gedanken auszuschalten und statt dessen das einfältige Verständnis einzusetzen – wie dies bei ihrer WURSTSERIE, 1979, geschah –, oder etwa den Mittelpunkt auszuschalten – wie bei den EQUILIBRES, 1985 – oder ihn gar zusammenbrechen zu lassen – wie im Film DER LAUF DER DINGE, 1986–87. Und da sich die Werke gewissermassen selbst hervorbringen, gebunden an einen Prozess von Stabilität oder Instabilität, entziehen sie sich der formalen Wertung. Sie heben die Vorstellung eines komplizierten, verwickelten Entstehungsprozesses, der tiefgründige Schaffensimpulse verborgen hält, ganz einfach auf; so dass sich Inhalte zerstreuen und Mechanismen auflösen. Um dies zu erreichen, und damit sie um die sakrosankten Kunstmaterialien herumkommen, verwenden Fischli/Weiss die Dinge und Gegenstände des Alltags, die man zwischen Küche und Atelier findet; so hört das Kunstwerk auf, «anders» zu sein, es ist nicht mehr exklusiv und nicht mehr geheimnisvoll. Es wird Teil der Alltagsrealität.

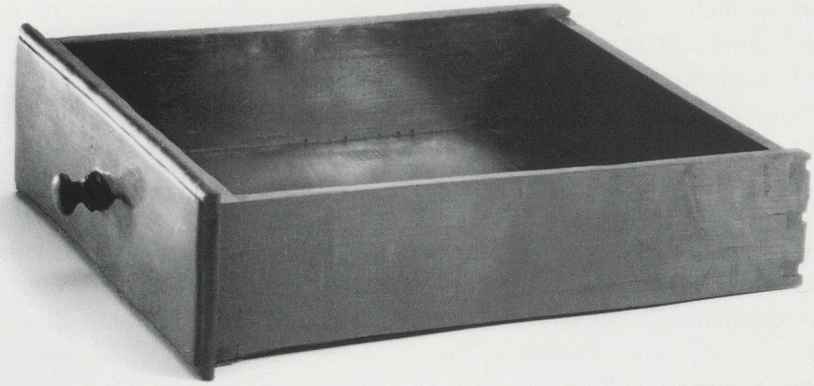
GERMANO CELANT beschäftigt sich als Kunsthistoriker mit zeitgenössischer Kunst. Sein neues Buch «Inespressionismo/Unexpressionism», New York 1988, wird demnächst erscheinen.

In der Photoserie EQUILIBRES, widerspricht die kombinatorische Aktivität als burleske Spielerei mit Gegenständen dem Konzept des planenden Kunstschaffens. Es entwertet die Sprache der Formen und deren komplexe Resultate, lässt sie im luftleeren Raum hängen, in einem unstabilen Gleichgewicht, und gibt sie durch die Photographie einem äusseren Auge preis. Auf diese nun reagiert das «Publikum» mit seinen Interpretationen der künstlerischen Botschaft. Allerdings lebt die Interpretation vom Spiel der Andeutungen und von interagierenden Bedeutungen, und Fischli/Weiss, tun hier das ihre, um die Verknüpfungen zwischen den einzelnen Sinnträgern noch verwirrender zu gestalten: Jede Photographie wird durch einen Titel bereichert, der ironisch bis surreal sein kann und die Interpretation erschwert. Dieser Trick bewirkt, gewissermassen als «geistiges Motto», dass sich die Beziehungen zwischen Ding und Wort, Bild und Inhalt verschieben, er lässt keine eindeutige Interpretation zu, schafft den «Un-Sinn». Der äussere Schein wird hier zur Sache selbst. Durch ein eigentliches «geistiges Motto», nämlich durch den Titel, werden die Konstruktionen Andeutung und Trug zugleich, sie verändern den Sinn der Dinge, die auftauchen, aber auch etwas anderes sein könnten; sie implizieren einen Sinn, etwas Unausgesprochenes, das über das Bild hinausgeht, so dass unser Blick und unsere Aufmerksamkeit haften bleiben. Das eigentliche Thema von Fischli/Weiss ist daher nicht unbedingt Spiel und Scherz; darunter verborgen liegt das Thema der «andeutenden Konstruktion», welches heute im exklusiven, kultivierten Kunstgespräch ein Grundsatzthema darstellt. Dabei geht es um ein analytisches Erforschen, das die Methode, die Techniken und die Absichten des künstlerischen Schaffens – sei es in ihrer Mehrdeutigkeit oder in ihrer Analogie – systematisch zu erfassen sucht. Wenn wir nun die Werke von Fischli/Weiss betrachten, empfinden wir Begeisterung und Freude vor allem wegen des minimalen Aufwands an Logik und kreativem Einsatz, wie dies in den 180 Tonfigürchen von PLÖTZLICH DIESE ÜBERSICHT, 1981, zum Ausdruck kommt, wo das «Sparen» an Erfindung und Handwerk – sei es in konzeptueller als auch in inhaltlicher Hinsicht – das künstlerische Phänomen komprimiert und reduziert auf die Lust am unmittelbaren Gestalten. Aber die Zeit der Aufmerksamkeit wird gedehnt, weil eine grosse Anzahl (180) Gegenstände vor uns stehen und eine lange Geschichte erzählen. Das Zeitelement sticht besonders ins Auge, die Figürchen erstarren in einem «frischen» Moment (es sind Kinder des Augenblicks, der Lehm ist nicht gebrannt), sie vermitteln das «Plötzliche», wobei ihr Sinn mit witzigen Titeln bereichert wird, die uns (wie das «geistige Motto») ein Lächeln entlocken, aber auch nachdenklich stimmen. Als intellektuelle Absicht steht dahinter die Botschaft, dass Kunst und deren Konsum bewusst vom Spiel der unerwarteten Analogien lebt und überlebt, von Ähnlichkeiten und der Beherrschung von Situationen, in denen ein Zeichen zum anderen spricht: die Form zur Geste, die Figur zum Wort, und sich so ein langer Dialog entspinnt. Die Arbeit PLÖTZLICH DIESE ÜBERSICHT verwendet das traditionelle Mittel des bildnerischen Gestaltens und ist somit in die hergebrachten künstlerischen Verfahren einzureihen als ein Gestalten von gestaltloser Materie. Wir treffen in allen Arbeiten von Fischli/Weiss auf solche Verfahren, die Photographie, das Giessen (in Gummi), die Collage und den Film, die alle als ästhetische Kommunikationsmittel in die Kunsttradition gehören.

Allerdings werden diese Techniken hart auf die Probe gestellt, mit der Alltäglichkeit von Dingen und Gegenständen herausgefordert, damit das Unbekannte, Unerfahrene zum Vorschein kommt (Freud würde vom Unbewussten sprechen), oder das Spielerische, das an der Basis aller Kunst liegt.

Hier wird das Spiel zum Engagement für ein Projekt; bei Fischli/Weiss ist es die Progression von «Erfindungen» oder Andeutungen. Indem sie Teile oder ganze Kompositionen zu zwar endlichen Sequenzen zusammenfügen mit allerdings vielen Einzelteilen (eben die 180 Figürchen), oder zu unendlichen (wie den Film), heben sie jenes Thema hervor, das schon immer der historischen oder modernen Avantgarde lieb war: nämlich die Freude an Andeutung, an Improvisation, an Spiel und Ironie, an Motto und Zufälligkeit, an Vergäng-





PETER FISCHLI/DAVID WEISS

NAPF / *DOG'S BOWL, 1987,* GUMMI / *RUBBER,* ∅ 25 cm / *9⁴/₅ ".* SCHUBLADE / *DRAWER, 1987,* GUMMI / *RUBBER,* 40 x 50 x 12 cm / *16 x 20 x 5 ".*

(Photo: Rikk Zimmerli)

VORHERGEHENDE SEITE / *PRECEDING PAGE:* STEINMÄNNCHEN / *LITTLE STONEMAN, 1981,*

UNGEBRANNTER TON / *UNFIRED CLAY,* AUS / *FROM:* PLÖTZLICH DIESE ÜBERSICHT. *(Photo: Iwan Schumacher)*

lichem und Alltäglichem. «Zufällige» Bilder werden angeboten, wie diejenigen, die aus dem Gleichgewicht entstanden sind, wo die Kontrolle über die Instabilität und das Prüfen ihrer Grenzen fast in einem minimalistischen Sinn vorausgeplant sind. Obsession und konzeptuelle Beharrlichkeit münden nicht mehr in die Erforschung des Schicksals einer Linie, einer Farbe oder einer Form, vielmehr in die Suche nach visuellen oder bildnerischen Phraseologien, die unter dem Motto «Gleichgewichte» aus der Begegnung von Karotten, Flaschen, Vasen, Korkenziehern, Pfannen, Sägen, Stühlen, Rädern, Kochlöffeln, Schuhen, Bürsten etc. entstehen, welche über die Anspielung an das plastische Gestalten, das Photographieren und das Formengiessen ihren Weg in die Kunst finden.

Dieser Übertritt ist nur unter Einbezug des Publikums möglich, das diesen köstlichen, angenehmen Dialog aufnimmt und sich davon anstekken lässt. Durch ihre Faszination leiten die Kunstwerke anekdotisch über zur Analyse, die den linguistischen Prozess der Kunst untersucht als Struktur von Formen und Farben, Figuren und Prozessen, die aus dem Unbewussten auftauchen. Diesen «Kurzschluss» erreichen Fischli/Weiss, indem sie dem Banalen eine Stimme geben, nicht dem Populären, das hat mit Pop Art nichts zu tun, sondern ganz beziehungslos dem anonymen und gewöhnlichen «Ding», das ausser sich selbst gar nichts symbolisiert. Nicht die künstlerische Absicht beherrscht die Manipulation solcher Dinge, sondern die jeweiligen Gesetzmässigkeiten der Dynamik oder Schwerkraft, der chemischen oder anderer ursächlicher Gegebenheiten (um dadurch dem Motiv der Bewegung und des Gleichgewichts zu entsprechen). Dadurch haben diese Dinge die vielfältigen, unendlichen «Möglichkeiten» der Formen und Zeichen erprobt und formieren sich zu einem Angriff auf Vernunft und Wahrheit, auf die Eindeutigkeit und die Anmassung der Kunst, die eigentlich die Aufgabe hätte, kreative Hemmungen zu lösen. Dass man tatsächlich schöpferisch tätig sein kann, ohne einen mühseligen Aufwand an Energie, Konzepten und Materialien zu betreiben, ist eine vergnügliche, freudige Vorstellung und macht das künstlerische Schaffen frei von den Hemmschuhen romantischer und idealistischer Ansprüche. Die Kunst wird leichter, doch das soll noch lange nicht heissen ohne Gewicht und schwach, lediglich luftig und beweglich und fähig, sich in unabsehbare, unerforschte Bereiche vorzutasten. Hier sind Abkürzungen möglich und sinnvoll, weil sie die abstrakten, starren Werte des künstlerischen Denkens einfach implodieren lassen. Die Ernsthaftigkeit wird entlarvt, doch nicht umgangen, man sieht, wie sie eben funktioniert.

Auch die Techniken der modernen Kunst kommen aufs Tapet, immer indirekt und in Andeutungen. Jede Serie von Werken bezieht sich auf eine «Quelle». Neben Ikonographie und Montage, Praxis und Psychologie, wird die Technik immer wieder angesprochen, doch auch «verraten». Der Abguss, der in der Bildhauerei zum festen Repertoire gehört, wird verwendet, aber auch überwunden und neu interpretiert, denn anstelle von Bronze und Gold wird Gummi gegossen – ein viel banaleres und zeitgemässeres Material. Verraten wird auch der Gegenstand des Gusses: Die Skulptur wird nicht neu geformt, sondern aus den Gegenständen des Alltags herausgegriffen, einige von ihnen mit einer starken Kitsch-Komponente. Die Postulate der Kunst sollen durcheinandergebracht werden, zu Gunsten einer neuen Lektüre sich überschneidender Bedeutungsebenen, damit inhärente Freiheiten und Potentiale wieder sichtbar werden. Kunst neu sehen und entdecken ist die Absicht; Fischli/Weiss forschen diesbezüglich auch auf den Ebenen der Titel, des Wortspiels, des Doppelsinns, der Beziehung zwischen Zeichen und Inhalt, des sprachlichen Verständnisses und der entsprechenden Übersetzungen (das Problem der verschiedenen Sprachgruppen in der Schweiz), in der Dialektik zwischen Chaos und Ordnung... In bezug auf die Technik treffen wir auf die Verwendung von Ton in PLÖTZLICH DIESE ÜBERSICHT, oder des menschlichen Körpers in DER GERINGSTE WIDERSTAND, 1981, um Bilder schnell zu «gestalten». Auch wenn ein zerbrechliches Material verwendet wurde, das sich verändert und unbeständig ist, fehlt es diesen Werken durchaus nicht an geschichtlicher Dichte, so dem Film

DER LAUF DER DINGE dessen traditionelle Montage sich gezwungenermassen der Montage von Ereignissen und bewegten Gegenständen anpassen muss, sich dadurch negiert, so dass die Auflösung zu Schaum wird.

Offensichtlich und ganz unmissverständlich geht es um eine Bezugnahme auf Sprachsysteme, Methode und Kunstgeschichte, was auch dem Publikum leicht erkennbar gemacht ist, um damit das Gespräch auf die «Quellen» des künstlerischen Schaffens zu lenken. Um über die oberflächliche Interpretation hinauszukommen, richten Fischli/Weiss ihr Augenmerk gerade auf das Oberflächliche, die Epidermis. Sie untersuchen den oberflächlichen Wert des kalkulierten Fehlers (oder der planmässigen Improvisation) und betonen diesen. All ihre Erforschungen im Bereich des Anscheins und des Spiels drücken eine tief erlebte, ernste Anteilnahme aus, die sich aus der Tradition neu erschafft – diese gleichzeitig verrät –, um aber die spröde Komplexität der Kunst, durch die Schicht des Anscheins hindurch betrachtet, wieder auf den Plan zu rufen.

(Übersetzung aus dem Italienischen: Maja Kaufmann)

PETER FISCHLI/DAVID WEISS, FRAU IM BAD / *WOMAN IN BATHROOM, 1981,*
UNGEBRANNTER TON / *UNFIRED CLAY,* AUS / *FROM:* PLÖTZLICH DIESE ÜBERSICHT.
18 x 18 x 18 cm / *7 x 7 x 7 ".* *(Photo: Iwan Schumacher)*

Fischli/Weiss

IN APPEAR-ANCE

GERMANO CELANT

In appearance, the work of Fischli/Weiss is ironic and humorous; oscillating between game and joke, it seems to mock the seriousness of art. The artists' combinations of things and objects, figures and actions, whether in balance or in movement, tend to restore the value of wit and playfulness to creative commitment, but their goal is to contest the claim to truth, to contest the absolutism of the art process, repudiating cleverness and replacing it with inept intentions as in "WURSTSERIE (1979), or removing its core as in EQUILIBRES (1985), or even collapsing it as in the film, DER LAUF DER DINGE (The Way Things Go, 1986–87). And since their works might be said to generate themselves in dependence upon a process of stability or instability, they subvert the formal value of artistic construction. Fischli/Weiss do away with the idea of a complicated and abstruse process that conceals profoundly creative impulses and thus break up meanings and annul mechanisms. To achieve this without recourse to the sacred materials of art, they turn to ordinary objects, to things found in the studio and the kitchen; they strip the artwork of its claim to be different or exclusive or mysterious until it blends into everyday reality.

In the photographic series, EQUILIBRES, playful clownery in the act of combining objects obviates artistic planning. The language of forms and its consequences are devaluated, suspended in a void, in an unstable equilibrium, and entrusted to an external eye, the photograph, to which the "public" then responds with its interpretations of artistic communication. But interpretation is subject to the interplay of allusions and meanings, and Fischli/Weiss foster the confusion of overlapping signs by bestowing on every photograph a title, half ironic, half surreal, which complicates interpretation. This sort of artifice function as a "witticism," shifting the relationships between thing and word, between image and meaning, challenging the unique interpretation and turning it into a "non-meaning." It is here that appearances become the

GERMANO CELANT is an historian of contemporary art. His new book, Inespressionismo/Unexpressionism (New York, 1988), will soon be published.

things themselves. With the help of a true "witticism" (the title), the constructions allude and deceive, changing the meaning of things until they are no longer what they appear to be but possibly something else as well. By implying a meaning – something tacit – beyond the image, they engage the viewer's attention. Fischli/Weiss thus address not only the theme of the game and the joke, but also the more profound argument of the "allusive construction" that is fundamental to the exclusive and cultivated discourse of art. The investigation is analytical and systematically explores methods, techniques, and intentions of art production through the use of devices such as ambiguity and analogy. But let us take a closer look at the works of Fischli/Weiss. First of all, the viewer responds to the minimal expenditure of logic and creative energy with euphoria and pleasure. For example, the 180 clay figurines created for PLÖTZLICH DIESE ÜBERSICHT *(Suddenly this Overview, 1981) manifest an economy of inventiveness and manual skill, both conceptual and expressive, that condenses and reduces the artistic phenomenon to the pleasure of immediate creation. But the attention span is prolonged through the long story told by this chain of 180 artifacts. The sculptures have a searing temporality. Of unadulterated "freshness" (the creations are spur of the moment and the clay has not been fired), they convey a suddenness of image, whose meaning is enhanced by witty titles that are both entertaining and thought-provoking. However, the intellectual intention underscores the dependence of art, or its consumption, on the interplay of surprising analogies, on similarities, and on the mastery of situations where signs communicate with each other, form with gesture, figure with word, to produce a long conversation. The works in* PLÖTZLICH DIESE ÜBERSICHT *adopt the traditional technique of molding images and thus participate in historical artistic processes in which unformed matter is invested with form. These processes are evoked in all the works produced by Fischli/Weiss, who resort to photography, to casting (in rubber), to collage, and to film – all means of esthetic communication traditionally exploited by the fine arts.*

But these techniques are put to the test, challenged by the banal choice of objects, to bring to the surface the unknown, i. e. the non-known (Freud would call it the unconscious), or the playfulness that is fundamental to art.

And so the game is transformed into a commitment to a project, which in the case of Fischli/Weiss means a progression of "inventions" or allusions. By combining parts or wholes into a sequence that is finite but great in number (i. e., 180 sculptures), or infinite (the film), they underscore a subject that has always been dear to the avantgarde, both historical and modern: a delight in allusion, in the unexpected, in play and irony, in wit and chance, in the ephemeral and the commonplace. They present "chance" images, like those that emerge from a state of equilibrium, where the control of instability and the testing of its limits is planned to near-minimalist extremes. With obsessive, conceptual obstinacy, they explore the fate, not of a line, or a color, or a form, but of the possible visual and sculptural phraseologies that are generated by applying the vagaries of balance to carrots, bottles, vases, corkscrews, pans, saws, chairs, wheels, ladles, shoes, brushes . . . These items, subjected to several art genres through allusions to sculpting, to photographing, to modelling, become art.

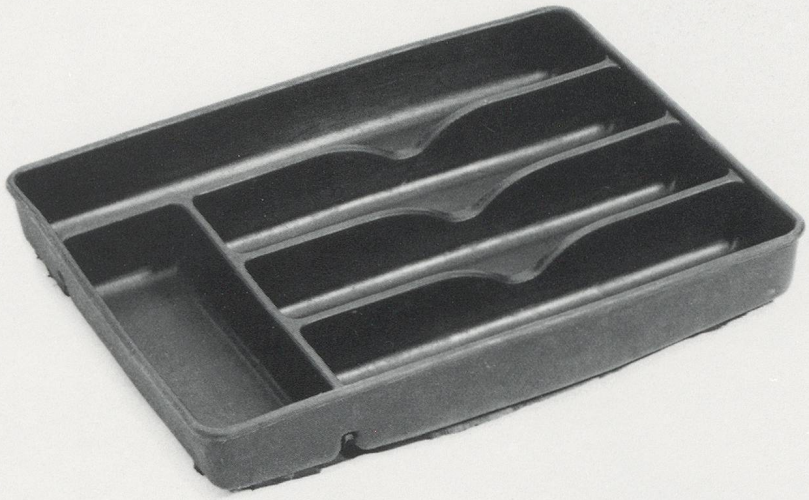
A transmutation of this kind is possible only with the involvement of the public, which takes delight in such enjoyable, infectious discourse. The charm of the artworks leads, by way of anecdote, to an analysis of the linguistic process of art as a structure of forms and colors, figures and processes, drawn from the unconscious. Fischli/Weiss effect this "short circuit" by concentrating not on popular things (this has nothing to do with Pop art) but on the commonplace, on unrelated, anonymous, ordinary things that symbolize nothing but themselves. They manipulate these things without artistic intent, responding instead to the exigences of gravity, chemical reactions, and random causality. The resulting exploitation of the dynamics of motion and balance substantiates the manifold and infinite "possibilities" of forms and signs. Fischli/Weiss unleash an attack on reasom and truth, on the unambivalence and pretentiousness of art, which ought to be mitigating creative inhibitions. They demonstrate that creativity does not necessarily entail a tiring expenditure of energy, concepts, and materials; theirs is a light-hearted, joyful approach that frees the production of art from the burden of romantic and idealistic

PETER FISCHLI/DAVID WEISS, KÄSTCHEN / *CUPBOARD, 1987,* GUMMI / *RUBBER,*
50 x 60 x 40 cm / 20 x 24 x 15 ". (Photo: Rikk Zimmerli)

PETER FISCHLI / DAVID WEISS, BÜSI / *PUSSYCAT, 1981,*
UNGEBRANNTER TON / *UNFIRED CLAY,* AUS / *FROM:* PLÖTZLICH DIESE ÜBERSICHT.
(Photo: Iwan Schumacher)

ambitions. Art becomes lighter, which does not signify that it lacks weight or is weak, but rather implies mobility, airiness, and a capacity to explore unexpected and unforeseen territories. Here, shortcuts are possible and meaningful because they serve to implode the abstract and rigid values of artistic thought. Seriousness is unmasked but not evaded; we are simply shown how it works.

Nor do the techniques of modern art remain unscathed, though they are always treated with allusive subtlety. Every series of works refers to a "source." In addition to iconography and montage, practice and psychology, technique is continually invoked, but also "betrayed." Casting, a traditional feature of sculpture, is addressed, but it is transcended or reinterpreted through the use of rubber, a commonplace, contemporary material, rather than bronze or gold. The subject matter of the rubber casts is also betrayed: the sculptures are not created, but appropriated from everyday objects, some of which have strong kitsch components. The hypothesis is to subvert the postulates of art, subjecting them to overlapping interpretations on several levels of meaning so that pleasure can again be derived from freedom and open-ended potential. It is a way of reviewing and rediscovering art, investigated by Fischli/Weiss on other levels as well as in the titles, the plays on words,



PETER FISCHLI/DAVID WEISS, BESTECKFACH / *DIVIDER, 1987,*
GUMMI / *RUBBER,* 20 x 30 cm / *8 x 12 ". (Photo: Rikk Zimmerli)*

the double meanings, the relationship between signifier and signified, the approach to language and its translations (the issue of multi-linguistic Switzerland), the dialectic between chaos and order... Technique is always at stake as when the artists use clay in PLÖTZLICH DIESE ÜBERSICHT, or the human body in DER GERINGSTE WIDERSTAND (1981), to quickly "sculpt" images. Even when they use a fragile material, destined to undergo change and disappear, their "creation" still has historical weight, like the film, DER LAUF DER DINGE, where traditional montage is negated in the process of being forced to assimilate the montage of events and objects in movement, so that their dissolution is transformed into foam.

Allusions to linguistic systems, to techniques, and to the history of art are unmistakable, easily recognized by a public whose attention is thus diverted to the "sources" of artistic study. To circumvent a superficial reading of their work, Fischli/Weiss paradoxically focus on surfaces. They investigate the superficial value of calculated error or planned improvisation, they give it weight. All their involvement with appearances and play testifies to a profound and serious commitment to a tradition (but a tradition betrayed), in order to resurface beyond appearances and expose the shattering complexity of art.

(Translated from the Italian by Meg Shore)

PETER FISCHLI/DAVID WEISS, PLÖTZLICH DIESE ÜBERSICHT / *SUDDENLY THIS OVERVIEW,* AUSSTELLUNG / *EXHIBITION VIEW,* GALERIE STÄHLI, ZÜRICH, 1981. *(Photo: Iwan Schumacher)*

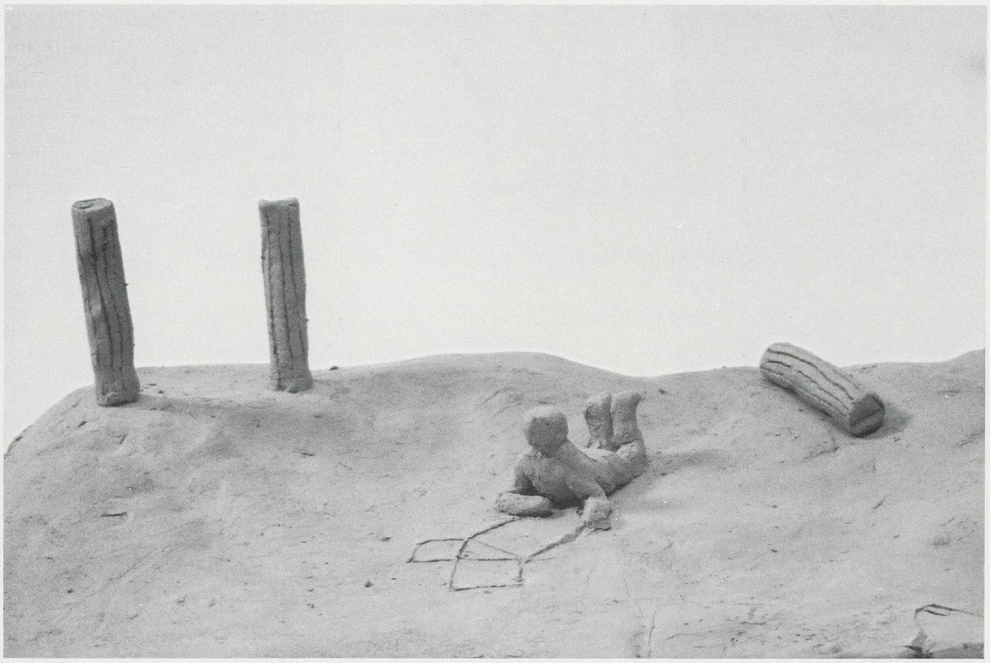
The Path of Most Resistance

KAREN MARTA

A system must strike a balance between its inner coherence and its unlimited capacity to expand. Its structure can be thought of as an axis connecting opposites: the general to the specific, the abstract to the concrete. The opposites that Fischli/Weiss toy with include animal-human, important-unimportant, true-false, big-small – and, of course, order-chaos.

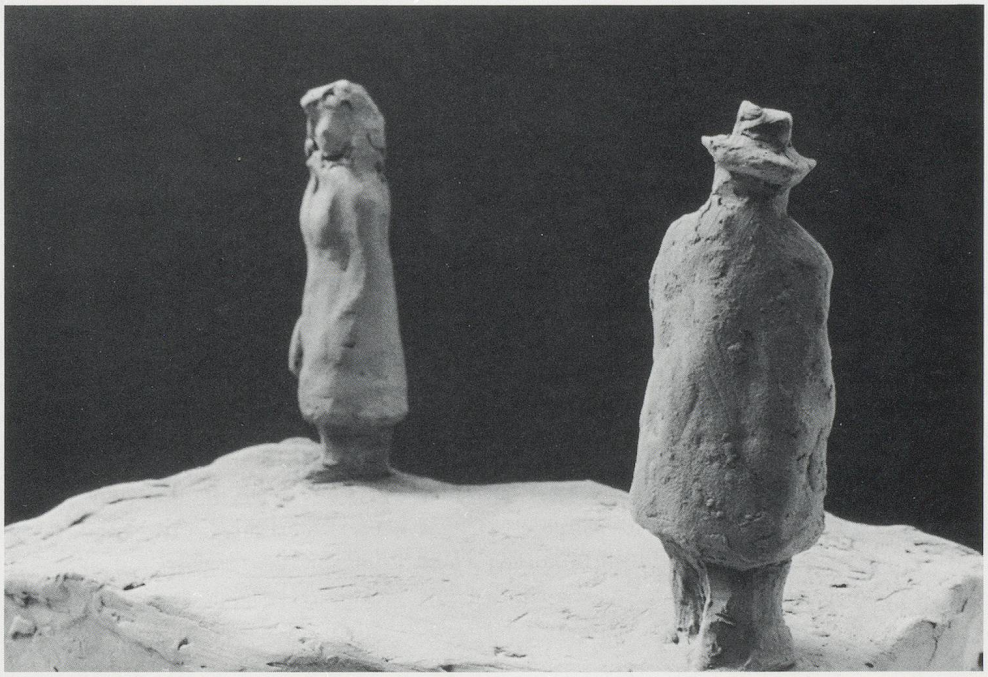
The very human Fischli/Weiss took on animal guise – one as a bear, one as a rat – in their 1981 film DER GERINGSTE WIDERSTAND (THE LEAST RESISTANCE). The bear and rat go on a journey in which important and unimportant things happen, but it is difficult for them to determine which is which. They travel through the underworld and the underside of the artworld. They are seeking meaning; what they find is order, an order parodied and encapsulated in the parables and diagrams they come to devise. All this was compiled into a book, ORDNUNG UND REINLICHKEIT (ORDER AND CLEANLINESS). The movie actors do not hesitate to turn their hard-won enlightenment into cold cash by selling the book to audiences at screenings of their film.

While the film could be seen as a mockery of order in its most abstract form, their 1981 sculpture series, "Plötzlich diese Übersicht" ("Suddenly this Overview"), parodies the chaos that ensues as one moves along the axis, unimpeded by the symbolic, toward the concrete. For chaos is the absence of rules, and, with typical irony, Fischli/Weiss suggest that perhaps there are more exceptions to rules than rules themselves. The unnoticed moments of everyday life escape the most grandiose schema. Small moments can compete with the grandest allegories. And these unfired clay sculptures are small – tiny enough for 250 of them to have been exhibited at one time in Galerie Stähli in Zurich in 1981. Among the small moments commemorated in that show were THE INVENTION OF THE



PETER FISCHLI/DAVID WEISS,
PYTHAGORAS BESTAUNT ZUFRIEDEN SEINEN LEHRSATZ /
PYTHAGORAS MARVELLING AT HIS THEOREM, UND / *AND:*

STRANGERS IN THE NIGHT EXCHANGING GLANCES,
UNGEBRANNTER TON / *UNFIRED CLAY, 1981,* AUS / *FROM:*
PLÖTZLICH DIESE ÜBERSICHT / *SUDDENLY THIS OVERVIEW).*
(Photos: Iwan Schumacher)



PETER FISCHLI/DAVID WEISS,
MICK JAGGER UND BRIAN JONES BEFRIEDIGT AUF DEM HEIMWEG, NACHDEM SIE I CAN'T GET NO SATISFACTION KOMPONIERT HABEN / *MICK JAGGER AND BRIAN JONES GOING HOME SATISFIED AFTER COMPOSING I CAN'T GET NO SATISFACTION.*

MARCO POLO ZEIGT DEN ITALIENERN ZUM ERSTEN MAL DIE AUS CHINA MITGEBRACHTEN SPAGHETTI / *MARCO POLO SHOWS THE ITALIANS SPAGHETTI, BROUGHT BACK FROM CHINA, FOR THE FIRST TIME.*

MINISKIRT, THE FIRST FISH DECIDES TO GO ASHORE, MICK JAGGER AND BRIAN JONES GOING HOME SATISFIED AFTER COMPOSING 'I CAN'T GET NO SATISFACTION,' CHRIST ON THE CROSS, MARCO POLO SHOWS THE ITALIANS SPAGHETTI, BROUGHT BACK FROM CHINA, FOR THE FIRST TIME. An absolute system could never be imposed on this infinite dispersion. Fischli/Weiss shake their heads in disbelief; suddenly it all makes sense only as an ironic comment on the impossibility of bringing things under control. Since then, Fischli/Weiss have continued to refine their concept of infinite dispersion.

In 1986, Fischli/Weiss began casting real objects in black rubber: a dog's dish, a toy car, a leather ottoman, a vase, a small statue of a naked woman, a crow, a model house. These are cultural icons which embody the desires of Everyman. Fischli/Weiss have said, for example, that the dog's dish represents "the essential humanness of man: the generosity in feeding a hairy four-legged creature." Kitsch objects are chosen for their emotive value, taken out of their original context, and cast simply and inexpensively in a quotidian-weight black rubber halfway between a soccer ball and a tire. Each object is cast in a one-to-one scale, maintaining its own autonomy. Thus, the vase is larger than the toy car; the crow is larger than the model house. The heavy raw rubber from which they are made and the incongruities of their scale serve to burden each object as it stands alone with the weight of our dreams.

Earlier, in the "Equilibres" series of 1985, Fischli/Weiss employed everyday objects for yet another purpose – to create an order that implies within itself its own destruction. Their precariously balanced, highly volatile Rube-Goldberg constructions of chairs, carrots, coke bottles, the flotsam of an artist's studio, operate according to an

PETER FISCHLI/DAVID WEISS, BELIEBTE GEGENSÄTZE:
MÖGLICH UNMÖGLICH / *POPULAR OPPOSITES:*
POSSIBLE AND IMPOSSIBLE,
UNGEBRANNTER TON / *UNFIRED CLAY, 1981,* AUS / *FROM:*
PLÖTZLICH DIESE ÜBERSICHT / *SUDDENLY THIS OVERVIEW.*
(Photos: Iwan Schumacher)

internal logic that exists only for that moment and no more. The spirit of inspired tinkering has never left Fischli/Weiss. The works were born out of creative boredom – perhaps like the series' alternative title, on a "Stiller Nachmittag," or "A Quiet Afternoon," when everyone else was at work. But to be busy is not necessarily the most useful or productive way to spend one's time. This suggestion by Fischli/Weiss is almost subversive in a society like Switzerland, where the work ethic dominates almost all aspects of life. It challenges Swiss dogma by suggesting that on a quiet afternoon merely to play creatively can halt, if only for a moment, the flurry of purposeful activity.

The constructions seem almost unintentional. Objects are chosen at random without a plan – although some must be consciously picked to balance the whole. Once chosen, this arrangement of everyday objects takes on a life of its own, at least for a moment. During construction only the physical qualities of the object and how it relates to the whole are considered. But each object retains its own identity in the structure, like words in a sentence. Consequently, different configurations create different allusions. The toes of high-heeled women's shoes tucked into one another resemble a turbine, but also allude to sexual fetishism. The title, MASTURBINE, demonstrates the pictorial capacity of language. The viewer is invited to applaud DIE GEFEIERTE RÜBE (THE TRIUMPHANT CARROT), which, in an absurdly heroic – and suggestive – pose is cantilevered into position over two forks and three carrots. But gravity weighs in heavily. Even as we herald the triumphant carrot, its collapse is imminent. Meaning is called into doubt. In the world of Fischli/Weiss it is not possible to take things too seriously. Fischli/Weiss have turned the world upside down by inventing a way to order chaos.

PETER FISCHLI/DAVID WEISS,
THEORIE UND PRAXIS / *THEORY AND PRACTICE*, 1981.

Der Weg des geringsten Widerstands

KAREN MARTA

Ein System muss ein Gleichgewicht zwischen seiner inneren Übereinstimmung und seiner unendlichen Expansionsfähigkeit anstreben. Seine Struktur kann als Achse verstanden werden, die Gegensätze verbindet: das Allgemeine mit dem Besonderen, das Abstrakte mit dem Konkreten. Die Gegensätze, mit welchen Fischli/Weiss spielen, beinhalten Paare wie animalisch-menschlich, wichtig-unwichtig, wahr-falsch, gross-klein und natürlich Ordnung-Chaos.

In ihrem Film «DER GERINGSTE WIDERSTAND», 1981, verkleideten sich die äusserst menschlichen Fischli und Weiss in einen Bären und eine Ratte. Der Bär und die Ratte gehen auf eine Reise, auf welcher wichtige und unwichtige Dinge geschehen; es ist jedoch schwierig für die zwei zu unterscheiden, was was ist. Sie reisen durch die Unterwelt und die Kehrseite der Kunstwelt. Sie suchen Bedeutung; was sie finden, ist Ordnung, eine Ordnung, die in den Parabeln und Diagrammen, die sie erfinden, parodiert und eingekapselt wird. All dies wurde zu einem Buch zusammengefasst: ORDNUNG UND REINLICHKEIT. Die Schauspieler zögern nicht, ihre hart erkämpften Erleuchtungen in bare Münzen umzuwandeln, indem sie die Schrift bei Vorführungen ihres Films an das Publikum verkaufen.

Während man den Film als Spott über die Ordnung in ihrer abstraktesten Form sehen könnte, parodiert die Skulpturen-Serie «Plötzlich diese Übersicht» (1981) das Chaos, das sich ergibt, wenn man sich – vom Symbolischen nicht behindert – in Richtung des Konkreten bewegt. Denn Chaos ist das Fehlen von Regeln, und Fischli/Weiss deuten mit typischer Ironie an, dass es vielleicht mehr Ausnahmen zu Regeln als eigentliche

Regeln gibt. Die unbemerkten Augenblicke des täglichen Lebens entgehen dem grossartigsten Schema. Kurze Momente können mit den grössten Sinnbildern wetteifern. Diese Skulpturen aus ungebranntem Ton sind klein, klein genug, um zugleich 250 von ihnen 1981 in der Galerie Stähli in Zürich auszustellen. Unter den kurzen Augenblicken, derer in dieser Ausstellung gedacht wurde, befanden sich: DIE ERFINDUNG DES MINIJUPES; DER ERSTE FISCH BESCHLIESST, AN LAND ZU GEHEN; MICK JAGGER UND BRIAN JONES BEFRIEDIGT AUF DEM HEIMWEG, NACHDEM SIE «I CAN'T GET NO SATISFACTION» KOMPONIERT HABEN; CHRISTUS AM KREUZ; MARCO POLO ZEIGT DEN ITALIENERN ZUM ERSTEN MAL DIE AUS CHINA MITGEBRACHTEN SPAGHETTI. Dieser unendlichen Streuung könnte nie ein absolutes System aufgedrängt werden. Fischli und Weiss schütteln zweifelnd ihre Köpfe, plötzlich hat alles nur einen Sinn als ironischer Kommentar zur Unmöglichkeit, Dinge unter Kontrolle zu bringen. Seit damals haben Fischli und Weiss fortgefahren, ihr Konzept der unendlichen Streuung zu verfeinern.

1986 begannen Fischli und Weiss, echte Objekte aus schwarzem Gummi zu giessen: einen Hundenapf, ein Spielzeugauto, einen Ledersessel, eine Vase, eine kleine Statue einer nackten Frau, eine Krähe, ein Modellhaus. Es sind kulturelle Ikonen, Träger allgemeiner diffuser Sehnsüchte. Fischli/Weiss haben zum Beispiel gesagt, dass der Hundenapf die «wesentliche Humanität des Menschen» darstelle: «die Grosszügigkeit, eine haarige, vierbeinige Kreatur zu füttern.» Kitschobjekte werden wegen ihrem emotionalen Wert gewählt, sie werden aus ihrer ursprünglichen Umgebung genommen und einfach und billig in gewöhnlich-schwerem, schwarzem Gummi gegossen, etwas zwischen Fussball und Autoreifen. Jedes Objekt behält den Massstab 1 : 1 und mit ihm seine eigene Autonomie. So ist die Vase grösser als das Spielzeugauto, die Krähe grösser als das Modellhaus. Der schwere, rohe Gummi und das Missverhältnis ihres Massstabs belasten jedes Objekt, allein wie es ist, mit dem Gewicht unserer Träume. Früher, in der Serie EQUILIBRES, 1985, verwendeten Fischli/Weiss Alltagsgegenstände, jedoch mit einer anderen Absicht, nämlich, eine Ordnung herzustellen, die in sich selbst die eigene Zerstörung trägt. Die unsicher balancierenden, höchst unbeständigen «Rube-Goldberg-Konstruktionen» aus Stühlen, Karotten und Colabüchsen, dem Strandgut eines Künstlerateliers, funktionieren mit einer inneren Logik, die nur für diesen einen Moment und nicht länger besteht. Der Geist des inspirierten Wurstelns hat Fischli/Weiss nie verlassen. Die Werke entstanden aus kreativer Langeweile, vielleicht, wie der Haupttitel «Stiller Nachmittag» der Equilibres besagt, als alle anderen am Arbeiten waren. Aber fleissig sein ist nicht unbedingt die nützlichste und produktivste Art, seine Zeit zu verbringen. Diese Behauptung von Fischli/Weiss ist fast subversiv in einem Land wie der Schweiz, in welchem die Arbeitsethik fast sämtliche Lebensbereiche dominiert. Es fordert den schweizerischen Grundsatz heraus, wenn behauptet wird, dass an einem stillen Nachmittag das blosse kreative Spielen die Hast des zielbewussten Schaffens – wenn auch nur für einen Augenblick – anhalten kann.

Die Konstruktionen der Equilibres scheinen fast planlos unbeabsichtigt entstanden zu sein. Die Gegenstände sind wahllos und ohne Absicht gewählt, obwohl einige ganz bewusst verwendet werden müssen, um das Ganze im Gleichgewicht zu halten. Einmal gewählt, bekommt diese Zusammenstellung von Alltagsgegenständen ein eigenes Leben, wenigstens für einen Moment. Während des Aufbaus sind nur die physikalischen Qualitäten der Gegenstände und wie sie in Beziehung zum Ganzen stehen wichtig. Aber jeder Gegenstand behält seine eigene Identität in der Struktur, wie Wörter in einem Satz. Die Gebilde erwecken somit unterschiedliche Allusionen. Die ineinandergesteckten Spitzen hochhackiger Frauenschuhe gleichen einer Turbine, aber sie spielen auch auf sexuellen Fetischismus an. Der Titel, Masturbine, zeigt die bildhafte Eigenschaft der Sprache. Oder: Der Betrachter wird eingeladen, die gefeierte Rübe zu beklatschen, die in absurd heldenhafter und zweideutiger Pose von zwei Gabeln und drei Karotten in eine freitragende Stellung gebracht wird. Aber die Schwerkraft ist gewichtig. Selbst wenn wir die glorreiche Rübe feiern, steht ihr Einsturz doch bevor. Bedeutung wird in Zweifel gezogen. In der Welt von Fischli/Weiss ist es nicht möglich, die Dinge allzu ernst zu nehmen. Fischli/Weiss haben die Welt auf den Kopf gestellt, indem sie einen Weg erfanden, das Chaos zu ordnen.

(Übersetzung: Marianne Navarro)

Nectar
d'orange

JEANNE SILVERTHORNE

THE CRITIC AS FOUR-EYED PEG LEG

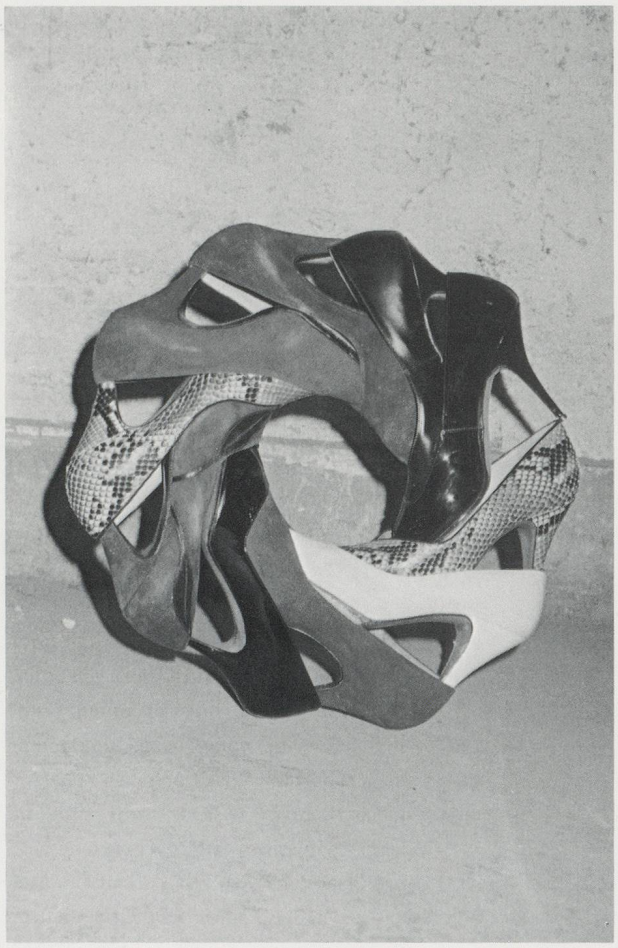
PETER FISCHLI/DAVID WEISS, OHNE TITEL/ *UNTITLED, (EQUILIBRE) PHOTO, 1986.*

PSYCHOANALYTIC

An exception to the general movement toward reactive collapse in the work of Peter Fischli and David Weiss is MASTURBINE; these shoes are so tightly wedged that their positions are indefinitely maintainable, indicative of the firmly entrenched fetish. The onanistic overtones of the title are reinforced by the coincidence of turbine and sexuality, both machines kept in motion by fluids. Unchecked fantasy develops the fetish, but lack of real satisfaction creates a damming up of libido. As a result, the fetish "ramifies like a fungus, so to speak, in the dark and takes on extreme forms of expression" (Freud, GENERAL SELECTION, p. 90). In this case the shape is indeed a bloom, each shoe a petal raying out from a void pistil. MASTURBINE rehearses the primal scene; the shoes make "the beast with two backs" – a visual concatenation of humps and spikes, Prince Charming and Cinderella caught celebrating the perfect fit. With the fetish, instinct preservation is split into two: one part idealized, the other repressed; one part adored, the other abhorred. In MASTURBINE faint traces of revulsion linger in the reptilian pattern on one pair of heels. However, the horrified countenance of the head in DIE GEFAHREN DER NACHT (NIGHTS DANGERS), the title itself, and the pornographic pose of the female nude all make this piece a logical counterpart to MASTURBINE, the abhorrent partner to the adorable fetish. Its rocking platform emphasizes infantile derivation.

JEANNE SILVERTHORNE is a New York sculptor who writes about art.

PETER FISCHLI/DAVID WEISS, MASTURBINE, (EQUILIBRE)
PHOTO AUS DER SERIE / *FROM THE SERIES*
STILLER NACHMITTAG / *QUIET AFTERNOON*, 1985.



MATERIALIST

Fischli/Weiss's commodities are not fetishized, glamorized or packaged. Many are tools even before they become the tools of (artistic) production. Consumer products are linked to waste in the juxtaposition of two rubber sculptures: the personal sanitation of the razor and toiletries in MANN INTIM (A MAN'S WORLD) [1] rhymes with the public sanitation of KANALARBEITER (SEWER WORKERS), and consumerism is thus yoked to the efficient maintenance of the state.

Fischli/Weiss's film, DER LAUF DER DINGE (THE WAY THINGS GO), recapitulates ideology's repression of the evidence of its own production: the film's objects and their consequences are presented as if agentless and unbroken, when it is the artists who set up these chain reactions, splicing sections of film together to create the illusion of continuity. Thus does ideology disguise itself in the "natural" and inevitable.

The miniature conflagrations of the film belittle the imperialist's "domino theory" of world events. Swiss-watch precision, combined with anarchic disruptions, protests the repressive order of the bourgeois Swiss state. [2] As a parody of technology's breakdown, the calamities reflect the inversion of late capitalism, in which there is no future because the future is technology and technology is already here. The film's "narrative" goes nowhere, nothing changes, all actions are abortions.

1) Fischli and Weiss insightfully link private property to MEN'S things (MANN INTIM). Gerda Lerner writes: "The appropriation by men of women's sexual and reproductive capacity occurred PRIOR to the formation of private property and class society. Its commodification lies, in fact, at the foundation of private property" (THE CREATION OF PATRIARCHY, New York and Oxford, Oxford University Press, 1986, p. 8).

2) Karen Marta discusses Switzerland's role in the artists' oeuvre in "Orderly Chaos," an essay written for the catalogue of their traveling exhibition originating at List Visual Arts Center, Massachusetts Institute of Technology, October 1987.

INSTITUTIONAL

As Swiss artists, Fischli/Weiss are in an advantageous position vis à vis the battle between Europe and America for cultural hegemony. Coming from historically neutral territory, they defuse the tension between European bombast and American crassness. As a pair of artists, they deflate the myth of the isolated genius. [3] Finally, we are reading about Fischli/Weiss in a Swiss publication which attempts to bridge the gap between English and German-speaking audiences and which therefore could feature the artists only after they had achieved some prominence outside their home territory, in the United States as well as Europe.

3) Representation of the artists' work is shared by a New York gallery, Sonnabend, and a Cologne gallery, Monika Sprüth – both owned by women.

PHENOMENOLOGICAL

The tire or wheel recurs in DER LAUF DER DINGE – but, moving slowly, it soaks up more time than space. The destiny of rolling objects is suspenseful, forcing awareness of the false ontological condition of waiting-for-something-to-happen. In the interstices of purposive behavior we relapse into expectation – to be rescued, to be killed. Passivity, underscored by the disguising of human agency in the film, heightens viewers' experience of real time: we witness these catastrophes with relief because they pass the time more quickly, we delight in the vampire effect of corrosive action, sucking the blood of time, and that, paradoxically, brings home to us just how threatening surrender to the molasses of eternity is.[4] By contrast, note the Heideggerian aspect of the battered peasant shoes in the film – they are not only useful because they paddle a roller, they are used, and so bearers of time durée.[5]

In their brief tenure, the constructions of Fischli/Weiss gather themselves into an other, a separate coherence, but a self-alienated one because cut off from their proper use. The boundary of the self (the artists' ego-invested invention) cannot be maintained under the pressure of being-in-the-world (gravity). The structure's unavoidable collapse echoes the phenomenological collapse, the interface of self and world. The artists view this breakdown as beautiful when it is "slowly and completely" done, that is, reintegrative.

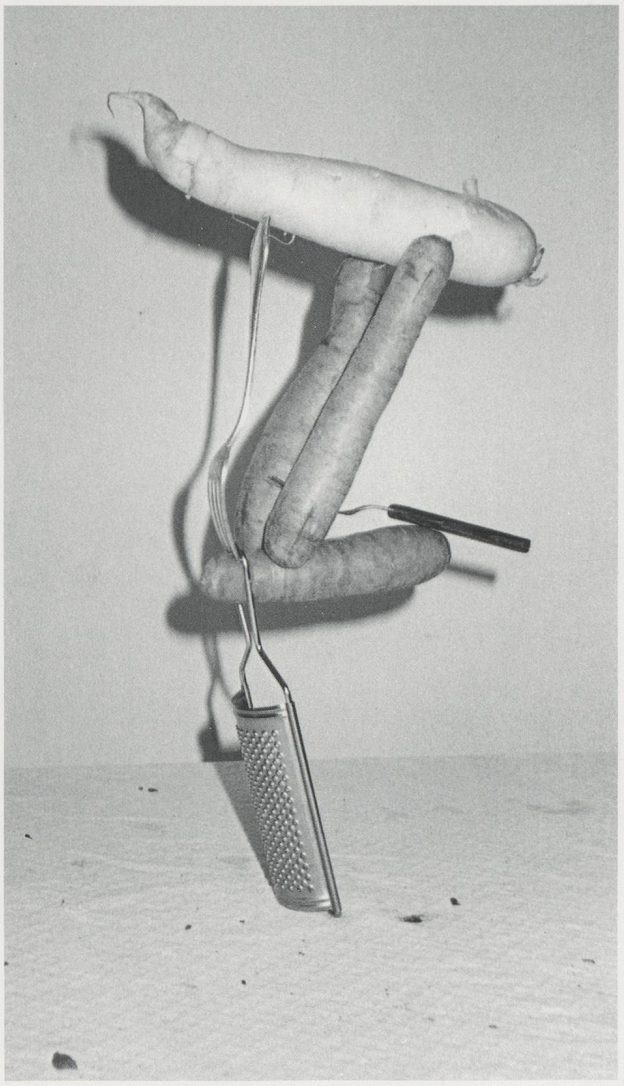
4) Julia Kristeva characterizes this time as cyclical and monumental, "traditionally linked to female subjectivity" and now to current science: "a spacetime in infinite expansion ... rhythmed by accidents or catastrophes preoccupies both space science and genetics" (THE KRISTEVA READER, ed. Toril Moi, New York, Columbia University Press, 1986, p. 192).

5) These shoes are pedals; those in MASTURBINE are petals.

FORMALIST

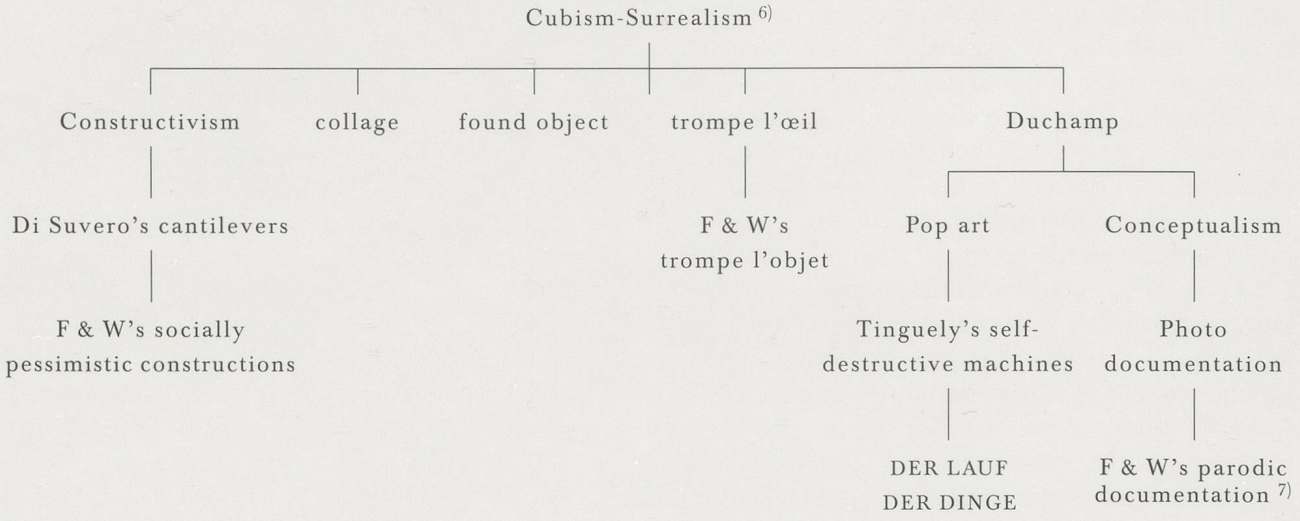
The kitsch narrative and theatricality of the rubber sculptures must be overlooked in favor of the way Fischli/Weiss coat the eclecticism of found objects

PETER FISCHLI/DAVID WEISS, DIE STOLZE KÖCHIN / *THE PROUD COOK,* (EQUILIBRE) PHOTO AUS DER SERIE / *FROM THE SERIES:* STILLER NACHMITTAG / *QUIET AFTERNOON, 1985.*



with the unifying emulsion of the black and white photograph, taking advantage of the photograph's literal flatness and illusory depth to honor its frontality without demoting the objects to mere illustration. The checks-and-balances arrangements and frequent chiasmic compositions reformulate action painting's push-pull, the minimalist grid repeats itself in the rungs of chairs and ladders, but all reminiscences are jettisoned by the progressiveness of photography.

HISTORICAL



6) Fischli/Weiss's oral references – the predominance of comestibles and eating utensils – find precedent in Meret Oppenheim's tableaux. However, the most striking overlap is that of MASTURBINE with MA GOUVERNANTE, MY NURSE, MEIN KINDERMÄDCHEN (1936).

7) In addition to a parody of the BIRTH OF VENUS, the female nude rising out of her tire in NIGHT'S DANGERS inverts the iconography of Jean-Auguste-Dominique Ingres' ROGER RESCUING ANGELICA (1819). She holds her arms up freely (although still in the "bondage" of a stereotypical sexual role) and, unlike Angelica, she is on a pictorially higher level than the male (here a kind of mad monk, standing in for both Roger and the monster). Nevertheless, the theme of the fallen woman which Linda Nochlin traces in the Ingres painting ("Lost and Found: Once More the Fallen Woman," THE ART BULLETIN, March 1978, pp. 139–53) persists in the photograph, since the female figure will "fall" along with the structure.

LINGUISTIC

DER LAUF DER DINGE's unstoppable progress is language's endless chain. Throughout the work of Fischli/Weiss, no t e l o s will "ground" the infinity of desire, not even the phallus, simply a vegetal notation of "difference," that is, merely a carrot, which, dangled at the end of a stick, makes human animals run ceaselessly toward a possession that ceaselessly outruns them. 8) DIE GEFEIERTE RÜBE (THE TRIUMPHANT CARROT) asks, "What's up doc?" Answer: "What comes down."

The ubiquitous tire also draws us on and in (t i r é) waiting for the construction to get t i r e d, deconstruct. That tire is the aporia of BARRICADE, the contradictory hole/passage which undoes the title: the perfect vantage for seeing through the obstruction, it simultaneously frames the subject as perfect target for a second viewer whose politics place him/her on the other side of the barricade. 9)

8) In contradistinction to this view of language and animal nature, Vicki Hearne describes the "integrity of a language as the physical, intellectual, and spiritual distance talking enables the speakers . . . to travel together . . . I can go a lot farther with my dog than I can with a schizophrenic, or a Nazi, if only because my dog doesn't bore me" (ADAM'S TASK, New York, Alfred A. Knopf, 1986, p. 42).

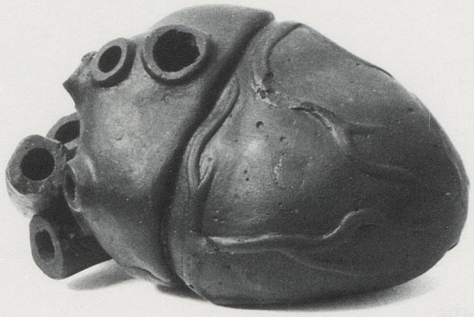
9) Kristeva corrects the post-structuralists' ignoring of the subject as capable of social practice and of "being put to death."

CONCLUSION

Like Fischli/Weiss's practice, criticism is a precariously balanced organization of odd transfunctional parts, a construction of meaning briefly held in place. Fischli/Weiss imply that all meaning structures, art itself, are such houses of cards.

Language, certainly, is a contraption; using it means having ourselves personally fitted, as for a prosthesis. Strapped in it we move more efficiently but less under our own power. Often it comes loose, stiffens up or takes control of its host, ticking on like some pacemaker of significance. Even when it works efficiently, each movement makes a screw squeak, reminding us of our loss – the squeak is the hoarseness of our voices as we parrot words like ventriloquist's dummies. "Man has, as it were, become a kind of prosthetic God. When he puts on all his auxiliary organs he is truly magnificent; but those organs have not grown on him and they still give him much trouble at times" (Freud, CIVILIZATION AND ITS DISCONTENTS).

Criticism-prosthetics operates on at least three levels: symbolic, aesthetic, and functional. First, a review or article is like the shop-window of a medical aid store – an array of devices that fascinate but frighten (for criticism is perceived as punitive and dismembering, as well as helpful), compelling our gaze despite our fear. Aesthetics and function overlap; use is not always determined by need. Like Fischli/Weiss, critics like to transform function. You can wear a leg brace on your head and it's a "turn," whether done by a "star" or by a party animal of the lampshade school of hattery. You can use that artificial limb to take a walk or twirl it like a baton at the head of a parade. You could contemporize Jasper John's THE CRITIC SEES by replacing the mouths behind the glasses with hearing aids. Or you could put a hearing aid up your ass and hear only the sounds of your innards, an electronic "bug" pleasantly buggering you. The truss gives the art world a firmer figure by keeping the system in place. Eyeglasses, the better to see, come in a choice of "frames," ranging from "schoolboy" intellectual to punk. (Joke:



PETER FISCHLI/DAVID WEISS, HERZ / *HEART*, 1987, GUMMI / *RUBBER*, *10 x 16 x 8,5 cm / 4 x 6 1/3 x 3 1/3 "*.

Expressionist asks, "What's a stigmata?" Formalist answers, "Something wrong with your eyes.") Phenomenology is a skin graft. Deconstruction is dentures' echoing click. For this text, then, what is the footnote in this battery of devices? A footnote sits at the foot of the master, but that foot, bringing up the rear, can also give the body of the text a kick in the butt. The footnote is cut off from the text – severed from that which is already unmoored. It is an appendage, emphatically added on. It is meant to be supportive, i. e. both helpful (clarifying) and secondary. [10] However, it is in rivalry with the text which uses it as a site of acknowledgement of precedence, then displaces its indebtedness, shoving it outside, to the bottom. But, as Stanley Cavell notes in THE CLAIM OF REASON, contribution can consist in "opting to be marginal (which is of course not the only way of being marginal)." The footnote can be a place of creativity, the arena of Helene Cixous' diversity, without which invention is impossible. [11] Prosthetics can be subject to black humor; pain runs underneath – the pain of exclusion, the pain of being the missing part. Could there be a future invention, if mechanistic, at least aware of the pain of severed members? [12]

10) Carol Gilligan emphasizes the "continuing power for women of the judgement of selfishness" (IN A DIFFERENT VOICE, Cambridge: Harvard University Press, 1982, p. 131).

11) It is characteristic of art discourse that there has been no opening in this text, or in Fischli/Weiss's work, for a discussion of the general absence of non-caucasians in the art world.

12) Gilligan discusses a "responsibility [which], separated from sacrifice, becomes tied instead to the ... ability to anticipate which actions are likely to eventuate in hurt" (VOICE, p. 134).

JEANNE SILVERTHORNE

DER KRITIKER ALS VIERÄUGIGES HINKEBEIN

PETER FISCHLI/DAVID WEISS, OHNE TITEL/ *UNTITLED*, (EQUILIBRE) PHOTO, 1986.

PSYCHOANALYTISCH

MASTURBINE ist bei der im Werk von Peter Fischli und David Weiss vorhandenen Neigung zu Zusammenbrüchen eine Ausnahme: Diese Schuhe sind so fest ineinander verkeilt, dass ihre Position für immer festgeschrieben scheint – ein tief verankerter Fetisch. Den onanistischen Anklang im Titel verstärkt die Kombination von Turbine, und Sexualität, zwei Maschinen, die beide durch Flüssigkeiten in Gang gehalten werden. Ungezügelte Phantasie schafft sich den Fetisch, doch mangels echter Befriedigung staut sich die Libido auf. Das Ergebnis ist, dass der Fetisch im Dunkeln wuchert, wie ein Pilz sozusagen, und extreme Ausdrucksformen annimmt (Freud). Und tatsächlich haben wir es hier mit einer Blütenform zu tun: jeder Schuh ein Blütenblatt, das aus einem freistehenden Stempel spriesst. Masturbine probt die Urszene. Die Schuhe als «das Tier mit den zwei Höckern» – eine visuelle Verknüpfung von Hügeln und Spitzen, der Märchenprinz beim Stelldichein mit Aschenputtel. Im Fetisch wird der Selbsterhaltungstrieb gespalten: der eine Teil wird idealisiert, der andere unterdrückt; der eine geliebt, der andere gehasst. In MASTURBINE vermittelt das Schlangenmuster eines Absatz-Paares schwache Spuren von Ekel vor Reptilien. Der erschreckte Gesichtsausdruck des Kopfes in DIE GEFAHREN DER NACHT jedoch, der Titel selbst und die pornographische Pose des weiblichen Akts machen das Stück zum gedanklichen Widerpart von MASTURBINE: dem geliebten Fetisch den verhassten Partner. Die schaukelnde Plattform verrät kindlichen Ursprung.

JEANNE SILVERTHORNE ist Künstlerin in New York und schreibt über Kunst.

MATERIALISTISCH

Die Gegenstände ihrer Wahl sind bei Fischli/Weiss weder fetischisiert noch besonders aufgemacht oder verpackt. Oftmals handelt es sich um Werkzeuge, die dann zu Werkzeugen der (künstlerischen) Produktion werden. Die Gegenüberstellung von zwei Gummi-Skulpturen lässt einen Konsumgüter mit Abfall in Verbindung bringen: die persönliche Hygiene von Rasiermesser und Toilettenartikeln in MANN INTIM [1] *korrespondiert mit öffentlicher Hygiene in* KANALARBEITER; *Konsumismus paart sich mit der effizienten Aufrechterhaltung des Status quo.*

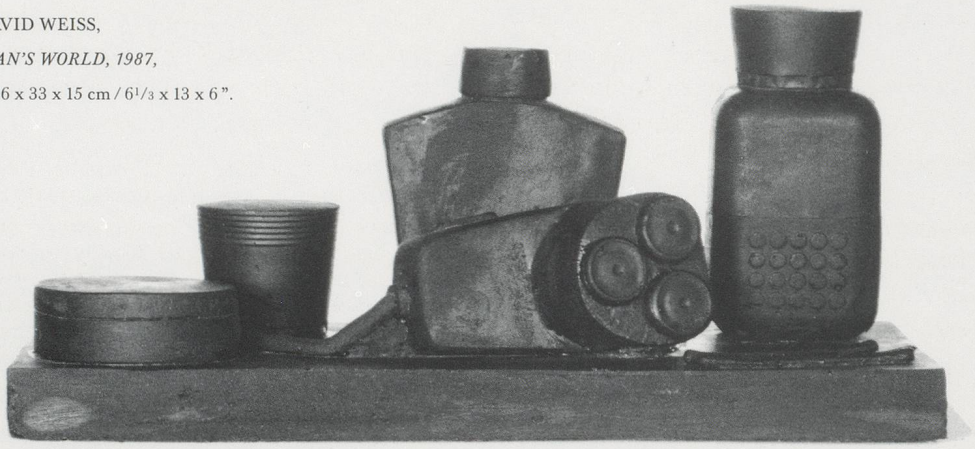
Der Film DER LAUF DER DINGE *von Fischli/Weiss rekapituliert, wie Ideologie die Evidenz ihrer eigenen Entstehungsmechanismen zu unterbinden sucht: die Gegenstände des Films und was sie auslösen präsentieren sich, als existierten weder Urheber noch Unterbrechung. Dabei sind diese Kettenreaktionen ja manuell ausgelöst worden von den Künstlern, die zudem einzelne Filmabschnitte zusammenmontiert haben, um damit die Illusion ununterbrochener Kontinuität zu schaffen. Genauso behauptet auch Ideologie sich als «naturgegebene» Selbstverständlichkeit.*

Die Mini-Feuersbrünste des Films zeigen die imperialistische «Domino-Theorie» der Weltereignisse im kleinen. Schweizer Uhren-Präzision, kombiniert mit anarchischen Ausbrüchen, zielt gegen die repressive Ordnung des bourgeoisen Schweizer Staates. [2] *Als Parodie auf den Zusammenbruch der Technologie reflektieren die kleinen Katastrophen die Umkehrung des Spätkapitalismus, wo es keine Zukunft mehr gibt, weil Zukunft Technologie wäre und wir die bereits haben. Die «Geschichte» des Films läuft ins Leere, kein Wandel, alle Handlungen sind nichts als Missgeburten.*

1) Scharfsinnig verbinden Fischli/Weiss Privateigentum mit den männlichen Dingen (MANN INTIM). Gerda Lerner schreibt dazu: «Die Aneignung der weiblichen Sexualität und Reproduktions-Fähigkeit durch den Mann geschah vor der Entstehung von Privateigentum und Klassengesellschaft. Ihre Vereinnahmung legt den Grundstein zum Privateigentum.» (THE CREATION OF PATRIARCHY, New York und Oxford, Oxford University Press, 1986, S. 8)

2) Die Bedeutung der Schweiz für das Werk der Künstler erörtert Karen Marta in «Orderly Chaos». Sie verfasste diesen Aufsatz für den Katalog zur Wanderausstellung, die im Oktober 1987 im List Visual Arts Center am Massachusetts Institute of Technology begann.

PETER FISCHLI/DAVID WEISS,
MANN INTIM / *A MAN'S WORLD, 1987,*
GUMMI / *RUBBER,* 16 x 33 x 15 cm / 6 1/3 x 13 x 6".



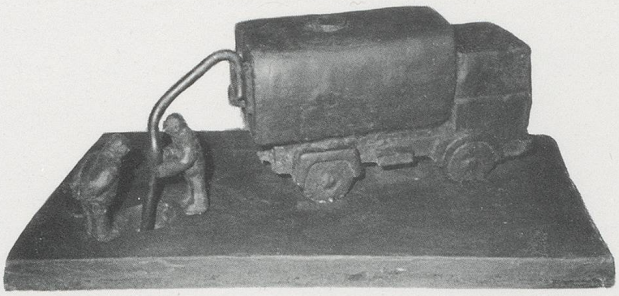
INSTITUTIONELL

Als Schweizer Künstler nehmen Fischli/Weiss im europäisch-amerikanischen Kampf um die kulturelle Vorherrschaft eine recht vorteilhafte Position ein. Sie kommen aus einem historisch neutralen Land und vermögen so die Spannung zwischen europäischem Schwulst und amerikanischer Derbheit zu entschärfen. Als Künstler-Paar entkräften sie den Mythos vom einsamen Genie. [3] *Und schliesslich lesen wir jetzt über*

Fischli/Weiss in einer Schweizer Publikation, die die Kluft zwischen englisch- und deutschsprachigem Publikum zu überwinden sucht und also die Künstler erst vorstellen konnte, als diese ausserhalb ihrer Heimat – in den Staaten wie in Europa – bereits einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht hatten.

3) Die Künstler werden von zwei Galeristinnen vertreten: in New York von der Galerie Jleana Sonnabend und in Köln von der Galerie Monika Sprüth.

PETER FISCHLI/DAVID WEISS,
KANALREINIGER / *SEWER WORKERS, 1987,*
GUMMI / *RUBBER,* ca. 25 x 40 cm / *10 x 15¾".*



PHÄNOMENOLOGISCH

Das Rad bzw. der Reifen kehrt im LAUF DER DINGE wieder, aber er bewegt sich so langsam, dass er mehr Zeit als Raum in Anspruch nimmt. Das Geschick rollender Gegenstände ist voller Suspence und zwingt die Wahrnehmung in den trügerischen ontologischen Zustand des «Darauf-Warten-Dass-Etwas-Passiert». In den Nischen zweckgebundenen Verhaltens fallen wir zurück in die Erwartung – gerettet zu werden, getötet zu werden. Passivität, betont noch durch die Vertuschung menschlicher Beteiligung am Film, verstärkt das reale Zeitgefühl des Betrachters: Mit Erleichterung erleben wir die Katastrophen, weil sie die Zeit schneller vergehen lassen; wir geniessen den Vampir-Effekt der Zersetzung, saugen das Blut der Zeit und begreifen so – paradoxerweise –, wie bedrohlich solche Hingabe an den trägen Fluss der Ewigkeit ist.[4] Halten wir uns im Gegensatz dazu den Heideggerschen Aspekt der abgenutzten Bauern-Schuhe im Film vor Augen, die nicht nur als Walzenantrieb nützlich sind, sondern selbst benutzt und damit Träger einer zeitlichen Ausdehnung werden.[5]

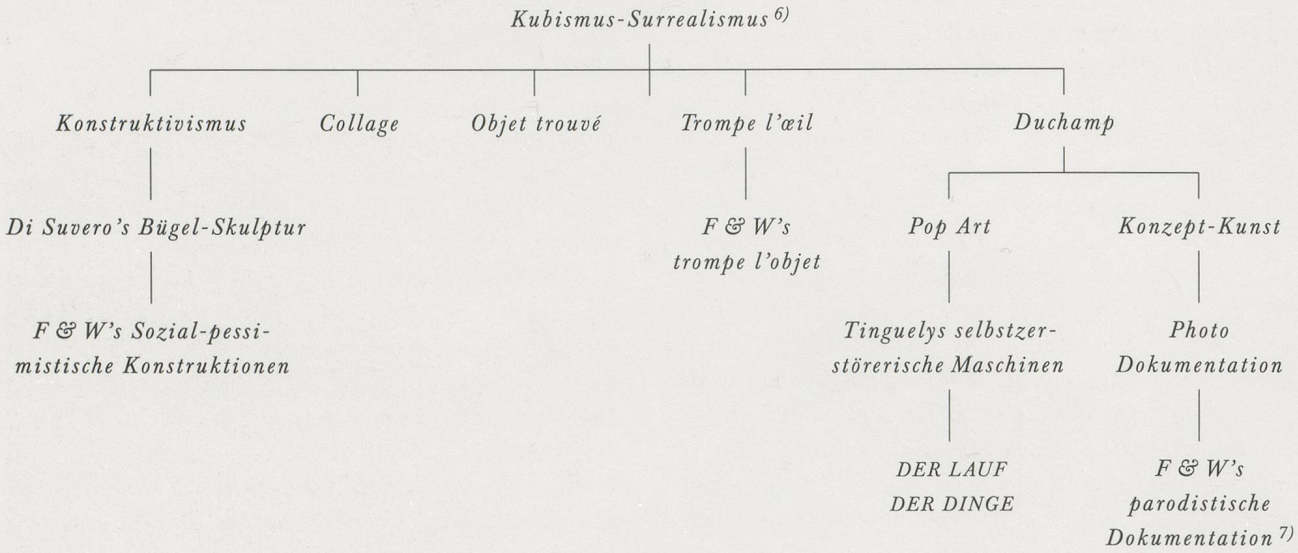
In ihrer Kurzlebigkeit finden die Konstruktionen von Fischli/Weiss zu einer neuen, freilich selbstentfremdeten Kohärenz zusammen, sind sie doch ihrer eigentlichen Funktion enthoben. Das Territorium der Persönlichkeit (das vom Künstler-Ego Erschaffene) lässt sich unter dem Druck des In-der-Welt-Seins (Schwerkraft) nicht aufrechterhalten. Im unvermeidlichen Zusammenbruch der Struktur spiegelt sich der phänomenologische Zusammenbruch, die Schnittfläche von Ich und Welt. Die Künstler finden diesen Einbruch schön, wenn er «langsam und vollständig», das heisst reintegrativ, vollzogen wird.

4) Julia Kristeva beschreibt diese Zeit als zyklisch und monumental, «traditionellerweise mit weiblicher Subjektivität verbunden» und heute mit gängiger Wissenschaft: «Eine Raum-Zeit in endloser Ausdehnung..., die ihre Einteilung nach Unfällen und Katastrophen bemisst, beherrscht Raumlehre und Genetik.» (THE KRISTEVA READER, Hrsg. Toril Moi, New York, Columbia University Press, 1986, S. 192)
5) Diese Schuhe sind Pedale (pedals); die Schuhe in Masturbine sind Blütenblätter (petals).

FORMALISTISCH

Über das kitschige Erzählerische und theatralische Gehabe der Gummi-Skulpturen sollte man zugunsten der Art und Weise hinwegsehen, in der Fischli/Weiss den Eklektizismus vorgefundener Objekte mit der vereinheitlichenden Emulsion des Schwarzweiss-Photos überziehen. Sie nutzen dabei die sprichwörtliche Flachheit und illusorische Tiefe der Photographie – die eigentlich nur ihre Frontalität um so mehr würdigt –, ohne die Objekte aufs bloss Illustrative zu reduzieren. Arrangements mit Balanceakten sowie zahlreiche chiastische Kompositionen greifen die Dynamik des Action Painting auf; der minimalistische Raster wiederholt sich in den Stangen von Stühlen und Leitern, doch wird jedwede Reminiszenz sogleich von der Fortschrittlichkeit der Photographie wieder ausser Kraft gesetzt.

HISTORISCH



6) Die «Oral-Bezüge» bei Fischli/Weiss – vorherrschend Nahrungsmittel und Ess-Utensilien – haben ihre Vorläufer in Meret Oppenheims Bildern. Am verblüffendsten ist jedoch die Übereinstimmung zwischen MASTURBINE und MA GOUVERNANTE (My Nurse, Mein Kindermädchen, 1936).

7) Abgesehen von der Parodie auf die GEBURT DER VENUS ist der weibliche Akt, wie er in DIE GEFAHREN DER NACHT dem Reifen entsteigt, eine Umkehrung der Ikonographie des Ingres-Bildes ROGER BEFREIT ANGELICA (1819). Frei hebt sie ihre Arme (wenngleich immer noch «gefangen» in ihrer stereotypen sexuellen Rolle) und befindet sich, im Gegensatz zu Angelica, auf einer höheren Bild-Ebene als der Mann (in diesem Fall eine Art verrückter Mönch anstelle von Roger und dem Monster). Das Thema der gefallenen Frau jedenfalls, dem Linda Nochlin in dem Ingres-Bild nachspürt («Lost and Found: Once More the Fallen Woman», THE ART BULLETIN, März 1978, S. 139–53), ist auch in dem Photo enthalten, denn die weibliche Figur wird gemeinsam mit der labilen Struktur «zu Fall» kommen.

LINGUISTISCH

Die Unaufhaltsamkeit im LAUF DER DINGE meint die endlose Kette der Sprache. Kein TELOS (Endzweck) «bremst» im Werk von Fischli/Weiss die Unstillbarkeit des Verlangens, so auch nicht der Phallus in jener schlichten Form der «Konnotation» als Gemüse, eigentlich eine Möhre, die am Ende eines Stockes baumelt, so dass das Menschen-Tier ewig einem Besitz hinterherjagt, der ihm ewig entwischt.[8] Fragt die TRIUMPHIERENDE KAROTTE: «What's up Doc?» Antwort: «What comes down.» (Wörtlich: «Was ist oben, Doc?» «Das, was 'runter kommt» – entspricht dem deutschen Wortspiel: «Was ist los?»/«Was nicht festgebunden ist.»)

Das allgegenwärtige Rad (engl.: tire) zieht uns an und mitten hinein (franz.: tiré), auf dass das Gebilde mürbe (engl.: tired) werde, der Dekonstruktion anheimgefallen. Dieses Rad ist die Aporie der BARRIKADE, der widersprüchlichen Öffnung/Passage, die den Titel aufhebt: die perfekte Gelegenheit, das Hindernis zu durchschauen, die zugleich das Subjekt als ideale Zielscheibe für einen zweiten Betrachter einfasst, den sein Weg auf die andere Seite der Barrikade geführt hat.[9]

8) Im Gegensatz zu dieser Betrachtungsweise von Sprache und Tier beschreibt Vicki Hearne «die Integrität einer Sprache als physische, intellektuelle und geistige Distanz des Sprechens, das die Sprecher . . . , zu einer gemeinsamen Reise befähigt. Mit meinem Hund komme ich viel weiter als mit einem Schizophrenen oder mit einem Nazi, und sei es nur, weil mein Hund mich nicht langweilt.» (ADAM'S TASK), New York, Alfred A. Knopf, 1986, S. 42)

9) Kristeva korrigiert die poststrukturalistische Ignoranz gegenüber der Fähigkeit des Subjekts zur sozialen Praxis und der «Todbestimmtheit».

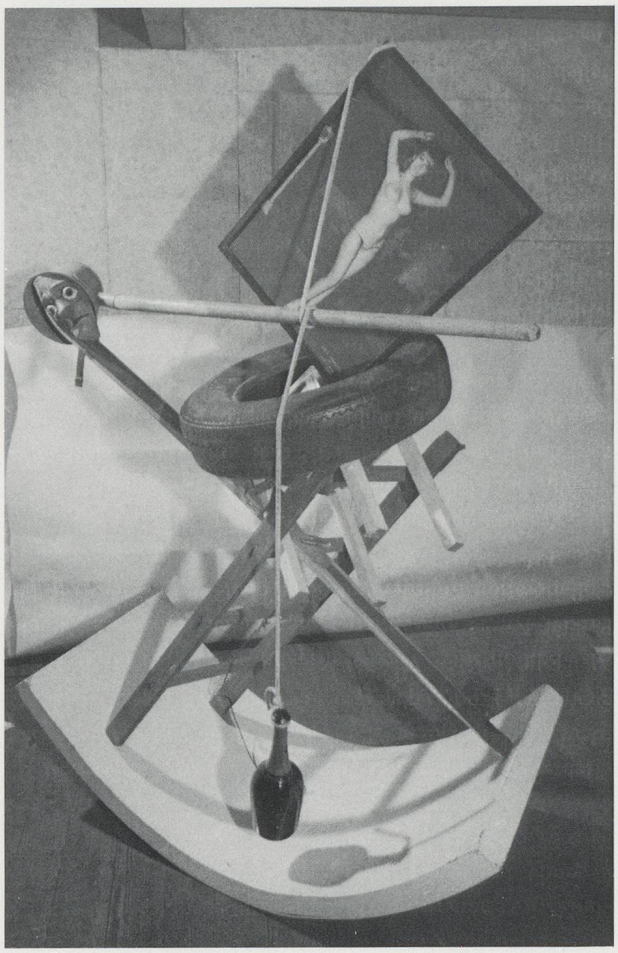
FOLGEN UND FOLGERUNGEN

Wie die Praxis von Fischli/Weiss ist auch die Kritik ein prekärer Balanceakt mit kuriosen trans-funktionalen Versatzstücken, ein Bedeutungsgebäude, das nur kurze Zeit steht. Fischli/Weiss machen klar, dass jede Bedeutungs-Struktur – ja die Kunst selbst – ein solches Kartenhaus ist.

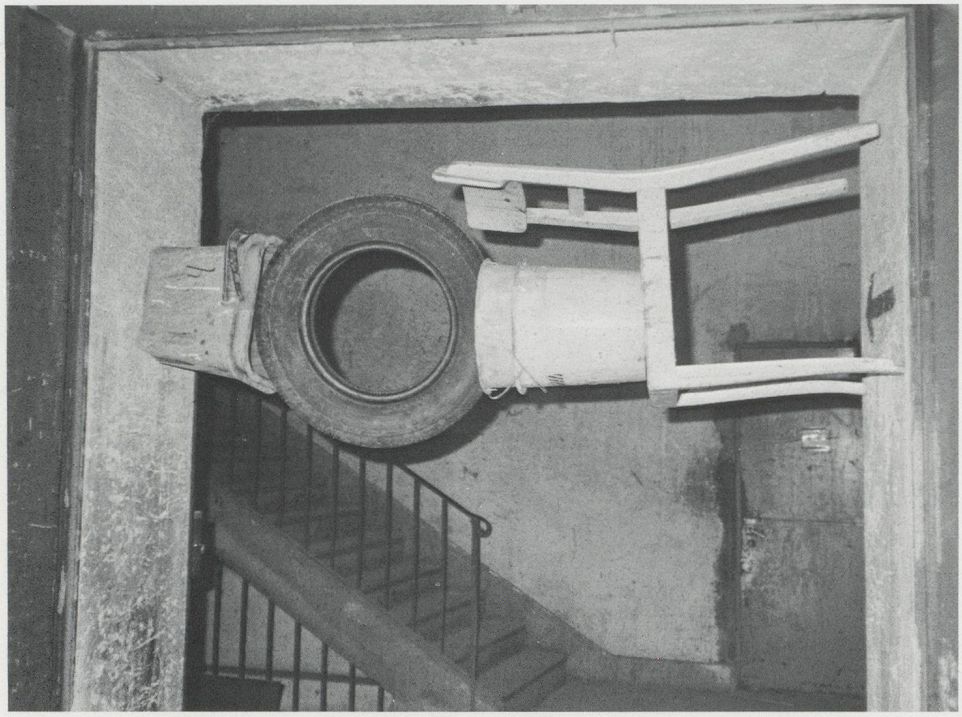
Sprache ist sicherlich so ein Behelfsmechanismus; bedienen wir uns ihrer, so haben wir uns bereits auf sie eingerichtet wie auf eine Prothese. Wir zwängen uns hinein und bewegen uns darin wohl effizienter, doch weniger aus eigener Kraft. Zuweilen wird sie locker, versteift sich oder kontrolliert ihren Wirt. Dabei tickert sie vor sich hin wie ein Signifikanzen-Schrittmacher. Selbst wenn sie einwandfrei funktioniert, quietscht bei jeder Bewegung eine Schraube, die uns an unseren Verlust erinnert; die Schraube ist die Heiserkeit unserer Stimme, wenn wir Worte wie stümperhafte Bauchredner nachplappern. «Der Mensch ist sozusagen eine Art Prothesengott geworden, recht grossartig, wenn er all seine Hilfsorgane anlegt, aber sie sind nicht mit ihm verwachsen und machen ihm gelegentlich noch viel zu schaffen.» (Freud, DAS UNBEHAGEN IN DER KULTUR.)

Die Prothetik der Kritik funktioniert auf mindestens drei Ebenen: der symbolischen, der ästhetischen und der funktionalen. Zunächst ist eine Kritik oder Besprechung wie ein Apotheken-Schaufenster mit einer Reihe Hilfsmittel, die faszinieren und zugleich erschrecken (denn Kritik wird einerseits als Strafe, Ausmusterung und andererseits als Hilfe erlebt). Trotz der Furcht ist unser Blick gebannt. Ästhetik und Funktion überschneiden sich; Gebrauch ist nicht immer von Bedarf bestimmt. Wie Fischli/Weiss verändern auch die Kritiker gern die Funktion. Man kann ein Fusskettchen am Kopf tragen und damit «was Neues» schaffen, sei man nun ein «Star» oder ein ganz gewöhnlicher Party-Löwe. Man kann mit dem künstlichen Glied einen Spaziergang machen oder es, wie der Anführer einer Parade seinen Stab, durch die Luft wirbeln. Man kann Jasper Johns' THE CRITIC SEES auf den neuesten Stand bringen, indem man die Münder hinter den Brillengläsern durch Hörgeräte ersetzt. Man kann sich aber auch ein Hörgerät

PETER FISCHLI/DAVID WEISS, DIE GEFAHREN DER NACHT / *NIGHT'S DANGERS, (EQUILIBRE)*
PHOTO AUS DER SERIE / FROM THE SERIES:
STILLER NACHMITTAG / *QUIET AFTERNOON, 1985.*



am Hintern anbringen und den Tönen aus dem Innern lauschen, eine angenehm kitzelnde elektronische «Wanze» sozusagen. Das Gerüst gibt der Kunstwelt eine festere Gestalt, indem es das System in Form hält. Brillen – zum besseren Sehen – gibt es in einer Auswahl verschiedenster Gestelle – von «Schuljungen»-intellektuell bis punkig. (Witz: Fragt der Expressionist: «Was ist ein Stigma?» Sagt der Formalist: «Wenn etwas mit deinen Augen nicht stimmt.») Phänomenologie ist eine Hauttransplantation. Dekonstruktion ist das Klappern im Gebiss. Was ist bei diesem Text dann die Fussnote zu solcher Kanonade



PETER FISCHLI/DAVID WEISS, DAS HINDERNIS / *BARRICADE,*
(EQUILIBRE) PHOTO AUS DER SERIE / *FROM THE SERIES:*
STILLER NACHMITTAG / *QUIET AFTERNOON, 1985.*

von Erdachtem? Eine Fussnote sitzt zu Füssen ihres Meisters; doch dieser Fuss, der die Nachhut stellt, kann dem Text-Körper auch einen Tritt ins Hinterteil verpassen. Die Fussnote ist vom Text getrennt – losgelöst von dem, was bereits abgehoben hat. Ein Anhängsel, ein emphatischer Zusatz. Sie soll unterstützen, und das heisst, sie ist hilfreich (klärend) und sekundär. [10] *Trotzdem rivalisiert sie mit dem Text, der sie seinerseits zur Anerkennung seiner Überlegenheit benutzt, indem er sie ihre Schuldigkeit – durch den Verweis ans Ende – begleichen lässt. Doch wie Stanley Cavell in* THE CLAIM OF REASON *bemerkt, kann der Beitrag in der «Wahl der marginalen Position bestehen (wobei dies natürlich nicht die einzige Möglichkeit darstellt, marginal zu sein)». Die Fussnote kann kreativer Ort sein, Arena für Hélène Cixous' Verschiedenheit, ohne die Erfindung nicht denkbar ist.* [11] *Prothesen können Anlass zu schwarzem Humor liefern; Schmerz, spielt mit – der Schmerz des Ausgeschlossenseins, der Schmerz, das fehlende Glied wirklich zu sein. Gibt es demnächst vielleicht eine neue Erfindung, eine mechanistische vielleicht, die immerhin den Schmerz des abgetrennten Glieds verspürt?* [12]

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)

10) Carol Gilligan betont die «fortbestehende Macht der Frau zum Urteil über die Selbstsucht». (IN A DIFFERENT VOICE, Cambridge: Harvard University Press, 1982, S. 131).

11) Es ist typisch für den Kunst-Diskurs, dass es in diesem Text oder auch in der Arbeit von Fischli/Weiss keinerlei Überlegung zum generellen Fehlen von Nicht-Kaukasiern in der Kunstwelt gibt.

12) Gilligan spricht von einer «Verantwortung fern der Aufopferung, dafür aber verbunden mit der Fähigkeit vorauszusehen, welche Handlungen in Verletzung enden werden.» (VOICE, S. 134)

FOLGENDE SEITE / *NEXT PAGE*

EDITION FOR PARKETT

PETER FISCHLI / DAVID WEISS, «SCHALLPLATTE», 1988,
EDITION EINER SCHALLPLATTE, BERACRYL, ⌀ 30 cm,
AUFLAGE: 120 EXEMPLARE, SIGNIERT UND NUMERIERT.

PETER FISCHLI / DAVID WEISS, «RECORD», 1988,
EDITION OF A RECORD, BERACRYL, ⌀ 11 4/5'',
EDITION: 120, SIGNED AND NUMBERED.

Jede Nummer der Zeitschrift entsteht in Collaboration mit einem Künstler, der eigens für die Leser von Parkett einen Originalbeitrag gestaltet. Dieses Werk ist in der gesamten Auflage abgebildet und zusätzlich in einer limitierten und signierten Vorzugsausgabe erhältlich.

Each issue of the magazine is created in collaboration with an artist, who contributes an original work specially made for the readers of Parkett. The work is reproduced in the regular edition. It is also available in a signed and limited Deluxe-Edition.

SCHALLPLATTE

Als Edition der Vorzugsausgabe von Parkett Nr. 17 präsentieren die beiden Collaboration-Künstler eine Schallplatte. Peter Fischli und David Weiss gingen für ihre Produktion aber nicht in ein Tonstudio. Bei der Schallplatte, von der hier die Rede ist, handelt es sich um ein Objekt mit dem Titel «Schallplatte». Dennoch, diese Fischli/Weiss-Platte lässt sich abspielen. Wer keine Angst hat, seinen Plattenspieler bzw. den Saphir zu ruinieren, hört eine Art Durchschnitt gängiger Discomusik. Durchschnitt heisst in diesem Fall auch das Vermindern der möglichen Wiedergabequalität – der HiFi-Fetisch verschluckt sich selber.

Die Schallplatte stellt wohl einen der beliebtesten und weitvebreitetsten Gegenstände für den Hausgebrauch dar. Sie gehört in einen Haushalt wie die Topfpflanze, die Möbel, die Pfannen, das Auto, die Zeitschriften, die Marmelade. Doch kaum je sind wir einer selbstgemachten, -gegossenen Spezies Schallplatte begegnet. Nur Fischli/Weiss bringen uns diesen sympathischen Massenartikel in die Nähe des selbstgeschneiderten Kleides, des selbstgebastelten Büchergestells oder des selbstgebauten Hauses. Sie weisen auf jenen Schwebezustand zwischen Lächerlichem und Besonderem hin, der solchen Gegenständen anhaftet.

Diese Schallplatte ist eine Imitation.

Und wir erinnern uns an die antike Legende, in der ein Vogel eine gemalte Kirsche picken wollte, weil die Malerei die Natur so perfekt imitiert hatte. Fischli/Weiss setzen uns einen Gegenstand vor, bei dem die Kirsche zur Schallplatte und der Schnabel des Vogels zur Plattenspielernadel wird.

In einer der kleinen Skulpturen der Serie «Plötzlich diese Übersicht» haben Fischli/Weiss bereits auf diese Problematik hingewiesen, indem sie das Signet der Firma «His Master's Voice» plastisch formten. Nicht nur stellt sich die Frage ob der Hund nun der wirklichen oder unwirklichen, der richtigen oder nichtrichtigen Stimme seines Meisters folgt, sondern auch, ob das von Fischli/Weiss nachgebildete Firmensignet immer noch als Firmensignet gelten darf.

Der Werkstoff der Fischli/Weiss-Schallplatte heisst Beracryl und ist jenem Material ähnlich, das die Künstler für ihre sogenannten «Gummi»-Skulpturen verwenden. So kann also manchmal «Gummi» Gummi imitieren, doch «imitiert» in unserem Falle Acryl Vynil . . .

B. C.

RECORD

The record made by Peter Fischli and David Weiss for the deluxe edition of Parkett no. 17 was not produced in a sound studio. Instead it is an object entitled Record but an object that can be played. Those who are not afraid of ruining their record player or rather the needle will hear something like a cross section of average disco music. Average in this case also means decreased quality of sound reproduction – the hi-fi fetish choking on itself.

Records rank among the most popular and common objects in ordinary use. They are stock items in every household along with potted plants, furniture, frying pans, cars, magazins and jam. Yet rarely have we ever come across a homemade, home- pressed species of record. Only Fischli/Weiss associate this likable mass-produced article with a homemade dress, a self-made bookcase, or a self-constructed house. They draw our attention to the state of suspension between the ridiculous and the sublime inherent in such objects.

This record is an imitation.

One is reminded of the ancient legend in which a bird tries to eat a painted cherry because the imitation of nature in the picture is so flawless. Fischli/Weiss offer us an object in which the cherry has been turned into a record and the bird's beak, into a needle. The same issue was involved in one of the small sculptures in the series "Suddenly This Overview" in which Fischli/Weiss molded the trademark of "His Master's Voice." Not only do we ask ourselves whether the dog is listening to his master's real or fake, right or wrong voice but also whether the duplicated trademark can still claim to be a trademark. The Fischli/Weiss record is made of Beracryl (acrylic) and is similar to the material used by the artists for their so-called "rubber" sculptures. Thus "rubber" can sometimes imitate rubber but in the present case, acrylic is "imitating" vinyl.

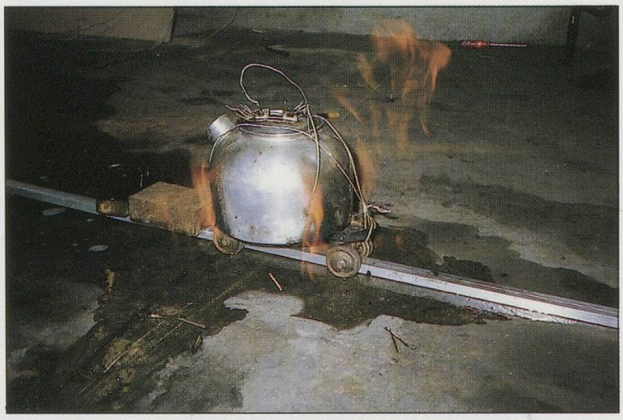
B. C.

(Translation: Catherine Schelbert)

(DIS)ORDERED ARTIFICE IN THE ART OF FISCHLI/WEISS

SIDRA STICH

THE FILM THE WAY THINGS GO, 16 mm, 30 Min., 1986/87.



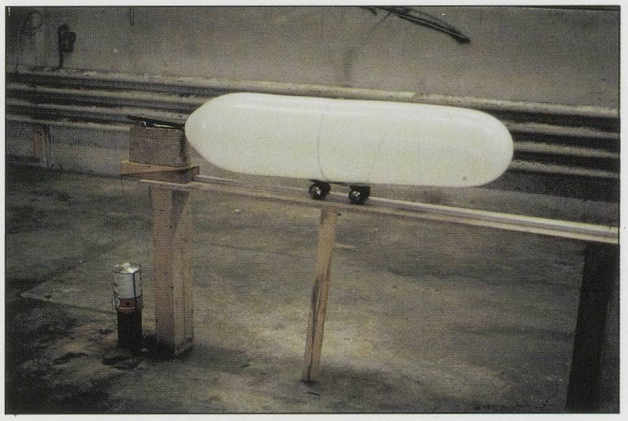
In the art of Peter Fischli and David Weiss focus is not on the end result; a light-hearted tone predominates. Nevertheless, a disquieting undercurrent permeates the imagery, particularly the allusion to those shaky and often inane organizational architectonics within contemporary socio-economic-political systems which likewise are a hodgepodge of borrowed elements, futile gymnastics, short-sighted strategies, and suicidal structurings. As David Weiss has noted, "If you build these things

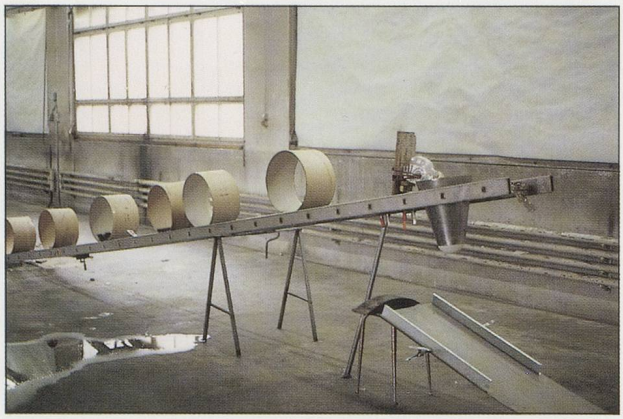
SIDRA STICH is the Senior Curator at the University Art Museum, Berkeley, University of California.

they involve this aspect of breaking down, of failure, a certain kind of tension. They each might suggest a different meaning of some kind but they don't have to. You could put words to them, like 'society' or 'family,' but it doesn't have to be labored." [1]

Their film, DER LAUF DER DINGE (THE WAY THINGS GO), proceeds slowly, each conglomerate setup being methodically activated by energy released from the collapse of another setup. Chaplinesque horseplay merges with Frankensteinian madness as flowing, dripping, steaming water, smoking and flaming fire, and the falling, crushing, sliding, rolling, melting, hurling, sputtering obtrusions of crafty contraptions sustain a relentless concatenation. It is as though a modern-day alchemist were at work – not questing after gold but seeking to reveal the physical potentialities and peculiarities of man-made things and situations. With its soundtrack of emissive hisses, thuds, and gurgles, its fanatical attention to each maneuver, and its magical effacement of human participation (human hands are never in eyeshot though human control is omnipresent), the film has all the intensity, obsessiveness, and lunacy of an alchemist's venturings.

The film is structured as an arduous, determined, but lumpen chain reaction that is inherently eruptive and death-ridden. "When it's nicely functioning, just on the edge of failure, then for us it's beautiful." [2] Indeed, efficiency is measured by success in effecting disorder and destruction – actions which keep the system operative. And meaning resides not in individual objects but in their power to transport energy and perpetuate a continuous motion. Recurrences occur, each somewhat different but all ultimately repetitions of an already familiar image or type of activity. And the whole has the character of an unremitting, utterly nonreversible system that is devoid of dénouement, hierarchical stratas, or closure. It is, however, tension-ridden and tension-producing (despite its playfulness), for one feels frustration with the plodding pace, anxiety with laborious movements that attempt to defy gravity and logic, uneasiness in anticipating what comes next, and fear of a failure that might stop the system. There is





also the disturbing indeterminacy regarding questions of good and evil, guilt and innocence. "An object is guilty when it s t o p s moving and guilty when it k e e p s moving. None of our objects, then, are innocent, and since each object has been tended to personally, we too are implicated in these issues. After all, we are simultaneously the devoted servants of the objects and their amoral exploiters." [3]

On the one hand, the film can be viewed as an awesome metaphor for the life-threatening experiments performed in "real" research laboratories and the wasteful, counter-productive operations of technocratic institutions and societal organizations. It offers the comparison with megalopolises and super-computerized service agencies which function by chains of seemingly endless trial and error procedures prone to habitual collapse and revival. Or, on a more ominous level, it makes reference to the prevailing mania for developing mega-weapons and superchemicals whose success is destruction-based and whose operational process keeps edging humankind, nature, and the planet itself closer to annihilation.

On the other hand, the film is a vivid analogue for the laws of entropy that apply to actual transformative, disordering systems in nature. [4] These laws postulate the progressive degradation of matter and energy as an ongoing phenomenon that will ultimately result in a universal burn-out – total destructuralization and dematerialization, hence all-encompassing sameness. The film's presentation as a process of perpetual disorganization captures the essence of entropy. Not only are entropic disruptions suggested in the connective chain of energy expenditures and deteriorating structures, but the end state of chaos and stasis is also implied in the recurring image (repeated at intervals throughout the film and as the final image) of gently bubbling foamy water, a smoldering plane of nothingness.

For Fischli/Weiss, the film follows a desire to show the dynamics of process and change – "the way things go." They aim to call attention to the play of meanings that can be provoked by common objects. They manifest paradoxes and oppositions while indicating that there are no clear dividing lines or resolutions. They also reveal that while objects and systems may be perfectly controlled and efficient, they are quite often antiproductive and symptomatic of a rampant disorganization and senselessness.

1) Quote from David Weiss in "The Stumbling Objects of Fischli/Weiss: Interview by Mathew Collings," ARTSCRIBE INTERNATIONAL, November/December 1987, pp. 30–32.

2) Quote from Peter Fischli, ARTSCRIBE, p. 33.

3) Quoted in Patrick Frey, "The Successful Failure," PETER FISCHLI/DAVID WEISS catalogue, List Visual Arts Center, Massachusetts Institute of Technology, October 9–November 15, 1987.

4) For yet another reading of the film, as sexual metaphor, see Jerry Saltz, "Peter Fischli and David Weiss: THE WAY THINGS GO," ARTS MAGAZINE, April 1988, pp. 11–12.

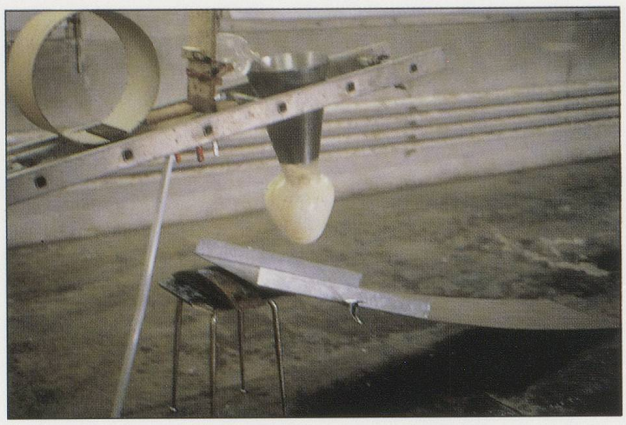
DIE KUNST DER (UN)ORDNUNG BEI FISCHLI/WEISS

SIDRA STICH

ZUM FILM DER LAUF DER DINGE, 16 mm, 30 Min. 1986/87.

In der Kunst von Peter Fischli/David Weiss geht es nicht um ein bestimmtes Endresultat; eine gewisse Unbekümmertheit herrscht vor. Dennoch zieht ein beunruhigender Unterton durch diese Bilderwelt, vor allem in ihrer Anspielung auf jene labilen und oftmals hohlen Organisations-Strukturen der sozio-ökonomisch-politischen Systeme unserer Zeit, die auch ein Mischmasch aus entlehnten Elementen, sinnlosen Verrenkungen, kurzsichtigen Strategien und selbstmörderischen Strukturen sind. David Weiss bemerkt

SIDRA STICH ist Kuratorin am University Art Museum der University of California, Berkeley.



dazu: «Wenn man solche Dinge (wie die Equilibres) konstruiert, schliessen sie dieses Moment von Zusammenbruch, Versagen und eine gewisse Spannung automatisch mit ein. Jedes einzelne Konstrukt kann etwas bedeuten, aber das muss nicht sein. Begriffe wie «Gesellschaft» oder «Familie» lassen sich darauf anwenden, aber sie sind nicht zwingend.» [1]

Der Film DER LAUF DER DINGE *entfaltet seinen Fortgang ganz allmählich; jedes aus verschiedenen Elementen bestehende Set wird systematisch von jener Energie in Bewegung gesetzt, die zuvor durch den Zusammenbruch eines anderen Gebildes freigesetzt wurde. Chaplinesker Unfug mischt sich mit Frankenstein-haftem Irrsinn, wenn fliessendes, tropfendes, verdampfendes Wasser, rauchendes und aufflammendes Feuer, fallende, berstende, rutschende, kullernde, schmelzende, stürzende, sprudelnde Unbilden ausgeklügelter Apparaturen sich zur unaufhaltsamen Kettenreaktion aneinanderreihen. Es ist, als wäre da ein moderner Alchemist am Werk, dem's nicht um Gold geht, sondern ums Aufdecken des physikalischen Potentials und Wie und Was vom Menschen geschaffener Dinge und Situationen. Zischen, Gurgeln, Rumpeln als Geräuschkulisse, geballte Spannung bei jedem Manöver und die wie von Zauberhand vertuschte Beteiligung des Menschen (an keiner Stelle ist eine Hand zu sehen, wenngleich doch die menschliche Kontrolle immer präsent ist) geben dem Film den Wahnwitz, die ganze obsessive Spannung eines alchimistischen Experiments.*

Der Film ist als kontinuierlich, aber behäbig sich entwickelnde Struktur angelegt, die in sich tödlich-explosive Kraft birgt. «Wenn es richtig schön funktioniert, so grade eben am Rande des Abgrunds, dann ist das für uns wunderbar.» [2] *Die Effizienz bemisst sich denn auch in der Tat nach dem Grad der ausgelösten Unordnung und Zerstörung – Vorgänge, die das System in Gang halten. Und so liegt die Bedeutung nicht in den einzelnen Objekten, sondern in deren Fähigkeit, Energie zu leiten und für kontinuierliche Bewegung zu sorgen. Abläufe wiederholen sich, jeder ein wenig anders zwar, aber letztlich doch immer als Abwandlung eines bereits bekannten Bildes oder Vorgangs. Das Ganze hat den Charakter eines unablässigen, gänzlich irreversiblen Systems ohne jede Lösungsmöglichkeit, hierarchische Struktur oder Endpunkt. Dennoch herrscht (bei aller Verspieltheit) Spannung, die sich ständig neu aufbaut, denn man arbeitet sich mühsam mit vor, zittert im Kampf gegen Schwerkraft und Logik, erwartet voller Unbehagen den nächsten Schritt und fürchtet sich vor jedem Misslingen, das das System zum Einsturz brächte. Und dann ist da noch die irritierende Ungewissheit über Gut und Böse, Schuld und Unschuld. «Ein Objekt ist schuldig, wenn es* i n n e h ä l t, *und es ist schuldig, wenn es sich* w e i t e r b e w e g t. *Keines unserer Objekte ist also unschuldig, und da wir uns um jedes einzelne ganz persönlich gekümmert haben, sind auch wir in all diese Vorgänge verstrickt. Jedenfalls sind wir zugleich ergebene Diener und skrupellose Ausbeuter der Objekte.»* [3]

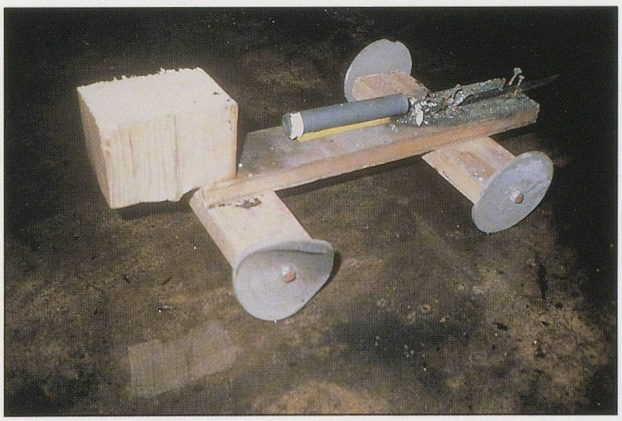
Einerseits kann man den Film als ehrfürchtige Metapher jener lebensbedrohlichen Experimente betrachten, wie sie in «echten» Forschungslaboratorien angestellt werden, sowie der verschwenderisch kontraproduktiven Prozeduren in technokratischen Institutionen und gesellschaftlichen Organismen. Der Vergleich mit Riesen-Metropolen oder super-computerisierten Verwaltungsapparaten drängt sich auf, die aus einer Verkettung scheinbar endloser Versuchs-Prozeduren (nach dem Trial-und-error-Muster) mit ständiger Anfälligkeit für Zusammenbrüche bestehen. Und wenn man's eher bedeutungsschwer nimmt: Der Film erinnert an den Wahnsinn der Aufrüstung mit Mega-Waffen und Entwicklung von Superchemikalien, die auf Zerstörung zielen und die Menschheit mit-

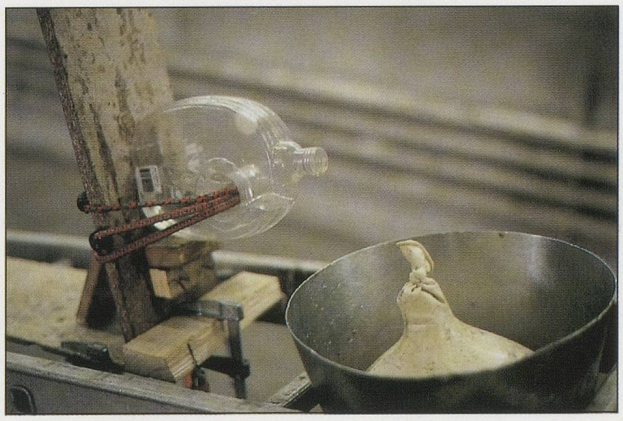
samt der Natur und dem Planeten selbst immer näher an den Rand der Vernichtung bringen.

Andererseits ist DER LAUF DER DINGE *eine brillante Analogie auf die Gesetze der Entropie, die in der Natur für die Umwälzung und Zerrüttung von Systemen gelten.*[4] *Diese Gesetze postulieren die progressive Degeneration von Materie und Energie als fortschreitendes Phänomen, das schliesslich zum universalen Desaster führt, zum totalen Zerfall von Strukturen und Materie, mithin zur absoluten Undifferenziertheit. Der Film präsentiert sich als Prozess endloser Desorganisation und verkörpert somit die Essenz der Entropie. Nicht nur in der Verknüpfung von Energie-Ausbrüchen und verfallenden Strukturen zeigt sich entropischer Zerfall; Chaos und Katastrophe als End-Stadium kündigen sich auch im immer wiederkehrenden Bild von leise blubberndem Schaum-Wasser an, dampfende Sphäre des Nichts. (Immer wieder im Laufe des Films und als Schlussbild taucht es auf.)*

Fischli/Weiss wollen mit diesem Film die Dynamik von Wandel und Prozess vorführen – den "Lauf der Dinge" eben. Sie lenken die Aufmerksamkeit auf das Spiel verschiedener Bedeutungen, die sich mit ganz gewöhnlichen Gegenständen hervorrufen lassen. Sie manifestieren Paradoxes und Widersprüchliches und erklären zugleich, dass es weder klare Trennungslinien noch Lösungen gibt. Und sie enthüllen auch, dass Gegenstände und Systeme perfekt kontrolliert und effizient sein können, während sie zur gleichen Zeit oft völlig anti-produktiv sind und symptomatisch für eine ausufernde Desorganisiertheit und Sinnlosigkeit.

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)





ANMERKUNGEN

1) David Weiss in «The Stumbling Objects of Fischli/Weiss: Interview von Mathew Collings», ARTSCRIBE INTERNATIONAL, *November/Dezember 1987, S. 30–32.*

2) Peter Fischli in ARTSCRIBE, *S. 33.*

3) Zitiert nach Patrick Frey, «The Successful Failure», Katalog PETER FISCHLI/DAVID WEISS, *List Visual Arts Center, Massachusetts Institute of Technology, 9. Oktober–15. November 1987.*

4) Eine Interpretation des Films als sexuelle Metapher findet sich in Jerry Saltz, «Peter Fischli and David Weiss: The Way Things Go», ARTS MAGAZINE, *April 1988, S. 11–12.*

BERNHARD JOHANNES BLUME

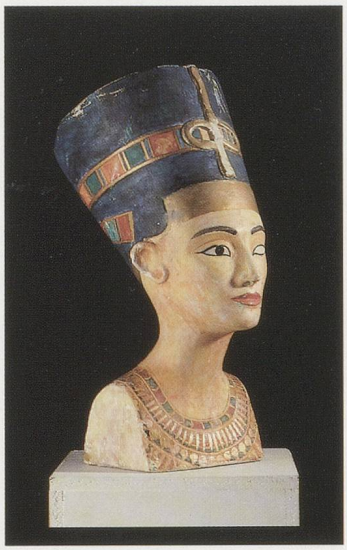
PETER FISCHLI UND DAVID WEISS

Diagnose ist auf Krankheit angewiesen, wenn auch der Befund Gesundheit sein kann. Aber aus der Kunsterfahrung, die uns diese beiden – sagen wir mal «Bildhauer» – über ihre Werke ermöglichen, will ich mit Sigmund Freud bestätigen: Ja, es ist ein Unbehagen in der Kultur – als eine Krankheit an uns selbst! Wir sind im WESEN abgespalten – das ICH ist einsam, und das SYSTEM macht schizophren!

Deshalb sehnen wir uns gern ins Tierisch-Ungespaltene zurück und in das Instinktive. Der eine ist zuweilen Bär, der andere will eine Ratte sein. Doch bleibt zu fragen: Soll denn aus tierisch-instinktivem Unbewussten immer noch einmal die Rettung kommen? Oder ist das fabulöse Tierverhalten der Herren Fischli/Weiss ein Kunstzynismus über unsere Paradiesklischees und unsere psychoanalytischen Rekurse ins Prähistorische oder gar Intra-Uterine? – «Wir möchten gern naiv sein!» ... teilten mir die Künstler neulich mit. Ja doch! Bei Fischli/Weiss ist dieser Wunsch sehr ausgeprägt und konnte sich vergegenständlichen ... doch klugerweise nur als WUNSCH. Denn Kunst ist leider nicht bei dauernd abgeschaltetem Bewusstsein herzustellen, wenn überhaupt. Triebenergie, Verrücktheit und Vernunft in wechselnden Verhältnissen! Kunst ist die letzte Ganzheitspraxis. Und so haben offenbar auch Fischli/Weiss für Kunst und Leben ein seelenökonomisches Verfahren entwickelt (zu zweit geht's leichter) – das auch uns anderen womöglich eine Lebenshilfe bietet. Ich nenne es mal «Ideo-Zynismus», ein Kunstverhalten, über ironische Verstellung, beissenden Sarkasmus und menschenverachtenden Zynismus hinaus. Also ausgehaltene Verzweiflung, überwundene Enttäuschung wurden hier zu produktiver Bosheit, die in sozialen Nutzen umschlägt durch ihre kunsteffektive Mischung aus Libido und Aggressionstrieb inklusive noch genügend Schweizer ÜBERICH. Ideozynismus als Methode heisst Einsatz aller hier benannten Mittel zu einem Heilszweck, den Widersinn bejahen und die Vernünftigkeit ablehnen, Schönes in seine ganze Hässlichkeit, Funktionen, Harmonien und Bedeutungen in ihren Unsinn zu verkehren bis ins

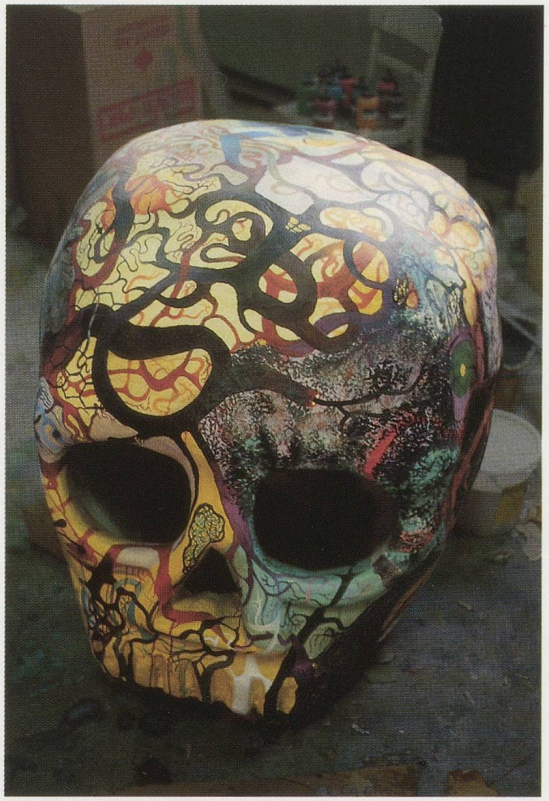
---

BERNHARD JOHANNES BLUME ist Künstler und lebt in Köln. Wir publizieren hier die Ansprache, die Blume anlässlich der Eröffnung der Ausstellung Peter Fischli und David Weiss im Kölner Kunstverein, 1985, hielt.



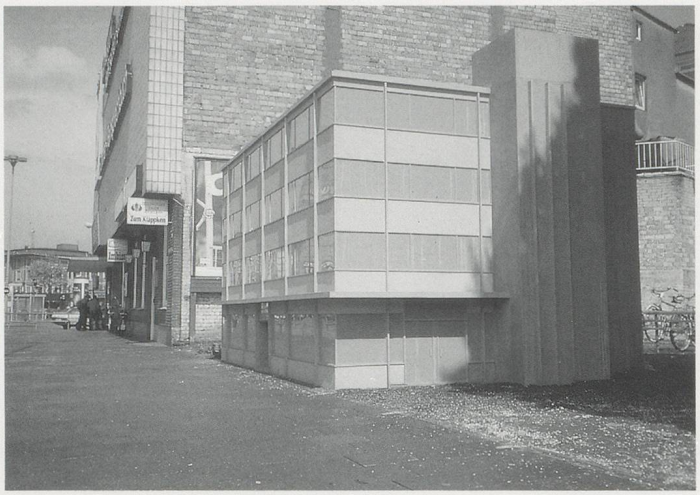
PETER FISCHLI/DAVID WEISS, NOFRETETE, 1986,
POLYURETHAN, 50 x 30 cm / *20 x 12 ". (Photo: Bruno Hubschmid)*

PETER FISCHLI/DAVID WEISS, TOTENKOPF / *SCULL,*
POLYURETHAN KASCHIERT, BEMALT /
POLYURETHAN, COATED, PAINTED, 120 x 100 cm / *47 x 39 ".*
(Photo: Patrick Frey)

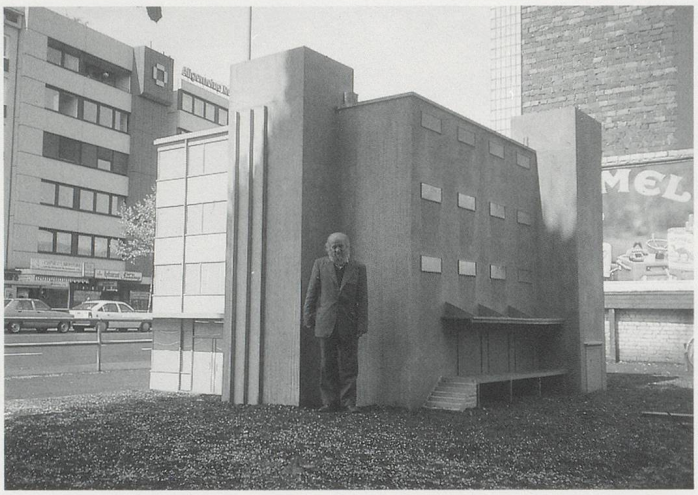


Format und in das Material hinein. Ideoplastik. Polyurethan ist dafür dann der wahre «Kunststoff». Der fügsame Hartschaum ist ein Industrieprodukt und auch für die Millionen Eigenheimer, Hobbykünstler usw. nützlich, die nach Feierabend noch an einem eigenen originalen Welten-Neubau- oder -Nachbau basteln, miniaturisiert versteht sich, damit es in den Vorgarten oder in den Hobbykeller noch hineinpasst zwecks Übersichtserlebnis. Kompensation fürs Individuum ohne unmittelbare Teilhabe an einem öffentlichen Sinnzusammenhang. So wuchern die Micro- und Macrosysteme mit und gegen unser individuelles Leben. Ein Minidomphantasialand im Kleinen wie im Grossen. Geistig moralisch sinnlich beschränkt, doch realräumlich scheinbar unbeschränkt, verbreitet dies System des Todes sich euroamerikanisch bis in die tiefe Schweiz hinein mit Autobahnen, Betonsilos, Einkaufcentern, Parkhochhäusern, Tiefgaragen, Bungalows usw. So muss alsdann viel Wut und ein Rest Liebe zu allem Seienden in sogenannt künstlerische Arbeit umgewandelt werden, um gegen diese Wucherungen ideozynisch anzudenken und ideoplastisch anzubasteln – polyurethan dagegen anzukotzen, um an stillen Nachmittagen die Hohngebilde herzustellen gegen die Pseudoauthentiker des Materials, die Simulatoren des «Natürlichen», gegen Bildharmonisten und Gleichgewichtsasthmatiker, Designer, Zweckesetzer, Sinnstifter usw. Mit ihren ungestalten Ideoplastiken verhilft mir das Gestalterteam Fischli/Weiss zu mehr Distanz, bewahrt mich vor warenästhetischen Rückfällen, und in ihrer Gegenwelt kann ich mich noch mal konditionieren für ein Nichtmehrsoweitermachen.

Von unserer mit Gegenständen zugestellten Warenwelt kann ich mich an jenem handlich schönen Felsgebirge nebenan erholen oder über einem grossen Topf in eine schöne Landschaft Einblick nehmen, in Caspar David Friedrichs



PETER FISCHLI/DAVID WEISS, HAUS / *HOUSE, 1987,* SKULPTURPROJEKTE MÜNSTER.



längst zersiedelte Unendlichkeiten, überhaupt und plötzlich diese Ein- und Übersichten über die Felsgebirge der Vernunft bis in die Tiefgaragen unserer Seele in den Kartoffelkeller des Gemüts. Mit Fischli/Weiss können wir Welterklärungs- sowie Vorstellungssysteme als Projektion, als Topf- bzw. Kopfgeburt durchschauen. Schönheiten, Harmonien, Gleichgewichte, Funktionen und den Goldenen Schnitt in «möblierten Wohnungen» als Ikeadesign entlarven.

Letztbegründungen und Sinnaxiome sehen wir im grossen «Fragentopf» zu Floskeln werden für das Wort zum Sonntag, bevor sie ideozynisch durch ein so eröffnetes Bewusstseinsloch in den begriffsverseuchten grossen Redefluss gewirbelt werden und dann im umgekippten Meer globaler Kommunikation verschwinden. Auch lerne ich hier anschaulich, dass nichts authentisch ist, doch alles objektiv, und Objektivität an sich Gewalt ist und der tägliche Zynismus unserer Zivilisation. Der sanfte Gegenstandsideozynismus von Fischli/Weiss dagegen ist noch eine mögliche, weil negative Form der Wahrheitsfindung. Die Künstler bieten uns ein quasiphilosophisches und zugleich sinnlich-praktisches Verfahren an für eine überlebensnotwendige Desillusionierung im Metaphysischen, d.h. im Ideologischen und im Ästhetischen. Die brauchen wir auch ganz dringend, damit wir nicht auch noch durch «Kunst» in ein interesseloses Wohlgefallen sinken.

BERNHARD JOHANNES BLUME

PETER FISCHLI AND DAVID WEISS

Diagnosis presupposes illness although the finding may be health. But on the basis of the artistic experience conveyed by the work of these two – shall we say – "sculptors" I must concur with Sigmund Freud, "Yes, civilization has its discontents – as an illness within ourselves. We are split in the essence of our being – the EGO is lonely and the SYSTEM is making us schizophrenic!"

That is why we long to return to animal wholeness and comforting instinct. One of them is a bear at times; the other wants to be a rat. The question remains: Can we still expect to find deliverance in unconscious animal instincts? Or is the fabulous animal behavior of Messieurs Fischli and Weiss a form of artistic cynicism regarding our clichés of paradise and our psychoanalytical recourse to prehistory or even intra-uterine existence? – "We wish to be naive," the two artists told me recently. They certainly do. This is a major concern for Fischli/Weiss and they have successfully objectified it – but wisely enough, only as a WISH. Unfortunately art – if it can be produced at all – cannot be produced with a conscious that is permanently turned off. Art is psychic energy, madness, and reason in different ratios. Art is the last bastion of holistic practice.

Fischli/Weiss have apparently developed a soul-economizing procedure for art and life (it's easier for two), which may give the rest of us life support as well. I call it "ideo-cynicism," an artistic attitude that goes beyond ironic distortion, biting sarcasm, and misanthropic cynicism. Desperation endured, disappointment conquered have turned into productive malice, which generates unexpected social benefits through its artistically effective mixture of libido, aggressive drive, and a healthy dose of Swiss SUPEREGO. Ideocynicism as method involves the application of all the aforementioned means to curative ends. It avows absurdity and renounces reasonability. It transmutes beauty into all its ugliness; it transmutes functions, harmonies and meanings into nonsense, until even size and material are sucked into its wake. The result is ideosculpture, exemplified by polyurethane as the ultimate "artificial" material. This tractable rigid foam is an industrial product useful to millions of homeowners, would-be artists, etc., who spend their spare time fixing up their own original inventions or reconstructions of the world, in miniature of course, for they must fit into the front yard or recreation room, there to give a feeling of control, an overview. The individual finds compensation without participating directly in a public context of meaning. Thus micro and macro systems proliferate with and against our individual lives. A minidomefantasialand in both small and large format.

BERNHARD JOHANNES BLUME is an artist and lives in Cologne. This is the talk he gave at the opening of the Peter Fischli and David Weiss exhibition in the Cologne Kunstverein, 1985.

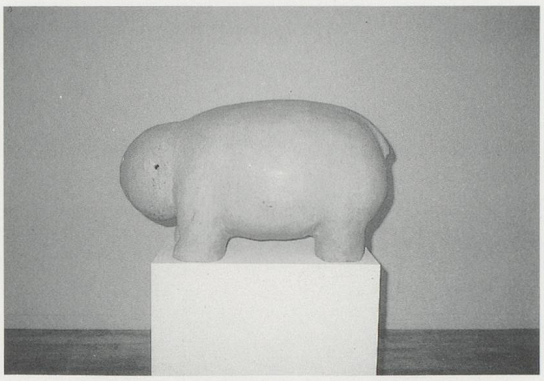
PETER FISCHLI/DAVID WEISS, STILLEBEN / *STILLIFE, 1982,*
POLYURETHAN BEMALT / *PAINTED POLYURETHAN,* GEGENSTÄNDE IN ORIGINALGRÖSSE / *OBJECTS IN ORIGINAL SIZE.*

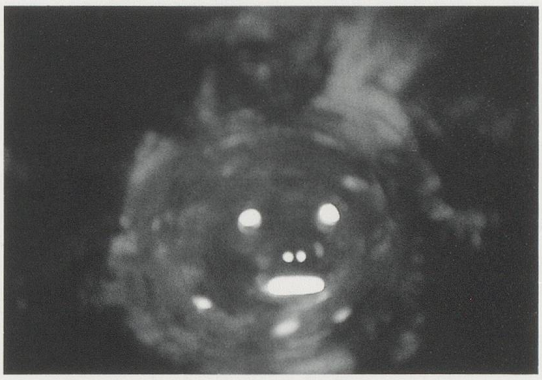
Mentally, morally, sensually limited but in real space apparently unlimited, this system of death is spreading over Euroamerica all the way into the heart of Switzerland with highways, high-rises, underground parking, shopping malls, parking garages, ranch homes, etc. Therefore, a great deal of rage and what's left of love have to be converted into so-called artistic endeavor in order to throw an ideocynical and ideosculptural monkey wrench into these proliferations and puke polyurethane at them on quiet afternoons. The resulting configurations heap scorn upon pseudo-authenticators of materials, simulators of "naturalness," pictorial harmonists, asthmatic equilibrists, designers, goal definers, meaning makers, etc. The unwieldy ideosculptures designed by the Fischli/Weiss team help me to be more detached, rescue me from relapsing into commodity-oriented esthetics, and in their counterworld I can condition myself again to notgoingonlikethisanymore. I can find relief from suffocating piles of goods in those handy beautiful mountain cliffs next door; I can look out over a big pot at a beautiful landscape in Caspar David Friedrich's now built-up infinities. In fact, suddenly there are these insights and overviews across the mountain cliffs of reason down to the underground garages of our souls and the potato cellars of emotion.

With Fischli/Weiss we can see universal theories and ideological systems for what they are – projections begat by the mind; we can unmask the department-

GEFÄSS / *POT, 1981,* UNGEBRANNTER TON / *UNFIRED CLAY,* ∅ 30 cm / *12 ". (Photo: Iwan Schumacher)*

PETER FISCHLI/DAVID WEISS, TIER / *ANIMAL, 1986,* (AUSSEN-INNEN / *OUTSIDE-INSIDE),* POLYURETHAN KASCHIERT / *COATED POLYURETHAN,* ∅ 60 x 120 cm / *24 x 27 ".*





store mentality lurking in the beauty, harmony, balance, function, and golden mean of "furnished apartments." We watch ultimate explanations and semiotic axioms boiling down, in the great "question pot," to hackneyed phrases for Sunday sermons before they are whirled ideocynically through the thus opened cavity of consciousness into the great concept-polluted river of discourse, then to vanish in the capsized sea of global communication. Fischli/Weiss graphically demonstrate that nothing is authentic but everything, objective; that objectivity as such is violence and the daily cynicism of our civilization. But Fischli/Weiss's gently objective ideocynicism is still a possible (because negative) means of finding truth. The artists' quasi-philosophical and yet sensually practical procedure teaches us the vitally necessary loss of faith in metaphysics, i. e. in ideology and esthetics – a lesson we urgently need to avoid sinking into the 'art'-induced apathy of self-satisfaction. *(Translation: Catherine Schelbert)*

PHOTO: PETER FISCHLI/DAVID WEISS, 1988.