

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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (1994)

**Heft:** 40-41: Collaborations Francesco Clemnte, Peter Fischli / David Weiss, Günther Förg, Damien Hirst, Jenny Holzer, Rebecca Horn, Sigmar Polke

**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:** 03.04.2026

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

A photograph of a cluttered artist's workspace. In the foreground, a yellow bowl is filled with paint and brushes. To its right is a clear plastic cup containing a greyish liquid. Behind these are various paint containers, including a blue tube and a white can. The table surface is covered in paint splatters and debris. The background shows a cardboard box with the word 'BOU' visible.

**PETER FISCHLI**

**DAVID WEISS**

BORIS GROYS

# SIMULIERTE READY-MADES VON PETER FISCHLI/ DAVID WEISS

Dass das Reproduzieren der menschlichen Subjektivität angemessener ist als das Produzieren, gehört zu den ältesten Einsichten der Geistesgeschichte. Die Natur produziert, der einfache Mensch, der noch in der Natur lebt, produziert auch – der Weise reproduziert. Platon wollte die ewigen Ideen in seiner Seele reproduzieren, der wahre Gläubiger will den Leidensweg Christi reproduzieren, Freud glaubte an die Reproduktion des sexuellen Traumas im Traum, Peter Fischli/David Weiss reproduzieren Milchpakete, Bohrmaschinen und Sägen in Polyurethan. Die Subjektivität ist etwas Unsichtbares, darum darf und kann sie auch nicht im Produzieren sichtbar, identifizierbar, objektivierbar werden. Gerade das Reproduzieren ohne feststellbare Differenz zeigt die Wirkung der Subjektivität indirekt durch die Abwesenheit einer produktiven Intervention.

Wenn man die genauen Kopien der einfachen Dinge des Alltags betrachtet, die Peter Fischli/David Weiss aus Polyurethan herstellen – vielleicht passt zu diesen Kopien die Bezeichnung «Replikante» aus dem Film *Blade Runner* von Ridley Scott am besten –, sieht man in der Tat zunächst einmal keinen Unterschied zu den Originalen. Erst beim näheren Hinsehen merkt der Betrachter vielleicht, dass es sich um keine «echten» Dinge handelt, sondern um ihre künstlich hergestellten Replikanten. Besser wäre noch, wenn der Betrachter es von Anfang an wüsste. Dieses Wissen kann er von den Künstlern, von ihren Bekannten oder schlimmstenfalls aus dem Katalog gewinnen. Die Replikanten von Peter Fischli/David Weiss verweigern uns die Erkenntnis ihrer inneren Natur und Struktur, die wir als Menschen aus dem Zeitalter der Wissenschaft automatisch anstreben. Dadurch sind wir radikal mit der Oberfläche der Dinge konfrontiert, die wir nicht durchbrechen können, denn hinter dieser Oberfläche verbirgt sich das blosse Nichts. Polyurethan, das die Künstler benutzen, ist lediglich die materialisierte Metapher dieses Nichts: nicht zufällig wiegen die geschnitzten Replikanten fast nichts, wenn man sie in die Hand nimmt. Peter Fischli/David Weiss stellen damit eine Situation her, bei der Forschen und Erkenntnis keine Rolle mehr spielen und allein die Kunst die Allmacht über uns bekommt. Es handelt

*Reale Gegenstände*

*im Atelier von Peter Fischli/David Weiss /*

*Real objects*

*in Peter Fischli/David Weiss's studio.*

---

BORIS GROYS ist Dozent für Philosophie an der Universität Münster und Verfasser von zahlreichen Publikationen im Bereich Kultur- und Kunsttheorie.

sich um eine Reproduktion der vorwissenschaftlichen, vorphilosophischen Welt, in der man nur mit zwei Dingen zu tun hatte: mit dem, was die Augen sehen konnten, und mit einer zusätzlichen Offenbarung, wie dieses Sichtbare aus dem Nichts gestaltet worden war. Früher konnte man diese Offenbarung in der Bibel finden – heute schlägt man dazu einen Ausstellungskatalog auf.

Ihren grössten unmittelbaren Effekt erzielen Objekte und Installationen von Peter Fischli/David Weiss aber dadurch, dass sie bestimmte Erwartungen des zeitgenössischen Kunstbetrachters unterlaufen. Wir alle sind inzwischen mit dem Ready-made-Verfahren gut vertraut, und wenn wir im Museum die einfachen Dinge des Alltags ausgestellt sehen, vertrauen wir völlig ihrer Echtheit. Wir vertrauen dieser Echtheit im Museum sogar viel mehr als in der Realität selbst. Wir wissen nämlich, dass das Ready-made-Verfahren sich in seinen Anfängen mit grossen Schwierigkeiten durchsetzte, bis der Künstler endlich das Recht erwarb, im Museum die Dinge selbst und nicht ihre Wiedergaben zu zeigen. Warum sollte jemand jetzt auf die Idee kommen, das Ready-made auch noch abzubilden und zu simulieren? Denn die Objekte von Peter Fischli/David Weiss sind weniger Simulationen der Dinge, als vielmehr Simulationen der Ready-mades. Unter den realen Bedingungen des Alltags würden diese Objekt-Replikanten nämlich sofort entlarvt, denn sie sind für den Gebrauch untauglich, man kann sie nicht utilitarisieren. Im Museum dagegen werden Ready-mades

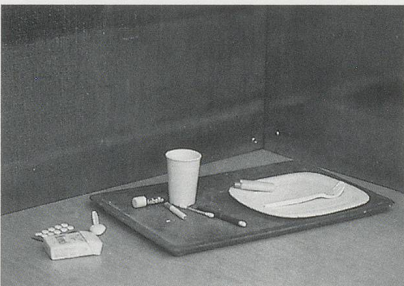
PETER FISCHLI/DAVID WEISS,  
TISCH, 1993, bemaltes Polyurethan,  
variable Grösse / TABLE, 1993,  
painted polyurethane, dimensions variable.  
(MUSEUM FÜR GEGENWARTSKUNST, BASEL)





PETER FISCHLI/DAVID WEISS,  
*Installationsansicht, LE CASE D'ARTE,*  
MAILAND, 1993 / *Installation view,*  
LE CASE D'ARTE, MILAN, 1993.

PETER FISCHLI/DAVID WEISS,  
*INSTALLATIONSANSICHT, GALERIE*  
SONNABEND, NEW YORK /  
*Installation view at SONNABEND GALLERY,*  
NEW YORK, 1994.



PETER FISCHLI/DAVID WEISS,  
*SCHAUFENSTER, Wien, 1993 /*  
*SHOP WINDOWS, Doubletake Exhibition,*  
Vienna, 1993.

durch eine fest etablierte Konvention vor dieser Probe auf ihre Echtheit und Tauglichkeit bewahrt. Die Regeln der Kunstbetrachtung schreiben vor, dass nur die Oberfläche der ausgestellten Dinge betrachtet werden kann: man darf sie nicht anfassen, mitnehmen, benutzen. Und erst diese Konvention öffnet die Möglichkeit, Ready-mades zu simulieren.

Wenn wir Ready-mades im Museum betrachten, spielt übrigens die Vermutung, dass es sich dabei um reale, echte Dinge handelt, die eventuell zurück in die Realität überführt werden können, in unserer Wahrnehmung eine entscheidende Rolle. Die Ready-made-Replikanten von Peter Fischli/David Weiss zeigen, dass diese Vermutung eigentlich haltlos ist und dass wir uns dabei von einer Konvention leiten lassen, die uns einer Garantie der Echtheit der Dinge beraubt: der Weg von der Realität in die Kunst bleibt auch beim Ready-made-Verfahren eine Einbahnstrasse. Wenn das klassische Ready-made eine unsichtbare Grenze überquert, die in unserer Kultur Kunst von Realität trennt, bleibt ihm nur scheinbar die Möglichkeit offen, diese Grenze noch einmal in die umgekehrte Richtung zu überqueren. Bei den Ready-made-Replikanten wird diese Grenze in die innere Struktur der Dinge eingeschrieben: sie sind nur Kunst und können nicht mehr in die Realität zurück. Was wird aber dadurch für unser Kunstverständnis gewonnen? Was für einen Sinn hat es, die Kopie noch einmal zu kopieren oder die Reproduktion noch einmal zu reproduzieren?

In der Tat ist das Ready-made-Verfahren an sich immer schon ein Kopieren, ein Replizieren: die Dinge des Alltags werden schon dadurch repliziert, dass sie im musealen Raum ausgestellt werden. Die Entdeckung Duchamps bestand gerade darin, zu zeigen, dass die künstlerische Wiedergabe der Realität in Form von Malerei oder Skulptur überflüssig ist: es genügt, das Objekt im entsprechenden Kontext zu präsentieren, damit es als künstlerische Kopie seiner selbst wahrgenommen wird. Wir können sagen, dass der alltägliche Gebrauchsgegenstand, der von uns in der Wirklichkeit gar nicht als solcher bemerkt, sondern nur



benutzt wird, im Museum unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht und eine neue Bedeutung für uns bekommt. Statt einen früheren utilitären Wert, bekommt dieser Gegenstand dadurch einen neuen symbolischen Wert: er wird geheimnisvoll, sinnbeladen, mythisch. Er beginnt, dunkle religiöse Assoziationen hervorzurufen, rituelle Funktionen anzudeuten – kurzum, er beginnt das ganze Gewicht unserer Kultur zu tragen. Er wird erotisch. Er wird zur puren Präsenz. Er wird spirituell. Er ruft Joseph Beuys auf den Plan.

Die Grenze zwischen Kunst und Realität selbst wird dabei rein spirituell ausgelegt: diese Grenze wird durch eine innere, geistige Entscheidung des einzelnen definiert, die Dinge anders zu sehen. Dadurch bekommt diese Grenze eine mythische Dimension: ihre Überquerung beginnt einer religiösen Umkehr zu ähneln, einer inneren Erleuchtung, die uns ermöglicht, alles Vertraute in neuem Licht zu sehen und alles Verborgene zur Kontemplation zu bringen. Das klassische Ready-made-Verfahren hat die Qualität eines mystischen Erlebnisses, das für Peter Fischli/David Weiss offensichtlich suspekt ist. Ihre Strategie besteht allem Anschein nach darin, die Grenze zwischen Kunst und Realität zu profanieren. Ein Ding wird bei Peter Fischli/David Weiss dadurch zur Kunst, dass es aus Polyurethan geschnitzt wird. Diese Definition ersetzt die alte Definition, der-

PETER FISCHLI/DAVID WEISS,  
RAUM IM MUSEUM FÜR MODERNE KUNST,  
FRANKFURT, 1993 /  
ROOM AT THE MUSEUM OF MODERN ART,  
FRANKFURT, 1993.



PETER FISCHLI/DAVID WEISS,  
RAUM AN DER HARDTURMSTRASSE  
IN ZÜRICH, 1991–1993,  
Walter A. BECHTLER STIFTUNG, ZÜRICH /  
ROOM AT HARDTURMSTRASSE  
IN ZÜRICH, 1991–1993.

zufolge ein Ding zur Kunst wird, indem es im Licht der inneren Erleuchtung gesehen wird. Das Erstaunlichste in dieser Substitution des Polyurethans für die höhere Spiritualität ist aber, dass der Effekt im grossen und ganzen der gleiche bleibt: jede praktische, alltägliche Funktionalität verschwindet, und das entsprechende Ding ist nur als Anschauungsgegenstand zu gebrauchen.

Bei der Simulierung des Ready-mades, oder, anders gesagt, bei dem Reproduzieren der Reproduktion wird die künstlerische Subjektivität übrigens noch weniger präsent – und damit noch subjektiver. In den Installationen von Peter Fischli/David Weiss, wie der TISCH (Museum für Gegenwartskunst, Basel) oder der RAUM AN DER HARDTURMSTRASSE IN ZÜRICH, werden im Grunde die gleichen Gegenstände aus Polyurethan geschnitzt und ausgestellt, die man im Arbeitsalltag der beiden Künstler findet. In ihrem Atelier benutzen sie für ihre Schnitzereien die gleichen Werkzeuge und sonstige Dinge, die mit ihrer Hilfe geschnitzt werden. Man könnte sagen, dass diese Dinge sich selbst herstellen, ihre eigenen Portraits schnitzen, sich selbst in die Kunst überführen. Der Wille der Künstler spielt hier keine schicksalhafte Rolle mehr, wie bei dem klassischen Ready-made-Verfahren, wo der Künstler souverän entscheidet, welche Dinge in den Rang der Kunst erhoben werden und welche nicht. Vielmehr wiederholen

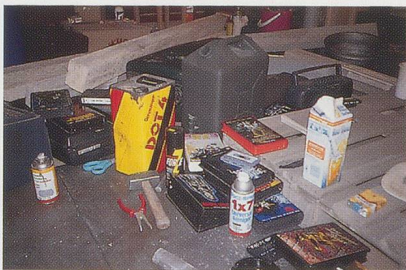


PETER FISCHLI/DAVID WEISS, Objekte für die Ausstellung bei LE CASE D'ARTE, MAILAND, 1993, Atelieraufnahme /  
Objects for the show at LE CASE D'ARTE, MILAN, 1993, studio shot.

sich die Dinge selbst als Kunst, indem sie sich selbst produzieren. Dieser Vorgang erinnert an das frühere Video von Peter Fischli/David Weiss DER LAUF DER DINGE, bei dem die Dinge (zumindest scheinbar) sich selbst überlassen wurden und aus eigener Dynamik die Dramaturgie des Videos entstehen liessen. In den neueren Arbeiten bewegen sich die Dinge nicht nur autonom, sondern erzeugen sich quasi selbständig, so dass ein purer materieller Prozess inszeniert wird, bei dem alles Geistige, Metaphysische, Tiefsinnige und Mythische eliminiert zu sein scheint – ausser vielleicht des grössten, vorplatonischen Mythos der sich selbst produzierenden und reproduzierenden Physis, wobei man auch nicht vergessen darf, dass die grösste Machtsteigerung darin besteht, seiner Kreatur Selbständigkeit und Freiheit zu geben. In diesem Sinne sind Peter Fischli/David Weiss wiederum ein (freilich innerlich ironisierter) göttlicher Kreator.

Dadurch haben die Arbeiten von Peter Fischli/David Weiss auch etwas Idyllisches an sich. Die Welt der Werkzeuge, die sie inszenieren, scheint in sich geschlossen und selbstgenügsam zu sein. Der Mensch, der inmitten dieser Welt lebt, lebt in einer vertrauten, menschlichen Umgebung. Und die unsichtbare Präsenz des Menschen ist in den Installationen von Peter Fischli/David Weiss überall spürbar: alle Dinge weisen Spuren ihrer Benutzung auf und wirken häuslich, als Teil der alltäglichen menschlichen Umgebung. Der Mensch tritt aber nicht als Herr dieser Dinge auf. Seine Tätigkeit hat keinen äusseren Zweck, dem seine Werkzeuge und andere Dinge des Haushaltes unterworfen wären. So zeigt die Installation RAUM AN DER HARDTURMSTRASSE ein bescheidenes Ambiente, das die Werkstatt eines Handwerkers sein könnte. Dieser Raum ist nicht im Museum, sondern hinter einer Glastür zur Strasse eingerichtet, so dass ein zufälliger Passant, der diese Installation durch die Tür im Vorbeigehen sieht, sie als eine künstlerische Arbeit gar nicht identifiziert, falls er nicht vorgewarnt wird – zumal keine Inschrift auf diese Installation hinweist. Der Passant sieht diesen Installationsraum also mit Sicherheit als ein anderes Geschäft, dessen Inhaber den Raum für eine Weile verlassen und die Tür verschlossen hat. Die einzige Frage, die dieser Passant sich vielleicht stellt, ist, was das für ein Geschäft sein könnte. Was wird hier eigentlich produziert und repariert? Denn der Beruf des Inhabers ist schwer auszumachen. Der Zweck des Unternehmens ist nicht unmittelbar einleuchtend.

Erst mit der Kenntnis von anderen Arbeiten von Peter Fischli/David Weiss, insbesondere der TISCH in Basel, auf dem die gleichen oder zumindest vergleichbare Dinge schon eindeutig als Produkte der handwerklichen Tätigkeit der Künstler und nicht als deren Werkzeuge ausgestellt werden, leuchtet die Antwort ein. Die Arbeit des anonymen Handwerkers, den Peter Fischli/David Weiss verkörpern, ist das Medium zur Selbstreproduktion der Instrumente dieser Arbeit. Die handwerkliche Arbeit hat hier keinen äusseren Zweck, ausser sich selbst, ihre Bedingungen, ihre Instrumente und eine damit verbundene Lebensweise ständig zu reproduzieren. Man wird dabei an den Begriff LEBENSFORM bei Wittgenstein oder an die Beschreibung von SEINSWEISE bei



PETER FISCHLI/DAVID WEISS,  
TISCH, 1993, bemaltes Polyurethan,  
variable Grösse / TABLE, 1993,  
painted polyurethane, dimensions variable.  
(MUSEUM FÜR GEGENWARTSKUNST, BASEL)

PETER FISCHLI/DAVID WEISS,  
*Installationsansicht, GALERIE SONNABEND,*  
NEW YORK, 1993–1994,  
*bemaltes Polyurethan, variable Grösse /*  
*Installation view at SONNABEND GALLERY,*  
NEW YORK, 1993–1994,  
*painted polyurethane, dimensions variable.*  
(PHOTO: LAWRENCE BECK)



Heidegger erinnert. Jede Tätigkeit wird damit als selbstgenügsame Selbstreproduktion beschrieben, die der Mensch, der inmitten dieser Tätigkeit lebt und sie vollzieht, durch ewige Wiederholung aufrecht erhält, weil er dadurch eine spezifische Unsterblichkeit durch Überflüssigkeit erringt. Da der Mensch hier vollständig in einen Prozess integriert ist, der seine Entscheidungen, seinen individuellen Willen und gar seine Existenz nicht fordert, verliert auch der Tod dieses Menschen für ihn selbst seine radikale Bedrohung. Diese Bedrohung wird dagegen erneut akut, wenn der Mensch anfängt, statt sich der puren Wiederholung seiner Lebensweise zu ergeben, ihre Verbesserung, Modernisierung und Beschleunigung anstrebt, um ihre äussere Effizienz zu erhöhen. Deswegen waren sowohl Wittgenstein wie auch Heidegger entschiedene Gegner der modernen technischen Welt.

Peter Fischli/David Weiss mögen die moderne Technik auch nicht – deren Produkte sind in ihren Installationen abwesend. Aber vor allem lehnen sie die technische Verbesserung ab, nämlich das Ready-made-Verfahren, das die Effizienz drastisch verbessert hat, so dass die heutigen bildenden Künste in ihrer Schnelligkeit mit allen technischen Mitteln der Welt konkurrieren können. Und in der Tat: was ist schneller in der Welt als die innere Veränderung des Blicks? Erst dadurch, dass diese Veränderung das bestimmende technische Mittel der Kunst unseres Jahrhunderts geworden ist, wurde die moderne Kunst allgemeingesellschaftlich wettbewerbsfähig und wirtschaftlich effizient. Peter Fischli/David Weiss wollen dagegen die moderne Kunst verlangsamen. Ihre Ready-made-Replikanten aus Polyurethan verkörpern nicht nur böse Ironie über mystische Präntentionen, die hinter dem Ready-made-Verfahren stecken und nicht nur eine innovative Profanierung der Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst. Diese Objekte sind auch Produkte einer langsamen Arbeit, die das Ethos eines arbeitenden, schaffenden, die Dinge der Wirklichkeit des abbildenden Künstler-Handwerkers wiederherstellt.

Nur bilden die Replikanten von Peter Fischli/David Weiss sicherlich nicht mehr ursprüngliche Dinge der Welt, sondern, wie gesagt, Readymades ab. Die Reproduktion des traditionellen künstlerischen Ethos ist heute nur als Ironie möglich: die Dinge werden nicht in Marmor, sondern in Polyurethan abgebildet. Aber wer weiss, ob bei Peter Fischli/David Weiss die Reproduktion der traditionellen Rolle des Künstlers der Ironie dient oder die Ironie dazu benutzt wird, diese traditionelle Rolle wieder salonfähig zu machen.

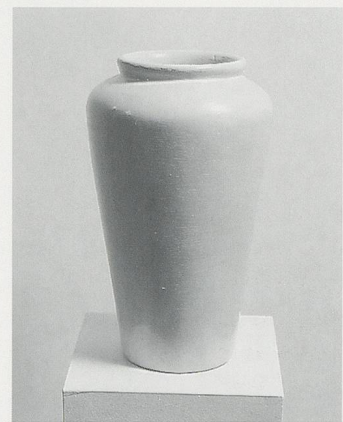
BORIS GROYS

# SIMULATED READYMADES BY PETER FISCHLI/ DAVID WEISS

The insight that reproduction is more appropriate to human subjectivity than production is one of the oldest in the history of human thought. Nature produces, a person who still lives in and with nature also produces—the wise reproduce. Plato wanted to reproduce the eternal ideas in his soul; the true believer wants to reproduce the Passion of Christ; Freud believed in the reproduction of sexual traumas in dreams; Peter Fischli/David Weiss reproduce milk cartons, drills, and saws in polyurethane. Subjectivity is something invisible, which is why it must not and cannot become visible, identifiable, objectified. Actually, the reproduction of things without an observable difference indirectly reveals subjectivity through the very absence of productive intervention.

When we first look at Peter Fischli/David Weiss's exact polyurethane copies of ordinary objects—they might best be called replicants after Ridley Scott's film *Blade Runner*—we find that they are indistinguishable from the originals. Only on close inspection will the viewer perhaps realize that they are not the "real thing" but only artificially made replicants. It would in fact be better if the viewer knew this to begin with—from the artists themselves, from their friends or at worst from a catalogue. Peter Fischli/David Weiss's replicants refuse to give us any insight into their inner nature and structure, which we, as products of a scientific age, automatically want to investigate. Instead, we are radically confronted with a surface that cannot be penetrated because it conceals nothing but a void. The polyurethane used by the artists is merely a physical metaphor for this void: and it is, of course, no accident that the items weigh practically nothing. Peter Fischli/David Weiss thus create a situation that obviates study and insight, a situation in which art alone has power over us. They reproduce a pre-scientific, pre-philosophical world that deals with only two things: what we see with our eyes and, as additional information, how what we see with our eyes has been created out of nothingness. It was once possible to find this information in the Bible—nowadays people look for it in exhibition catalogues.

But the greatest, most immediate effect of Peter Fischli/David Weiss's objects and installations lies in undermining certain expectations entertained by



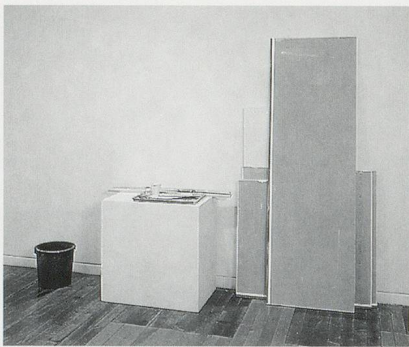
PETER FISCHLI/DAVID WEISS,  
VASE, 1993, bemaltes Polyurethan,  
40 x 23,5 x 23,5 cm /  
VASE, 1993, painted polyurethane,  
15<sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 9<sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 9<sup>1</sup>/<sub>4</sub>".

(PHOTO: LAWRENCE BECK)

---

BORIS GROYS reads philosophy at the University of Münster and regularly publishes essays on the theory of art and civilization.

PETER FISCHLI/DAVID WEISS,  
*Ausschnitt der Installationsansicht, GALERIE  
SONNABEND, NEW YORK, 1993–1994,*  
*bemaltes Polyurethan, variable Grösse /*  
*Detail of installation view at SONNABEND  
GALLERY, NEW YORK, 1993–1994,*  
*painted polyurethane, dimensions variable.*



PETER FISCHLI/DAVID WEISS,  
*Ausschnitt der Installationsansicht, GALERIE  
SONNABEND, NEW YORK, 1993–1994,*  
*bemaltes Polyurethan, variable Grösse /*  
*Detail of installation view at SONNABEND  
GALLERY, NEW YORK, 1993–1994,*  
*painted polyurethane, dimensions variable.*  
(PHOTO: LAWRENCE BECK)

contemporary viewers. We are all familiar with the practice of the readymade, and when we see the simple things of daily life on view in a museum, we believe implicitly in their authenticity. In fact, our faith in their authenticity is even greater on seeing them in a museum than in reality. We know how hard it was for the practice of the readymade to garner acceptance; we know how long it took the artist to earn the right to put real things, and not only their representations, on display in museums. Then why should someone come up with the idea of depicting and simulating the readymade itself? One can argue that Peter Fischli/David Weiss simulate readymades rather than the objects themselves, because in real life these object-replicants would immediately be exposed for what they are, namely useless in actual practice. In a museum context, however, the readymade is not required to pass a test of authenticity or practicability thanks to a firmly established convention which prescribes that only surfaces may be viewed, for we are not allowed to touch, take along, or use the objects on display. It is this convention that has made it possible to simulate the readymade.

Our perception of readymades in a museum is, incidentally, profoundly influenced by the assumption that they are real, genuine things that could potentially be returned to reality. Peter Fischli/David Weiss's readymade replicants repudiate this assumption by demonstrating that we have been led astray by a convention that cannot give us a guarantee of reality, for readymades also travel a one-way street from reality to art. Once the classical readymade crosses the invisible threshold that separates art and reality in our culture, the possibility of retracing its steps becomes purely theoretical. The threshold has been inscribed in the inner structure of these readymade replicants; the act of becoming art precludes their return to reality. But how does this practice enhance our understanding of art? What is the point of copying a copy or of reproducing a reproduction?

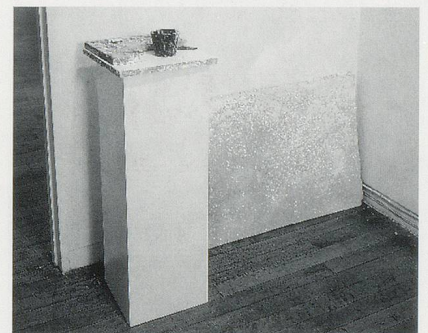
Actually the practice of the readymade is itself an act of copying, of duplication: everyday objects are duplicated by the mere fact of being placed in a museum. Duchamp's discovery consisted of demonstrating that it was no longer necessary for art to resort to painting or sculpture in order to depict reality: the context in which an object is presented suffices for us to perceive it as an artistic copy of itself. We can say that the ordinary object that escapes conscious notice, although we use it everyday, captures our attention in the context of the museum and acquires new meaning. Its once utilitarian value gives way to a new symbolic value: the object becomes mysterious, fraught with meaning, mythical. It begins to inspire darkly religious associations, to imply a ritual function—in short, it begins to carry the entire weight of our culture. It becomes erotic. It becomes pure presence. It becomes spiritual. It brings Joseph Beuys into play.

Here the threshold between art and reality is given a purely spiritual interpretation: it is defined by the individual's inner, purely mental decision to see things differently; it acquires mythical dimensions. Crossing it begins to resemble a religious conversion, an inner enlightenment that allows us to see the familiar from a new angle and to contemplate what is hidden below surfaces.

The classical practice of the readymade has the duality of a mythical experience, about which Peter Fischli/David Weiss obviously have misgivings. Their strategy evidently seeks to desecrate the distinction between art and reality. A thing made by Peter Fischli/David Weiss becomes art by virtue of the fact that it has been carved out of polyurethane. This definition replaces the old one, according to which a thing becomes art upon being seen in the light of inner enlightenment. The astonishing thing about this substitution of polyurethane for a higher spirituality is that the effect basically remains the same: divested of any practical, ordinary functionality, the thing can be used only as an object to be viewed.

By simulating readymades, that is, by reproducing a reproduction, artistic subjectivity is suppressed even more—and therefore even more subjective. In installations like the *TABLE* at the Museum of Contemporary Art in Basel or *ROOM AT HARDTURMSTRASSE IN ZÜRICH*, Peter Fischli/David Weiss have carved items out of polyurethane that belong to the tools of their trade. In their studio, they carve replicas of their tools and utensils using these same objects. The objects manufacture themselves, carve their own self-portraits, convert themselves into art. The will of the artist no longer plays a critical role as it did in the classical practice of the readymade, where artists presided over the fate of objects by determining which ones were to be elevated to the rank of art. Instead things repeat themselves as art by producing themselves. One is reminded of Peter Fischli/David Weiss's film *THE WAY THINGS GO*, in which things are given the appearance of having been left to their own devices as if to play out their own dynamics of inertia and motion. In more recent works, things not only move autonomously, they also seem to generate themselves in a purely physical process that eliminates anything that might be construed as spiritual, metaphysical, profound, and mythical—except perhaps the greatest pre-Platonic mythos of a self-producing and self-reproducing physis. But we must not forget that the greatest, the supreme power consists of giving one's creations independence and freedom. In this sense Peter Fischli/David Weiss are divine creators, albeit with an inner irony.

Thus, their works are not without idyllic undertones. Their staged universe of tools seems to be self-contained and self-sufficient. Human beings living in the midst of this universe live in familiar, homely surroundings. An invisible human presence is tangible in all of Peter Fischli/David Weiss's installations: the things they make all show traces of use, of domesticity as part of our everyday lives. But humans do not figure as masters of these things; their activities have no external purpose to which the tools and other utensils must submit. *ROOM AT HARDTURMSTRASSE*, for example, shows the unassuming atmosphere of what might be a modest little workshop. The room has not been installed in the museum but rather behind a glass door facing the street. Pedestrians chancing to glance through the door will not realize that what they see is a work of art, especially since it is not labeled as such. They will assume that the owner has locked the door and just stepped out for a moment. At most, they might wonder what the workshop is for, what sorts of things are made or repaired there, for the owner's trade and the purpose of the establishment are not immediately apparent.



PETER FISCHLI/DAVID WEISS,  
*Ausschnitt der Installationsansicht, GALERIE  
SONNABEND, NEW YORK, 1993–1994,*  
*bemaltes Polyurethan, variable Größe /*  
*Detail of installation view at SONNABEND  
GALLERY, NEW YORK, 1993–1994,*  
*painted polyurethane, dimensions variable.*



PETER FISCHLI/DAVID WEISS, zwei Details der Installationsansicht, GALERIE SONNABEND, NEW YORK, 1993-1994, bemaltes Polyurethan, variable Grösse /  
Details of installation view at SONNABEND GALLERY, NEW YORK, 1993-1994, painted polyurethane, dimensions variable. (PHOTO: LAWRENCE BECK)

Only our acquaintance with other Peter Fischli/David Weiss works, in particular the *TABLE*, will supply the answer. Here the same or at least comparable objects, spread out on the table, are unmistakably marked as products of Peter Fischli/David Weiss's artistic craftsmanship and not as the tools themselves. The work of the anonymous craftsman, embodied by Peter Fischli/David Weiss, is the medium of the self-reproduction of the instruments of the work. The only purpose of their craftsmanship is to perpetuate itself, ceaselessly reproducing the circumstances and instruments attendant upon their way of life. One is reminded of Wittgenstein's "*Lebensform*" (life form) or Heidegger's "*Seinsweise*" (manner of being). Every activity is described as self-sufficient self-reproduction, eternally repeated by people living in the midst of this activity and acting it out, thereby producing a superfluity that ultimately guarantees a kind of immortality. Since people are completely integrated in a process that does not require their decisions, their personal will, or even their existence, even the radical menace of death loses its thrust. But this menace becomes acute again as soon as the unalloyed repetition of a way of life gives way to efforts to improve, modernize, accelerate, and enhance the efficacy of life. This is why both Wittgenstein and Heidegger were so firmly opposed to the modern technological world.

Peter Fischli/David Weiss do not like modern technology either—its products do not figure in their installations. Above all, they reject the technological improvement—namely, the practice of the readymade—that has been so successfully employed in the enhancement of artistic efficacy that the speed of the fine arts today easily rivals the speed of all modern technology. And indeed, is there anything faster than changing one's inner gaze? It is only because such change has become the essential technology of art in our century that modern art learned to compete in the economic arenas of our society. Peter Fischli/David Weiss want to decelerate modern art. Their readymade replicants out of polyurethane not only wax ironical over the mystical pretensions underlying the practice of the readymade, nor do they merely desecrate the distinction between art and nonart; these objects are also products of a slow process that revives the ethos of the artist as a working, creating craftsman who once again represents the things of reality.

Except: Peter Fischli/David Weiss's replicants are obviously not the original things of this world but, as we know, mere readymades. The traditional artistic ethos can only be reproduced today under the cover of irony: Peter Fischli/David Weiss render their things not in marble but in polyurethane. Who knows whether the reproduction of the traditional role of the artist is used by Peter Fischli/David Weiss as an ironic device or whether irony is deployed to make this role acceptable again. (Translation: Catherine Schelbert)



PETER FISCHLI/DAVID WEISS,  
*TISCH*, 1993, bemaltes Polyurethan,  
variable Größe / *TABLE*, 1993,  
painted polyurethane, dimensions variable.  
(MUSEUM FÜR GEGENWARTSKUNST, BASEL)

# PETER FISCHLI / DAVID WEISS



UNTITLED (SMALL BUCKET), 1994

Carved object, polyurethane, acrylic, dispersion,  
Ø 7<sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 3<sup>2</sup>/<sub>8</sub>", Ed. 32, signed and numbered.



OHNE TITEL (KLEINER KÜBEL), 1994

Objekt geschnitzt, Polyurethan,  
Acryl und Dispersion,  
Ø 19,5 x 8 cm, Ed. 32, signiert und nummeriert.

