

Peter Fischli David Weiss



Talento (Talented)

De / From

Equilibrios (Una tarde tranquila)

(*Equilibres [A Quiet Afternoon]*),

1984-1986

Impresiones cromógenas y plata sobre
gelatina / Gelatin silver prints and
chromogenic prints.

La Colección Jumex, México.

Peter Fischli David Weiss

Cómo trabajar mejor

How to Work Better

MUSEO JUMEX
09.JUN.16–04.SEP.16

#05

Peter Fischli David Weiss:
How to Work Better

Peter Fischli David Weiss:
Cómo trabajar mejor

#05

PETER FISCHLI DAVID WEISS: CÓMO TRABAJAR MEJOR

Esta exposición explora la extraordinaria colaboración entre los artistas suizos Peter Fischli (n. 1952) y David Weiss (1946–2012). A lo largo de sus treinta y tres años de trabajo conjunto, Fischli y Weiss desafiaron la noción de dualismo. Quizá por ser un equipo de dos personas en constante diálogo y debate, buscaron cuestionar la dependencia de las dicotomías que permea la cultura occidental. De una forma u otra, todo lo que los artistas produjeron juega con lo que llamaron “opuestos populares:” trabajo y ocio, ficción y realidad, kitsch y belleza, lo banal y lo sublime. A través de su continua investigación de lo cotidiano, borraron estas falsas dicotomías con la convicción de que el desconcierto podría ser un estado deseable. Los

PETER FISCHLI DAVID WEISS: HOW TO WORK BETTER

This exhibition offers a comprehensive overview of the remarkable partnership between Swiss artists Peter Fischli (b. 1952) and David Weiss (1946–2012). Throughout the course of their thirty-three-year collaboration, Fischli and Weiss probed the idea of dualistic thinking. Perhaps because they were a team of two involved in constant dialogue and debate, they consistently interrogated Western culture’s reliance on binaries. In one way or another, everything they produced playfully unravels what they understood to be “popular opposites”—labor versus leisure, fiction versus reality, kitsch versus beauty, and the banal versus the sublime. Through their sustained investigation into the everyday, Fischli and Weiss undid false dichotomies with the conviction that bewilderment just

artistas personificaron este enfoque en sus alter egos Rata y Oso, quienes pese a sus diferencias (las ratas son feas y están en todas partes, mientras que los osos panda son adorables y están en peligro de extinción) son compañeros en igualdad de condiciones en sus múltiples desventuras.

En lugar de emitir declaraciones o dictar significados, Fischli y Weiss se plantearon preguntas grandes y pequeñas, jugando de vez en cuando a ser filósofos excéntricos. Ninguna pregunta, empírica o metafísica, era demasiado extraordinaria o demasiado banal para ellos. Los artistas pretendían confundir nuestras jerarquías y valores. Muchos de sus proyectos adoptan la forma de inmensos archivos que asemejan enciclopedias subjetivas, acumuladas por décadas y sin distinguir entre lo importante y lo mundano. Las cómicas

might be a desirable state. The artists embodied this approach in their alter egos Rat and Bear, who, for all their differences (rats being ugly and ubiquitous while panda bears are lovable and endangered), appear as partners of equal stature in their various misadventures.

Never ones to issue statements or dictate meaning, Fischli and Weiss pondered questions great and small, sometimes imitating whimsical philosophers. No inquiry was too extraordinary or too trivial, whether metaphysical or empirical. The artists aimed to confuse traditional hierarchies and value systems. Many of their projects take the form of vast archives that resemble subjective encyclopedias, accumulated over decades with little distinction between the important and the mundane. The comical clay sculptures of *Suddenly This Overview* (1981–) chronicle an idiosyncratic world

esculturas de arcilla de *De pronto este panorama* (1981–) relatan una historia universal idiosincrática. Las vistas fotográficas de lugares turísticos de *Mundo visible* (1986–2012), las fotografías anónimas de *Aeropuertos* (1987–2012) y las imágenes cursis y oníricas de *Flores y hongos* (1997–1998/2006) nos desafían a admitir su belleza. Estas piezas entretienen y a la vez inquietan, siembran dudas al tiempo que provocan asombro.

Cuando no se encontraban documentando el mundo a su alrededor, Fischli y Weiss jugaban con sus signos y símbolos, presentándolos de forma oblicua, como desde una visión periférica. Sus esculturas tiesas e inertes de personas y objetos (automóviles, azafatas o artículos cotidianos) plasmados en yeso, hule o arcilla, actúan como insinuaciones de sus contrapartes del mundo real.

history. The slideshow presentation of postcardlike tourist views in *Visible World* (1986–2012), the anonymous photographs of tarmac in *Airports* (1987–2012), and the florid, dreamy images of *Flowers and Mushrooms* (1997–1998/2006) dare us to admit their beauty. These works entertain and unsettle, casting doubt yet provoking wonder.

When not documenting the world around them, Fischli and Weiss played with signs and symbols from that world, presenting them obliquely, as if through peripheral vision. Inert and uninflected sculptures of people and things—cars, flight attendants, or household items, rendered in plaster, cast rubber, or clay—only suggest their “real-life” correlates. Meticulously carved polyurethane replicas of studio detritus, packing materials, and garage paraphernalia pretend to be authentic. These surrogates are meant not so much to confuse

Sus meticulosas réplicas en poliuretano de objetos ordinarios de su estudio, materiales de embalaje y parafernalia de garaje simulan ser auténticas. Estos sustitutos no tienen como objetivo confundir, sino dar pausa. Son simples recordatorios de una existencia más compleja que se vuelven brechas en nuestra percepción, como espacios en blanco o recortes. Al descoser el tejido de la realidad, Fischli y Weiss cortejaron lo implausible una y otra vez. Con frecuencia hablaban sobre su deliberado “uso indebido” del tiempo y de los materiales. En *Equilibrios (Una tarde tranquila)* (1984–1986) y *El curso de las cosas* (1987), registraron actos improbables de equilibrio y reacciones químicas en las que los objetos más mundanos cobran vida en danzas de absoluta precariedad. Los artistas crearon sistemas condenados al fracaso y se deleitaron con la belleza entrópica del

as to give pause. They are simple reminders of a more complicated existence that become holes in our perception, like blank spaces or cutouts. Unstitching the fabric of reality, Fischli and Weiss consistently courted the implausible. They often spoke about their deliberate “misuse” of time and materials. In *Equilibres (A Quiet Afternoon)* (1984–1986) and *The Way Things Go* (1987), they recorded unlikely balancing acts and chemical reactions that animated the most mundane of objects in ballets of utter precariousness. The artists created systems doomed to fail and found delight in the entropic beauty of imminent collapse. Fischli and Weiss’s art reveals itself slowly. Surface appearance is only that; there is deep meaning hidden behind every deceptively simple gesture.

colapso inminente. El arte de Fischli y Weiss se revela lentamente. Las apariencias superficiales son sólo eso, hay un significado profundo oculto detrás de cada gesto, por sencillo que parezca.

Peter Fischli David Weiss: Cómo trabajar mejor reúne más de doscientas esculturas, fotografías, videos e instalaciones de la trayectoria conjunta de los artistas. En lugar de seguir un orden cronológico como una retrospectiva tradicional, esta exposición pone en diálogo grupos de obras que atraviesan la amplia trayectoria de Fischli y Weiss. Esta disposición refleja las superposiciones en la estructura de su producción y resalta la coherencia de su práctica multivalente. Sus filmes, presentaciones de diapositivas y videoinstalaciones se encuentran montadas por todo el museo junto a sus esculturas y fotografías destacando la importancia fundamental

Peter Fischli David Weiss: How to Work Better gathers more than two hundred sculptures, photographs, videos, and installations from the artists' joint career. Unlike a traditional retrospective, the exhibition is not organized chronologically—instead, select bodies of work appear in conversations that span the breadth of Fischli and Weiss's oeuvre. This arrangement reflects the overlapping structure of their production and highlights the ultimate coherence of their multivalent practice. The artists' films, digital slide shows, and videos are installed throughout the museum alongside their sculpture and photography, stressing the centrality of the moving image to their output. In this way, the exhibition both encapsulates and culminates the active collaboration between Fischli and Weiss, bringing into focus the incisive dialogue they sustained for thirty-

que la imagen en movimiento tiene en su producción. De esta forma, la exposición encapsula y culmina la colaboración activa entre Fischli y Weiss y centra la atención en la incisiva conversación que sostuvieron durante treinta y tres años ofreciendo al público una oportunidad para contemplar plenamente su audaz, conmovedora y profunda obra. En contraste con la exposición, esta publicación presenta de forma cronológica la obra deliberadamente revoltosa de Fischli y Weiss aportando una perspectiva diferente para comprender las obras más memorables de los artistas.

— Nat Trotman y Anne Wheeler,
Solomon R. Guggenheim Museum
Nueva York

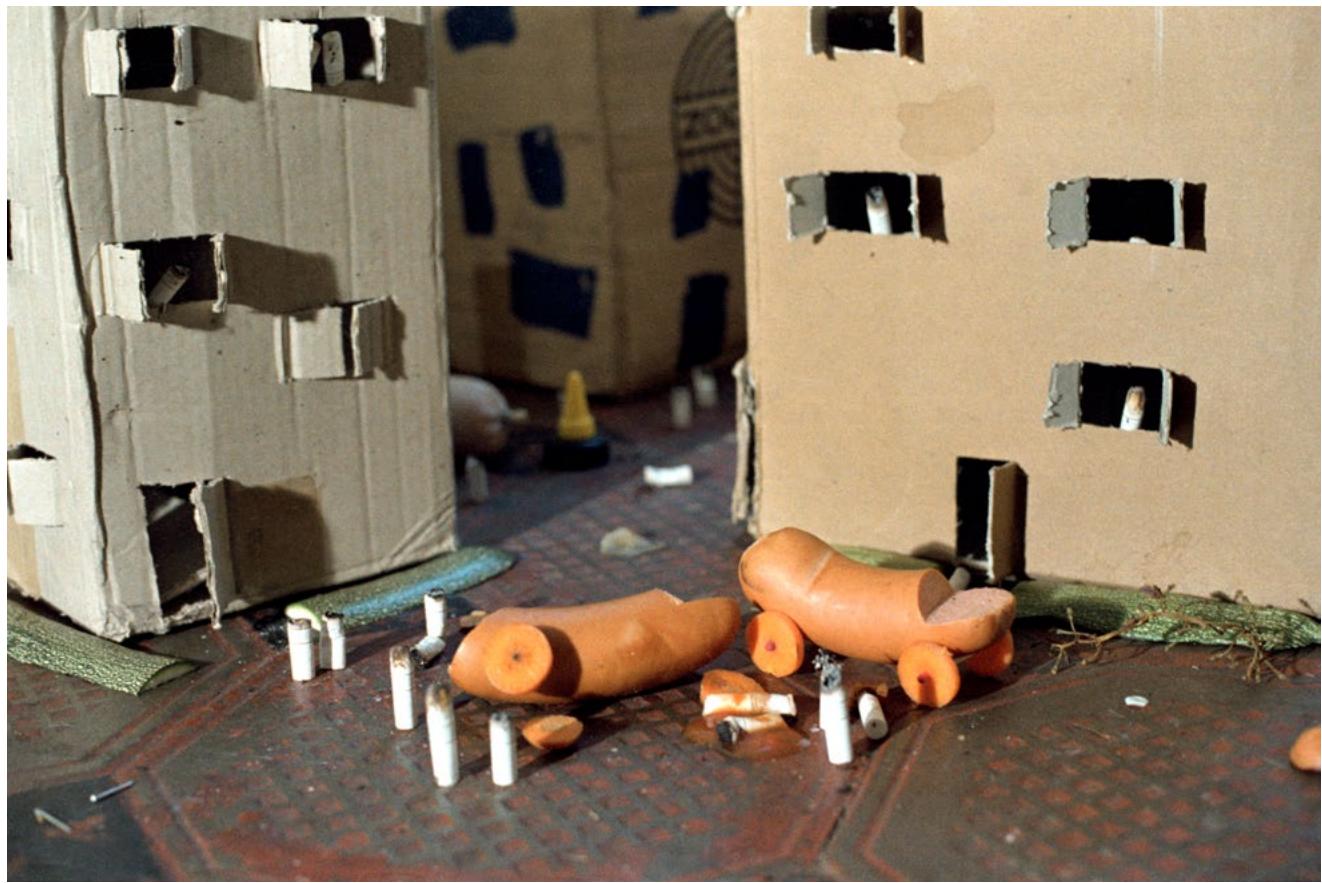
9

three years and offering audiences an occasion to contemplate their penetrating, often poignant, and always profound body of work in full. In contrast to the exhibition itself, this publication chronologically presents Fischli and Weiss's deliberately unruly oeuvre, providing a different perspective for understanding the artists' most memorable bodies of work.

— Nat Trotman and Anne Wheeler,
Solomon R. Guggenheim Museum
New York



En la tienda de alfombras (At the Carpet Shop), 1979



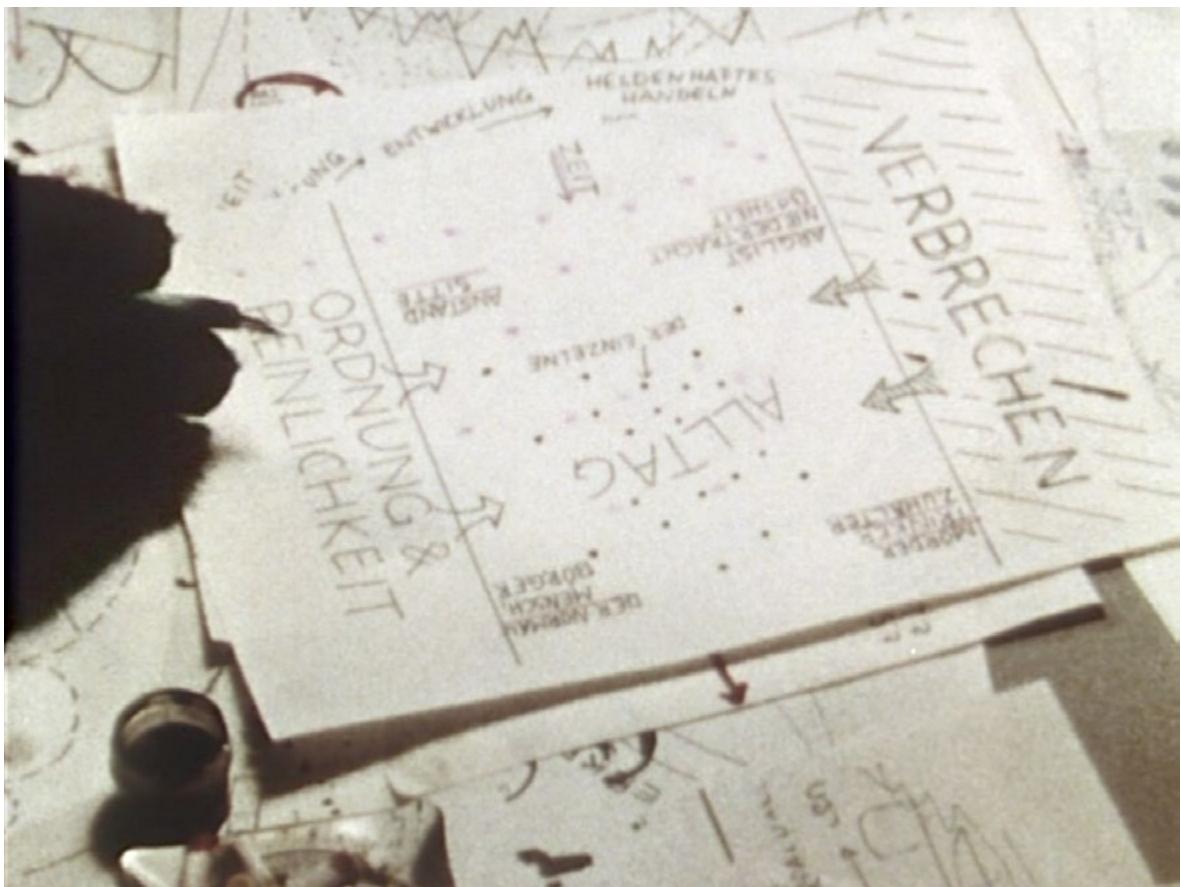
El accidente (The Accident), 1979

SERIE SALCHICHA (1979)

La Serie *salchicha*, el primer proyecto en que colaboraron Fischli y Weiss, comprende diez fotografías en las que los artistas conformaron escenas narrativas con productos alimenticios y objetos cotidianos. Como en muchas de sus obras posteriores, los temas de la Serie *salchicha* van de lo mundano (la compra de un tapete o un accidente automovilístico), a lo histórico (el hundimiento del *Titanic*), a la ficción (*Moonraker*, la película de James Bond). Aunque estos temas eran conocidos en la sociedad suiza de la época, no eran considerados contenido apropiado para el arte, y menos aún para el arte hecho con embutidos, colillas de cigarrillo y papel de baño. Al borrar las fronteras entre la “alta” cultura y la cultura popular, los artistas derribaban los aires de importancia de buena parte del arte contemporáneo, y conferían un valor nuevo a los asuntos mundanos de la vida cotidiana. Otra indicación de su intención subversiva puede encontrarse en el nombre de la serie. En alemán, los derivados de la palabra *salchicha* (*Wurst*) están asociados con el trabajo amateur. De esta forma, la Serie *salchicha* reflejaba la estética “hágalo usted mismo” de la escena punk de la que Fischli y Weiss habían surgido, y marcaba la pauta para el intercambio creativo posterior de los artistas.

SAUSAGE SERIES (1979)

The first project Fischli and Weiss made together, *Sausage Series* includes ten color photographs of narrative scenes staged with food and household items. As in many of their later works, subjects for *Sausage Series* range from the mundane (shopping for carpet or a car accident) to the historic (the sinking of the *Titanic*) to the fictional (the James Bond film *Moonraker*). While these were familiar topics in Swiss society at the time, they were not considered appropriate content for fine art, let alone art made using lunch meat, cigarette butts, and toilet paper. By blurring boundaries between high and low culture, the artists upended the self-importance of much contemporary art while bestowing new value on the banal stuff of everyday life. They further signaled this subversive intent by including a pun in the series title—in German, derivatives of the word for sausage (*Wurst*) are associated with amateurish endeavors. *Sausage Series* reflected the provocative do-it-yourself aesthetic of the punk scene from which Fischli and Weiss had emerged and set the tone for the artists’ subsequent creative exchange.



Fotogramas de *La mínima resistencia* (Stills from *The Least Resistance*), 1980-1981

RATA Y OSO

Poco después de hacer su *Serie salchicha*, Fischli y Weiss inventaron sus alter egos, Rata y Oso. Los personajes aparecieron por primera vez en el filme *La mínima resistencia* (1980–1981), una parodia de una película de detectives situada en Los Ángeles, en la que los personajes buscan al mismo tiempo la fama y el sentido de la vida. Se acercan mucho a encontrar ambas cuando producen *Orden y limpieza* (1981): un folleto lleno de gráficos y diagramas que intentan describir los sistemas que gobiernan el universo. En *El camino correcto* (1983), Rata y Oso se reúnen para llevar a cabo una fantástica expedición por los Alpes suizos, durante la cual alternan entre pelearse y apoyarse, para luego alcanzar un estado de gracia en un altiplano montañoso. En ambos filmes, Rata y Oso reflexionan sobre varias de las “grandes y pequeñas preguntas” que permean los proyectos subsecuentes de Fischli y Weiss; sus aventuras, no importa cuán absurdas, a veces revelan verdades universales. En estas obras, como en la escultura posterior *Rata y Oso (durmiendo)* (2008), los alter egos cascarrabias actúan como emblemas de la colaboración de Fischli y Weiss. Cada uno de ellos por sí solo sucumbiría a la ingenuidad de su visión del mundo, pero juntos consiguen avanzar, logrando momentos de claridad, incluso de genialidad.

RAT AND BEAR

Shortly after making the *Sausage Series*, Fischli and Weiss invented their alter egos, Rat and Bear. The characters debuted in the film *The Least Resistance* (1980–1981), a murder-mystery spoof set in Los Angeles, in which the characters simultaneously scheme for fame and search for the meaning of life. They come close to finding both when they produce *Order and Cleanliness* (1981): a booklet filled with farcical yet earnest charts and diagrams that attempt to outline the systems governing the universe. In *The Right Way* (1983), Rat and Bear reunite for a fantastical expedition in the Swiss Alps, alternately supporting each other and bickering like enemies before achieving a state of grace on a mountain plateau. In both films, Rat and Bear ponder many of the “big and small questions” that inform Fischli and Weiss’s subsequent projects; their antics, no matter how absurd, sometimes reveal universal truths. In these works, as in the later sculpture *Rat and Bear (Sleeping)* (2008), the scrappy alter egos serve as emblems for Fischli and Weiss’s collaboration. Alone, each might succumb to the naivety of his approach to the world, but together they somehow forge ahead to achieve moments of clarity, if not brilliance.



Fotogramas de *La mínima resistencia* (Stills from *The Least Resistance*), 1980-1981



Fotogramas de *El Camino Correcto* (Stills from *The Right Way*), 1983



Trabajadores del alcantarillado
(Sewer Workers)



Conjunto habitacional moderno
(Modern Housing Development)



Opuestos populares: Chistoso y tonto
(Popular Opposites: Stupid and Dumb)



Opuestos populares: Pequeño y grande
(Popular Opposites: Small and Big)



Peter camino a casa después de su primer día de clases
(Peter on His Way Home after His First Day at School)



Papas
(Potatoes)



Quimeras
(Figments)



Libro y lector
(Book and Reader)

DE PRONTO ESTE PANORAMA (1981–)

En *De pronto este panorama*, Fischli y Weiss intentaron reunir todo el conocimiento universal en un sólo lugar, utilizando sistemas imperfectos de memoria individual y decisión personal en lugar de un enfoque racional o científico. Integrada por cientos de pequeñas esculturas, esta “encyclopedia subjetiva” abarca desde lo ordinario (*Cosas en mi bolsillo*) hasta lo monumental (*El primer pez decide salir a tierra*), y desde lo apócrifo (*Siete extraterrestres se maravillan ante Stonehenge*) a lo incidentalmente histórico (*El Sr. y la Sra. Einstein poco después de la concepción de su hijo, el genio Albert*). Un grupo de objetos aborda la noción de “opuestos populares”, ilustrando conceptos binarios fundamentales para luego desestabilizarlos con un humor seco. Muchas veces, lo único que revela el contenido narrativo de las piezas es el título. Fischli y Weiss modelaron todas estas escenas en arcilla, un material fácil de usar. En particular, la arcilla sin cocer suele asociarse más con aficionados que con artistas plásticos. Su elección deliberada de material le da al proyecto un aire inacabado y no del todo profesional. En los años subsecuentes a su presentación inicial en 1981, los artistas continuaron produciendo piezas para *De pronto este panorama*, recreando esculturas anteriores de memoria y añadiendo escenas nuevas, muchas de las cuales contienen referencias a obras posteriores.

SUDDENLY THIS OVERVIEW (1981–)

In *Suddenly This Overview*, Fischli and Weiss attempted to gather all the world’s knowledge in one place, using imperfect systems of individual memory and personal choice rather than a rational or scientific approach. Comprising hundreds of small sculptures, this “subjective encyclopedia” covers everything from the ordinary (*Things in My Pocket*) to the monumental (*The First Fish Decides to Go Ashore*), and from the apocryphal (*Seven Aliens Marvel at Stonehenge*) to the incidentally historical (*Mr. and Mrs. Einstein Shortly after the Conception of Their Son, the Genius Albert*). One large group of objects deals with the artists’ notion of “popular opposites,” illustrating key binary concepts only to destabilize their distinctions with dry humor. Often a work’s narrative content is revealed only through its title. Fischli and Weiss modeled all these scenes in clay, an easy-to-use material that in its unfired state is associated more with hobbyists than with fine artists; this deliberate choice lends the project an unfinished and not-quite-professional air. In the years following its initial presentation in 1981, the artists continued to produce pieces for *Suddenly This Overview*, re-creating earlier sculptures from memory and adding new scenes, many of which refer to later works in their oeuvre.



La balsa (The Raft), 1982

LA BALSA (1982)

En los años posteriores a la primera presentación de *De pronto este panorama* en 1981, Fischli y Weiss se sintieron atraídos por la idea de infundir el poder psicológico de los sueños en objetos cotidianos. Para plasmar este efecto, los artistas recurrieron a la espuma de poliuretano, un material industrial que habían descubierto al hacer utilería para una película de terror de bajo presupuesto varios años antes. Este soporte, barato y fácil de tallar, les posibilitaba mayor flexibilidad estilística que la arcilla, y pronto acumularon una colección heterogénea de esculturas: una calavera, un esqueleto de animal, un motor de automóvil, y una puerca amamantando lechones, entre otras. Al principio, Fischli y Weiss llamaron a esta instalación *Mad Max*, como la franquicia fílmica de ciencia ficción, pero eventualmente se decidieron por el nombre *La balsa*. Los objetos acumulados se amontonan como sobrevivientes sobre una plataforma de troncos de poliuretano, bajo el ojo de hipopótamos y cocodrilos hambrientos que nadan a su alrededor. Pocos de los objetos parecerían ser de utilidad en tal situación apocalíptica: quizá la pistola o el salvavidas, pero no el yunque ni el tótem. Notablemente, la presencia humana se encuentra misteriosamente ausente: sólo un libro, abierto y bocaabajo como marcando la página, señala la posibilidad del retorno (o rescate) de su lector.

THE RAFT (1982)

In the years following their first presentation of *Suddenly This Overview* in 1981, Fischli and Weiss became fascinated with the idea of imbuing everyday objects with the psychological power of dreams. To render this effect, the artists turned to polyurethane foam, an industrial material they had discovered while making props for a low-budget horror film several years earlier. The inexpensive and easily carved medium allowed them greater stylistic flexibility than clay, and soon they had accumulated a motley assortment of sculptures: a human skull, an animal skeleton, a car engine, and a sow suckling piglets, among others. Initially Fischli and Weiss called this installation *Mad Max*, after the science-fiction film franchise, but eventually they settled on *The Raft*. The gathered objects huddle like survivors on a platform of polyurethane logs, threatened by a swarm of hungry hippos and crocodiles. Few of the items would seem to be of help in such an apocalyptic scenario: perhaps the gun or life preserver, but certainly not the anvil or totem pole. Most significantly, human presence is mysteriously lacking. Only a book, left open and face down as if marking a place, signals the possibility of return—or rescue.



Órgano del equilibrio (Oído) (Equilibrium Organ [Ear]), 1986



Animal, 1986

ESCULTURAS GRISES (1984–1986/2006–2008)

Fischli y Weiss continuaron sus investigaciones en poliuretano con sus *Esculturas grises*, que se diferenciaban de las de *La balsa* por su tono grisáceo verdoso y su falta de detalles decorativos. Talladas en espuma industrial de poliuretano, cubiertas de gasa y pintadas, las *Esculturas grises* son insinuaciones altamente esquematizadas de los objetos que representan. Reducidas a sus formas esenciales, la vaina de *Ejote* y el *Tubo* curvo parecieran símbolos de conceptos abstractos, pero los significados ocultos de estas piezas nunca quedan completamente claros. Otras piezas juegan con la escala, incluidos el enorme *Huevo* y el *Departamento amueblado* en miniatura. Muchas de las *Esculturas grises* evocan ideas de interioridad, como *Animal*, una especie zoomorfa, con un rostro casi humano, no identificable. Los espectadores pueden asomarse a cualquiera de las nueve aperturas de esta oronda creatura para vislumbrar el luminoso inverso del orificio opuesto, y así percibir el espacio hueco dentro de la obra como un espacio escultórico. *Órgano de equilibrio (Oído)* es una representación de la estructura espiral del oído interno, que detecta el sonido y controla el equilibrio haciendo referencia a la serie fotográfica *Equilibrios (Una tarde tranquila)* que Fischli y Weiss se encontraban elaborando en esa época.

GREY SCULPTURES (1984–1986/2006–2008)

Fischli and Weiss continued their investigations in polyurethane with the *Grey Sculptures*, which departed stylistically from *The Raft* because of their overall grayish to greenish tone and lack of any decorative detail. Carved from industrial polyurethane foam, covered in cheesecloth, and then painted, the *Grey Sculptures* are highly schematized suggestions of the things they represent. Reduced to their essential forms, the bean pod of *Bean* and the curved *Tube* may seem like symbols for abstract concepts, but the hidden meanings of these works never become entirely clear. Other works play with scale, including the enormous *Egg* and the miniature *Furnished Apartment*. Many of the *Grey Sculptures* evoke ideas of interiority, such as *Animal*, an unidentifiable species with an almost-human countenance. Viewers can peer into either end of the charmingly rotund creature's nine apertures to read the light-filled inverse of the opposite orifice, perceiving the hollow volume inside the work as sculptural space. *Equilibrium Organ (Ear)* imagines the coiled structure of the inner ear canal, which detects sound and controls balance—a reference to the photographic series *Equilibres (A Quiet Afternoon)*, which Fischli and Weiss made during the same period.



Comienza un nuevo día (*A New Day Begins*), 1984

EQUILIBRIOS (1984–1986)

A lo largo de su colaboración, Fischli y Weiss exploraron formas creativas de “desperdiciar” el tiempo, haciendo arte a partir del ocio aparente, la productividad excesiva o el aburrimiento existencial. Según los artistas, al sintonizarse con estos impulsos podrían capturar una energía creativa que de otro modo pasaría desapercibida. Esta idea se expresa claramente en la serie fotográfica *Equilibrios* (*Una tarde tranquila*). Para hacer estas imágenes, Fischli y Weiss apilaron objetos cotidianos (utensilios de cocina, verduras, llantas, sillas o zapatos) en disposiciones absurdas que desafiaban la gravedad, muchas de las cuales sólo duraban lo suficiente para ser fotografiadas. La sensación del colapso inminente y la selección aparentemente azarosa de objetos socavan la cuidadosa composición que suele asociarse con el género de naturaleza muerta. Como con la Serie salchicha y *De pronto este panorama*, Fischli y Weiss implicaban narrativas al ponerle a cada imagen un título excéntrico. En contraste con estas dos series, en este caso la generación de las frases (entre ellas *El Sr. y la Sra. Pera con su hijo*, *El hombre de la perpetua amargura*, y *El secreto de las pirámides*) fue posterior a la creación de las obras.

EQUILIBRES (1984–1986)

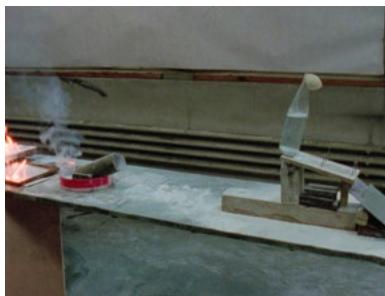
Throughout their collaboration, Fischli and Weiss explored ways of creatively “misusing” time, making art out of apparent leisure, excessive productivity, or existential boredom. By attuning themselves to these impulses, the artists believed that they might capture a unique creative energy that would otherwise pass unnoticed. This idea is expressed vividly in the photographic series *Equilibres* (*A Quiet Afternoon*). To make these images, Fischli and Weiss stacked household items—kitchen utensils, vegetables, tires, chairs, or shoes—into absurd, gravity-defying arrangements, many of which lasted just long enough for the artists to snap a picture. The sense of impending collapse, together with the seemingly random selection of objects, undermines the carefully composed quality traditionally associated with the still-life genre. As with *Sausage Series* and *Suddenly This Overview*, Fischli and Weiss implied narratives by assigning quirky titles to the individual images. In this case the generation of the phrases—including *Mr. and Mrs. Pear with Their New Dog*, *The Man of Constant Sorrow*, and *The Secret of the Pyramids*—followed the creation of the works, rather than the other way around.



El secreto de las Pirámides (*The Secret of the Pyramids*), 1986



Tarde tranquila (Quiet Afternoon), 1984



Fotogramas de *El curso de las cosas* (Stills from *The Way Things Go*), 1986

EL CURSO DE LAS COSAS (1987)

Fischli y Weiss desarrollaron su filme *El curso de las cosas* a partir de su trabajo en *Equilibrios (Una tarde tranquila)*. Sus intentos reiterados por poner objetos en equilibrio para estas fotografías desataron en los artistas una fascinación por los estados de colapso inminente. En 1985 comenzaron a montar escenas de actividad causal en una bodega vacía utilizando objetos como llantas, globos, escaleras de mano y fuegos artificiales. Con intensa tenacidad y horas de prueba y error, compusieron secuencias filmicas en las que unos objetos rebotan con otros, se prenden fuego, y vuelan de un lugar a otro en una interminable reacción en cadena. De hecho, esta sensación de movimiento continuo es una ilusión: *El curso de las cosas* está formado por casi dos docenas de secuencias independientes, sin sonido, filmadas a lo largo de dos años. Fischli y Weiss ocultaron las transiciones al desvanecerlas entre imágenes de espuma blanca o explosiones cegadoras, y agregaron efectos de sonido en postproducción, como parte de su esfuerzo por quitar cualquier evidencia de intervención humana. Los objetos parecen moverse por voluntad propia, liberados de sus funciones normales y disfrutando del placer de su mal comportamiento.

THE WAY THINGS GO (1987)

Fischli and Weiss's film *The Way Things Go* developed out of their work on *Equilibres (A Quiet Afternoon)*. As they repeatedly tried to balance objects for those photographs, the artists became fascinated with states of impending collapse. In 1985 they began to stage scenes of causal activity in an empty warehouse using items like tires, balloons, ladders, and fireworks. Through sheer determination and hours of trial and error, they composed cinematic sequences in which objects careen into one another, light each other on fire, and fly from place to place in an endlessly unraveling chain reaction. In fact, this sense of continual movement is an illusion: *The Way Things Go* contains nearly two dozen separate shots filmed without sound over a period of two years. Fischli and Weiss masked the transitions by fading between images of white foam or bright explosions and added audio effects in postproduction—part of their sustained effort to remove any evidence of human involvement in the actions. The objects appear to move of their own volition, freed from their usual functions and reveling in the pleasure of their misbehavior.



Disco (para Parkett no. 17) (Record [for Parkett no. 17]), 1988



Taburete (Stool), 1986-1987

ESCULTURAS DE HULE (1986–1990/2005–2006)

Con sus *Esculturas de hule*, Fischli y Weiss continuaron su investigación del mundo de los objetos, como lo habían hecho en series como *De pronto este panorama* y *Equilibrios (Una tarde tranquila)*. En lugar de realizar representaciones fotográficas o en arcilla, los artistas decidieron plasmarlas en tamaño real en hule sintético fundido. Este material, con su matiz industrial e incluso un cierto fetichismo erótico, convertía los objetos cotidianos, emblemas del ámbito doméstico, como un plato para perros, un organizador de cubiertos y una raíz retorcida, en algo desconcertante y ajeno. Algunos, como *Auto*, *Corazón*, y *El mundo de un hombre*, fueron esculpidos en yeso para luego tomar su molde, mientras que en otros casos, como *Mampara*, *Jarrón* y *Raíz* el molde fue tomado directamente de los objetos reales. Las esculturas resultantes borran la distinción entre objeto creado y encontrado, verdadero y falso. Además, por cada pieza como *Armario* que pierde su función con este proceso, hay otra, como *Taburete* o *Cajón*, que conserva su utilidad. Al colocarse en un tocadiscos, *Disco* puede incluso reproducir la música soul/disco de su original, tomado del cajón de las rebajas de alguna tienda. Al ser presentados sobre pedestales, las esculturas de hule se leen como sombras de sus contrapartes del “mundo real”.

RUBBER SCULPTURES (1986–1990/2005–2006)

With *Rubber Sculptures*, Fischli and Weiss continued to investigate the world of things, as they had in series like *Suddenly This Overview* and *Equilibres (A Quiet Afternoon)*. Rather than representing their subjects in clay or photographically, however, the artists now rendered them at actual size by casting objects in black synthetic rubber. Through this material, with its undertones of industry and even erotic fetishism, familiar items such as a dog dish, a silverware divider, and a gnarled root—objects chosen as emblems of the domestic sphere—become disorienting and foreign. Some, like *Car*, *Heart*, and *A Man's World*, they sculpted in plaster prior to casting; others, like *Divider*, *Vase*, and *Root*, they cast directly from actual objects. The resulting sculptures blur the distinction between found and crafted, real and fake. Further, for each work like *Closet* that loses its function through casting, another, like *Stool* or *Drawer*, remains eminently usable. When set on a turntable, *Record* can even play the dollar-bin disco-soul music of its source material. Presented on pedestals, the rubber sculptures resemble dark shadows of their “real-world” counterparts.



Imágenes de *Mundo Visible* (Images from *Visible World*), 1986–2012

MUNDO VISIBLE (1986–2012)

En 1986 Fischli y Weiss iniciaron un nuevo proyecto con el ambicioso objetivo de documentar el mundo entero a través de fotografías. Evocando la idea decimonónica del *flâneur*, el paseante ocioso que observa su entorno con indiferencia, los artistas comenzaron a viajar a lugares turísticos tradicionales como la Torre Eiffel, Stonehenge y las Pirámides de Giza, así como otros destinos menos conocidos que visitaban cuando montaban exposiciones en todo el mundo. El resultado, *Mundo visible*, reúne miles de imágenes de escenas tanto, magníficas como corrientes, de todo el mundo. Todas las fotografías fueron tomadas por los artistas, cuyo único criterio era que el clima fuera “bonito” y los objetos cupieran en el cuadro. Sea como libro de artista, como cientos de transparencias en largas mesas con cajas de luz, o como una presentación de diapositivas en tres canales, el proyecto reta al espectador a admitir la belleza de las vistas de postal más trilladas, presentadas sin el más mínimo indicio de sátira. Al mismo tiempo, el archivo fotográfico de Fischli y Weiss es tan inmenso que desafía la comprensión, lo que indica que la tarea que se auto-asignaron estaba, desde el principio, condenada al fracaso.

VISIBLE WORLD (1986–2012)

In 1986 Fischli and Weiss initiated a new project with the grandiose aim of documenting the entire world through photographs. Evoking the nineteenth-century idea of the flaneur—an idle stroller who observes his or her surroundings with bemused detachment—they began to travel to traditional tourist sites like the Eiffel Tower, Stonehenge, and the Pyramids of Giza, as well as other lesser-known destinations depending on where they were making exhibitions. The resulting work, *Visible World*, gathers thousands of images representing both magnificent and commonplace scenes from around the globe. All the photographs were shot by the artists, whose only criteria were “nice” weather and subjects that fit within the camera’s frame. Whether as an artists’ book, as hundreds of transparencies on a long table composed of light boxes, or as a three-channel video slide show, the project dares viewers to admit to the beauty of the most clichéd postcard views, presented without a hint of satire. At the same time, the vastness of Fischli and Weiss’s photographic archive defies comprehension, suggesting that the artists’ self-assigned task was always destined to fail.



Imágenes de Aeropuertos (Images from Airports), 1987–2012

AEROPUERTOS (1987–2012)

AUTOS (1988)

AZAFATAS (1988–1989/2012)

Aeropuertos, un proyecto derivado de *Mundo visible*, explora la experiencia moderna del viajero, esforzándose por no destacar el destino del viaje, sino el medio de transporte. En los cientos de fotografías de vestíbulos, hangares, salas de espera, estacionamientos y pistas de aeropuertos de todo el mundo se aprecia un vocabulario visual limitado—sólo cambian los logotipos de las aerolíneas, o las condiciones climáticas, o la hora del día. Pero en manos de Fischli y Weiss, estos lugares ambivalentes se vuelven objetos de fascinación, y al irse acumulando las imágenes emerge una belleza inesperada que lleva a una nueva apreciación de estas vistas presuntamente nada memorables.

Mientras se encontraban documentando aeropuertos a fines de los ochenta, Fischli y Weiss concibieron dos series de esculturas relacionadas, *Autos* y *Azafatas*, cuyas manifestaciones en yeso tienen un anonimato vacío, impasible. Aunque los autos pueden diferenciarse según su modelo, y las sobrecargos tienen diferentes estaturas, accesorios y atributos, ambos han sido despojados de la función y el detalle de sus contrapartes de la “vida real”. Las figuras se vuelven arquetipos, representaciones estáticas que evocan los tiempos en que viajar todavía era algo exótico, y destacan lo ordinario que se ha vuelto desde entonces. Como espacios en blanco o recortes, estos sustitutos invitan a la reflexión y nos demuestran cómo el arte puede evocar una gran riqueza de pensamiento mediante el gesto más sencillo.

AIRPORTS (1987–2012)

CARS (1988)

HOSTESSES (1988–1989/2012)

An offshoot of the *Visible World* project, *Airports* explores the modern experience of travel, emphasizing not so much the destination as the means of getting there. Hundreds of photographs of concourses, hangars, lounges, parking lots, and runways in airports all over the world feature a limited visual vocabulary—only airline logos change, or weather conditions, or the time of day. Yet in Fischli and Weiss's hands, these ambivalent sites become subjects of fascination, and as the images accumulate, an unexpected beauty emerges, leading to a new appreciation of these seemingly unmemorable vistas.

As they continued to document airports in the late 1980s, Fischli and Weiss devised two series of accompanying sculptures, *Cars* and *Hostesses*, and rendered these new subjects in plaster with blank, impassive anonymity. Although the cars can be differentiated by model, and the flight attendants vary in height, accessories, and attributes, they are divested of the function and detail of their “real-life” counterparts. The figures thus become archetypes—static representations that speak of a time when travel was still exotic and highlight the commonplace occurrence it has since become. Like blank spaces or cutouts, these surrogates invite reflection, demonstrating how art can evoke rich thought through the slightest of gestures.



Automóvil (Car), 1986–1987



Azafata (Hostess), 1988–1989



Sin título (Untitled), 1994–2013



Detalle *Sin título (Untitled), 1994–2013*

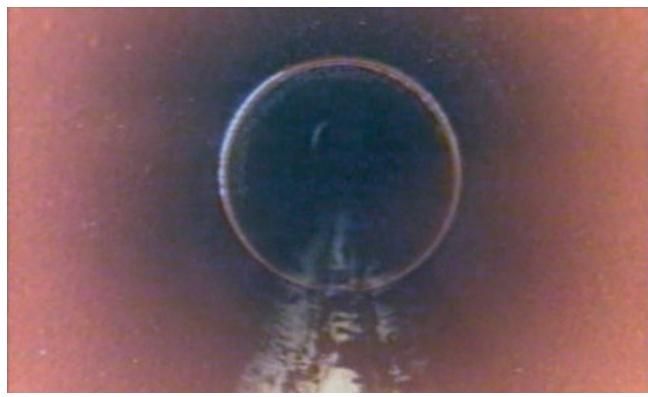
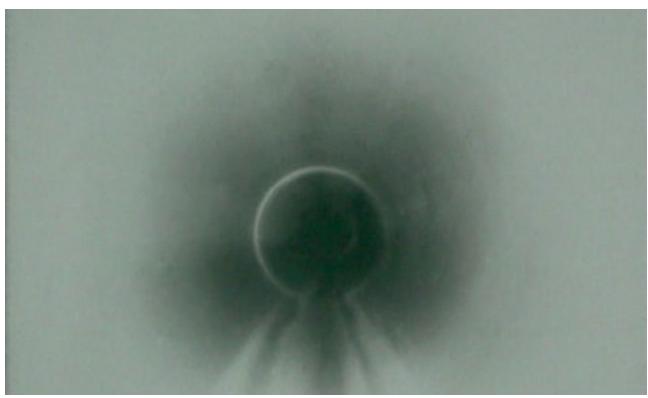
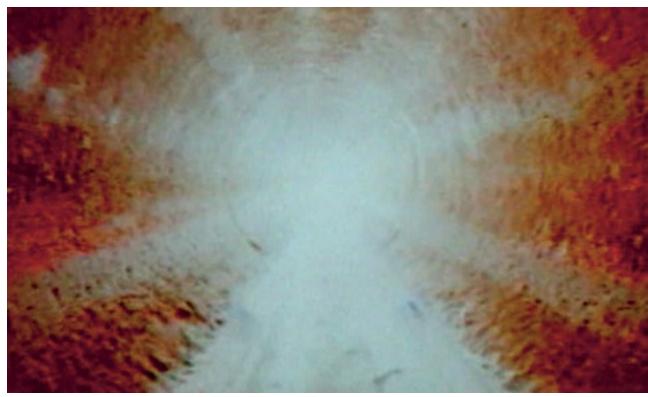
INSTALACIONES DE POLIURETANO (1991-)

Fischli y Weiss hicieron sus primeros objetos de poliuretano a principios de los ochenta: esculturas fantásticas a gran escala como las de *La balsa*. En los noventa, después de realizar sus proyectos de gran alcance *Mundo visible* y *Aeropuertos*, los artistas volvieron a su estudio y a este material tan fácil de tallar. Viendo con nuevos ojos el lugar y el contexto de su trabajo como artistas, decidieron replicar meticulosamente sus condiciones de trabajo. Copiaron los objetos que habitaban su estudio, así como los que pueden encontrarse en las bodegas y cuartos de suministros de museos y galerías: artículos de limpieza, rollos de cinta adhesiva, herramientas, latas de pintura y cubetas para mezclarla, paletas de carga, hojas de madera contrachapada, muebles, cintas de video, *six-packs* de cerveza, toallas, cepillos de dientes y más. Estas falsificaciones se burlan del concepto modernista del *readymade*, el objeto encontrado expuesto como arte. Estos objetos parecen haber sido tomados directamente del estudio, pero en realidad fueron tallados y pintados a mano, lo que requiere gran habilidad. Las réplicas son frágiles e inútiles, cascarones vacíos que portan los signos visuales de los objetos funcionales, presentados en homenaje a la noción misma de trabajo.



Sin título (Untitled), 1994–2013





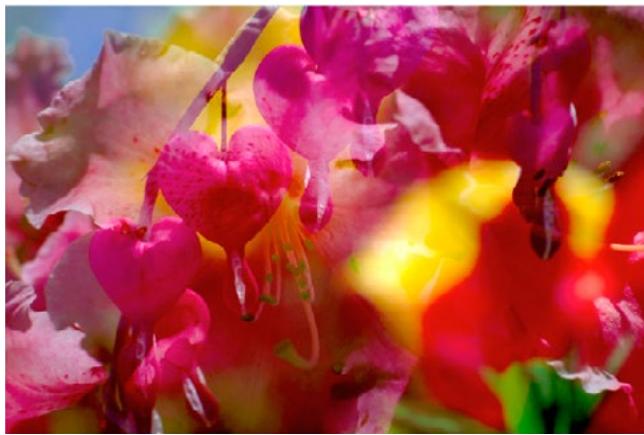
Fotogramas de *Video del canal* (Stills from *Kanalvideo*), 1992

VIDEO DEL CANAL (1992)

Fischli y Weiss crearon *Video del canal* a partir de material fílmico del sistema de drenaje de Zúrich. Este material fue originalmente producido por el departamento de obras públicas de la ciudad utilizando vehículos de inspección a control remoto, y por tanto presentaba variaciones considerables de calidad. En vez de utilizarlo como un *readymade* sin modificación alguna, los artistas decidieron eliminar los momentos en los que los vehículos se detenían o daban vuelta a una esquina, y agregaron efectos de transición entre secciones con colores o niveles de grano notablemente diferentes. El resultado es una procesión hipnótica y aparentemente interminable que lleva una temática puramente funcional a los límites de la representación. Para Fischli y Weiss, quienes han dedicado varias piezas al tema del trabajo de alcantarillado en otras obras, estos pasajes subterráneos manifestaban la profundidad semántica detrás de uno de los aspectos más ordinarios de la cotidianidad.

KANALVIDEO (1992)

Fischli and Weiss assembled Kanalvideo from footage of the Zürich sewer system. Originally shot by the city's public works department using remote-controlled inspection vehicles, this source material varied greatly in quality. Rather than use it as an unmodified readymade, the artists decided to edit out moments when the vehicles paused or turned corners, adding dissolves between sections with divergent color settings and levels of graininess. The result is a hypnotic and seemingly endless procession that pushes purely functional subject matter to the limits of representation. For Fischli and Weiss, who devoted several pieces to the motif of sewer work, these subterranean passages signified the depth of meaning that lies beneath the most ordinary aspects of everyday life.



Imágenes de *Flores y hongos* (Images from *Flowers and Mushrooms*), 1997–1998/2006

FLORES Y HONGOS (1997–1998/2006)

El deleite en lo ordinario que demuestran Fischli y Weiss se manifiesta perfectamente en sus retratos de flores: coloridos y deslumbrantes acercamientos fotográficos de un sinfín de plantas de jardín en varios estados de floración y descomposición. Como mucha de su práctica conceptual, las flores socavan las distinciones convencionales entre la “alta” cultura y el arte popular. Elaboradas con el espíritu de la fotografía amateur, tanto en tema como en estilo, las imágenes emplean la técnica de doble exposición para resaltar la belleza de las flores y lograr efectos vertiginosos. Los colores se intensifican, las formas se amplían y los paisajes se fusionan con los detalles de las plantas. Mientras que la pintura floral ha sido tradicionalmente asociada al *vanitas*, un género de meditación lúgubre sobre lo efímero de la vida, Fischli y Weiss extienden este género hasta transformarlo en una especie de ensueño pop. El impacto acumulativo de estas psicodélicas composiciones botánicas es de abundancia febril y placer caleidoscópico. El libro dedicado a esta serie se puede desencuadernar para formar cuarenta impresiones individuales que pueden ser colgadas, estilo salón, en los muros de las casas de los lectores.

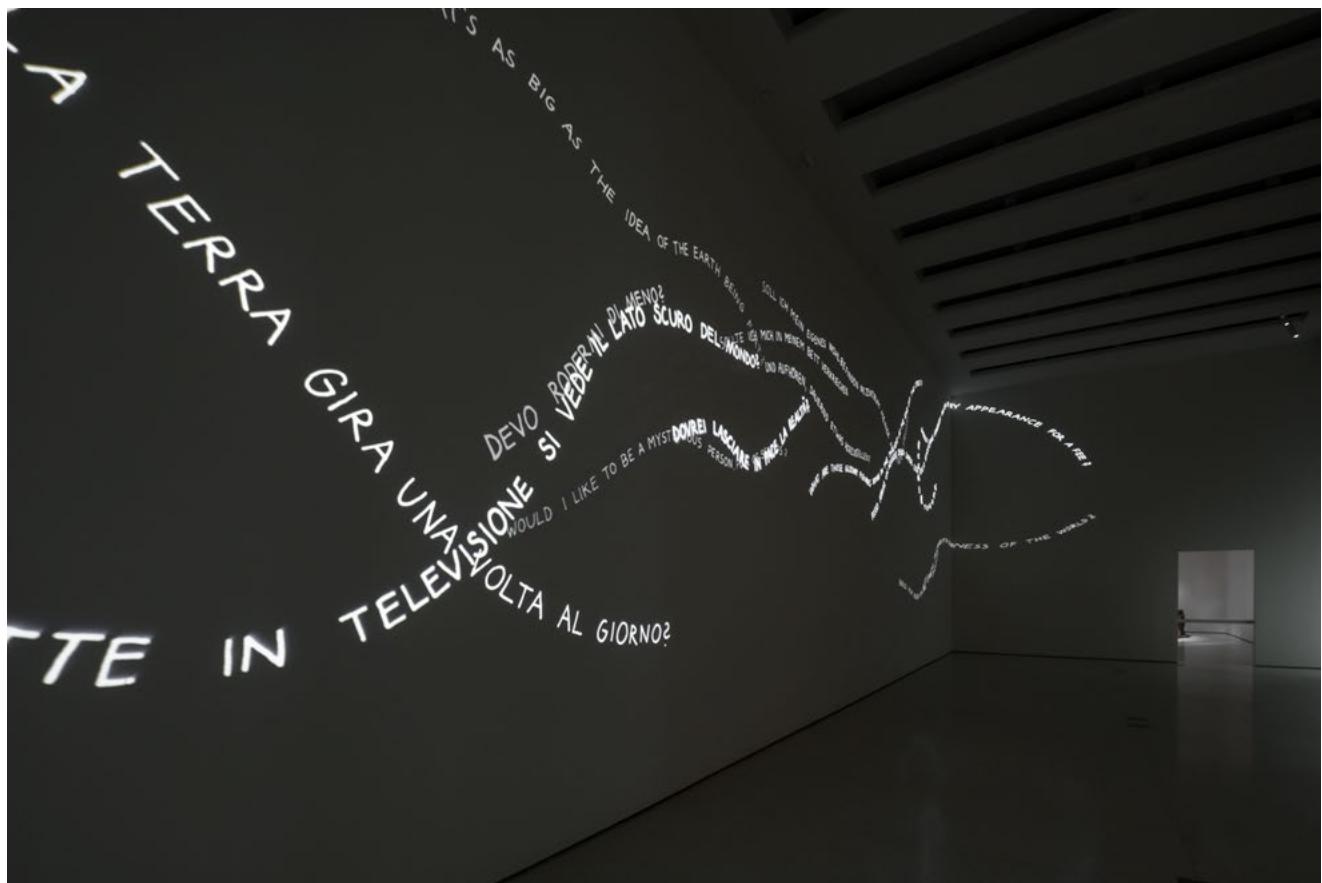
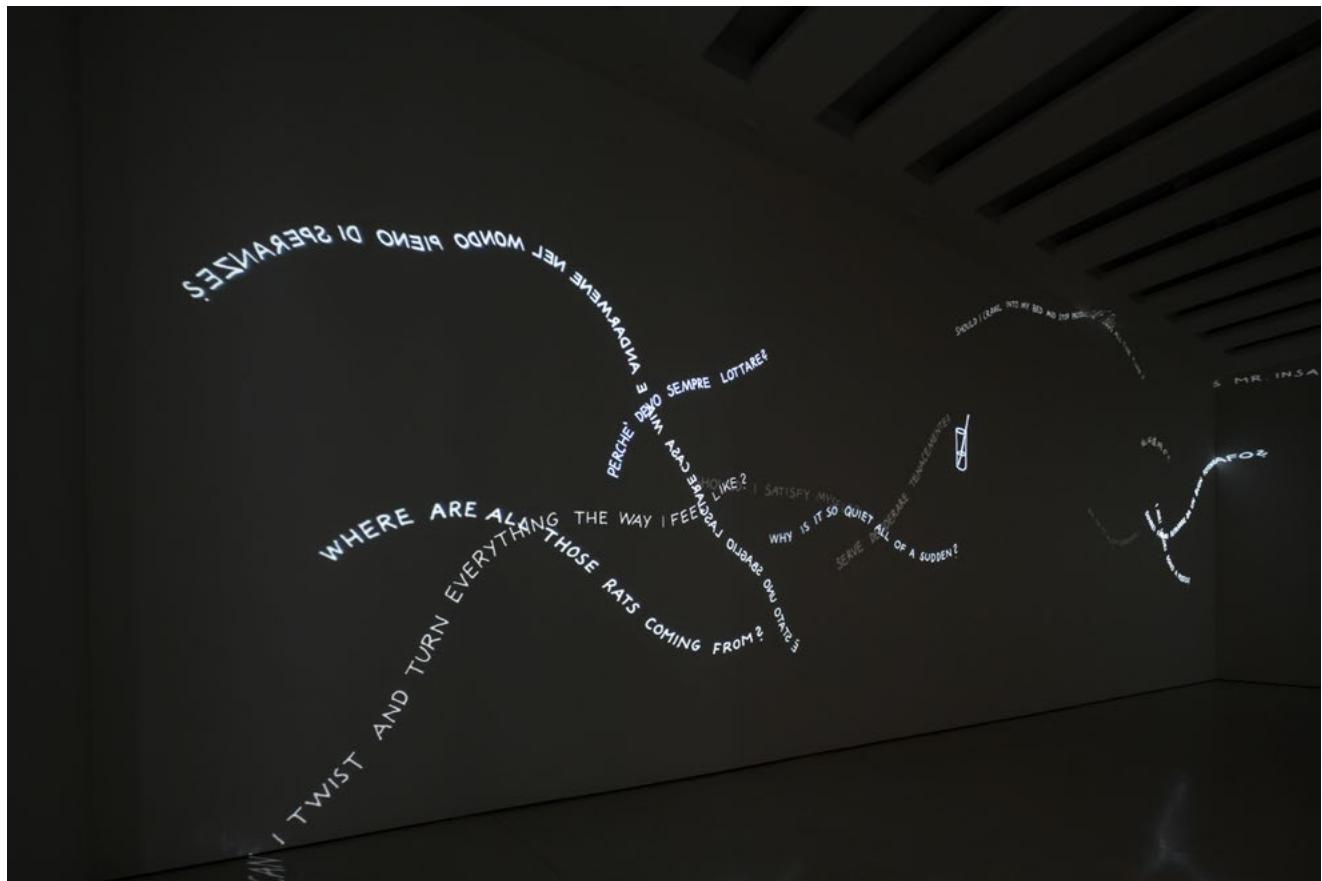
FLOWERS AND MUSHROOMS (1997–1998/2006)

Fischli and Weiss's delight in the ordinary is given perfect form in their flower portraits—dazzlingly colorful, close-up shots of myriad garden plants in bloom or various stages of decay. Like so much of their conceptually driven practice, the flowers undermine conventional distinctions between high and low art. Fashioned in the spirit of amateur photography in both subject and style, the photographs employ the technique of double exposure to enhance the beauty of their subject and achieve dizzying layered effects. Colors are intensified, forms are magnified, and landscapes are merged with close-up details of plants. Whereas floral painting historically has been associated with the *vanitas*—a brooding meditation on the ephemerality of life—Fischli and Weiss extend this genre into a kind of pop reverie. The cumulative impact of these lusciously vibrant, even psychedelic, botanical compositions is one of feverish abundance and kaleidoscopic visual pleasure—qualities the artists amplify in the book version of the series, which separates into forty individual posters to be hung, salon style, on readers' walls.



Imagen de *Flores y hongos* (Image from *Flowers and Mushrooms*), 1997-1998/2006





Preguntas (Questions), 2000–2003

PROYECCIONES DE PREGUNTAS (2000–2003)

Al pasar de los años, Fischli y Weiss pasaron de la fotografía y el video a la arcilla, el poliuretano y el hule (y de vuelta). Durante todo ese tiempo nunca dejaron de hacerse preguntas, y acumularon un archivo de miles de ellas. Este impulso culminó en la publicación de un libro de artista, *Will Happiness Find Me* (2013), y en las *Proyecciones de preguntas*, una serie de instalaciones en las que se proyectan cientos de interrogantes, escritas a mano sobre fichas bibliográficas e impresas sobre diapositivas, sobre los muros de un cuarto oscuro. Las preguntas, escritas en inglés, alemán, italiano, japonés y español, van de la introspección a la curiosidad sobre sucesos cotidianos a las meditaciones sobre el cosmos y más allá, trazando una cartografía de un universo de inquietudes que revelan la vulnerabilidad de la condición humana. Entre las frases se intercalan bocetos sencillos, incluyendo un pajarito, una jarrita de leche y un automóvil, que los artistas concibieron como “pausas” dentro del flujo del lenguaje. Juntos, los dibujos y las preguntas parecen ondular en el espacio, formando cintas de cuestionamiento que aparecen y se desvanecen unos segundos después. Con esta instalación meditativa e inmersiva, Fischli y Weiss presentan preguntas tanto insignificantes como profundas en los mismos términos, con una mezcla de humor y sinceridad.

QUESTION PROJECTIONS (2000–2003)

While they shifted seamlessly over the years from photography and video to clay, polyurethane, and rubber (and back again), Fischli and Weiss never stopped asking questions, accumulating an archive of thousands of queries. The impulse culminated in the publication of an artists' book, *Will Happiness Find Me* (2003), and in *Question Projections*, a series of installations in which hundreds of inquiries, handwritten on index cards and printed on slide film, are projected on the walls of darkened rooms. Written in English, German, Italian, Japanese, and Spanish, the questions range from introspection to simple wonderment over empirical events to musings about the cosmos and beyond, mapping a universe of concerns that reveal the vulnerability of the human condition. The phrases are interspersed with simple line sketches—including a little bird, a milk jug, and a car—conceived by the artists as “pauses” in the flow of language. Together, the pictures and questions seem to undulate in space, forming ribbons of inquisitiveness that appear and dissolve every few seconds. Through this meditative and immersive display, Fischli and Weiss present both insignificant and profound questions on equal terms with a mix of humor and sincerity.

DOES A GHOST DRIVE
MY CAR AT NIGHT?

12

WAS MY BATH TOO HOT?

104

ARE COUNTRIES
LIVING CREATURES
? ARE MY FELLOW HUMAN
BEINGS AT MY MERCY?

416

DO WE SEE THE
DARK SIDE OF THE
WORLD ON TELEVISION
AT NIGHT?

188

WHY DOES IT TAKE THE EARTH
EXACTLY ONE YEAR
TO CIRCLE AROUND
THE SUN?

1 165

SHOULD I VISIT ALIEN
GALAXIES IN
MY SPACESHIP?
WITH

377

DO I HAVE TO IMAGINE
DEATH AS A LANDSCAPE
WITH A HOUSE THAT YOU CAN
WALK INTO AND THERE'S
A BED TO SLEEP IN?

SHOULD I MARRY
MY MOTHER?

~~AM I TRANSPARENT?~~

IS MY BRAIN A POORLY
FURNISHED APARTMENT
?

342

AM I MY CAR?



122

25

~~BENIGS IN OUTER SPACE?~~

AM I A SPONGE?

MUST I BE ASHAMED
OF HAVING NO
OPINION ABOUT
MOST THINGS?

21 C

153

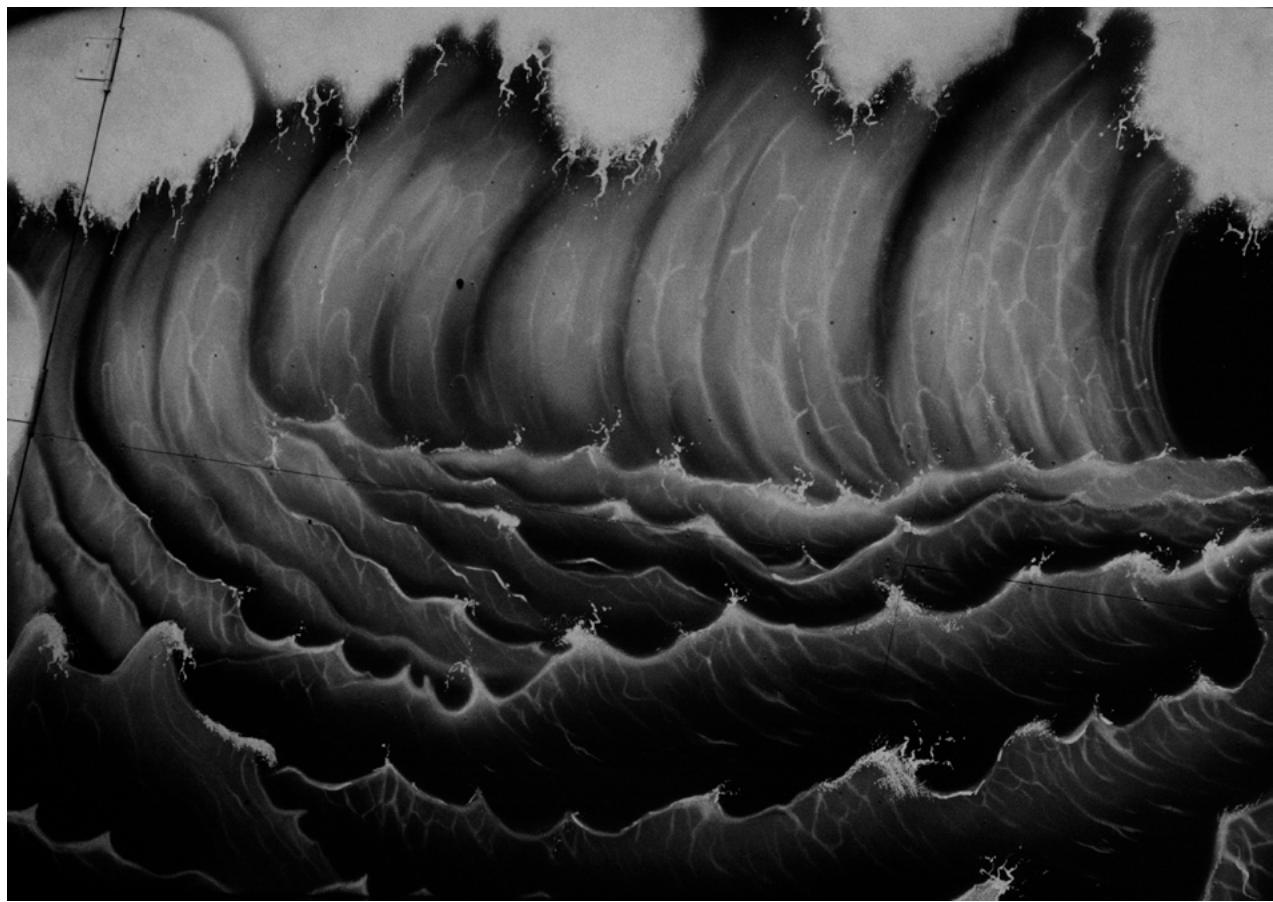
308

AM I TAKING THE
WRONG DRUGS?

IS THE FREEDOM
OF BIRDS OVERRATED
?

326

394



Ímagenes de *Fotografías* (Images from *Fotografías*), 2005

FOTOGRAFÍAS (2005)

Además de su profundo involucramiento con lo mundano, Fischli y Weiss también compartieron una fascinación con los sueños y la fantasía. Durante sus viajes en los que tomaron fotos para *Mundo visible* y *Aeropuertos*, los artistas comenzaron a buscar escenas que pudieran añadir a su acervo del subconsciente. Solían visitar ferias y parques de diversiones pueblerinos, con casas del terror y otras atracciones que prometían una suspensión temporal de la realidad. *Fotografías* surgió de este interés. Las imágenes muestran anuncios de atracciones de feria, letreros coloridos y mal pintados que anuncian espectáculos oscuros mediante caras macabras, paisajes tenebrosos y otras escenas estrañafarias. Los artistas redujeron este tema siniestro a una serie de pequeñas fotografías en blanco y negro deliberadamente subexpuestas e impresas en papel fotográfico para color. Las distorsiones resultantes otorgan a *Fotografías* una sensación de fracaso que recuerda el trabajo artesanal amateur de los letreros originales y a la vez evoca pesadillas y fantasías oscuras. Sin explicación ni títulos individuales, estas fotografías a escala íntima permanecen envueltas en misterio, ofreciendo entre sus sombras vistazos de una dimensión extraña y alucinógena como la que los artistas exploran en obras anteriores como *La balsa* y *Flores y hongos*.

FOTOGRAFÍAS (2005)

For all their engagement with the mundane, Fischli and Weiss also shared a fascination with dreams and fantasy. During their travels taking photographs for *Visible World* and *Airports*, the artists began seeking out scenes to add to their repository of the subconscious. They often visited small-town amusement parks and fairs where haunted houses and other rides promised a momentary suspension of reality. *Fotografías* grew out of this interest. These images depict advertisements for fairground attractions—colorful and often poorly hand-painted signs that promote dark entertainments with ghoulish faces, foreboding landscapes, and other outlandish scenes. The artists reduced this macabre subject matter to a series of small black-and-white photographs that they intentionally underexposed and printed on color paper. The resulting distortions imbue *Fotografías* with a sense of failure that recalls the amateur craftsmanship of the original signs while also recalling nightmarish dreams and dark fantasies. Without explanation or individual titles, these intimately scaled photographs remain shrouded in mystery, offering glimpses in their shadows of a strange and hallucinatory realm similar to those explored in Fischli and Weiss's earlier works such as *The Raft* and *Flowers and Mushrooms*.



Ímágenes de *Fotografías* (Images from *Fotografías*), 2005





Tubo (Tube), 2012



Esquina (Corner), 2012



Muro (Wall), 2012



Tubo (Tube), 2012

MUROS, ESQUINAS, TUBOS (2009–2012)

En 2009, Fischli y Weiss comenzaron lo que sería su última serie utilizando arcilla moldeada sin cocer y hule sintético fundido, materiales centrales a otros cuerpos de obra como *De pronto este panorama* y las *Esculturas de hule*. Sin embargo, en contraste con las series anteriores, las esculturas de *Muros, esquinas, tubos*, se resisten rotundamente a cualquier narrativa, son sólo presencias mudas y obstinadas, en apariencia carentes de significado. Aunque las piezas no son abstractas (hacen referencia a formas básicas de arquitectura), desafían cualquier interpretación metafórica. En cambio, la serie constituye un extenso ensayo sobre la materialidad al resaltar las diferencias entre hule y arcilla y presentar las mismas formas en cada soporte, lado a lado. Las superficies resbaladizas e industriales de las esculturas de hule absorben la luz, mientras que las piezas de arcilla emanan una tibieza casi metálica, y presentan huellas de su hechura a mano. Cuando su colaboración alcanzaba su año número treinta y tres, que trágicamente sería el último, Fischli y Weiss rindieron homenaje a dos de los materiales con los que más habían trabajado, evocando una vez más, la noción de “opuestos populares”: hule y arcilla, forma y contenido, figura y amorfia, diálogo y silencio.

WALLS, CORNERS, TUBES (2009–2012)

In 2009 Fischli and Weiss began what would become their final series, using molded unfired clay and cast synthetic rubber—materials central to other bodies of work such as *Suddenly This Overview* and *Rubber Sculptures*. In contrast with the earlier series, however, the sculptures in *Walls, Corners, Tubes* resolutely resist narrative, standing as mute, obdurate presences, apparently devoid of significance. While the pieces are not abstract—they reference basic forms of architecture—they defy metaphorical interpretation. Instead the series becomes an extended essay on materiality, drawing out basic differences between rubber and clay by presenting the same shapes in each medium side by side. Whereas the slick, industrial surfaces of the rubber sculptures absorb light, the clay pieces exude a slightly metallic sense of warmth and bear traces of their hand production. As their partnership entered its thirty-third year—and tragically, their last—Fischli and Weiss paid homage to two of their hardest working materials, conjuring one more time the notion of “popular opposites”: rubber and clay, form and content, shape and shapelessness, dialogue and silence.

56

El arte como desempleo útil, o Qué es trabajo en el trabajo de Fischli y Weiss

Peter Fischli David Weiss: Cómo trabajar mejor ofrece una vista panorámica de las principales temáticas en la producción de estos artistas. Originalmente concebida y organizada por el Solomon R. Guggenheim Museum, la adaptación de esta muestra para el Museo Jumex permite explorar las innumerables conexiones que su obra establece entre la alta cultura y la cotidianidad. La intersección entre el arte y la vida es fundamental en esta exposición, y es uno de los principales ejes conceptuales del programa curatorial del Museo Jumex.

57

Art as Useful Unemployment, or What Is Work in the Work of Fischli and Weiss

Peter Fischli David Weiss: How to Work Better offers a panoramic vision of the themes paramount to the artists' production. Originally conceived and organized by the Solomon R. Guggenheim Museum, the adaptation of this show for Museo Jumex allows for an exploration of the myriad connections that Fischli and Weiss's work establishes between high culture and the everyday. Fundamental to the exhibition is the intersection of art and life, one of the main conceptual axes of the curatorial program of Museo Jumex.

Esta intersección es evidente en trabajos como *Equilibrios* o la *Serie Salchicha*, en los que objetos ordinarios se vuelven parte de creaciones imaginativas que difuminan el límite entre ficción y realidad. Es posible que la manera más profunda en la que Fischli y Weiss reflexionan sobre la relación entre el arte y la vida es mediante la traviesa representación de la dualidad y el cuestionamiento de normas culturales. Obras como las esculturas de “opuestos populares” de la serie *De pronto este panorama* confrontan las arraigadas dicotomías que organizan nuestro mundo contemporáneo. Así, el cuerpo de obra de Fischli y Weiss se relaciona con la vida cotidiana no sólo a través del uso lúdico de sus objetos, sino también mediante la examinación filosófica de sus reglas y paradigmas.

Una de las piezas de esta serie, *Opuestos Populares: Trabajo y Ocio*, retrata a dos individuos: uno carga una escalera sobre la cual el otro va sentado y nos saluda. Trabajo y ocio gobiernan nuestras actitudes hacia toda forma de actividad humana: ciertas actividades se consideran productivas mientras otras no. Habitualmente, los propósitos productivos se catalogan como “trabajo”, y esto se extiende al tiempo empleado en tales actividades de manera que el tiempo que no es invertido trabajando es tiempo perdido. La cultura occidental contemporánea mide el éxito individual y colectivo al utilizar criterios basados en esta distinción fundamental.

58

This intersection is patent in works such as *Equilibres* or *Sausage Series*, in which ordinary objects become part of imaginative creations that blur the boundary between fiction and reality. Perhaps a more profound way in which Fischli and Weiss reflect on the relation between art and life is through the mischievous depiction of dualism and the interrogation of cultural norms. Works such as the “popular opposites” sculptures in the *Suddenly This Overview* series confront the entrenched dichotomies that organize our contemporary world. Fischli and Weiss’s body of work thus relates to everyday life not only through the playful use of its objects, but also through the philosophical examination of its rules and paradigms.

One of the pieces in this series, *Popular Opposites: Work and Leisure*, renders two individuals: one is carrying a ladder, on which the other sits and waves towards us. Work and leisure govern our attitudes regarding all forms of human activity: certain activities are considered to be productive, while others are not. Habitually, productive undertakings are labeled “work,” and this extends to the time employed in such activities, such that time not spent working is considered time wasted. Contemporary Western culture measures individual and collective accomplishment using criteria based on this fundamental distinction.



Popular Opposites: Beast and Man (*Opuestos populares: Bestia y hombre*)

Esta dicotomía apareció en su forma moderna con el surgimiento del pensamiento económico moderno. El desarrollo del capitalismo trajo consigo la idea de que toda forma de trabajo debe ser productiva—esto es, debe de algún modo medible incrementar la riqueza.¹ Esta idea pronto se demostró problemática, pues existen diversas actividades intrínsecas a la existencia humana pero que no producen ninguna forma medible de riqueza. Muchas de las actividades que dan sentido a la vida no corresponden con las normas culturales relativas al trabajo.

Iván Illich es uno de los muchos pensadores que han desarrollado críticas al régimen expansivo del trabajo. En su libro de 1978 *El Derecho al Desempleo Útil*, Illich denunció la transformación del significado de trabajo en las sociedades tardo-capitalistas. Este contexto no sólo ha convertido la productividad en el motor del trabajo, sino que ha impulsado la estandarización y profesionalización de todas las actividades humanas y esferas de conocimiento. Para Illich, cualquier actividad, esfuerzo, logro o servicio que se dé fuera de una relación jerárquica o de estándares profesionales constituye una amenaza para las sociedades de consumo.² Todo trabajo debe apegarse a reglas y objetivos que garanticen una productividad legítima.

60

This dichotomy appeared in its present form with the emergence of modern economic thought. The advent of capitalism brought with it the idea that all forms of labor should be productive—that is, they should in some measurable way increase wealth.¹ Such an idea soon proved problematic as there are diverse activities that, while intrinsic to human existence, produce no measurable form of wealth. Many of the activities that give life meaning do not, in fact, correspond with cultural norms relative to work.

Ivan Illich is among the many thinkers who have critiqued the ever-expanding regime of work. In his 1978 book *The Right to Useful Unemployment*, Illich denounced the transformation of the meaning of work in late-capitalist societies. Not only has productivity become the motor of labor; capitalism has driven the standardization and professionalization of all human activities and spheres of knowledge. As Illich wrote: “Activity, effort, achievement, or service outside a hierarchical relationship and unmeasured by professional standards, threatens a commodity-intensive society.”² Work must adhere to rules and goals that will guarantee legitimate productivity.

Under these conditions, work has become a form of enslavement of the individual, extorting all his productive capacities within a system of control.

Bajo tales condiciones, el trabajo se ha vuelto una forma de esclavización del individuo succionando todas sus capacidades productivas dentro de un sistema de control. De acuerdo con Illich, el trabajo ya no significa la creación de un valor percibido por el trabajador, sino principalmente un empleo—esto es, una relación social. El desempleo no es más que una penosa ociosidad, y nunca la libertad para hacer cosas útiles.³ Para Illich puede haber actividades productivas no respaldadas por la noción de trabajo y así, el autor aboga por el desempleo útil como una manera de confrontar la hegemonía del trabajo y de preservar la libertad individual.

En este contexto, ¿es posible explorar la idea de arte como una forma de desempleo útil? ¿Puede el arte ofrecer una vía para contrarrestar el dominio del trabajo sin perder su relevancia como una ocupación productiva? La producción artística de Fischli y Weiss frecuentemente se lleva a cabo en el contexto del aburrimiento o el tiempo libre, y afronta de manera explícita la idea de productividad como medida necesaria del esfuerzo y el uso del tiempo. Los artistas han hablado continuamente del ‘uso indebido del tiempo’, no sólo como parte de su intención por cuestionar los valores occidentales contemporáneos (particularmente considerando que los

According to Illich: “Work no longer means the creation of a value perceived by the worker but mainly a job, which is a social relationship. Unemployment means sad idleness, rather than the freedom to do things that are useful for oneself or for one’s neighbour.”³ For Illich, productive activities can take place outside the sanction of work, and he advocates for useful unemployment as a means to confront the hegemony of work and to preserve individual freedom.

In this context, can we explore the idea of art as a form of productive unemployment? Could art offer a way to counter the dominance of work while upholding its relevance as a productive occupation? The artistic production of Fischli and Weiss has often taken place in the context of boredom or spare time, and explicitly problematizes the common understanding of productivity as a necessary measure of the investment of effort and the employment of time. The artists have continuously spoken about the “misuse of time,” not only as part of their intention to question contemporary Western values (particularly when considering the artists are Swiss), but in itself as a methodology for artistic creation. This means that, while investing great effort in their production, such an effort is often characterized as playful or aimless,⁴ thus suggesting art’s affinities with the notion of play.

artistas son suizos), pero en sí mismo como una metodología de creación artística. Esto significa que, aún invirtiendo grandes esfuerzos en su trabajo, tales esfuerzos frecuentemente se caracterizan como lúdicos o sin propósito,⁴ sugiriendo que el arte tiene afinidades con la noción de juego.

El filósofo alemán Hans-Georg Gadamer ha encontrado una clara conexión entre el arte y el juego, en la manera en que ambas actividades suspenden el tiempo y abren espacios para la interacción y la auto-transformación. Para Gadamer, el juego no se limita al entretenimiento infantil; de hecho está presente en muchos aspectos de la vida social adulta. Tanto el arte como el juego buscan transformar a los individuos involucrados en su vaivén.⁵ Estas actividades permiten desafiar nuestro ser-en-el-mundo, y por tanto ofrecen la posibilidad de cambiar lo real y lo común.

Con todo, es crucial ser cautelosos al asociar al arte con el ocio. Tal asociación podría sugerir que el arte no involucra disciplina, esfuerzo, o la maestría de habilidades o capacidades. Más aún, considerar al arte como ociosa o carente de objetivos podría implicar que no es productiva. Illich ha insistido en que la productividad puede adoptar la forma de actividades ociosas, y que la productividad no se debería limitar a la creación de riqueza medible.

62

German philosopher Hans-Georg Gadamer has found a clear connection between art and play in the way that both activities suspend time and open up spaces for interaction and self-transformation. For Gadamer, play is by no means limited to childish entertainment, but is actually present in various aspects of adult social life. Both art and play aim at transforming the individuals involved in their to-and-fro movement.⁵ These activities allow for our being-in-the-world to be challenged, and thus offer the possibility of reality—and community—to be changed.

Nonetheless, it is crucial to be cautious when associating art with play and leisure. Such an association might suggest that art does not involve discipline, effort, or the mastery of one's skills or capacities. Furthermore, considering art to be aimless or leisurely might imply that it is not productive. Illich has insisted that productivity can very well take the form of leisurely activity, and that productivity should not be limited to the creation of measurable wealth.

The problem of art as productive leisure is clearly manifest in Fischli and Weiss's work. *The Least Resistance*, for example, explicitly addresses the conflict of the artist as productively unemployed, and the way this creates tensions with the market and art institutions. Their polyurethane sculptures

La problemática del arte como un esparcimiento productivo se manifiesta claramente en el trabajo de Fischli y Weiss. *La mínima resistencia*, por ejemplo, aborda de manera explícita el conflicto del artista como un desempleado productivo, y la manera en que esto genera tensiones con el mercado y las instituciones del arte. Sus esculturas de poliuretano que reproducen objetos de su estudio pueden leerse como un homenaje a la productividad artística— aunque de una manera casi satírica. Al escribir para el catálogo de esta exposición, Isabelle Graw sostiene que: “El artista moderno, a diferencia del trabajador asalariado, no responde a un empleador que le dicte el horario o el objetivo de su trabajo. Aún así, las fechas límite y las restricciones económicas son parte del estudio del artista y de su proceso de trabajo. Por lo tanto, la obra de Fischli y Weiss se caracteriza por poner en primer plano las especificidades de la práctica artística.”⁶ En este sentido, su obra nos advierte sobre la idea aún generalizada de que los artistas no trabajan, o de que su trabajo es especial o particular porque se relaciona con el juego—y que por tanto, los artistas son adultos especiales. Esta actitud socava la posibilidad de que el arte, como juego, se tome seriamente y tenga un impacto significativo en la sociedad.

Las actitudes contemporáneas para con el trabajo, y los conflictos inherentes a ellas, también están presentes en la obra de los artistas. El texto del mural

reproducing objects from their studio can be read as a homage to artistic productivity—albeit in an almost satirical way. Writing in the catalogue for this exhibition, Isabelle Graw contends that: “The modern artist, unlike the wage laborer, answers to no employer who would dictate labor time or labor’s goal. Still, deadlines and economic constraints reach into the artist’s studio and working process. It is therefore the specificities of artistic practice that are foregrounded in Fischli and Weiss’s work.”⁶ In this sense, their work alerts us to the still widespread idea that artists do not work, or that their work is special or particular because it is related to play—and that therefore, artists are special adults. This attitude undermines the possibility for art as play to be taken seriously and to have a significant impact on society.

Contemporary attitudes towards work and the conflicts inherent to them are also present in the artists’ oeuvre. The text of the mural *How to Work Better*, which gives the title to this exhibition, was taken from a sign that Fischli and Weiss encountered while visiting a factory in Thailand. Composed as a set of recommendations to improve work, the artists’ appropriation seeks to evidence the absurdness of the rules that govern work behavior. This is patently relevant in the urban context of Museo Jumex, located in a formerly industrial area

Cómo Trabajar Mejor, que da título a esta exposición, fue tomado de un anuncio que Fischli y Weiss encontraron mientras visitaban una fábrica en Tailandia. Escrito como una serie de recomendaciones para mejorar el trabajo, la apropiación de los artistas busca evidenciar lo absurdo de las reglas que gobiernan el comportamiento laboral. Esto resulta relevante en el contexto del Museo Jumex, una zona anteriormente industrial de la Ciudad de México que vio una rápida transición a formas tardo-capitalistas de producción. Una nueva versión de este mural se ha producido para coincidir con esta exposición, sobre la avenida Balderas en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Esta intervención extiende la reflexión crítica sobre el trabajo al tejido urbano.

El arte de Fischli y Weiss altera la ecuación de juego con niñez y trabajo con adulteza, sugiriendo que la vida se halla en el entrecruce. Entender el arte como una forma de desempleo útil—esto es, como una actividad productiva más cercana al juego que al trabajo—es reconocer que el valor del arte trasciende la riqueza material, la seriedad que se espera de la adulteza, o el uso apropiado del tiempo. Mediante el arte, Fischli y Weiss nos invitan a abrir intersticios en nuestra vida adulta monótona y regida por el trabajo, en los que podamos desperdiciar el tiempo, redescubrir el juego y encontrarnos con lo inesperado.

— Gabriel Villalobos,
Museo Jumex

64

of Mexico City that underwent a rapid transition to late capitalist forms of production. To coincide with this exhibition, a new version of the mural has been produced on Balderas avenue in Mexico City's Historic Center, extending this critical reflection on labor onto the urban fabric.

The work of Fischli and Weiss disrupts the equation of play with childhood and work with adulthood, suggesting instead that life is found at the crossroads. To understand art as a form of useful unemployment—that is, as a productive activity closer to play than to work—is to acknowledge that the value of art transcends material wealth, the seriousness expected of adulthood, or the idea of appropriateness in the investment of time. Through art, Fischli and Weiss invite us to open interstices in our monotonous, work-driven adult lives, where we too can misuse time, rediscover play, and encounter the unexpected.

— Gabriel Villalobos,
Museo Jumex

NOTAS

1. Nancy Spector, “¿En qué desperdiciaré mi tiempo?” en *Peter Fischli David Weiss: Cómo trabajar mejor*. Nueva York: Solomon R. Guggenheim Foundation/DelMonico Books, 2016, p. 325.
2. Ivan Illich, *The Right to Useful Unemployment*. Londres: Marion Boyars, 1978, p. 83.
3. *Ibid.*
4. Ver por ejemplo Elizabeth Armstrong, “Everyday Sublime”, y Arthur Danto, “Play/Things”, en *Peter Fischli and David Weiss: In a Restless World*. Minneapolis: Walker Art Center, 1996.
5. Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*. Londres: Continuum, 1975, p. 103.
6. Isabelle Graw, “Naturalezas Muertas: Autoría expandida, trabajo vivo, y generación de valor.” en *Peter Fischli David Weiss: Cómo trabajar mejor*. Nueva York: Solomon R. Guggenheim Foundation/DelMonico Books, 2016 p. 350.

NOTES

1. Nancy Spector, “What Shall I Waste My Time On?” in *Peter Fischli David Weiss: How to Work Better*. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation/DelMonico Books, 2016, p. 325.
2. Ivan Illich, *The Right to Useful Unemployment*. London: Marion Boyars, 1978, p. 83.
3. *Ibid.*
4. See for instance Elizabeth Armstrong, “Everyday Sublime”, and Arthur Danto, “Play/Things”, in *Peter Fischli and David Weiss: In a Restless World*. Minneapolis: Walker Art Center, 1996.
5. Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*. London: Continuum, 1975, p. 103.
6. Isabelle Graw, “Still Lives: Expanded Authorship, Living Labor, and the Generation of Value.” in *Peter Fischli David Weiss: How to Work Better*. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation/DelMonico Books, 2016, p. 350.



Cómo trabajar mejor (*How To Work Better*), mural, Zürich-Oerlikon, 1991

OBRAS SELECCIONADAS / SELECTED WORKS

- Serie salchicha (Sausage Series), 1979*
Impresiones cromógenas / Chromogenic prints. Colección particular / Private collection. (p. 10)
- La mínima resistencia (The Least Resistance), 1980–1981*
Video a color, transferido de película Super 8, con sonido, 29 min. / Color video, transferred from Super 8 film, with sound, 29 min. Cortesía de los artistas / Courtesy the artists. (pp. 12, 14)
- El Camino Correcto (The Right way), 1983*
Video a color, transferido de película de 16 mm, con sonido, 55 min. / Color video, transferred from 16 mm film, with sound, 55 min. Cortesía de los artistas / Courtesy the artists (pp. 15, 68)
- Selecciones de / Selections from
De pronto este panorama, (Suddenly This Overview), 1981–
Arcilla sin cocer / Unfired clay.
Colección particular / Private collection. (pp. 16, 59)
- La balsa (The Raft), 1982*
Poliuretano pintado, 72 piezas /
Painted polyurethane, 72 parts.
Colección particular / Private collection. (p. 18)
- Órgano de equilibrio (Oído) (Equilibrium Organ [Ear]), 1986*
Poliuretano pintado y tela /
Painted polyurethane and cloth.
Cortesía / Courtesy Sprüth Magers.
- Animal, 1986*
Poliuretano pintado y tela /
Painted polyurethane and cloth.
Colección particular / Private collection. (p. 20)
- Selecciones de / Selections from
Equilibrios (Una tarde tranquila) (Equilibres [A Quiet Afternoon]), 1984–1986
Impresiones cromógenas y plata sobre gelatina / Gelatin silver prints and chromogenic prints.
La Colección Jumex, México. (pp. 22, 24–25, camisa / dust jacket)
- El curso de las cosas (The Way Things Go), 1987*
Video a color, transferido de película de 16 mm, con sonido, 30 min. / Color video, transferred from 16 mm film, with sound, 30 min. Solomon R. Guggenheim Museum, New York Donación / Gift Matthew Marks Gallery 2015.18.3 (p. 26)
- Disco (para Parkett no. 17) (Record [for Parkett no. 17]), 1988*
Hule sintético fundido / Cast synthetic rubber. La Colección Jumex, México.
- Taburete (Stool), 1986–1987*
Hule sintético fundido / Cast synthetic rubber
Colección / Collection Wade Guyton (p. 28)
- Mundo visible (Visible World), 1986–2012*
Video a color de tres canales, silente, 8 horas / Three-channel color video, silent, 8 hours.
Colección de video, Kunsthaus Zürich / Kunsthaus Zürich, Video Collection. (p. 30)
- Selecciones de / Selections from
Aeropuertos (Airports), 1987–2012
Impresiones cromógenas / Chromogenic prints.
La Colección Jumex, México & Colección particular / Private collection. (p. 32)
- Automóvil (Car), 1986–1987*
Hule sintético fundido / Cast synthetic rubber. Ringier Collection, Switzerland. (p. 34)
- Azafata (Hostess), 1988*
Yeso / Plaster. Kunsthaus Zürich, Vereinigung Zürcher Kunstfreunde, Gruppe Junge Kunst. (p. 35)
- Sin título (Untitled), 1994–2013*
Poliuretano pintado, 19 piezas /
Painted polyurethane, 19 parts
Poliuretano pintado, 164 piezas / Painted polyurethane, 164 parts
Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York, adquirida con fondos aportados por el Consejo de Colecciones y mediante previas donaciones de un donador anónimo, el Sr. Nathan L. Halpern y Sra., y el Andrew Powie Fuller y Geraldine Spreckels Fuller Bequest 2014.115 / Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Purchased with funds contributed by the Collections Council and through prior gifts of an anonymous donor, Mr. and Mrs. Nathan L. Halpern, and the Andrew Powie Fuller and Geraldine Spreckels Fuller Bequest 2014.115 (pp. 36)
- Sin título (Untitled), 1994–2013*
Poliuretano pintado, 19 piezas /
Painted polyurethane, 19 parts
Cortesía / Courtesy Matthew Marks Gallery (pp. 38–39)
- Video del canal (Kanalvideo), 1992*
Video a color, silente, 60 min. /
Color video, silent, 60 min.
Walker Art Center, Minneapolis
Donación de los artistas / Gift of the artists 1996 (p. 40)
- Selecciones de / Selections from
Flores y hongos (Flowers and Mushrooms), 1997–1998. Impresiones cromógenas / Chromogenic prints. La Colección Jumex, México & Colección particular / Private collection. (pp. 42, 44–45)
- Preguntas (Questions), 2000–2003*
Instalación de proyecciones de diapositivas / Multiple-slide-projection installation.
Adquisición conjunta de The Art Institute of Chicago mediante previa donación del Sr. Joel Starrels y Sra.; Burt Kaplan Fund; mediante previa donación de Gould, Inc. y Los Angeles Museum of Contemporary Art, adquirida con fondos proporcionados por el Comité de Adquisiciones y Colecciones, 2008 Jointly acquired by The Art Institute of Chicago through prior gift of Mr. and Mrs. Joel Starrels; Burt Kaplan Fund; through prior gift of Gould, Inc. and the Los Angeles Museum of Contemporary Art, purchased with funds provided by Acquisition and Collection Committee, 2008. (pp. 46)
- Pruebas de impresión para *¿Me encontrará la felicidad? (Proofs for Will Happiness Find Me?)*, 2003 (pp. 48–49)
- Selecciones de / Selections from
Fotografías, 2005
Impresiones cromógenas / Chromogenic prints.
Colección particular / Private Collection. (pp. 50, 52–53)
- Tubo (Tube), 2012*
Arcilla reforzada sin cocer / Unfired reinforced clay. Colección particular / Private collection.
- Esquina (Corner), 2012*
Hule sintético fundido / Cast synthetic rubber. Colección particular / Private collection.
- Muro (Wall), 1986–1987*
Hule sintético fundido / Cast synthetic rubber. Cortesía / Courtesy Matthew Marks Gallery & Sprüth Magers.
- Tubo (Tube), 2012*
Hule sintético fundido / Cast synthetic rubber. Colección particular / Private collection. (p. 54)
- Cómo trabajar mejor (How To Work Better), mural, Zürich-Oerlikan, 1991*
(pp. 66)

Créditos de imagen / Image Credits:

Cortesía de / Courtesy of Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Excepto por / Except for *Equilibres* (pp. 24, 26–27, camisa / just jacket), cortesía de / courtesy of La Colección Jumex, México



Fotogramas de *El Camino Correcto* (Stills from *The Right Way*), 1983

