

UG

Ohne Titel 2018/20
Video, Farbe, Ton, 1:38 Min., Loop



EG

Work, Summer 2018 2018
HD-Video mit Handy aufgenommen, Farbe, Ton, 12 Min., Loop



Die einzelnen Szenen dieses Videos wurden im August und September 2018 im Media Markt Dietikon – fünf Gehminuten von meinem Arbeitsplatz entfernt – mit meinem Mobiltelefon von einem Flachbildschirm abgefilmt. Es sind Kurzfilme für die Bewerbung von GoPro-Kameras. Ohne zu zögern kann man sagen, das Ganze sei von einem Übermaß an Positivität durchdrungen, alles und alle sind in ständiger Bewegung. Im Gegensatz dazu versuchte ich möglichst still zu stehen, alles möglichst ruhig abzufilmen, ausgenommen von einem 360-Grad-Panoramascwenk, der den Ort des Geschehens erfasst.

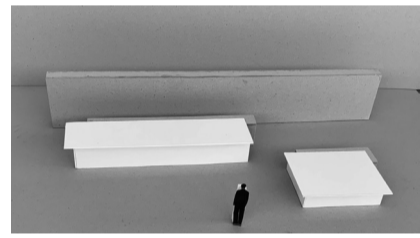
Diese fragmentarischen Sequenzen sind Imitationen authentischer Kleinstfilme aus den Bereichen Sport und Spiel, Tourismus sowie allerlei Freizeitaktivitäten im Freundes- und Familienkreis.

In einer Montage sind diese zum Teil in Zeitlupe und Standbildfunktion des Mobiltelefons aufgenommenen Sequenzen zu einem späteren Zeitpunkt durch Selektion und Wiederholung einzelner von mir favorisierter Szenen zu einem Loop von ca. zwölf Minuten zusammengefügt worden. Alle Tonaufnahmen wurden ebenfalls vor Ort gemacht. Dabei handelt es sich um unterschiedliche Tonquellen: die Beschallung des Ladens mit mehrstimmiger, im Sommer 2018 aktueller Popmusik sowie die Soundschleifen der zum Verkauf angebotenen Geräte der Unterhaltungselektronik. Auch Geräusche der allgemeinen Betriebsamkeit haben sich eingeschlichen.

Im Zeitraum von zwei Monaten habe ich den Media Markt 23 Mal besucht, niemand hat mich bei meiner Arbeit gestört.

Peter Fischli

Umbauten 2020
MDF-Platten, Farbe, diverse Maße



Das schwarze Ahornholz der Foyer-Möbel im Kunsthaus Bregenz und das matte Metall der Lampen umbaut Fischli mit profanen, geweißten MDF-Platten. Das Umbauen und überproportionale Vergrößern des Kassentresens, des Büchertisches, der Sitzbänke und Lampen bewirkt einen doppelten Um-Bau. Gestaltete Form wird durch grobes Verschalen, kostbares Material in raue Baustoffe und die einladende Offenheit des Kunsthause Foyers in provisorische Verbauung verkehrt. Die Um-Schreibung des Ortes erfolgt für eine bestimmte Zeit und bewirkt einen „Unterbruch“, eine Störung des Gewohnten. *Umbauten* bezeichnen eine paradoxe Intervention, „einen Um-Bau im wortwörtlichen Sinn, der am Ende der Ausstellung zu einem Rückbau führt“. (Peter Fischli)

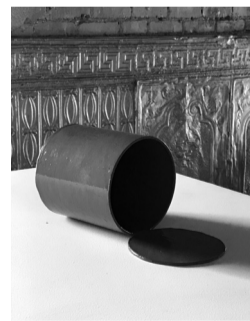
Katrin Wiethage

1 OG

Professoren-Edition 2017 (The Phantom of the Authentic)
Lithografie, Aquarellfarbe und Gouache, 99×73,5 cm
Vergrößerter Reprint eines Aquarells, 1962



Cans, Bags & Boxes 2017–2019
Ca. 300 Skulpturen, Karton, diverse Maße



Presstext der Ausstellung in Los Angeles bei Reena Spaulings/
House of Gaga Gallery, November 2017:

Diese Ausstellung ist meine erste in der Galerie Reena Spaulings in Los Angeles. Sie umfasst 41 Skulpturen und 2 Lithografien. Die Skulpturen sind alle zwischen 2016 und 2017 entstanden. Die kleinste unter ihnen misst 10×10×12 cm, die größte hat die Maße von 42×55×60 cm. Die höchste Skulptur misst 142 cm. Die Maße der Sockel betragen zwischen 25×25×30 cm und 80×80×100 cm.

Alle Skulpturen und Sockel bestehen aus Karton und verweisen so auf Verpackungsmaterialien. Sie sind kaschiert mit Zeitungen (Neue Zürcher Zeitung, 1914, Neue Presse, 1967/68, Migros Zeitung, 2016/17) und Kaschierpapier. Keine der Skulpturen trägt einen Titel, obwohl manche „Ateliertitel“ oder Spitznamen haben.

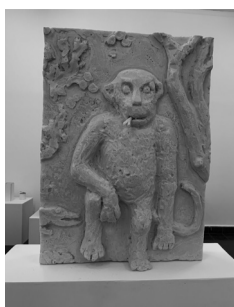
Zwei verschiedene Arten von Kleber wurden verwendet: Tapetenkleister und weißer Holzleim. Sämtliche Skulpturen und Sockel wurden zunächst mit einer Mischung aus Emulsionsfarbe für Innenräume und Champagnerkreide gestrichen. Weitere Farbschichten aus Acryl, unechter Rost, Silikatfarbe, Gouache oder Lackfarbe wurden aufgetragen. Auf diese Weise wurde eine Reihe von Oberflächeneffekten erzielt. Die Skulpturen wurden unter Mitarbeit von Bernhard Hegglin hergestellt. Jason Klimatsas half bei Entwurf und Ausführung der Sockel.

Einige der Skulpturen basieren auf der Erinnerung an Kunstwerke, die für einen Film entstanden, der 1981 in Los Angeles gedreht wurde. Man könnte sagen: Je besser das Requisit, desto näher kommen wir der realen Möglichkeit einer Skulptur. Und: Je überzeugender die Skulptur, desto erfolgreicher ist auch die Wahrscheinlichkeit, einen Künstler in Erscheinung treten zu lassen. Die beiden Drucke basieren auf dem Ausschnitt eines Aquarells, das einen Dschungel darstellt, welches ich mit zehn Jahren gemalt habe.

Peter Fischli

2 OG

Reliefs (Monkeys) 2019
26 Stück, expansiver Polyurethan-Hartschaum, diverse Maße



Es wäre wohl ungenau, Peter Fischlis Affen als Selbstporträts zu bezeichnen, obwohl sie zu einem gewissen Grad autobiografisch sind: Die Skulpturen gehen auf ein Aquarell zurück, das der Künstler 1962 im Alter von zehn Jahren gemalt hat. Schon 2016 griff Fischli dieses jugendliche Bild auf, als er den Affen in einer Serie lithografischer Drucke reproduzierte. Einige Jahre später entschied er sich für eine erneute Wiederaufnahme des Aquarells – in diesem Fall als dreidimensionales Objekt.

Zunächst führte Fischli den Affen in Ton als Relief aus. Von der Positivform wurde sodann eine Silikonform abgenommen. Diese wurde mit flüssigem Montageschaum ausgegossen, der fest wurde und aushärtete, sodass eine Eins-zu-eins-Kopie entstand. Der hieraus resultierende Affe war ein trockenes, gelbliches, leichtgewichtiges Objekt, das durch Hinzu-fügen und mit Sandpapier und Messern weiter bearbeitet werden konnte.

Als Material, das zum größten Teil aus Luft und Löchern besteht, wird Polyurethanschaum üblicherweise für die Isolierung von Wohnhäusern eingesetzt. Die Substanz ist bestens dazu geeignet, schwierige Löcher und Fugen in Bauten auszufüllen. Eine chemische Reaktion verursacht, dass der Schaum sich in den leeren Raum ausbreitet – im vorliegenden Fall in die affenförmigen Hohlräume. Fischli musste den sich ausdehnenden Schaum einfangen, indem er die Gussformen mit Sperrholzbrettern beschwerte. Zwölf unterschiedliche Gussformen wurden hergestellt für insgesamt sechsundzwanzig Reliefs.

Die Art und Weise, wie die Affen in die dritte Dimension treten, hat etwas Bescheidenes, fast Zögerliches. Die Reliefs nehmen eine Schwellenposition ein zwischen der Flächigkeit des Aquarells und der vollständigen Zugehörigkeit zum Reich des Plastischen. Vergrößert auf ein eher erwachsenes Maß und gegossen in dieses gebauschte Material sind die Affen nunmehr Skulpturen, wenn auch nicht ganz und gar: Sie bleiben auf eine frontale Darbietung ausgerichtet, die nur seitlich etwas stärker ist und hinter der sich wenig tut. Die Darstellung hat eine Vorder-, aber keine Rückseite. Die Affen erinnern an Ornamente auf Fassaden oder an Grabmäler. Sie scheinen nur einen kleinen Schritt aus ihrer Zweidimensionalität heraus zu tun, so als wagten sie sich nur mit den Zehenspitzen in die bunkerhafte Weite des Kunsthause Bregenz hinein und in die Welt hinaus.

Wenn die Affen auch keine Selbstporträts sind, so können wir uns doch darauf verständigen, dass es ihnen gelingt, an die Stelle des Künstlers zu treten – oder an die Stelle des zehnjährigen Aquarellmalers, der er nicht mehr ist. Der junge Fischli kehrt hier auf dieselbe Weise zurück, wie die Schaumkopie aus der Silikonform hervortritt, wie diese Werke vom Positiv ins Negativ und wieder ins Positiv umschlagen. Indem sie von Medium zu Medium fortschreiten – vom Aquarell zur Lithografie zum plastischen Relief –, durchqueren die Affen Zeit und Raum, bis sie schließlich in Bregenz ankommen. Als Form, hergestellt aus zahllosen winzigen Bläschen, ist der Affe eine Art skulpturaler Geist, dem noch die Leere der Höhle anhaftet, die er kurzzeitig in seinem flüssigen Aggregatzustand ausgefüllt hat. Ebenso haftet ihm noch die aggressive Formlosigkeit des sich ausdehnenden Schaums an, die in einer Gussform gefangen und verdichtet werden musste, damit der Affe zum Vorschein kommen konnte.

Wenn es falsch erscheint, Schaum als aggressiv zu beschreiben, können wir aber sagen, dass der Schaum in dem Augenblick seiner Ausdehnung eine vollkommene und freudige Gleichgültigkeit der Form gegenüber auszudrücken scheint. Genau wie der Rasierschaum, der aus der Dose hervorquillt, sucht der Polyurethanschaum nicht nach einer Form. Er will sich schlicht befreien... wie ein Ausatmen oder ein Seufzer.

Nachdem der ausgehärtete Schaum aus seiner Gussform herausgelöst worden war, wurde das so entstandene Relief vom Künstler weiter bearbeitet, beschnitten, geschnitzt und anderweitig modifiziert. Manchmal wurden Elemente entfernt oder versetzt, andere Male wurden weitere Mengen von Schaum hinzugefügt. Indem er die Schritte in diesem Prozess mehrfach wiederholte und variierte, erhielt Fischli letzten Endes sechsundzwanzig vollkommen unterschiedliche Affen.

John Kelsey

Collagen 2016–2020 (Wir Ungestalten)
Siebdruck und Inkjet-Fotocollagen auf Aluminium, 32×41 cm



Es geschieht in öffentlichen Räumen, in Parks, in halbwegs unerträglich friedlichen Wohnquartieren. Wer auch immer – sie sind in Gruppen unterwegs und verteilen Spuren aufgesprühten Schaums. Markierungen von kurzer Lebensdauer – jemand war da und hat ein unförmiges Etwas hinterlassen.

„Diese scheinbar zufälligen Gesten, diese Ungestalten, begann ich näher zu betrachten. Also bin ich nachts losgezogen und habe danach gesucht.“ Man könnte es Mikro-Vandalismus oder Simulakrum-Vandalismus nennen. „Eine latent aggressive Energie, die in die Richtung von Ungehorsam und Auflehnung geht, die absichtliche Herstellung eines – reversiblen – öffentlichen Ärgernisses, zwischen harmlosem, kindlichem Streich und ernsthafter, gezielter Sachbeschädigung.“ (Peter Fischli) Eine kleine Verschmutzung, eine kurzlebige Verunreinigung, paradoxerweise hergestellt mit einem Reinigungsmittel und ganz in Weiß.

Böswillige Zerstörungswut ist es nicht. Dafür ist es zu unentschieden und zu vage, dieses kaum Gestaltete, Amorphe, Fragile und schnell Vergängliche. Offenbar geht es um die Tätigkeit, die gemeinsam ausgeführte Aktion, die Markierung von Autos, Parkbänken und sonstigem Mobiliar im öffentlichen Raum.

Valentin Groebner

3 OG

Bronzeboxen 2020
22 Stück, Bronzeguss, 31,5×36,5×7,5 cm



Peter Fischlis *Boxen* befinden sich an der Schnittstelle zwischen Museumswand, wo Objekte der Kontemplation hängen, und dem pragmatisch strukturierten Innenraum des Museums (falls es im Kunsthause Bregenz einen solchen gibt). Derlei Boxen kennen wir als Bestandteil der Museumsarchitektur und deren Informationssysteme. Sie sind ein Überbleibsel der prädigitalen Kunstvermittlung und als solche Teil des diskursiven Apparats und der traditionellen Rahmung der ästhetischen Erfahrung. Sie sind Teil des *real space* und des metaphysischen Raums der Kunst-erfahrung zugleich.

Die Wand und an ihr installierten Reliefs wurden beide mit Hilfe von Holz gegossen; im Fall der Betonwand durch Verschalung. Bei den Werken Fischlis verbrannte während des Gießprozesses das die Box konstituierende Balsaholz. Das Thema der Auslöschung und Sichtbarmachung von Produktionsspuren scheint den Künstler interessiert zu haben.

Phänotypisch gesehen, sind sie – mitunter auch durch die Serialität – minimalistische Skulpturen und als solche Teil des kunsthistorischen Narrativs über die Öffnung der Skulptur hin zum *real space*, der in den 1960er Jahren vollzogen wurde. Die minimalistische Skulptur wird so definiert, dass sie mit der Vorstellung eines gesonderten Raumes der ästhetischen Erfahrung, der durch Sockel oder Rahmung definiert wird, gebrochen hat und keine Grenzziehung zum unmittelbaren Erfahrungsraum des Betrachters vornimmt. Die Box stellt dabei die Urszene der minimalistischen Dekonstruktion der Skulptur dar.

Die Bregenzer Boxen entsprechen allerdings nur bedingt den minimalistischen Sätzen, sind sie doch kunsthandwerklich und nicht industriell hergestellt und aus einem Werkstoff, der mit Bildhauertradition konnotiert ist. Man könnte von einem manierierten Minimalismus sprechen. Zugleich sind die Arbeiten – dies der zweite kunsthistorische Allgemeinplatz – einem institutionskritischen Erbe zuzuordnen, das die institutionelle Rahmung von ästhetischer Erfahrung zum Ausgangspunkt machte und sich bekanntlich aus dem Minimalismus entwickelte. Die vermeintlich neutrale Museumsarchitektur wird reflektiert.

Auch in den Skulpturen aus Verpackungsformaten und -materialien im ersten Obergeschoss ist die Box Thema. Die Arbeiten erhielten ihre Form von vormaligen Containern von Waren (Säcken, Schachteln, Büchsen). Auch der White Cube und der Sockel sind Boxen – für Kunstwerke. Die *Box* ist ein Informationscontainer. Der Werkstatus der *Box* ist prekär – als einzelnes Werk ist sie kaum als solches erkennbar und zudem Behälter des Deutungsschlüssels für sich selbst. Die *Boxen* sind stumm – sie sind weder abstrakte Skulpturen noch Gebrauchsgegenstände, sie können als Kunstwerke betrachtet und mit spezifischen Diskursen befrachtet werden und zugleich sind sie Platzhalter, dekonstruktive Gesten, die sowohl den Museumsraum an sich als auch die Werkerfahrung profanieren. Sie sind materialisierte Anti-Transzendenz, richten sich gegen phänomenologischen Kitsch und sind wiederum minimalistische Arbeiten im klassischen Sinne: anti-illusionistisch und anti-idealistisch.

Arthur Fink

Papierarbeiten 2020
16 Stück, Papier, Leinwand, Holz, diverse Maße



Ich saß in einem alten Haus am Küchentisch. Aus weißem DIN-A4-Papier riss ich unterschiedlich große Stücke heraus. Mit einem Feuerzeug zündete ich die Ränder an und löschte das Feuer nach einem kurzen Moment. So entstanden unterschiedliche Formen mit unterschiedlich braun, schwarz und gelblich gefärbten Rändern, die ich auf ein weißes Blatt Papier klebte.

Zurück an meinem Arbeitsplatz in Zürich-Dietikon versuchte ich das Ganze größer und größer zu machen. Von einer breiten Rolle mit weißem Papier riss ich unterschiedlich große Stücke ab, das kleinste Papierformat maß 50 mal 80, das größte 200 mal 280 Zentimeter. Als erstes bestrich ich die Ränder rückseitig mit Brandschutzfarbe, um ein zu schnelles Abbrennen zu verhindern. Im nächsten Schritt wurden die Ränder mit einem Bunsenbrenner kurz angebrannt und mit einer Heißluftpistole nachbearbeitet.

Sodann wurde zur Verfestigung des Papiers eine zuvor mit dem Bügel-eisen geglättete Leinwand aufkaschiert, die ihrerseits auf eine Holzplatte aufgezogen wurde. Um die fragilen, zum Teil verkohlten Ränder zu verfestigen, wurde rückseitig nochmals eine dicke Schicht Leim aufgetragen.

Peter Fischli