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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1988)

Heft: 17: Collaboration Peter Fischl/david Weiss

Artikel: Peter Fischli/David Weiss : dem Anschein nach : Fischli/Weiss = Fischli/Weiss in appearance

Autor: Celant, Germano / Kaufmann, Maja / Skore, Meg

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680742

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: 17.07.2025

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

DEM ANSCHEIN NACH – Fischli/Weiss

GERMANO CELANT

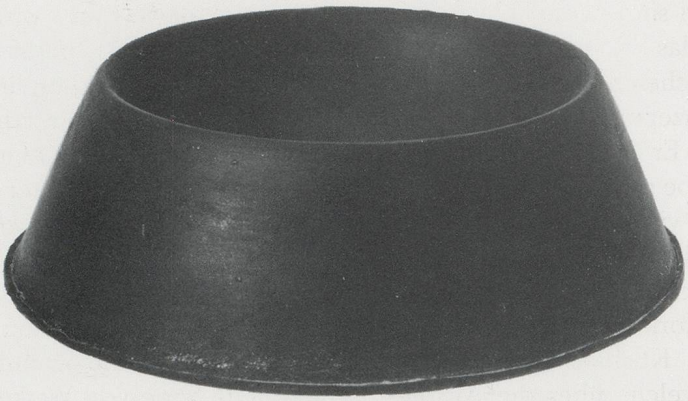
Auf den ersten Blick erscheint die Arbeit von Fischli/Weiss ironisch und humoristisch, zwischen Spiel und Scherz oszillierend; sie scheint die Ernsthaftigkeit der Kunst zu verulken. Mit ihren Zusammenstellungen von Gegenständen und Dingen – seien sie im Gleichgewicht oder in Bewegung – werten sie den 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.

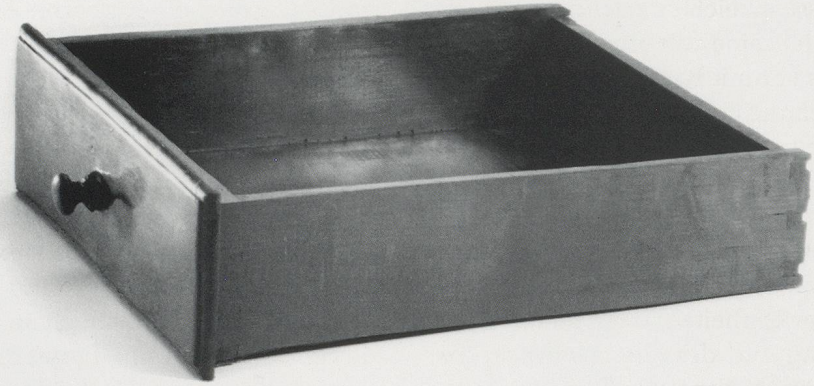
GERMANO CELANT beschäftigt sich als Kunsthistoriker mit zeitgenössischer Kunst. Sein neues Buch «Inespressionismo/Unexpressionism», New York 1988, wird demnächst erscheinen.

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.

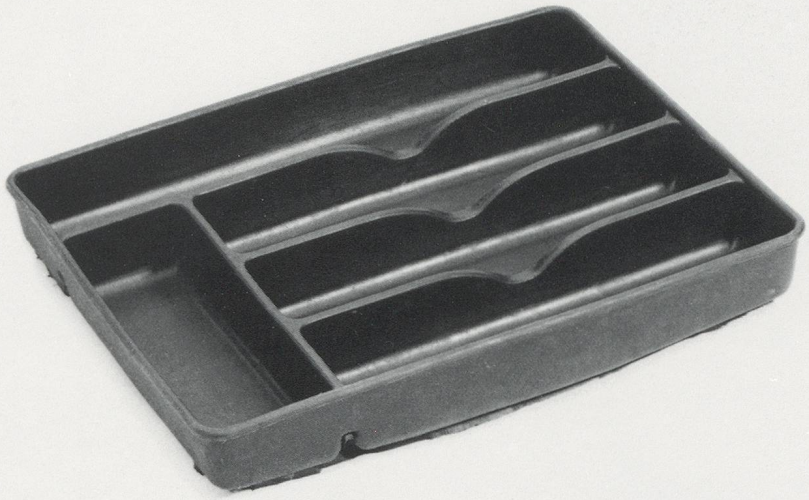
A transmutation of this kind is possible only with the involvement of the public, which takes delight in such enjoyable, infectious discourse. The charm of the artworks leads, by way of anecdote, to an analysis of the linguistic process of art as a structure of forms and colors, figures and processes, 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)