

Urs Fischer

URS FISCHER'S OBJECTS AND IMAGES

NICHOLAS CULLINAN

When I visit Urs Fischer's studio in Red Hook, Brooklyn, one morning in March, the place is abuzz with activity. I say "studio," but that seems an outmoded and insufficient term with which to describe the sheer array of works and panoply of projects under way. Dispersed around the cavernous space of a former hosiery distribution company are several recent works from his ongoing series of "PROBLEM PAINTINGS"—vast aluminum panels printed with vintage black-and-white photographs of Hollywood stars from the golden era like Paul Newman, which Fischer has colored digitally. Their famous features are foregrounded and half-obscured by incongruous objects such as a half-burned cigarette, a squashed banana, or a bent screw. These "obstructions" are all high-resolution images, silk screened by hand on top of the vintage photographs, layering analog and digital. Also underway are a new group of

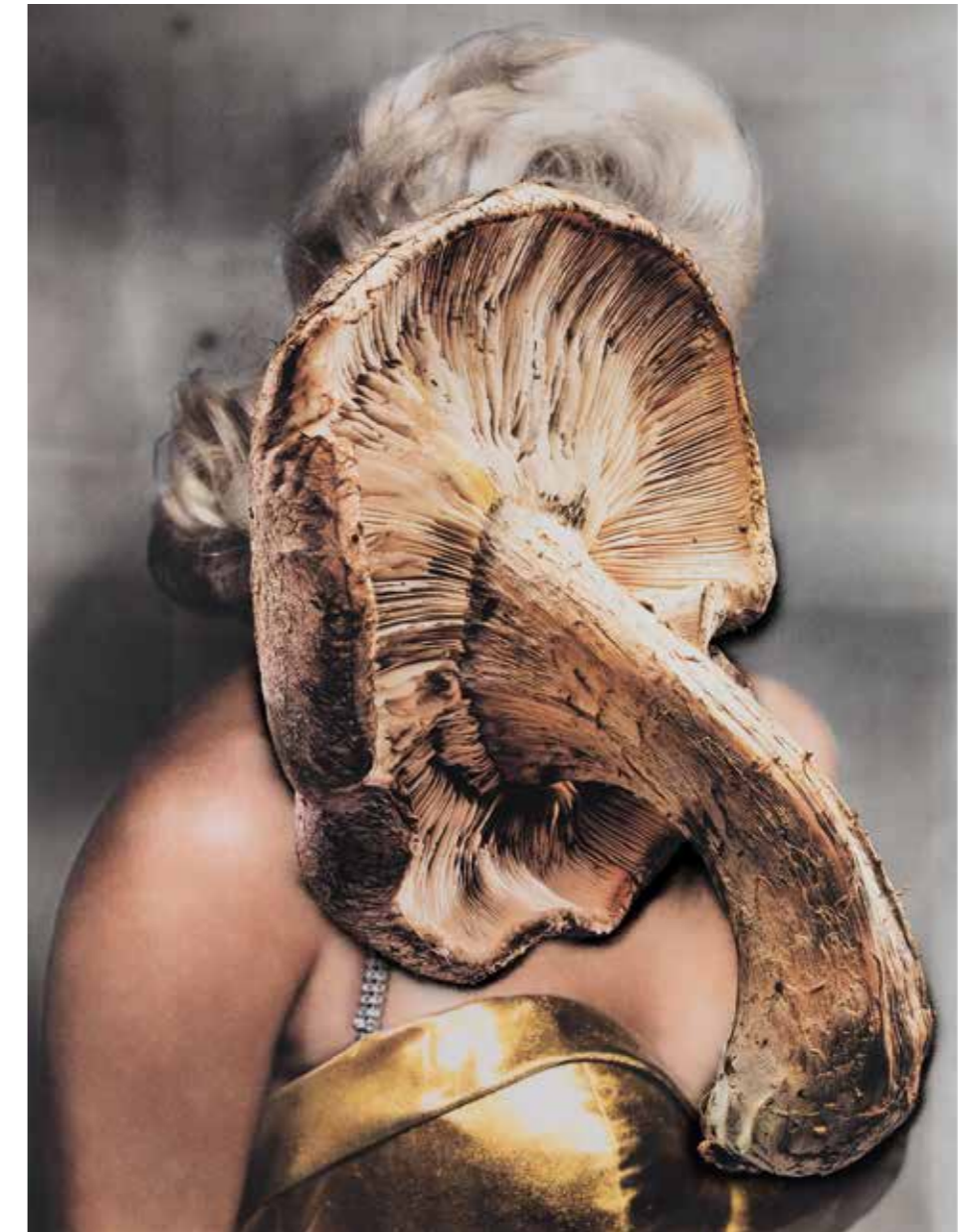
NICHOLAS CULLINAN is curator of modern and contemporary art at the Metropolitan Museum of Art, New York.

Fischer's wax sculptures: larger-than-life 3-D scans of the artist himself and friends and fellow artists such as Rudolf Stingel and, on this particular day, Adam McEwen. These are first rendered in urethane foam and will eventually be cast as giant candles left to burn and melt slowly over the course of many days and weeks, eventually extinguishing—master classes in entropy like Fischer's memorable waxen copy of Giambologna's RAPE OF THE SABINE WOMEN at the 2011 Venice Biennale.

But on the afternoon I stop by, among the team of people working on various productions in separate zones devoted to photography, screen-printing, and archives, the most pressing deadline and urgent task seems to be lunch, a project in which all will take part. The communal kitchen very much seems the true center of this studio. Just as important, interspersed between the high-tech equipment and accoutrements of an almost industrial scale and pace of production are areas reserved for children to play, including Fischer's daughter and her friends, as they do today. I think this is key in differentiating

Page 52: URS FISCHER, GLAZED, 2012, aluminum panel, aluminum honeycomb, two-component epoxy adhesive, two-component epoxy primer, acrylic primer, gesso, acrylic ink, spray enamel, acrylic silkscreen medium, acrylic paint, 96 x 72 x 1 1/4" / GLASIER, Aluminiumpaneel, Aluminium-Wabenplatte, Zwei-Komponenten-Epoxydharz, Zwei-Komponenten-Epoxydgrundierung, Acrylgrundierung, Acrylfarbe, Spraylack, Acrylsiebdruck, Acrylfarbe, 243,9 x 182,9 x 3,2 cm. (COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE EVA PRESENHUBER, ZÜRICH. / PHOTO: MATS NORDMAN)

Page 53: URS FISCHER, SMALL PROBLEM, 2012, aluminum panel, aluminum honeycomb, two-component epoxy adhesive, two-component epoxy primer, acrylic primer, gesso, acrylic ink, spray enamel, acrylic silkscreen medium, acrylic paint, 141 3/4 x 106 3/8 x 1" / KLEINES PROBLEM, Aluminiumpaneel, Aluminium-Wabenplatte, Zwei-Komponenten-Epoxydharz, Zwei-Komponenten-Epoxydgrundierung, Acrylgrundierung, Acrylfarbe, Spraylack, Acrylsiebdruck, Acrylfarbe, 243,9 x 182,9 x 3,2 cm. (COURTESY OF THE ARTIST / PHOTO: MATS NORDMAN)



URS FISCHER, PROBLEM PAINTING, 2012, milled aluminum panel, aluminum honeycomb, two-component polyurethane adhesive, wood, screws, acrylic primer, gesso, acrylic ink, spray enamel, acrylic silkscreen medium, acrylic paint, 141 3/4 x 106 3/8 x 1" / PROBLEM GEMÄLDE, gewalztes Aluminiumpaneel, Aluminium-Wabenplatte, Zwei-Komponenten-Polyurethane-Klebstoff, Holz, Schrauben, Acrylgrundierung, Kreidegrundierung, Acryltinte, Spraylack, Acrylsiebdruck, Acrylfarbe, 360 x 270 x 2,5 cm. (COURTESY OF THE ARTIST / PHOTO: MATS NORDMAN)

Fischer's often enormous works, prolific output, and high production values, from those of other artists like Jeff Koons, who almost deliberately ape a corporate model of productivity and professionalism in their endeavors. Fischer's work, on the other hand, and as witnessed that day, seems to be more concerned with a superabundance of ideas and objects that allows the collaborative, the convivial, the ludic, and the downright messy.

Fischer has expressed admiration for the prodigious production (some might say overproduction) of Dalí and Warhol, who, by churning out works long after their supposed best, defied and infuriated notions of good taste and sincerity. But whereas both these figures honed an instantly recognizable signature style—which they then arguably commodified and cashed in on in the second half of their careers in order to create a “brand”—Fischer seems to turn his restless pace of work and flow of ideas into an overarching project that itself undermines any notion of genre, medium-specificity, or signature style. To pin down what exactly an “Urs Fischer” should look like would be an almost impossible task, beyond a few of his best-known series. Even as I walk around the studio, the array of works in progress and the different mediums and forms they adopt, all being made in tandem, resembles a group show more than the output of one particular artist at a certain moment.

Similarly, trying to map a coherent list of influences or a lineage for Fischer's work

proves rather fruitless. On the one hand, the crispness of the “PROBLEM PAINTINGS” or the mirrored boxes Fischer emblazons with images of mundane objects animal, vegetable, and mineral—such as a calculator, a raw steak, and a cigarette lighter—would seem to nod respectively to the icon-obsessed silk-screen paintings of Warhol and to the contemporaneous phenomenological investigations of Michelangelo Pistoletto's *quadri specchianti* (mirror paintings) of the '60s, which draw the viewer involuntarily into the composition, defying us to remain passive or apart. Equally, but on the opposite end of the spectrum, Fischer's ongoing and much rougher series of sculptures of fragmented human forms, made variously in such materials as wax, bronze, polyurethane foam, and plaster—for instance, the juxtaposed orifices of mouth, ear, and anus in UNTITLED (HOLES) (2006), and the grasping hands of THE GRASS MUNCHERS (2007)—have a clear sculptural lineage: Medardo Rosso's human

URS FISCHER, UNTITLED, 2011, wax, pigments, wicks, steel;
 Giambologna: 248 1/8 x 57 7/8 x 57 7/8", Rudi figure: 77 1/2 x 27 1/8 x 19 1/4",
 office chair: 45 5/8 x 28 3/8 x 30 3/4", installation view, "ILLUMInazioni /
 ILLUMInations," Venice Biennale, 2011 / OHNE TITEL, Wachs,
 Pigmente, Dochte, Stahl; Giambologna: 630 x 147 x 147 cm, Rudi-Figur:
 197 x 69 x 49 cm, Bürostuhl: 116 x 72 x 78 cm, Installationsansicht.
 (COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE EVA PRESENHUBER, ZÜRICH /
 PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)





URS FISCHER, FRITZ LANG / SHORTY, 2010, silkscreen print on mirror-polished stainless-steel sheets, polyurethane foam sheets, two-component polyurethane adhesive, stainless-steel beams, aluminum L-sections, screws; in four parts, Shopping cart, each: $64 \frac{3}{4} \times 40 \frac{1}{2} \times 57 \frac{1}{2}$ " , Ducky, each: $82 \frac{5}{8} \times 57 \frac{1}{2} \times 43 \frac{1}{4}$ " / Siebdruck auf spiegelpolierten Edelstahlplatten, Polyurethan-Schaum-Platten, Zwei-Komponenten-Polyurethan-Klebstoff, Edelstahl-Träger, Aluminium-L-Profil, Schrauben; in vier Teilen, Einkaufswagen, je $164,5 \times 103 \times 146$ cm, Entchen, je: $210 \times 146 \times 110$ cm. (COURTESY OF THE ARTIST AND SADIE COLES HQ, LONDON / PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)

URS FISCHER, FRANÇOIS / RENÉ, 2013, detail, silkscreen print on mirror-glass, UV-adhesive, aluminum, glass, polyacetal, screws; in two parts, camera: $10 \frac{5}{8} \times 19 \frac{1}{8} \times 10 \frac{7}{8}$ " , Kikkoman: $18 \frac{3}{4} \times 9 \frac{1}{8} \times 9 \frac{1}{8}$ " / Detail, Siebdrucke auf Spiegelglas, UV-Kleber, Aluminium, Polyacetal, Schrauben; in zwei Teilen, Kamera, $27 \times 48,6 \times 27,5$ cm, Kikkoman, $47,5 \times 23,2 \times 23,2$ cm. (COURTESY OF THE ARTIST AND GAGOSIAN GALLERY / PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)



forms half-emerging from amorphous wax mounds; Bruce Nauman's and Alina Szapocznikow's sculptures of the fragmented body; contemporary figures such as Robert Gober.

Yet in all of these disparate works, Fischer strives to achieve something quite different from any of these reference points, despite some formal affinities. Indeed, if there are any works now housed in museums that might be considered comparable to Fischer's output, it would be waxworks. This medium dates back to the funeral processions of European royalty in the middle ages, where a waxen effigy was often needed to stand in for the royal corpse; its more contemporary guise, as exhibited in waxwork museums around the world, dates directly back to a certain Marie Tussaud, who produced death masks of executed members of the French royal family during the Revolution. As indicated by the title of Fischer's 2012 solo exhibition at Palazzo Grassi, Venice—"Madame Fisscher"—this is one connection that the artist is happy to make. Like Fischer's transient works in this medium, waxworks are

doppelgänger: They are in lieu of something or someone and remind you of an absence; they are doubles and placeholders for people and things departed. The sculptural processes that Fischer adopts, which tend to privilege or at least foreground casts, also recall some of the developments in shaping the human form that ran parallel to sculpture. One of these is the death mask, a wax or plaster cast made to record a person's features shortly after death as a record of his or her physiognomy. Another is the plaster-casting technique developed by nineteenth-century Italian archaeologist Giuseppe Fiorelli. During his excavations at Pompeii, Fiorelli used plaster of Paris to fill the cavities left by the bodies of the volcano's victims in the volcanic ash and lava, producing casts of the corpses that turned a void into a mass. The result was an uncannily evocative record of people at the moment of death.

This process of casting, and the tension between absence and presence, is a trope



URS FISCHER, ALTENBURGER / SCHNEIDER / WINKLER, 2013, silk-screen print on mirror-glass, UV-adhesive, aluminum, glass, polyacetal, screws; in three parts, cassette tape: $18 \frac{1}{2} \times 12 \frac{3}{8} \times 3 \frac{1}{4}$ " , 3-way pipe: $14 \frac{1}{8} \times 17 \frac{7}{8} \times 9 \frac{3}{4}$ " , wood block: $16 \frac{3}{4} \times 14 \frac{1}{8} \times 14 \frac{1}{4}$ " / Siebdruck auf Spiegelglas, UV-Klebstoff, Aluminium, Glas, Polyacetal, Schrauben; in drei Teilen, Tonbandkassette: $46,9 \times 31,4 \times 8,4$ cm, 3-Wege-Rohr, $35,6 \times 45,5 \times 24,7$ cm, Holzblock, $42,4 \times 35,7 \times 36,2$ cm. (COURTESY OF THE ARTIST AND GAGOSIAN GALLERY / PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)



URS FISCHER, UNTITLED (HOLES), 2006, details, carved polyurethane, plaster, acrylic paint, screws, wire; ear: $5 \frac{1}{8} \times 13 \frac{3}{8} \times 3 \frac{1}{2}$ "", nose: $3 \frac{1}{8} \times 12 \frac{1}{4} \times 3 \frac{1}{8}$ "", arse: $5 \frac{7}{8} \times 7 \frac{1}{2} \times 5 \frac{1}{8}$ "", willy: $2 \frac{3}{4} \times 13 \frac{3}{8} \times 3 \frac{1}{2}$ "", Mouth: $5 \frac{7}{8} \times 13 \times 5 \frac{1}{2}$ " / OHNE TITEL (LÖCHER), Details, geschnitztes Polyurethan, Gips, Acrylfarbe, Schrauben, Draht; Ohr: $13 \times 34 \times 9$ cm, Nase: $8 \times 31 \times 8$ cm, Arsch: $15 \times 19 \times 13$ cm, Pimmel: $7 \times 34 \times 9$ cm, Mund: $15 \times 33 \times 14$ cm. (COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE EVA PRESENHUBER, ZÜRICH / PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)

that resonates throughout Fischer's work. In 2007, the artist dug a cavernous pit of earth in the New York gallery Gavin Brown's enterprise to create YOU. That same year, he conjured a gravelike recession in the floor of Sadie Coles HQ, London. UNTITLED (HOLE) (2007) was actually a solid aluminum cast that broke through the ceiling of the room below, where it appeared as a dangling form. Earlier, for MIDDLECLASS HEROES (2004), he cut an enfilade of holes into the walls of Kunsthaus Zürich as an integral part of the exhibition "Kir Royal."

Ultimately, as the objects and images I encounter in process in Fischer's studio suggest, his chief mode of work is cross-pollination and hybridity. Fischer trained in photography at the Schule für Gestaltung in Zurich, the medium with which I would least associate him. But when one remembers photography's origins in the camera

obscura, and therefore its initial relationship to architecture and space rather than just a flat planar image, this unlikely relationship in Fischer's work begins to make more sense. A case in point are his photographic wallpaper works, highly convincing trompe l'oeil reproductions of the exhibition space itself. The very first, VERBAL ASCETICISM (2007), was originally featured in the group show "Sequence 1: Painting and Sculpture in the François Pinault Collection" at Palazzo Grassi, where it pictured the gallery interiors as they had appeared during the previous show, including work by titans such as Richard Serra and Cy Twombly. A year later, ABSTRACT SLAVERY (2008) appeared in the exhibition "Who's Afraid of Jasper Johns?" at Tony Shafrazi Gallery, New York, reproducing not only the paintings by Keith Haring and Jean-Michel Basquiat that had hung in the rooms only a month before but even the

security guards who had stood beside them. In both exhibitions, additional works were hung on the walls, producing a palimpsest of past and present, fictive and real, two and three dimensions, image and object.

In their almost sculptural opposition between the "image" behind and the "object" in front, the "PROBLEM PAINTINGS" show Fischer continuing to think through these same issues. Photography is here employed to tackle one of the most fundamental challenges of figurative painting: how to depict volumetric mass and space on a flat plane. Walking around with Fischer in the well-orchestrated chaos of his studio, it strikes me that despite appearances to the contrary, he is less a maker of objects than a producer of images, whether in two or three dimensions. Or perhaps, better yet, we might resurrect another term even more antiquated than studio, and say that what he creates are tableaux.

URS FISCHER, UNTITLED (HOLE), 2007, cast aluminum, $212 \frac{1}{2} \times 133 \frac{7}{8} \times 106 \frac{1}{4}$ "", installation view, "Uh...", Sadie Coles HQ, London / OHNE TITEL (LOCH), Aluminiumguss, $540 \times 340 \times 270$ cm. (COURTESY OF THE ARTIST AND SADIE COLES HQ, LONDON / PHOTO: PRUDENCE CUMMINGS ASSOCIATES)





URS FISCHER, ABSTRACT SLAVERY, 2008, wallpaper prints of photographic reproductions of interior spaces, dimensions variable; UNTITLED (HOLE), 2007, cast aluminum, 212 1/2 x 133 7/8 x 106 1/4"; UNTITLED (STANDING), 2010, paraffin wax mixture, pigment, steel, wicks, 77 x 31 x 52", "Oscar the Grouch," The Brant Foundation Art Study Center, Greenwich, Connecticut, 2010-2011, installation view / ABSTRAKTE SKLAVEREI, Tapetendrucke photographisch reproduzierter Innenräume, Masse variabel; OHNE TITEL (LOCH), Aluminiumguss, 540 x 340 x 270 cm; OHNE TITEL (STEHEND), Paraffin-Wax-Mischung, Pigment, Stahl, Dochte, 195,6 x 78,7 x 132,1 cm. (COURTESY OF THE ARTIST AND THE BRANT FOUNDATION ART STUDY CENTER / PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)

URS FISCHER OBJEKTE UND BILDER

NICHOLAS CULLINAN

Als ich an einem Märzorgen Urs Fischers Atelier in Red Hook, Brooklyn, betrete, brummt es dort nur so vor Aktivität. Ich sage «Atelier», obwohl mir dieser Begriff überholt und unzureichend erscheint angesichts der Unzahl von Werken und der breiten Palette an Projekten, an denen hier gearbeitet wird. Um die gewaltige Raumschlucht einer ehemaligen Fabrikanlage herum verteilt stehen einige der neusten Bilder aus der fortlaufenden Serie «PROBLEM PAINTINGS» (Problemgemälde) – riesige spiegelnde Aluminiumplatten Inkjet-bedruckt mit Motiven alter Farbphotographien von Filmstars aus der Blütezeit Hollywoods, etwa Paul Newman, die von Fischer digital koloriert werden. Die legendären Gesichtszüge sind jedoch partiell von unpassenden Objekten überlagert und verdeckt: von einer zur Hälfte abgebrannten Zigarette, einer zerquetschten Banane oder einer krummen Schraube. Diese «Eingriffe» basieren auf hochaufgelösten Bildern, die im

NICHOLAS CULLINAN ist Kurator für Moderne und Gegenwartskunst am Metropolitan Museum in New York.

handwerklichen Siebdruckverfahren über die Vintagephotographien gelegt werden, derart kommt das Analoge als Schicht über dem Digitalen zu liegen. Ebenfalls in Arbeit ist eine neue Gruppe von Wachsskulpturen – überlebensgrosse 3-D-Scans des Künstlers selbst oder von Freunden und Künstlerkollegen wie Rudolph Stingel, an diesem Tag gerade von Adam McEwan. Sie werden zunächst in Styropor geformt und später in riesige Kerzen verwandelt, die dann Tage und Wochen lang brennen, langsam dahinschmelzen und schliesslich erlöschen, eigentliche Lehrstücke in Entropie, wie Fischer an der Biennale von Venedig 2011 so brillant und denkwürdig anhand einer Wachskopie von Giambolognas Skulptur DER RAUB DER SABI-
NERINNEN (1574–1582) vorführte.

An diesem Nachmittag scheint es jedoch für all die Leute, die hier mit diversen Dingen in verschiedenen Bereichen beschäftigt sind und sich der Photographie und dem Siebdruck widmen oder emsig im Archiv arbeiten, nichts Dringlicheres zu geben als das Mittagessen, ein Projekt, an dem alle beteiligt sind – tatsächlich scheint die gemeinsame Küche



URS FISCHER and VARIOUS ARTISTS, YES, 2011–ongoing, unfired clay sculptures modeled on-site by multiple authors, dimensions variable, installation view, "Urs Fischer," The Geffen Contemporary, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2013 / JA, ungebrannte Tonskulpturen vor Ort von verschiedenen Künstlern modelliert, Masse variabel, Installationsansicht. (COURTESY OF THE ARTISTS / PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)



URS FISCHER and VARIOUS ARTISTS, YES, 2011–ongoing, unfired clay sculptures modeled on-site by multiple authors, dimensions variable, installation view, "Urs Fischer," The Geffen Contemporary, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2013 / JA, ungebrannte Tonskulpturen vor Ort von verschiedenen Künstlern modelliert, Masse variabel, Installationsansicht. (COURTESY OF THE ARTISTS / PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)

das eigentliche Zentrum des Ateliers zu sein. Nicht minder wichtig sind die zwischen den Hightechgeräten – und punkto Grösse und Produktionstempo industriell anmutenden Apparaturen – eingerichteten Spielzonen für Kinder; sie werden auch heute von Fischers Tochter und deren Freundinnen und Freunden genutzt. Dies scheint mir ein grundsätzliches Merkmal zu sein, das Fischers häufig gigantische Werke, seine überschäumende

Produktivität und den hohen Produktionsstandard von denen anderer Künstler, etwa Jeff Koons, unterscheidet. Jene öffnen bewusst ein industrielles Produktivitäts- und Professionalitätsmodell nach. Fischer setzt dagegen, wie ich an diesem Tag mit eigenen Augen sehen konnte, mehr auf eine Überfülle an Ideen und Objekten, die eine echte Zusammenarbeit, Geselligkeit, ein spielerisches Vorgehen und absolutes Chaos zulässt.

30 YEARS OF PARKETT

Fischer hat sich bewundernd über die ungeheure Produktivität (manche würden sagen: Überproduktion) von Dalí und Warhol geäußert, die mit ihrer Produktion am laufenden Band, weit über das optimale Resultat hinaus, sämtliche Regeln des guten Geschmacks und der Lauterkeit verletzen und sich darum frotzeln. Doch während diese beiden Starfiguren einen unverkennbaren persönlichen Stil pflegten, den sie dann in der zweiten Hälfte ihrer Karriere auf durch-

aus anfechtbare Weise vermarkteten und zu Geld machten, um ihre eigene «Marke» zu prägen, scheint Fischer sein ruheloses Arbeitstempo und seinen Ideenfluss in ein allumfassendes Projekt münden zu lassen, das jede Einteilung in Gattungen und medien-spezifische oder persönliche Stile unterläuft. Zu bestimmen, wie genau «ein Urs Fischer» aussehen sollte, ist nahezu ein Ding der Unmöglichkeit, einmal abgesehen von einigen seiner bekanntesten Serien. Und selbst wäh-

URS FISCHER, BOY IN CHAIR, 2014, cast bronze, 48 1/2 x 37 x 38", installation view, "mermaid / pig / bro w/ hat," Gagolian Gallery at 104 Delancey Street, New York / JUNGE AUF STUHL, Bronzeguss, 123,2 x 94 x 96,5 cm. (COURTESY OF THE ARTIST AND GAGOLIAN GALLERY / PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)





URS FISCHER, NAPOLEON, 2014, cast bronze, 71 x 42 x 48";
LOUIS XIV, 2014, cast bronze, 60 x 43 1/2 x 48 1/2", installation view,
"mermaid / pig / bro w/ hat," Gagosian Gallery at 104 Delancey Street,
New York / NAPOLEON, Bronzeguss, 180,3 x 106,7 x 121,9 cm;
LOUIS XIV, Bronzeguss, 152,4 x 110,5 x 123,2 cm. (COURTESY OF THE
ARTIST AND GAGOSIAN GALLERY / PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)

rend ich in seinem Atelier herumgehe, erinnert die Anzahl der in Arbeit befindlichen Werke und die verschiedenen Medien und Formen, in denen sie alle gleichzeitig daherkommen, eher an eine Gruppenausstellung als an das Werk eines bestimmten Künstlers zu einem bestimmten Zeitpunkt.

So gesehen, erweist es sich auch als ziemlich sinnlos, eine schlüssige Liste von Einflüssen oder eine Herkunftslinie für Fischers Kunst aufzeigen zu wollen. Andererseits scheint das Knackige der PROBLEM PAINTINGS oder der Spiegelkisten mit ihren alltäglichen tierischen, pflanzlichen oder anorganischen Sujets – das kann ein Taschenrechner, ein rohes Steak oder ein Feuerzeug sein – auf die ikonensüchtigen Siebdruck-

bilder eines Warhol und auf die phänomenologischen Untersuchungen von Michelangelo Pistolettos zu verweisen. Pistoletto's *Quadri Specchianti* (Spiegelbilder) aus den 1960er Jahren zogen den Betrachter unwillkürlich ins Bild hinein und machten es ihm unmöglich, passiv oder unbeteiligt zu bleiben. Am anderen Ende des Spektrums zeigen Fischers fortlaufende und viel chaotischere Skulpturenserien fragmentarischer menschlicher Formen aus Wachs, Bronze, Polyurethan oder Gips, manchmal auch Kombinationen von isolierten Körperöffnungen, wie Mund, Ohr oder Anus, etwa in UNTITLED (HOLES) (Ohne Titel, Löcher, 2006), oder zupackenden Händen, in Skulpturen wie THE GRASS MUNCHERS (Die Grasmampfer, 2007), eine klare Verwandtschaft mit den nie ganz aus dem amorphen Wachsguss hervortretenden Formen eines Medardo Rosso, den Körperfragmentskulpturen eines Bruce Nauman oder einer Alina Szapocznikow, bis zu Künstlern wie Robert Gober.

Dennoch versucht Fischer in all diesen sehr unterschiedlichen Arbeiten, trotz gewisser formaler Affinitäten, etwas ganz anderes zu erreichen als die erwähnten Referenzfiguren. Wenn es heute in Museen Werke gibt, die sich mit Fischers Schaffen vergleichen lassen, so sind es die Wachsarbeiten, die auf mittelalterliche Begräbnisprozessionen europäischer Königshäuser zurückgehen, bei denen ein wächsernes Ebenbild den königlichen Leichnam verkörperte, sowie deren

URS FISCHER, BIG FOOT, 2014, cast bronze; in two parts, foot: 61 x 62 x 94", rock: 26 x 39 x 37",
installation view, "mermaid / pig / bro w/ hat," Gagosian Gallery at 104 Delancey Street, New York, 2014 /
GROSSER FUSS, Bronzeguss, in zwei Teilen, Fuss, 154,9 x 157,5 x 238,8 cm, Fels, 66 x 99,1 x 94 cm.
(COURTESY OF THE ARTIST AND GAGOSIAN GALLERY / PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)





URS FISCHER, *ABSTRACT SLAVERY*, 2008, wallpaper prints of photographic reproductions of interior spaces, dimensions variable, artworks installed on top of wallpaper: MIKE BIDLO, *NOT PICASSO (SELF-PORTRAIT: YO*, PICASSO, 1901), 1986; CINDY SHERMAN, *UNTITLED #175*, 1987; Sculpture on floor: ROBERT MORRIS, *UNTITLED*, 1978, installation view, "Who's Afraid of Jasper Johns?," Tony Shafrazi Gallery, New York / *ABSTRAKTE SKLAVEREI*, Tapetendrucke photographisch reproduzierter Innenräume, Masse variabel. (COURTESY OF THE ARTISTS AND TONY SHAFRAZI GALLERY / PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)

modernere Varianten, denen man in Museen auf der ganzen Welt begegnet. Sie gehen direkt auf eine gewisse Marie Tussaud zurück, welche Totenmasken von den im Zuge der Französischen Revolution hingerichteten Mitgliedern der Königsfamilie anfertigte. Wie der Titel, «Madame Fisscher», von Fischers Einzelausstellung im Palazzo Grassi in Venedig 2012 andeutet, ist dies eine Verbindung, die er selbst gerne herstellt. Wie Fischers kurzlebige Arbeiten in diesem Medium sind Wachsbilder ursprünglich Doppelgänger; sie

stehen anstelle von etwas oder jemandem und erinnern an dessen Abwesenheit. Es sind Doubles und Platzhalter für Menschen und Dinge, die nicht mehr da sind. Die von Fischer bevorzugten Verfahren, darunter scheint der Abguss eine besonders wichtige Rolle zu spielen, rufen auch gewisse Tendenzen des Abformens der menschlichen Gestalt in Erinnerung, die sich parallel zur Bildhauerei entwickelten. Eine solche ist natürlich die Totenmaske, Wachs- oder Gipsabgüsse, die gemacht wurden, um Gesichtszüge und -aus-

URS FISCHER, ABSTRACT SLAVERY, 2008, wallpaper prints of photographic reproductions of interior spaces, dimensions variable, artworks installed on top of wallpaper: FRANCIS PICABIA, PORTRAIT EINER SCHAUSPIELERIN, SUZANNE ROMAIN, 1943; LILY VAN DER STOKKER, PINK BLUBBER, 2008; FRANCIS BACON, UNTITLED (HEAD), 1949; sculpture on floor: GEORG HEROLD, EIMER NEBEN SOCKEL, 1987, installation view, "Who's Afraid of Jasper Johns?," Tony Shafrazi Gallery, New York / ABSTRAKTE SKLAVEREI, Tapetendrucke photographisch reproduzierter Innenräume, Masse variabel. (COURTESY OF THE ARTISTS AND TONY SHAFRAZI GALLERY / PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)



druck einer Person unmittelbar nach ihrem Tod festzuhalten. Ein weiterer ist die Gipsgusstechnik, die der italienische Archäologe Giuseppe Fiorelli (1823–1896) entwickelte, als er im Lauf seiner Ausgrabungen in Pompeji auf den Gedanken kam, die von den Körpern der Opfer in der Vulkanasche und der Lava hinterlassenen Hohlräume mit Modellgips auszugießen, um Abgüsse der Körper herzustellen, sodass sich der Hohlraum in Materie verwandelte. Das Ergebnis war eine unheimlich eindrückliche Wiedergabe der Person zum Zeitpunkt ihres Todes.

Dieser Gussvorgang, der Hohlraum in Materie verwandelt, und die Spannung zwischen diesen zwei Zuständen ist ein Motiv, das Fischers gesamtes Werk durchzieht. Das reicht von der tiefen Erdgrube, die er 2007 in der Gavin Brown Gallery in New York für seine Arbeit YOU (Du) aushob, über die grabartige Vertiefung, die er für UNTITLED (HOLE) im selben Jahr in den Boden der Sadie Coles Gallery in London brach und die im Raum darunter als positive Form von der Decke hing, bis hin zur Aneinanderreihung mehrerer Wanddurchbrüche – MIDDLE-CLASS HEROES (2004) –, die er für seine Ausstellung «Kir Royal» 2004 im Kunsthaus Zürich installierte.

Wie die in Entstehung begriffenen Objekte und Bilder, denen ich in Fischers Atelier begegne, nahelegen, ist seine Vorgehensweise hauptsächlich ein Kreuzen und Hybridisieren. Fischer hat an der Schule für Gestaltung in Zürich eine Ausbildung als Photograph absolviert, dennoch würde ich ihn mit diesem Medium am wenigsten in Verbindung bringen, sondern eher mit etwas, was im weitesten Sinn unter die Kategorie Bildhauerei fiel. Ruft man sich jedoch die Ursprünge der Photographie in Gestalt der Camera obscura in Erinnerung und damit deren anfängliche Nähe zur Architektur und

zum Raum, statt bloss zum flachen zweidimensionalen Bild, erhält die zunächst wenig augenfällige Beziehung zur Photographie in Fischers Werk plötzlich einen Sinn. Einschlägige Beispiele sind seine Phototapeten, äusserst überzeugende Trompe-l'œil-Reproduktionen von Ausstellungsräumen. Die allererste VERBAL ASCETICISM (Wörtliche Askese, 2007) war in einer Gruppenausstellung im Palazzo Grassi zu sehen. Sie gab die vorhergegangene Ausstellung wieder, mit Werken von Titanen wie Richard Serra und Cy Twombly. Gefolgt von ABSTRACT SLAVERY (Abstrakte Sklaverei, 2008) in der bei Tony Shafrazi in New York gezeigten Ausstellung «Who's Afraid of Jasper Johns?» (2008). Sie zeigte neben den Gemälden von Keith Haring und Jean-Michel Basquiat, die vor einem Monat in der Galerie gezeigt worden waren, auch die neben ihnen stehenden Wachleute. In beiden Ausstellungen hingen weitere Arbeiten an den Wänden, sodass ein Palimpsest aus Vergangenheit und Gegenwart, Fiktion und Wirklichkeit, Zwei- und Dreidimensionalem, Bild und Objekt entstand.

Diese Themen beschäftigen sein Denken noch immer stark, davon zeugen seine «PROBLEM PAINTINGS», in denen er das Digitale mit dem Analogen verschmilzt und die Photographie nutzt, um eines der grundlegenden Probleme der figürlichen Malerei anzugehen – wie lassen sich dreidimensionale Körper und Räume auf eine zweidimensionale Fläche bannen. Während ich mit Fischer durch das wohlorganisierte Chaos seines Ateliers spazierte, wird mir schlagartig klar, dass er, entgegen allem Anschein, weniger Objekte schafft, als vielmehr zwei- und dreidimensionale Bilder produziert, oder vielleicht noch besser: etwas, wofür wir eine viel treffendere Bezeichnung als «Atelier» wiederaufleben lassen könnten – Tableaux.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)