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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2004)

Heft: 72: Collaborations Monica Bonvicini, Richard Prince, Urs Fischer

Artikel: Urs Fischer : "wollte gerade Musik anstellen aber sie läuft schon" = "wanted to turn the music on but it was already playing"

Autor: Ruf, Beatrix / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681249

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

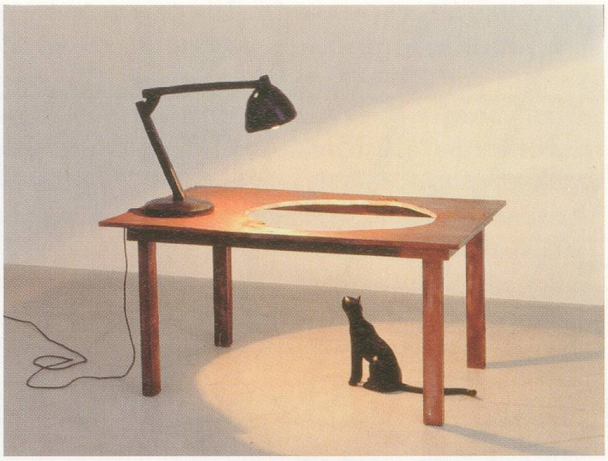
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

«wollte gerade musik anstellen aber sie läuft schon»

BEATRIX RUF



URS FISCHER, DAYLIGHT PILLOW, 2004, aluminum, acrylic paint, light bulb / Aluminium, Acrylfarbe, Glühbirne.

Unser Leben mit den Formen und Ingredienzien, die wir für uns erfunden haben, tritt eigensinnig auf. Bei Urs Fischer, dessen künstlerisches Schaffen in allen erdenklichen Erscheinungsformen um die Dinge des Lebens kreist, heisst das vor allem, dass wir uns in einem fortdauernden und immer wieder wechselnden Dialog mit diesen Dingen und unseren und ihren Bedingungen befinden. Eigensinnig, wie die Dinge sind, sind sie irgendwie immer schon da, werden gerade im Auftauchen erwischt, oder aber sie haben sich schon wieder verändert, gerade, wenn wir sie endlich realisiert haben. Urs Fischers Zitat, «wollte gerade musik anstellen aber sie läuft schon»,[1] formuliert deutlich und auch vielfältig paradox die Beziehung des Subjektes zu seiner Umgebung: Unsere Sehnsüchte, Wunschvorstellungen, Handlungen, Entscheidungen, Vorgehensweisen, Aktionen sind geprägt von einer nie ganz aufschlüsselbaren zeitlichen Abfolge von Ursachen und Wirkungen. Urs Fischers Werke zeigen uns Wirklichkeit aus zahlreichen Schichten bestehend, deren zeitliche wie materielle Aktualisierungen transitorisch als «Realität» erscheinen mögen. In seinen Werken ist diese temporäre Realität immer Potenzialität, Merkwürdigkeit und Widerspruch, überraschende Wendung und autonomes Gegenüber.

Die Vorwegnahme möglicher Szenarien und Konstruktionen für potenzielle Realisierungen des noch nicht Anwesenden sind irgendwie immer zentral im Werk Fischers: Eine Wirklichkeit ist schon eingetreten, wir haben es nur noch nicht gemerkt, und sie muss uns leider immer wieder darauf hinweisen, dass wir nicht genau zusehen, hinhören, mitdenken und mitfühlen: «wollte gerade musik anstellen aber sie läuft schon...» Idealerweise fällt das, was wir erhoffen, erahnen, ins Reale zwingen wollten, ins Lot mit unserem Begehren und unseren Aktionen, wahrscheinlicher aber ist, dass die Überraschung über den Einklang alles schon wieder verändert hat.

In der Arbeit DAYLIGHT PILLOW (Tageskissen, 2004) sehen wir eine Katze unter einem Tisch sitzen und herausfordernd in Richtung eines Lampenlichts schauen. Offensichtlich ist hier das richtige Verhält-

BEATRIX RUF ist Direktorin der Kunsthalle Zürich.

URS FISCHER, GLASKATZEN – MÜLLEIMER DER HOFFNUNG, 1999, wood, glass, silicon, acrylic, on a carpet of 151 9/16 x 105 7/8" / Holz, Glas, Silikon, Acryl, auf einem Teppich von 385 x 269 cm.

nis zwischen Begehren, Aktion und Ereignis hergestellt. Sie hat es auf das Licht abgesehen, ganz offensichtlich, dieses Licht ist ihres und sie zwingt der Tischplatte ein grosses klaffendes Loch ab, so dass sie voll im Lampenlicht sitzen und Wärme, Helligkeit und die ungebrochene Aufmerksamkeit der Lampe gleichzeitig geniessen kann. Absicht, Wille, Offenheit, Direktheit des Wollens – eins sein mit seinen Wünschen und die Realität ist mit uns? Immer wieder sind es die Katzen, die dies im Werk des Künstlers realisieren können: in häuslichen Szenerien herumlungernd, fordernd auf Kühlschränken oder vor Backöfen hockend (MR. FLOSKY, 2001–2002) oder im Mimikry einen Stöckelschuh harmlos aussehen lassend (SKYLINE, 2002) und so fort.

Urs Fischer arbeitet mit allen künstlerischen Mitteln und in allen Medien. Motivisch und thematisch bekanntes «Material» der Kunstgeschichte wie Stillleben, Porträts, Akte, Landschaften, Interieurs finden ihre Umsetzungen sowohl in Plastiken, Objekten, collagierten Bildern, Gemälden, Computerzeichnungen, Installationen und Photographien, und immer wieder gibt es auch Texte. Medien- und stilübergreifend wird die «Handschrift» des Künstlers Urs Fischer sichtbar in der individuellen und immer wiederkehrenden Qualität seines Umgangs mit Materialien und Medien, der geprägt ist von Prozessen und Transformation. Fischer scheint beständig im Dialog zu stehen mit den je spezifischen Verhaltensweisen der verschiedenen Dinge der Welt. Seine Befragung von Strukturen, Beziehungen, Konstellationen und Wirkungsmechanismen der Kunst wie der Realität bleibt ein offener Dialog, dessen ebenso offene Plots potenziert werden in der Rezeption des Publikums.

Urs Fischers «Bilder» sind in einen intimen Kontakt mit der Welt verwickelt. Und da der Moment der Aktualisierung von Realitäts-Dingen ein immer

wieder anderer ist, scheint es nur logisch und folgerichtig, dass in Fischers Werk ikonographische Elemente in immer wieder neuen Spielarten wiederkehren, so dass eigentliche Serien entstehen: weibliche Schönheiten, Katzen, Tische, Bänke, Stühle, Vasen, Kerzenständer, Zigarettenschachteln, Feuerzeuge, Früchteschalen, Tee- und Kaffeesets, Kühlschränke, Gläser, Regale – Gegenstände mit Schatten, ihrem erzählerischen Gegenüber; Stühle und ihre gebrochenen Doubles; Stühle, Tische und anderes Alltagszeugs mit ihren Schatten; Skelette in lasziv erotischen oder komischen Situationen; Objekte und Skulpturen in Materialprozesse verstrickt oder durch undefinierbare Materialduschen zur Unbeweglichkeit erstarrt. Die Vergänglichkeit des einen und die Präsenz des anderen – alles bei Urs Fischer ist materiellen wie inhaltlichen Mutationen und Variationen ausgesetzt. Das gilt zum Beispiel auch für die frühe Plastik FAULES FUNDAMENT (1998), in der eine Backsteinmauer auf einem modernden Fundament mit dem Prozess des organischen Verfalls ihre Geometrie aufgeben muss, oder für die Damen-Wachskerzengruppe WHAT IF THE PHONE RINGS (2003), deren Schönheiten und Charaktere im Ausstellungsverlauf vor sich hinschmelzen.

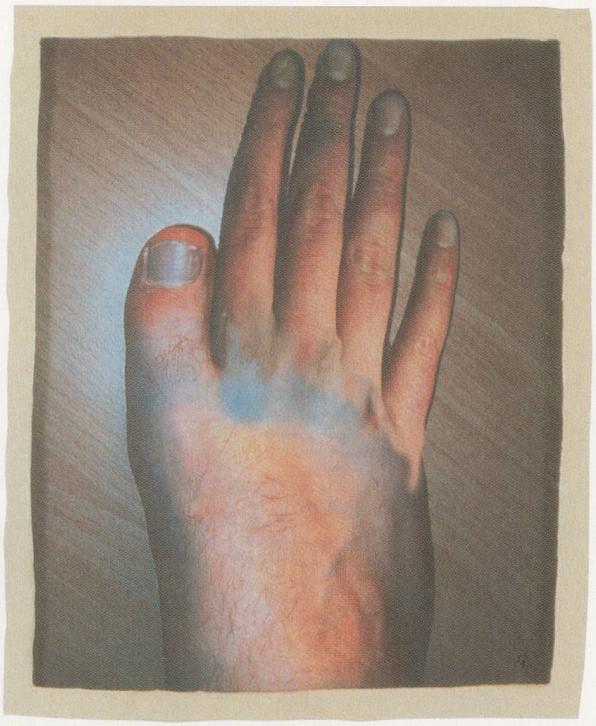
Fischers Arbeiten sind nicht nur Formen und Bilder, sondern auch Erzählungen von der Begegnung kollektiver Übereinkünfte mit der Wirklichkeit individueller Erfahrungswelten und damit auch der Metamorphose des Bekannten zum Unheimlichen, zum Unbehagen und zum Surrealen. Wie die wiederkehrenden Skelette direkter zeigen, sind sie aber auch *Vanitas*-Bilder, welche die Angreifbarkeit der materiellen Erscheinungsform in einen zeitgenössischen und vor allem entmythologisierenden Diskurs mit unseren Auffassungen verwickeln.

Neben den Objekten und Bildern, die als Protagonisten eines grösseren Handlungszusammenhangs Urs Fischers Kunstkosmos bevölkern, hat der Künstler immer wieder auch Raumsituationen geschaffen, die als abstrahierte Innenräume einer möglichen Erzählung die ganze Breite seines Umgangs mit Materialisierungen und Fiktionalisierungen durchspielen: In der Arbeit DR. KATZELBERG (ZIVILISATIONSRUINE) (1999) spielt Fischer mit der permanenten Reorganisation des Sehens. Aus Spiegelflächen zusammengesetzte Katzen spiegeln sich in Räumen aus Spiegeln und binden den umgebenden Raum in einem unendlichen Brechen, Widerspiegeln und Ablenken. Die Arbeit GLASKATZEN – MÜLLEIMER DER HOFFNUNG (1999) dagegen ist eine offene Raumfolge aus Glaswänden, die gefährlich instabil wirken und eine fiktive Ordnung eines ebenso fiktiven Innenlebens beschreiben. Teppichbodenfragmente brechen das Verhältnis zu dieser «durchsichtigen» Ordnung, in dem sie unangemessene Realitätsebenen einführen und eine unangenehme Heimeligkeit ausbreiten.

Auch GLASKATZENSEX – TRANSPARENT TALE (2000) besteht als Raumsituation aus Glasscheiben, die aggressiv beleuchtet, eine vergangene Szene heraufbeschwören: Staub liegt auf den Scheiben, und Silikonfetzen hängen wie abgezogene Häute über ihnen. In der Arbeit THE MEMBRANE (2000) ist der Raum nur noch durch eine offene Struktur von Holzrahmen und den Spanplattenboden definiert; Materialität als Leerstelle, in der wie durch zu grosse Hitze geschmolzene Fragmente roten Materials über den Raumangaben hängen. Noch abstrakter wird die Materialität des Raumes in der Arbeit PEANUTS IN COMPARISON aus dem Jahr 2004. Die Raumlandschaft aus Aluminium ist mit einem beinahe undefinierbaren Farbanstrich behandelt, der die eigentliche Materialität der Installation kippen lässt und die labyrinthische Raumfolge in ein hybrides Objekt zwischen Minimal Art und Sciencefictionset verwandelt.

Von Beginn an spielt der Grad der An- oder Abwesenheit realisierter oder initiierter Fiktionalisierungen im Werk des Künstlers eine wichtige Rolle: Objekte, Skulpturen und Installationen, die sich durch Materialdeformationen, Verfall oder Auflösung auszeichnen, ihren narrativen Gehalt als Live-Act vorführen und eine Geschichte in der Zeit entfalten, stehen neben Objekten, deren Formatwechsel oder Oberflächengestaltung, Verdoppelung oder Schattenbildung Fiktionen erzeugen. Diese sind Fischers Zeichnungen, Collagen, Computerbildern oder auch Texten näher, die immer schon fiktionalisierte Formulierungen als Transformations- und Surrealisierungsprozesse des Künstlers verkörpert haben.

URS FISCHER, A RUIN LOOKING GOOD AT DAWN, 2003, Iris print, 18 1/8 x 15 1/8" / Irisdruck, 46 x 38,3 cm.



Zunehmend verbindet Fischer die beiden Zustandsformen von Fiktionalisierungen in seinen Arbeiten und Ausstellungsinstallationen. So etwa, wenn er für die Ausstellungen in der Galerie Gavin Brown's Enterprise in New York und im Kunsthaus Zürich Wände mit einer grossen zeichnerischen Geste aufschneidet und Durchblicke schafft, welche die räumliche Anordnung von Objekten, Skulpturen und Bildern in ein noch grösseres Bild fassten. Dass man beim Abschreiten der Ausstellung dann in den Raum dieses Zwei- wie Dreidimensionalität und Perspektiven verwirrenden Bildes tritt, ist ebenso irritierend, wie selbst Teil dieses von Urs Fischer erzeugten Bildes zu sein.

Im Moment scheint es, dass der Künstler mehr daran interessiert ist, seine individuellen Geschichten als Einschreibungen in die Materialien und Oberflächen seiner Objekte zu realisieren, als daran, die Materialien als Performer von Narrationen für seine Objekte zu verwenden. Das zeigen etwa die «Pop»-artigen Vergrösserungen der Arbeit STALAGMITES OF LOVE (2004) oder auch die Experimente, von denen Fischer im Zusammenhang mit zukünftigen Ausstellungen berichtet, bei denen er Objekte gegen ihre Materialität agieren lassen möchte (Wie stark muss eine Schnur sein, damit ein massiver Ballon an ihr schweben kann?).

Wirklichkeits-, aber auch Zeitüberlappungen sind zentral in den narrativen Konstruktionen Fischers. Und das eingangs erwähnte Zitat, «wollte gerade musik anstellen aber sie läuft schon», bringt auch zum Ausdruck, dass sich Wirklichkeit immer in parallelen Ebenen wahrnehmen lässt, geprägt durch subjektive Wahrnehmung und objektiv Vorhandenes, die sich wechselseitig «verändern». In seinen neuesten Collagebildern experimentiert der Künstler zusehends mit einer Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit dieser Realitätsschichten, zum Beispiel in der Arbeit: BIRDS SING, RAIN FALLS (2004), die aus zwei sich ineinander schiebenden Bildebenen entsteht. Einem grossen Tropfen gleich trieft eine von Grafitti-Elementen geprägte Bildfläche in eine Boden-Asphaltfläche. Malerisches und Photographisches hybridisieren sich sowohl auf der ikonographischen wie medialen Ebene dieses Bildes, und der im Fallen gestoppte Tropfen, der im oberen Bereich des Bildes hängt, hat bereits eine Tropfspur in der Asphaltfläche hinterlassen. Fällt er? Steigt er auf? Findet beides gleichzeitig statt, gibt es ein Davor oder Danach? Beinhaltet das eine das andere? Vielleicht hilft dabei ein weiteres Zitat des Künstlers: «nicht vergessen: der arsch klebt am stuhl durch gravitation.»[2)]

1) Urs Fischer, «Auszüge aus: Soulkebab, Bing Crosby – Meine Grossmutter, Hello Vanity, Die Warten am Tisch, Slobodan, Fools, Boxiwoxi (Random Selection / Unedited)», in: *Kir Royal*, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich, JRP Ringier Verlag, Zürich 2004, S. 167–230, hier: 180.
«anstellen»: Schweizer Dialekt für «einschalten».
2) Ebenda, S. 171.

URS FISCHER, "Kir Royal," Kunsthaus Zürich, 2004: MIDDLE CLASS HEROES and drawings by the artist / und Zeichnungen des Künstlers. (PHOTO: MANCIA/BODMER, FBM-STUDIO, ZÜRICH)

URS FISCHER, SKYLINE, 2002, styrofoam, ink, acrylic, wire, 11 x 17 1/2 x 19 1/4" / Styropor, Tinte, Acryl, Draht, 28 x 44,5 x 49 cm.

"wanted to turn the music on but it was already playing"

BEATRIX RUF

Given the forms and ingredients that we have invented for ourselves, life has acquired a willful appearance. In dealing with Urs Fischer, whose artistic output circles the things of life in every conceivable shape, we are drawn into a continuing and forever changing dialogue with just those things, with their status and ours. And being willful, they are always there somehow, caught in the act of cropping up, or already in the process of changing the moment we realize they are there. Fischer's statement, "wanted to turn the music on but it was already playing,"[1] unmistakably expresses the complex and paradoxical relationship between a subject and its environment. Our longings and desires, the way we act and behave, the decisions we make and how we proceed—these all are determined by a succession of causes and effects that we can never fully comprehend. Urs Fischer's work reveals a world that consists of multiple layers, rendered temporally and materially in what may be described as a transitory "reality." In his works, he informs this temporary reality with potentiality, oddity, and contradiction, with surprising turns and an autonomous other.

BEATRIX RUF is the director of the Kunsthalle Zürich.

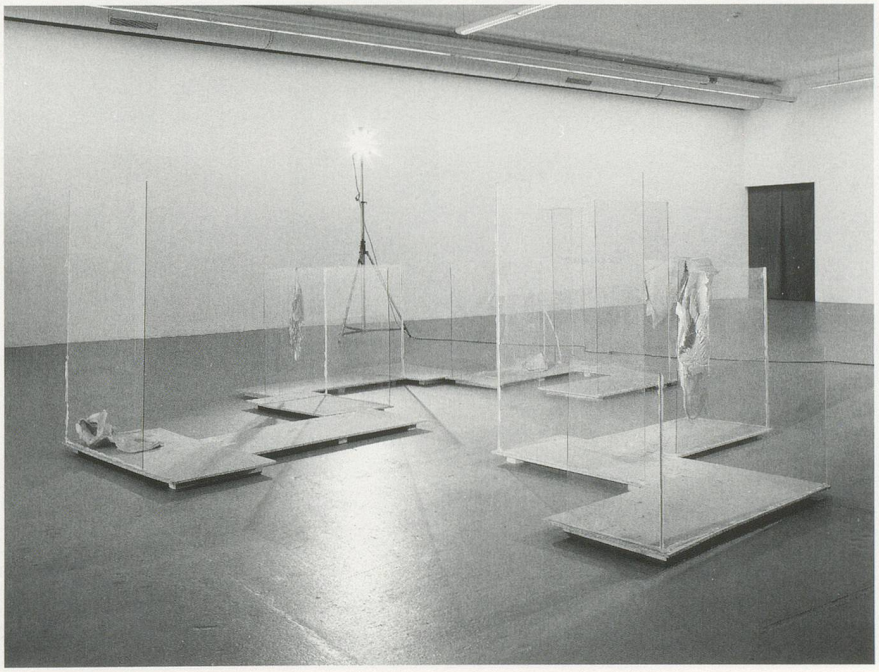
Anticipating possible scenarios and making constructions for potential realizations of something that is not yet present are both somehow always central to Fischer's practice: a reality has already taken place, we just haven't noticed it yet and, unfortunately, it is always reminding us that we are not very good at watching, listening, understanding, and empathizing: "wanted to turn the music on but it was already playing." Ideally, whatever we hope for, anticipate, or try to press into reality will be aligned with our desires and our actions; it is more likely, however, that our surprise at the consonance has already changed everything.

In DAYLIGHT PILLOW (2004), a cat sitting under a table is gazing provocatively toward the light of a lamp. The right relationship of desire, action, and event has clearly been established. The cat is after the light; the light obviously and incontestably belongs to her. She coerces the tabletop into obliging with a gigantic gaping hole so that she can sit in the

unobstructed light of the lamp, enjoying its warmth, brightness, and undivided attention. Purpose, will, openness, directness of desire—need we only be at one with our desires for reality to be with us? In Fischer's work, it's always cats that serve as the medium of that message: lolling about in domestic scenarios, insistently squatting on refrigerators or in front of ovens (MR. FLOSKY, 2001–2002), or mimicking and hence making a stiletto shoe look harmless (SKYLINE, 2002).

Urs Fischer works with all the tools of the fine arts and in every medium. He translates the familiar "material" of art history—its motifs and subject matter, its still lifes, portraits, nudes, landscapes, and interiors—not only into sculptures, objects, collages, paintings, computer drawings, installations, and photographs, but into texts as well. Regardless of medium, regardless of style, the artist's "signature" is visible in the individual and consistently recurring quality of his procedural and transformative treatment of materials and media. Fischer seems to be conversing with the distinctive modes of behavior specific to each of the different things of the world. His investigations of the structures, relations, configurations, and consequences of both art and reality remain an open-ended dialogue, with an equally open-ended plot, magnified and enhanced through the response of the public.

Urs Fischer's "pictures" are intimately involved with the world, and since implementing the things of reality is never the same in Fischer's oeuvre, it is only logical that iconographic elements reappear in a host of new and different variations. Such repetition might essentially be read as work in series: female beauties, cats, tables, benches, chairs, vases, candlesticks, cigarette packages, lighters, fruit bowls, tea and coffee sets, refrigerators, glasses, and shelves. Then there are objects with shadows, with a narrative other; chairs and their broken doubles; chairs, tables, and other items of daily use with their shadows; skeletons in lasciviously erotic or funny situations; objects and sculptures entangled in physical processes or petrified and rigid in indefinable torrents of material. The transience of the one and the presence of the other—everything in Fischer's oeuvre is subjected to material and substantial mutations and variations. Take, for instance, the early sculpture, FAULES FUNDAMENT (1998), in which a brick wall on



URS FISCHER, GLASKATZENSEX – TRANSPARENT TALE, 2000, mixed media, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich, 62 1/4 x 220 1/2 x 236 1/4" / diverse Materialien, 158 x 560 x 600 cm.

URS FISCHER, DR. KATZELBERG (ZIVILISATIONSRUINE), 1999, mirror, silicon, wood, styrofoam, spotlights, 82 11/16 x 196 7/8 x 137 13/16" / Spiegel, Silikon, Holz, Styropor, Scheinwerfer, 210 x 500 x 350 cm.

a rotting foundation is forced by the process of organic decay to abandon its geometry, or the wax-candle women in WHAT IF THE PHONE RINGS (2003), whose beauty and character melt away in the course of the exhibition.

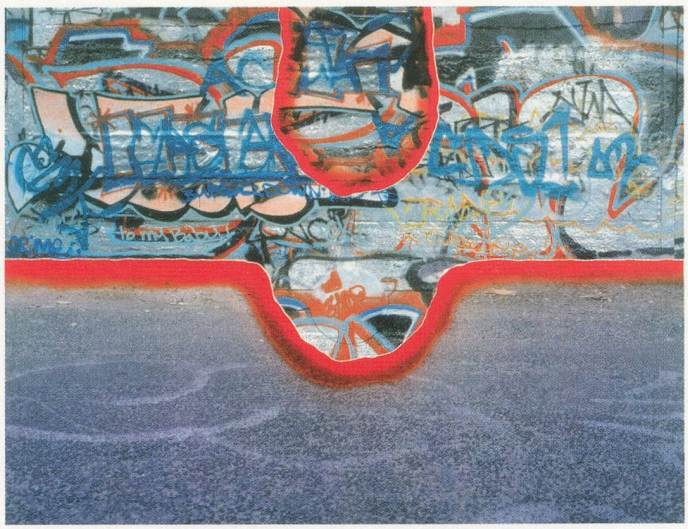
Fischer's works are not only shapes and images but also narratives of encounters with collective agreement on the reality of individual worlds of experience; they therefore also embody the metamorphosis of the known into the uncanny, the weird, and the surreal. However, as shown explicitly by his recurring skeletons, they are also *vanitas* images, which embroil the vulnerability of material forms of appearance in a contemporary and above all demythologizing discourse with our conceptions.

In addition to objects and pictures, which function as the protagonists that inhabit the larger context of his artistic universe, Urs Fischer regularly creates situations in space, abstract interiors of a potential narrative in which he runs the entire gamut of materialization and fictionalization. In DR. KATZELBERG (ZIVILISATIONSRUINE) (1999), Fischer plays with the permanent reorganization of vision. Cats made out of mirrored surfaces are mirrored in a room of mirrors, turning the space of the room into infinite refraction, mirroring, and diffraction. In contrast, GLASKATZEN MÜLLEIMER DER HOFFNUNG (1999) is a series of rooms with glass walls that look precariously fragile and describe a fictional order of an equally fictional inner life. Fragments of carpeting rupture our relationship to that "transparent" order by introducing inappropriate levels of reality and dispensing an unpleasant coziness.

Another installation, GLASKATZENSEX–TRANSPARENT TALE (2000), consists of aggressively illuminated panes of glass and conjures a scene of the past: the glass is covered with dust, and bits of silicon are draped over them like pieces of cast-off skin. In THE MEMBRANE (2000), the room is defined only by a loose structure of wooden frames and a plywood floor; materiality is a void, hung with scraps of a red substance that looks as if extreme heat had melted it. The reality of the room is even more abstract in PEANUTS IN COMPARISON (2004). The aluminum landscape of this piece is coated with an almost indefinable layer of paint, essentially undermining the materiality of the installation and transforming the labyrinthine sequence of rooms into a hybrid object between minimal art and science fiction stage set.

Defining the presence or absence of realized or initiated fictionalizations has always played an important role in Urs Fischer's work. Objects, sculptures, and installations are subjected to material deformation, decay, or dissolution and display their narrative content as a live act, as a story that unfolds in time. In other objects, fictions are generated through a change of format or redesigned surfaces, through duplication or the casting of shadows. The

URS FISCHER, STALAGMITES OF LOVE, 2004, acrylic, marker, and UV ink-jet print on aluminum, 108 5/8 x 140 1/8" / Acryl, Lackstift und UV-Inkjetdruck auf Aluminium, 276 x 356 cm.



URS FISCHER, BIRDS SING, RAIN FALLS, 2004, acrylic, marker, and UV-ink-jet print on aluminum, 108 5/8 x 140 1/8" / Acryl, Lackstift und UV-Inkjetdruck auf Aluminium, 276 x 356 cm.

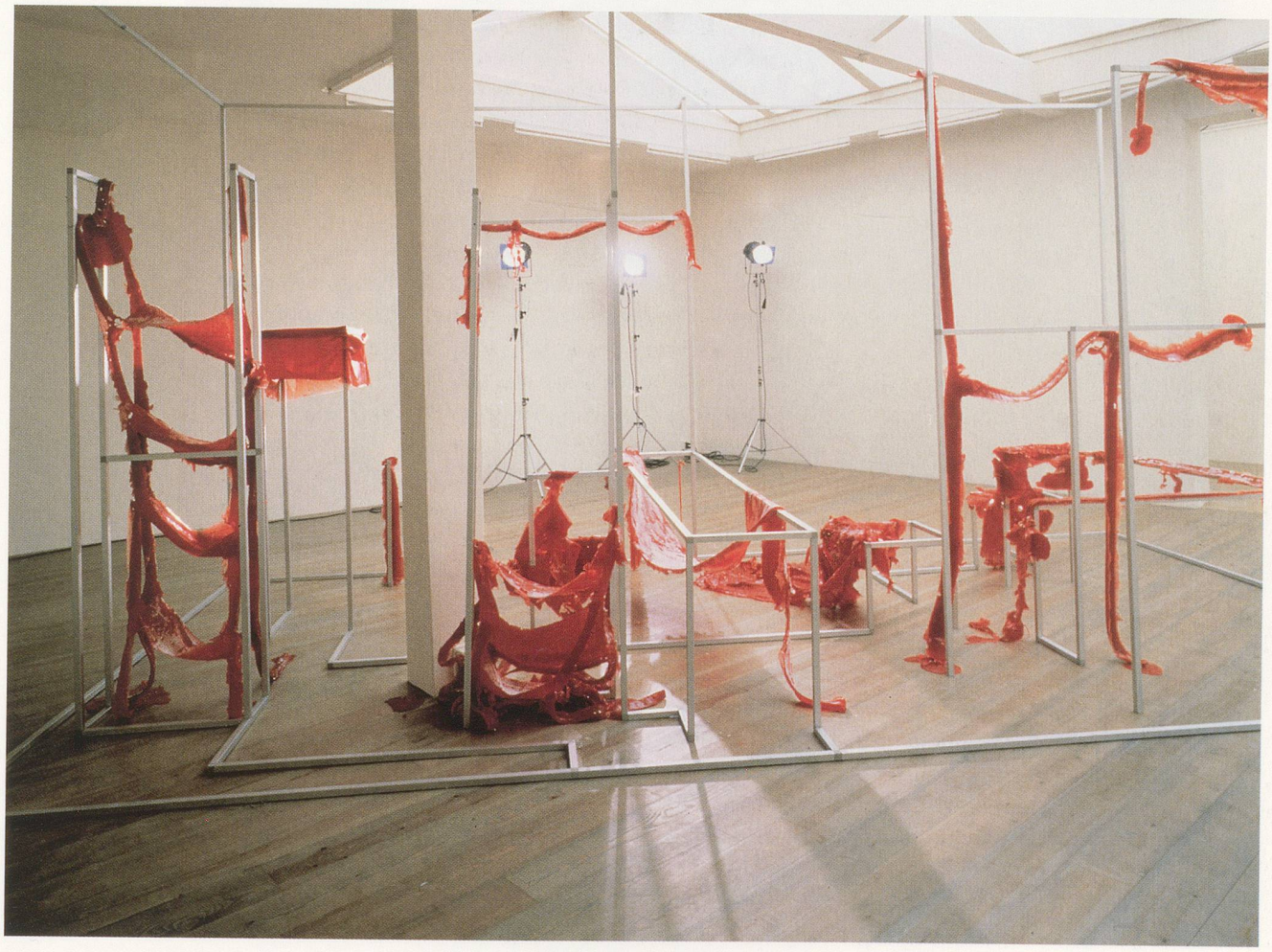
latter are closer to Fischer's drawings, collages, computer pictures, and texts, which have always embodied fictionalized formulations of the processes enlisted to achieve transformation and surrealization.

Increasingly, Fischer has begun to unite the two forms of fictionalization in his individual works as well as his installations. In his exhibitions at Gavin Brown's enterprise in New York and at the Kunsthaus Zürich, he cut through walls with a draftsman's sweeping gesture, creating views that place the spatial arrangement of objects, sculptures, and pictures in an even larger framework. Walking through the exhibition and being drawn into a bewildering space of two and three dimensions and unsettling perspectives is quite as disconcerting as finding oneself part of the picture that Fischer has generated.

Currently, the artist seems to be more interested in rendering his stories as inscriptions in the materials and surfaces of his objects—as in the pop-like enlargements of STALAGMITES OF LOVE (2004) or experiments envisioned for future exhibitions, in which the artist wants to test his materials (How strong does a rope have to be in order to suspend a gigantic balloon from it?)—than in using the materials as performers of narratives for his objects.

Overlapping realities and times are central to Urs Fischer's narrative constructions. And his above-quoted remark, "wanted to turn the music on but it was already playing," also indicates that reality can always be perceived in parallel worlds, under the mutually modifying influence of subjective perception and objective existence. In his latest collages, the artist has begun experimenting with the simultaneity and equivalence of these layers of reality, as in the work, BIRDS SING, RAIN FALLS (2004), which emerges in the process of two visual layers overlapping. Like a huge globule, a picture plane covered with graffiti drips onto an asphalt floor. This hybrid of painting and photography takes place in both the iconographic and mediated levels of the picture, and the globule caught in mid-air, hanging in the upper part of the picture, has already left a dripping trail on the asphalt. Is it falling? Is it climbing? Is it doing both at once, is there a before or an after? Does the one contain the other? Another comment made by the artist may give us some insight, "don't forget: gravity makes your ass stick to the chair."[2)]

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Urs Fischer, "Excerpts from: Soulkebab, Bing Crosby – Meine Grossmutter, Hello Vanity, Die Warten am Tisch, Slobodan, Fools, Boxiwoxi (Random Selection / Unedited)," in *Kir Royal*, exh. cat., Kunsthaus Zürich / JRP Ringier Verlag, Zürich, 2004, pp. 167–230, here: 180.
2) Ibid., p. 171.

URS FISCHER, THE MEMBRANE (HALF FULL, HALF EMPTY), 2000, mixed media, ca. 236 1/4 x 118 1/8 x 118 1/8" / diverse Materialien, ca. 600 x 300 x 300 cm.