
Der Geringste Widerstand

Verlichtingskritiek in het werk van
Fischli & Weiss in de jaren 80

Stefaan Vervoort

DE WITTE RAAF

Editie 174 maart-april 2015

Eine schwarze Fläche in einem dunklen Raum, dort fließt die Dunkelheit ein und aus, bietet keinen Widerstand, das Widerstandsloseste, was man sich denken kann. Kein Licht, keine Temperatur, keine Bewegung. [...] Unversehens gerate ich da an einen unbeschreibbaren Teil heran, dort wo Verstehen nicht hinkommt, der mit Verstand nicht erklärbar, sondern nur mit den Sinnen direkt erfahren und nicht mehr aufgeschlüsselt werden kann. [...] Verinnerlichung? Es ist nicht eine Reise zu den persönlichen Werten, sondern zu den kollektiven, auch wenn individuelle Stimmungen ausschlaggebend sind.

David Weiss [1]

Radikale Kunst heute heißt soviel wie finstere, von der Grundfarbe schwarz.

Theodor W. Adorno [2]

In 1976 schrijft David Weiss (1946-2012) een zwartgallige tekst voor de catalogus van een groepstentoonstelling in het Kunstmuseum Luzern. Het stuk, waaruit bovenstaand fragment afkomstig is, legt uit hoe zijn twee bijdragen aan de tentoonstelling – het kunstenaarsboek *Up and down town (Regenbüchlein)* (1975) en een reeks ongetitelde, zwarte inkttekeningen (1976) – leegte en depressie belichamen. Deze werken, zo stelt Weiss, verbeelden een abstracte, zwarte ruimte. Weiss' tekst draait om thema's die sterk aanleunen bij de punk – de overgave aan de donkerte, de celebratie van het Niets... Toch gaat hij ook voorbij aan het wat platvloerse nihilisme dat de punk doorgaans kenmerkt. Het kunstenaarsboek en de tekeningen – zo blijkt uit het geciteerde fragment – verkennen immers de (on)mogelijkheid om betekenissen op te schorten en bij het publiek een soort 'primaire' en prerationeel ervaringsniveau aan te spreken. Het is Weiss niet te doen om escapisme. Eerder dienen we zijn werk te lezen als een kritiek op de rationaliteit, in algemene zin en in de beeldende kunst.

In 1979, drie jaar na de voornoemde groepstentoonstelling, vormt David Weiss een kunstenaarsduo met Peter Fischli (°1952). De praktijk van Fischli & Weiss is van bij aanvang zeer complex en gelaagd. Hun oeuvre beslaat een brede waaier aan thema's, die op zeer korte tijd ontwikkeld worden. Zoals een recente tentoonstelling en begeleidende publicatie in het Bündner Kunstmuseum in Chur (CH) en het Swiss Institute in New York aantoonde, is deze 'snelle' ontwikkeling voor een deel te danken aan het 'voorbereidende werk' van Weiss. De krijtlijnen voor vele werken en projecten van Fischli & Weiss werden in de tweede helft van de jaren zeventig uitgezet in de individuele praktijk van de oudste helft van het duo. In dit essay spits ik me toe op de ontwikkeling van een van die thematieken in het oeuvre dat het Zwitserse duo realiseerde tot het einde jaren van de tachtig: de (kritiek van de) Verlichting, van de westerse rationaliteit. Het werk van Fischli & Weiss wordt vaak 'irrationeel', 'antitheoretisch' of 'trivialisierend' genoemd, of met neologismen als 'ideocynisch' gekarakteriseerd. [3] Ik wil echter betogen dat hun oeuvre bewust voorbijgaat aan noties als het

absurde, het banale en het kolderieke, en dat met name hun werk van de jaren tachtig als een Verlichtingskritiek kan worden gelezen, in de lijn van het boek *Dialectiek van de Verlichting* van Theodor W. Adorno en Max Horkheimer (1947; Nederlandse vertaling 1987).

1. De Verlichting: *Der Geringste Widerstand*

Der Geringste Widerstand (1980-1981), de eerste film van Fischli & Weiss, opent met een *travelling shot* van een stadslandschap dat als een kartonnen schaalmodel is opgebouwd. Vervolgens springt de film over naar het interieur van een flat in Los Angeles, waar we Rat en Beer ontmoeten, twee figuren in dierenkostuum. Het duo wil een informatieve en educatieve reis door de stad ondernemen, maar botst bij het bezoek aan een kunstgalerie op een lijk. Vervolgens transformeert de film van een toeristisch-educatieve trip in een psychedelisch detectiveverhaal. Rat en Beer bezoeken een verlaten villa, waar ze ‘hogere’ stemmen opvangen. Ze krijgen visioenen over wat er zich afspeelde en komen tot het besluit dat de overledene met een kunstwerk om het leven is gebracht. Intussen discussiëren ze lustig over een resem thema's: kunst en markt, vrijheid en ‘het punt van de minste weerstand’, waarheid en schoonheid, chaos en verwarring. Na een reeks incongruente gebeurtenissen – een hallucinante autorit, een moordaanslag op Rat, een drankfestijn in een appartement – houden de twee protagonisten halt voor een picknick in de heuvels van Los Angeles. We zien Rat en Beer op een deken liggen en naar het landschap staren, terwijl de zon ondergaat en het beeld langzaam maar zeker zwart wordt. De beer kniest: 'Alles ist beschissen. Ich hasse dieses Chaos auf der Welt. Nichts funktioniert: alles ist ordnungslos und traurig.' Rat antwoordt: 'In Japan geht jetzt die Sonne auf. Ein neuer Tag beginnt, und die Leute gehen an die Arbeit. Schon gut, wie alles eingerichtet ist. Es gibt für alles eine Erklärung.' Na enkele seconden donkerte ‘snijdt’ de film naar een schaars bemeubeld interieur, waar de twee figuren aan een tafel zitten. Hun moordonderzoek hebben ze stopgezet, om zich aan de productie te zetten van een reeks met de hand getekende diagrammen, die complexe thema's zoals de ziel, geschiedenis en gender verbeelden, en samen een kennissysteem vormen. 'Plötzlich diese Übersicht', roepen de beiden enthousiast, ‘die Wahrheit kommt ans Tageslicht! [...] Wir bringen Licht ins Dunkel!’ Aan het einde van de film stappen Rat en Beer met een koffer vol diagrammen aan boord van een helikopter. Terwijl ze over de stad vliegen, krijgen we een vogelperspectief op Los Angeles. De film eindigt dus met een letterlijk ‘overzicht’, dat in verband staat met zowel de neerwaartse blik op de maquette aan het begin als met het ‘inzicht’ of ‘overzicht’ dat Rat en Beer dankzij de tekeningen vergaren.

Der Geringste Widerstand is duidelijk geen pleidooi voor een rationele kijk op de werkelijkheid: het werk thematiseert en problematiseert de rationaliteit. Om te beginnen introduceert de film verschillende thema's die in strijd zijn met een rationele blik op de wereld, zoals verlangen, dronkenschap en overdaad, of luiheid en lichamelijkeheid. Zo valt de onbaatzuchtige zoektocht naar kennis van het duo moeilijk te verzoenen met hun steeds weer opduikende hebzucht. De eerste woordenwisseling tussen Rat en Beer spreekt boekdelen: 'Gibt es Arbeit? / Nein, Geld. Verschiedene Quellen schieben die Schuld der schlechten Stimmung zwischen Maler und Betrachter zu. Und daraus machen wir einen Riesenwirbel und kassieren grausam wie die andern!' Het duo steelt vervolgens niet alleen het zakgeld van de overledene in de kunstgalerie, maar ook het lijk zelf, en het tracht het op een of andere manier te kapitaliseren. 'Die Sache is so gut wie geritzt', roepen ze in de wagen, met het lichaam in de kofferbak, 'die Tote gehört uns! Jetzt heisst es dichthalten und einkassieren.' In de verlaten villa vinden Rat en Beer inspiratie in het Amerikaanse kitschblad *Wet* ('*The Magazin of Gourmet Bathing*') en het kunsttijdschrift *Flash Art* (dat in de jaren tachtig als de belichaming van de kunstmarkt werd gezien). Terwijl ze door de magazines bladeren, worden afbeeldingen van kunstwerken van Mondriaan, Hockney en Picasso afgewisseld met shots van opgehoopt speelgoedgeld. Plots weerklinkt een zwoele stem uit de hemel: 'Ich bin das gepflegte Leben, die Eleganz, du kennst mich gut. Ich bin der Tanz und die Ekstase, aber auch das

Ausschlafen und Liegenbleiben. [...] Ich bin der Champagner aus dem Damenschuh, der Napf, aus dem du frisst, ich bin die Freiheit, mit der du spielst, ich bin das Vergnügen ohne Grund. [...] Ich bin der geringste Widerstand.' De stem, die als stand-in van de driften en verlangens van de hoofdpersonages gelezen kan worden, wiegt de figuren in slaap, liggend tussen het geld en de (kunst)magazines. De achterliggende boodschap is dat de zoektocht naar waarheid wordt ingegeven door hedonisme en door de capitulatie voor het kapitaal. De principes van de Verlichting worden ten dienste gesteld van de markt. Rat en Beer zijn hyperintelligente en creatieve wezens, zoals Patrick Frey [4] terecht heeft gesteld, maar hun verlangen naar verlichting is voornamelijk ingegeven door een drang naar geld en macht.

Eenzelfde conflict valt ook te ontwaren in de narratieve structuur van de film. Hoewel *Der Geringste Widerstand* min of meer als een 'conventioneel' moordverhaal kan worden bekeken, worden de conventies van de *whodunit* verstoord en de verwachtingen op talloze punten gefrustreerd. Er wordt geen moordenaar ontmaskerd, en de *clues* worden niet verbonden tot een coherent geheel, integendeel zelfs: telkens nadat een van de personages met de 'oplossing' is komen aandraven, wordt het raadsel groter gemaakt. Zo geeft Beer aan dat een sculptuur het moordwapen is – 'für mich ist der Fall gelöst – die Tatwaffe!' – maar blijkt het kunstwerk bij hun terugkeer naar de galerie verdwenen, waarop Beer zijn zoektocht staakt. Als Rat wat later het appartement van de dader bezoekt – 'Der Fall is gelöst – eine Meisterleistung!' – gebeurt iets gelijkaardigs: hij krijgt een slag op het hoofd, wordt uit het raam gegooid en geeft er op zijn beurt de brui aan. Deze tegenslagen, die het narratief en de logica van de film opbreken, vinden hun pendant in de uitwerking van allerlei details. Elementen als de maffe kostumering van de hoofdfiguren (die een bestiale versie van Starsky and Hutch vormen) of de stoffen pop die moet doorgaan voor een lijk (en die bij het optillen haast in twee breekt) genereren een vervreemdend effect en ondermijnen het illusionisme van de film. Al even aliënerend is de intro met de maquette, die doet denken aan de experimenten met schaalmodellen in constructivistische films als Alexander Medvedkins *The New Moscow* (1938); en ook de hallucinogene *road scene* halverwege de film, die herinnert aan de dadaïstische cinema van de jaren 20 en de evocaties van psychedelica in cultfilms zoals *The Trip* (1967) of *Head* (1968), doet vreemd aan. Deze incongruente aspecten maken het onmogelijk om het detectiveverhaal als de oplossing van een raadsel – en dus als de ontdekking van een 'waarheid' – te beleven.

Tot slot keert dit conflict ook – eerder latent – terug in de relatie tussen Rat en Beer. De hoofdfiguren belichamen immers tegengestelde posities: de rat, die snel en flexibel is, in de stad leeft en zich aanpast aan het bestaande systeem en de omstandigheden; en de beer, die zich stug en bedachtzaam ophoudt in het bos, overlevend op kracht en standvastigheid. Hoewel het verschil in positionering aan het begin van het verhaal aangestipt wordt, komt het pas na de psychedelische scène volledig tot uiting. 'Du bist eine mickrige, stinkende Ratte im Abwassersystem des Grosskapitals', sneert de beer; 'aber in Gegensatz zu einem gewissen Modeopfer bin ich an der Arbeit', bijt de rat terug. Wat later slaan de hoofdfiguren aan het drinken en leggen ze hun onderlinge strubbelingen bij – maar de onverzoenlijkheid van hun beide posities is inmiddels glashelder gesteld. Op het einde, na de zonsondergang en de verduistering van de wereld, beginnen Rat en Beer met de productie van de 'objectieve' diagrammen, die expliciet de signatuur van 'die beiden Autoren' dragen en bijgevolg gebaseerd zijn op de inbreng van twee antagonistische krachten. Zo verbeeldt de tekening *Lebenszeit* de geschiedenis als een combinatie van een hegeliaanse *Geist* en een instinct of buikgevoel, terwijl de grafiek 'Verhalten' onaangepast wangedrag ('zuschlagen', 'hetzen'...) met 'zachte', (strategisch) verzoenende handelingen ('eifern', 'schmeicheln'...) verbindt tot een Möbiusfiguur. De tekeningen, die doen denken aan pseudowetenschappelijke publicaties zoals de *Whole Earth Catalog* (1968) of het 'rapport' over de aarde *De grenzen aan de groei* (1972), pogen vergeefs de wereld 'in kaart' te brengen. Maar het kennissysteem gaat ten gronde aan (onder meer) zijn eigen tegenstrijdigheden, die uitdrukking geven aan de contradictorische posities van de auteurs zelf.

Wat al deze geëvoeerde tegenspraken verbindt, is de (on)mogelijkheid van een 'pure' wetenschap of

'kritisch' bewustzijn. Elke vorm van kennis en rationaliteit dreigt in zijn tegendeel om te slaan. Die omslag herinnert aan de argumenten in *Dialectiek van de Verlichting* van Horkheimer en Adorno. In hun boek beschrijven Horkheimer en Adorno hoe de Verlichting, die de pretentie heeft om de mens van de mythe te 'emanciperen', niet alleen wortelt in de mythe, maar op haar beurt bezig is op een mythe uit te draaien. De mythologie, zo stellen ze, heeft 'het eindeloze proces van de Verlichting aan het rollen [...] gebracht, waarin met onontkoombare noodwendigheid steeds opnieuw elke specifieke theoretische zienswijze aan de vernietigende kritiek ten prooi valt enkel een geloof te zijn, totdat zelfs de begrippen geest, waarheid, ja Verlichting als animistische tovenarij worden afgedankt.' [5] En wat verder: 'Op weg naar de moderne wetenschap zien de mensen van zin af,' schrijven ze. 'Het 'zelf', dat ordening en onderschikking leerde kennen via de onderwerping van de wereld, heeft al snel waarheid in het algemeen gelijkgesteld aan het regelende denken, omdat zonder de vaste onderscheidingen van dit denken de waarheid niet kan bestaan.' (p. 28) De Verlichting is uitgemond in een verregaande abstractie van de wereld, een doorgedraaid systeemdenken dat niet meer om kennisverwerving, maar enkel nog om het beheersen van de werkelijkheid draait. Maar ook dit systeemdenken is niet meer dan een 'mythisch' (bij)geloof in rationele vorm, een haast magisch 'denkritueel' dat er enkel op gericht is de werkelijkheid onder controle te krijgen.

Der Geringste Widerstand kan gelezen worden als een allusie op dit soort Verlichtingskritiek. Op een aanschouwelijke wijze 'degraderen' de rationaliteit en het kritische bewustzijn in de film tot de 'geïnstrumentaliseerde rede', tot ze zichzelf opheffen: niet voor niets resoneren de wandaden van Rat en Beer met de wreedheden in Sades roman *Juliette*, die door Horkheimer en Adorno naast de Odysseusfiguur wordt aangevoerd als een voorbeeld van het samenvallen van de rede met de mythe. Maar ook op het vlak van de letterlijke productieomstandigheden vallen er parallellen te ontwaren. Net als *Dialektik der Aufklärung* werd *Der Geringste Widerstand* geproduceerd in Amerika, vanuit een positie van zelfgekozen ballingschap. Net zoals Fischli & Weiss leefden ook Horkheimer en Adorno, tussen 1941 en 1949, in Los Angeles, waar ze hun cultuurkritiek uitwerkten in de letterlijke marge van het (verfoeide) Hollywood. (Een scène waarin Rat de *California Staats-Zeitung* leest, een krant voor Duitstalige emigranten die Adorno in zijn brieven aanhaalt, vormt een kleine extra ondersteuning voor deze these.) Hoewel de film allicht geen letterlijke – en misschien zelfs een eerder toevallige – persiflage op het boek is, zijn de overeenkomsten op zijn zachtst gezegd frappant.

2. Verlichtingskritiek: schaal, discursiviteit, metafoor

In de periode van 1979 tot einde jaren 80 wordt deze Verlichtingsthematiek via verschillende motieven en strategieën uitgewerkt en verrijkt. Een van die strategieën, aangekondigd in de maquette in de openingsscène van *Der Geringste Widerstand*, betreft het werken met schaalmodellen. Schaal wordt door Fischli & Weiss begrepen als een epistemologische techniek, een primitieve en dus ook premoderne tool om de wereld te begrijpen. We ordenen objecten door hun grootte-orde met elkaar te vergelijken, of door ze uitgaande van hun schaal in relatie tot elkaar te plaatsen. Het manipuleren van schaal – en het verschalen – kan bijgevolg ook gebruikt worden om ons begrip van de werkelijkheid te vertroebelen. Dat gebeurt bijvoorbeeld met de alledaagse objecten in de fotografische reeks *Wurstserie* (1979). Door middel van suggestieve composities, versterkt door dito titels, worden objecten in deze foto's tot voorstellingen getransformeerd – een diepvriesvak verandert in een ijsvlakte, eierkartons in auto's, of flessen in astronomische ruimtetuigen. Daarbij blijven de oorspronkelijke objecten echter steeds herkenbaar. Het optische veld oscilleert tussen de schaal van de objecten en die van het beeld dat eruit oprijst; de objecten bevinden zich op twee schaalniveaus tegelijk. In een terugblik op dit werk karakteriseert Peter Fischli deze strategie als 'de dingen uit de niche halen waar ze thuishoren en ze naar elders transporteren, maar zonder hun origine te ontkennen'. [6] Omdat de verschaling niet 'volmaakt' is en het werk dus een niet-ophefbare paradox bevat, ontsnappen de augurken, worsten en sigarettenpeuken aan de dominante,

ordenende blik van de toeschouwer. We kunnen de objecten nergens 'onderbrengen'.

In enkele werken rond 1984 wordt een gelijkaardige spanning niet via schaal, maar door een semantische operatie opgeroepen. Een goede illustratie is de installatie *Plötzlich diese Übersicht* (1981). De serie miniatuurscènes uit ongebakken klei roept een reeks 'populaire tegenstellingen' voor de geest – groot en klein, goed en slecht, theorie en praktijk, interieur en exterieur enzovoort – waarin onverzoenbare concepten en categorieën met elkaar in verband worden gebracht. Zo bevat de reeks een winterlandschap met een skiër die 'in spagaat' over een boom heen gaat ('möglich + unmöglich'), een rat en een olifant die even groot gemaakt zijn ('klein + gross'), en twee figuren die als een paard of ezel 'verkleed' zijn ('Tier + Mensch'). Elke miniatuur wordt opgespannen tussen twee diametraal tegengestelden. Op die manier wordt een epistemologische 'trilling' opgewekt, die het onvermogen om te kennen en de werkelijkheid in categorieën of concepten te vatten thematiseert. Daarbij speelt ook schaal een rol, maar dan begrepen als een discursieve formatie, opgehangen aan de begrippen 'groot' en 'klein'.

Een ander zeer goed voorbeeld is de enigmatische fotoreeks *Equilibres/Stiller Nachmittag* (1984-1985). De foto's, 27 in totaal, beelden precare, 'sculpturale' constructies af waarin alle componenten op een gelijkwaardige manier behandeld worden. De objecten worden niet (volledig) getransformeerd tot een door de kunstenaar bedacht beeld – sommige foto's zijn dan ook droogweg *Configuration of Provisional Arrangement* getiteld – maar ze worden evenmin volledig ontdaan van figuratieve en semantische associaties – zo wordt een *Model for Armed Space Travel* geëvoceerd en roepen sommige titels een heus scenario op (zoals *Mr. and Mrs. Pear Bringing her Husband a Freshly Ironed Shirt for the Opera*). Eerder zou je kunnen stellen dat het werk de objecten toont als opgespannen *tussen* deze twee niveaus: ze zijn 'ontheven' van hun alledaagse gebruik, maar niet – of nog niet? – onderworpen aan de logica van de representatie en het beeld. De objecten hangen in suspensio, wachtend op de toekenning van een vaste betekenis of op een stabiele kennisorde, vergelijkbaar met de epistemologische oscillatie die we zagen in de eerder genoemde werken.

Een derde manier om een dergelijke kennistheoretische onbeslisbaarheid op te roepen is de metafoor. Net zoals schaal en constructie is dit principe reeds aanwezig in vroege werken van het kunstenaarsduo. Meer nog, de tekst van Weiss uit 1976 verwees al naar de donkerte als metafoor voor de afwezigheid van Verlichting. Maar ook de vele titels in *Equilibres/Stiller Nachmittag* die refereren aan de nacht – zoals *Strangers in the Night*, *A Restless Night*, *Night Shift*, *Nocturnal Mischief*, *Dark Impulse* of *Night's Dangers* – kunnen we lezen als een metafoor voor het uithollen van het Licht en de rationaliteit. Fischli & Weiss' methode van de metafoor kristalliseert echter pas volledig in 1986, na de fotoreeks en de films met geconstrueerde objecten. In de reeks zwarte en verschaalde *Gummiskulpturen* (1986-87) valt die duisternis samen met de zwartheid van objecten. De serie bevat onder meer een 'donkere' miniatuur van twee arbeiders die een sceptische put legen, een 'donker' stilleven met wattenstaafjes en een scheermachine, een 'donker' stukje gemetste muur, en een 'donkere', verschaalde raaf. De zwarte objecten zijn 'aan het licht onttrokken'; ze bevinden zich in een metaforische staat van 'onweten', vergelijkbaar met de semantische opschorting die plaatsvond in de *Equilibres/Stiller Nachmittag*: in beide gevallen worden de objecten in het licht van hun onkenbaarheid geplaatst. Een ander voorbeeld van 'Verlichtingsmetaforen' vinden we in *Surrli* (1989) – foto's van abstracte lichtfiguren – en de lichtinstallatie *Son et lumière (Le rayon vert)* (1990). Terwijl de eerstgenoemde de resultaten toont van een zelfgemaakte machine die kleurlampjes wild in het rond laat draaien, als een speelse hint naar een doorgedreven, technologische Verlichting, simuleert de laatstgenoemde de opwelling van groen licht die door Jules Verne als een laatste lichtstraal bij zonsondergang beschreven werd. (Opnieuw wordt duidelijk dat *Der Geringste Widerstand* een cruciale voorloper vormde: de overgang dag-nacht, de zonsondergang als metafoor voor een ondergaande Verlichting, en de wereld die in het donker wordt gehuld, komen er reeds voor.) De grote overzichtstentoonstelling *Arbeiten im Dunkeln* (Kunstmuseum Wolfsburg, 1998), waar vele van deze werken getoond werden, kan gezien worden als een verlengstuk van de

lichtmetaforiek die aan het slot van de jaren 80 haar hoogtepunt bereikte. Deze metaforen roepen – analoog aan de twee voornoemde strategieën – opnieuw een spanning of onbeslisbaarheid op. Er is niet alleen sprake van een spanning tussen licht en donker. De werken oscilleren ook tussen de metafoer en het concrete object; de betekenissen zijn nooit eenduidig maar steeds ontwijkend of 'dubbel'.

Deze exploraties van de Verlichtingsthematiek hoeven niet per se begrepen te worden als een conventionele vorm van 'kritiek'. Grappige en lichtvoetige werken als *Plötzlich diese Übersicht* of *Son et lumière (le rayon vert)* 'analyseren' of 'doorprikken' niets. Eerder gaat het Fischli & Weiss om een onderzoek naar een nieuwe of andere vorm van kritiek, die uitgaat van de ongrijpbaarheid en meerduidigheid van betekenis. In hun werk van de jaren 80 constateren zij de crisis van de Verlichting, zoals gesignaleerd door Horkheimer en Adorno. Hun antwoord bestaat erin werk te maken dat vertrekt van het onvermogen om te kennen, van een epistemologische onbeslisbaarheid. Die 'dubbelheid' zetten Fischli & Weiss tevens in als een strategie om te ontsnappen aan de cultuurindustrie, die eveneens in *Dialectiek van de Verlichting* wordt doorgelicht. 'De kwestie is: hoe kan je tegelijkertijd de beide zijn – de één en het andere?' noteerde Fischli nog recentelijk. [7] In deze zin verkennen Fischli & Weiss de Verlichtingsthematiek als een alibi om het kunstwerk *zelf* in suspensio te plaatsen.

Noten

1 David Weiss, [zonder titel], in: *Mentalität: Zeichnung* (tentoonstellingscatalogus), Luzern, Kunstmuseum Luzern, 1976, z.p. Herdrukt in: Renate Goldmann, *Peter Fischli & David Weiss: Ausflüge, Arbeiten, Ausstellungen*, Köln, Walther König Verlag, 2006 (Kunstwissenschaftliche Bibliothek 25), pp. 550-551, hier p. 551.

2 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (red. Gretel Adorno & Rolf Tiedemann), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970, p. 66.

3 Zie bijvoorbeeld Bernard Johannes Blume, *Peter Fischli and David Weiss, Parkett*, jrg. 5, nr. 17, september 1988, pp. 83-85; Claire Bishop, *Equilibres/Quite Afternoon*, en Nancy Spector, *Untitled*, in: *Fischli & Weiss: Flowers and Questions* (red. Bice Curiger, Peter Fischli en David Weiss), London, Tate Modern, 2007, resp. pp. 97-101, pp. 123-129; Goldmann, op. cit. (noot 1), pp. 45-147, pp. 155-253.

4 Patrick Frey, *Friendship is Unstable Equilibrium*, in *Parkett*, jrg. 5, nr. 17, september 1988, p. 36.

5 Theodor W. Adorno & Max Horkheimer, *Dialectiek van de Verlichting: Filosofische Fragmenten*, uit het Duits vertaald door Michel J. van Nieuwstadt (Nijmegen, SUN, 1987), p. 25. De hiernavolgende citaten, aangegeven met het paginanummer, zijn afkomstig uit dit boek.

6 '[...] to take things of the niche where they belong and transport them somewhere else, but without denying their origins.' Vertaling van de auteur. Jörg Heiser, *The Odd Couple*, in *Frieze*, jrg. 16, nr. 102, oktober 2006, p. 197.

7 '(T)he question is how to be both – one and the other – at the same time.' Vertaling van de auteur. Peter Fischli, Hans-Ulrich Obrist & Rem Koolhaas, *Flâneurs in Automobiles*, in: Hilar Stadler & Martino Stierli (red.), *Las Vegas Studio: Images from the archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2008, p. 166.

Bovenstaande tekst is een vertaling en bewerking door de auteur van een Engelstalige lezing die op 12 februari jongstleden werd gehouden op een conferentie van de College Art Association (CAA) in het Hilton hotel in New York. (conference.collegeart.org)

De Witte Raaf

Postbus 1428, B-1000 Brussel

Tel +32 2/223.14.50

info@dewitteraaf.be