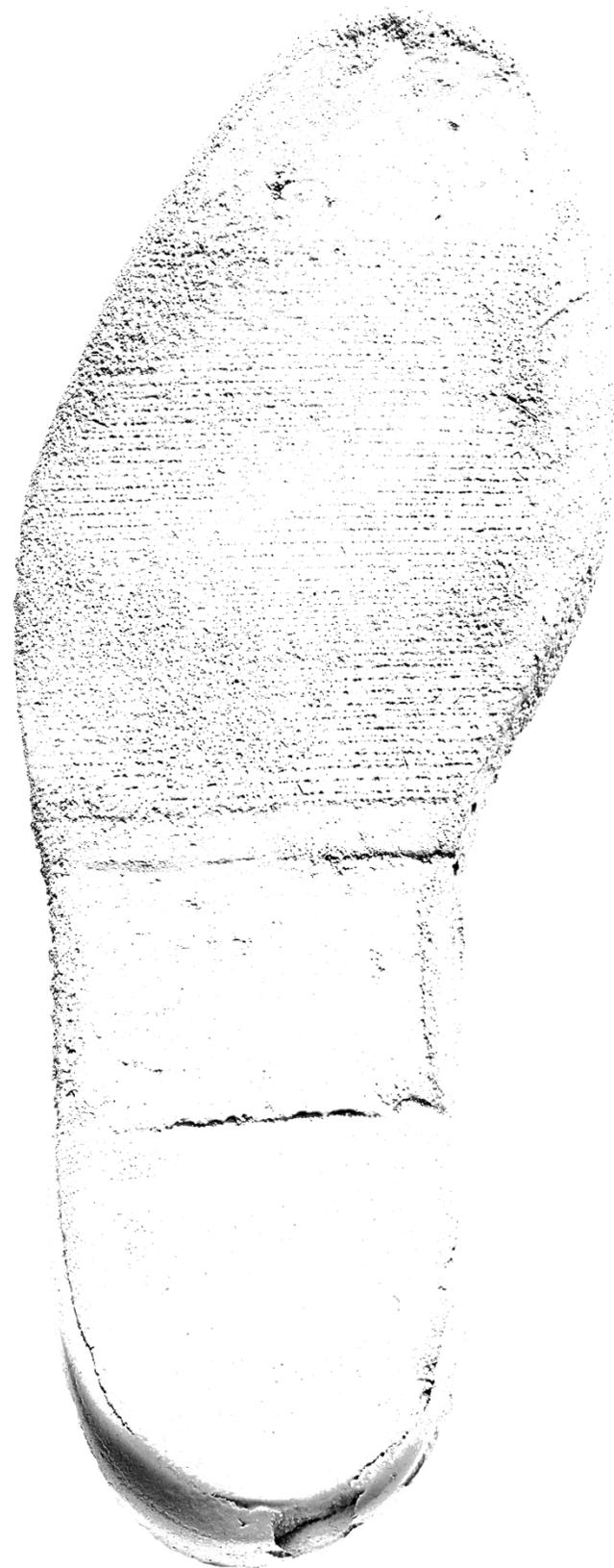


Performative Skulpturen
Performative Sculptures

Erwin Wurm



Erwin Wurm

Performative Skulpturen
Performative Sculptures

Befreiungsschläge im Nebel
der Bildhauerei

Zu Erwin Wurms
Performativen Skulpturen

Severin Dünser

Attempts at Liberation in
the Fog of Sculpture

On Erwin Wurm's
Performative Sculptures

Severin Dünser

„Man kann alles nach seiner skulpturalen Qualität befragen. Ob was dabei herauskommt, ist eine andere Frage. Gibt es eine Grenze von Skulpturalität, und wenn ja, wo liegt sie? Darüber denke ich seit Jahrzehnten nach“¹, meint Erwin Wurm zu seiner Praxis. Und tatsächlich befindet er sich seit über 35 Jahren auf einer künstlerischen Odyssee mit dem Ziel, den klassischen Skulpturbegriff zu erweitern.

Angefangen hat alles mit Skulpturen aus Holzlatten, die Erwin Wurm zu Beginn der 1980er-Jahre zu Figuren zusammennagelt. Zusätzlich bemalt er sie bunt, ähnlich dem Stil der „Neuen Wilden“, die damals ihr Unwesen treiben. Klassifiziert als „Neue Skulptur“, sind die Arbeiten dem entgegengesetzt, was damals angesagt ist, wie etwa minimalistische oder konzeptuelle Kunst. Bald werden auch diese Gesten zum Teil des Kanons, und Wurm will sich aus seiner Assoziation mit der „Neuen Skulptur“ wieder befreien. In Opposition zu seinem bisherigen Schaffen versucht er also, das Pathos und die Schwere der Kunst zu überwinden.² Er lässt das Erhabene hinter sich und sucht sich ein anderes Werkzeug, um den Zugang zu seiner Kunst neu zu definieren. Was er findet, ist das Paradoxe.

Ende der 1980er-Jahre beginnt Wurm, Kleidungsstücke als Ausgangsmaterial für seine Skulpturen zu verwenden. Er stülpt Jacken, Hosen, Hemden und dergleichen über Kuben und Zylinder. Die Arbeiten leben von ihrem Bezug zum menschlichen Körper im Kontrast zur Verfremdung durch das Aufzwingen einer geometrischen Form. 1990 entwickelt er daraus die *Hanging Pullovers*, die nicht mehr an ein Objekt gebunden sind, sondern wie Bilder an der Wand hängen, dabei aber durch spezifische Faltung einen skulpturalen Charakter erhalten. Umgekehrt werden Kleidungsstücke auch zusammengelegt und so in Boxen platziert. Zu diesen Werken entstehen das erste Mal auch Anleitungen, die mit Zeichnungen und Anmerkungen das Falten für die Betrachterinnen und Betrachter nachvollziehbar machen. Wurm hat in diesen Kleidungs-Werken einerseits die klassischen Methoden der Bildhauerei angedeutet, während er einen Gebrauchsgegenstand zum Kunstwerk macht, indem er ihn seiner Funktion beraubt. Andererseits verlagert er den Fokus weg vom Objekt an sich, hin zum skulpturalen Prozess des Schaffens,

“You can try to find the sculptural quality of everything. Whether anything comes of it, is another matter. Is there a limit to sculpturality, and if so, where does it lie? I have been thinking about these things for decades.”¹ So says Erwin Wurm in conversation about his work. And indeed, for over 35 years he has been on an artistic Odyssey aimed at expanding the classic concept of sculpture.

It all began with sculptures of wooden slats Wurm banged together with nails in the early 1980s. He then painted them in bright colors, in a fashion similar to the style of the “Neue Wilden” (New Fauves) who were active at the time. Classified as “Neue Skulptur” (New Sculpture) the works were the exact opposite of what was hip at the time, such as Minimal or Conceptual art. But soon these novel ideas also became part of the canon, and Wurm sought again to liberate himself from his association with “Neue Skulptur.” So he discontinued his previous approach to work and tried to overcome the pathos and gravity of art.² He abandoned the sublime and looked for a different tool with which to redefine his art. What he found was the paradoxical.

In the late 1980s, Wurm began to use garments as the basic material for his sculptures. He placed jackets, trousers, shirts and the like over cubes and cylinders. What made these works effective was their reference to the human body as opposed to the alienation of that same body when imposing a geometrical form upon it. In 1990, he developed this idea into the *Hanging Pullovers* which were no longer bound to an object, but hung on the wall picture-like, and were lent a sculptural character by being folded in a specific way. Conversely, some garments were folded and then placed in boxes. These were followed by the first “instructions”—drawings and notes to explain how the garments should be folded. In these garment-objects Wurm, on one hand, alluded to the classic methods of sculpture while also making an everyday item into a work of art by depriving it of its function. On the other hand, he shifted the focus away from the object itself to the sculptural process of creation, which was then potentially transferred to the recipients.

Then in the video *Still I* from 1990 we see a man standing motionless. He has covered his head with a bowl that hides

den er zudem auch noch potenziell auf die Rezipientinnen und Rezipienten überträgt.

Im Video *Still I* von 1990 ist dann ein Mann zu sehen, der bewegungslos dasteht. Er hat eine Schüssel über seinen Kopf gestülpt, die seine Mimik verdeckt. Das Video ist geloopt, wodurch ein statischer Eindruck erweckt wird, der dem Medium selbst entgegenläuft. Wurm hat hier erstmals einen Menschen zur Skulptur gemacht, die über eine der Bildhauerei fremde Technik vermittelt wird – etwas, das für seinen Umgang mit Skulptur bald charakteristisch wird.

1990 kommen auch die *Staubskulpturen* ans Licht der Öffentlichkeit. Sie bestehen aus weißen Sockeln, auf deren Deckflächen Staub liegt. Allerdings nicht überall, denn manche Stellen sind ausgespart, als wäre dort etwas lange gestanden, das nun verschwunden ist. Normalerweise sind es Skulpturen, die auf solchen Sockeln in Ausstellungsräumen platziert werden. Wurm hat sie mit den *Staubskulpturen* verschwinden lassen bzw. an einen anderen Ort gebracht: in unsere Köpfe, wo sie ob ihrer Immaterialität imaginiert werden müssen. Thematisiert wird hier Zeitlichkeit als potenzielle skulpturale Qualität, die sich recht buchstäblich über den Staub ausdrückt. Zudem führt Wurm das Prinzip der Reproduzierbarkeit in sein Schaffen ein – die *Staubskulpturen* können nämlich nach genauen Vorgaben auch von Dritten erneut angefertigt werden –, und er entzieht sie damit der Vergänglichkeit, während er mit staubtrockenem Humor den Ausstellungsbetrieb persifliert.

In *Fabio zieht sich an* von 1992 nimmt ein Mann nach und nach alle Kleidungsstücke von einem Kleiderständer und streift sie sich über. Als unförmige, aufgequollene Figur verlässt er dann den Bildausschnitt. In der Arbeit verbindet Wurm Kleidung als Ausgangsmaterial mit einem Akteur, der eine zeitlich begrenzte skulpturale Handlung durchführt. Das Anziehen von Kleidung wird überhöht und zu einer Metapher für die Bildhauerei, also den Umgang mit Volumen, der den abstrakten Schaffensprozess auf etwas Alltägliches herunterbricht und ihm eine gesellschaftliche Bedeutungsebene einschreibt.

Im selben Jahr entsteht auch das Video *59 Stellungen*, in dem Kleidungsstücke auf 59 verschiedene Arten über Körper in bestimmten Haltungen und Verrenkungen gestülpt werden. Wie bei *Still I* verharren die Körper im Video in ihrer Position und bewegen sich nur unmerklich. „Da sind zum ersten Mal Begriffe wie Lächerlichkeit und Peinlichkeit dazugekommen. Normalerweise möchte man tolle, ernsthafte Kunst machen. Ich habe aber gemerkt, dass das Lächerliche, Peinliche und Hinfällige wesentliche Zustände von uns sind, die mich mehr interessieren.“³

the play of emotions on his face. The video is looped, creating a static impression that runs counter to the medium itself. Here for the first time, using a technique alien to the art, Wurm turns a person into a sculpture—a method that would soon become characteristic of his approach to sculpture.

The *Dust Sculptures* also saw the light of day in 1990. These consist of white pedestals with dust on their surfaces. But the dust is not everywhere, for there are also blank spaces as if something had stood there for a long time but has now disappeared. Normally of course, sculptures are put on such pedestals in exhibition rooms. With the *Dust Sculptures* Wurm has had them disappear or moved elsewhere: in our heads, where they must be imagined in all their immateriality. What the artist addresses here is time as a potential sculptural quality, and which expresses itself quite literally through the dust. In addition, Wurm introduces the principle of reproducibility to his creative work—after all, the dust sculptures can be produced again by other people according to exact instructions—and consequently he removes them from transience, while he also satirizes the exhibition business with dust-dry humor.

In *Fabio zieht sich an* (“Fabio Gets Dressed”), 1992, a man removes all the clothes from a coat stand and puts them on. Consequently, he disappears from the picture as a shapeless, swollen figure. In this piece, Wurm combines his point of departure, clothing, with an actor who performs a sculptural action within a certain time limit. The act of dressing is heightened and becomes a metaphor for sculpture (in that the work deals with volume); Wurm has joined the abstract process of creation with an everyday act and infuses it with social importance.

That same year he also produced the video *59 Stellungen* (“59 Positions”) in which garments are put on in 59 different ways and in certain positions. As with *Still I* the people in the video remain in one position and move only minimally. “For the first time aspects such as ridiculousness and embarrassing behavior were added. Normally, you would like to produce brilliant, serious art, but I noticed that the ridiculous, the embarrassing and the frail are fundamental states of people that interest me more.”³

From here it is only a small step to the *One Minute Sculptures*, which have been produced from 1997 onwards. In these works, Wurm invites his audience members to themselves become sculptures for the space of a minute. In an interaction with certain objects following the artist’s instructions and comments, poses are adopted and become charged with meaning. The simple arrangements often involve complex questions or brain-

Von hier aus ist der Schritt dann nicht mehr weit zu den *One Minute Sculptures*, die ab 1997 entstehen. Ausgehend von Wurms Handlungsanweisungen werden bei diesen Werken die Betrachterinnen und Betrachter eingeladen, selbst für eine Minute eine Skulptur zu sein. Dabei werden in Interaktion mit Objekten Haltungen eingenommen, die durch die Verbindung mit den Anmerkungen des Künstlers inhaltlich aufgeladen werden. Die simplen Anordnungen gehen einher mit oft komplexen Fragestellungen oder Denkaufgaben: etwa über Montaigne nachzudenken (während man einen Filzstift mit dem Kopf gegen die Wand drückt), die Masse eines Stücks Holz zu schätzen (auf dem man gerade liegt) oder über die eigene Verdauung zu reflektieren (während man liegend eine Toilettenreinigerflasche auf dem Kopf balanciert). Es können aber auch einfachere Anweisungen sein, etwa ein Hund zu sein, eine Wurst zu essen, den Pullover über den Kopf zu ziehen, um ein Terrorist zu sein, bzw. überhaupt Aufforderungen, abstrakte Themengebiete als eine Art Denkmal darzustellen, wie etwa die Theorie der Arbeit, die Organisation der Liebe, die Theorie der Malerei oder den spekulativen Realisten. Paradoxes und eine gewisse Lächerlichkeit sind bei den *One Minute Sculptures* zu integralen Bestandteilen geworden. Die Einbeziehung der Betrachterinnen und Betrachter, die das Werk innerhalb eines zeitlich begrenzten Rahmens ausführen (und das auch immer wieder), das Verwenden von Alltagsgegenständen wie auch das Festhalten der skulpturalen Handlungen mittels Video und Fotografie sind schon Elemente früherer Arbeiten und werden von Erwin Wurm in den *One Minute Sculptures* zusammengeführt.

Darauf folgen Fotoserien wie *Instructions for Idleness* (2001) und *Instructions on how to be politically incorrect* (2002), also Anweisungen zum Müßiggang bzw. zum politisch inkorrekten Agieren, die das gesellschaftskritische Moment in Wurms Œuvre wieder stärker machen. Zeitgleich entsteht das *Fat Car* (2001), ein „lebensgroßes“ Auto, das aufgedunsen ist und ein paar Rundungen zu viel hat, um noch einem Schönheitsideal zu entsprechen. Das *Fat House* folgt demselben Prinzip – es ist einfach übergewichtig und quillt an den Seiten über. Der Künstler nimmt hier wieder das Grundprinzip der Bildhauerei, nämlich das Hinzufügen von Volumen, zum Ausgangspunkt. Das menschliche Äquivalent, das Sichanfüttern und Dickwerden, überträgt er dann aus dem Alltag zurück in die Welt der Bildhauerei. Die adipösen Statussymbole des Wohlstands stehen stellvertretend für die Übergeichtigkeit in der Gesellschaft und die Ursachen, die dahinterstehen, wie Konsumsucht und Überproduktion. Sie sind sozusagen Vanitas-Motive, Sinnbilder der Vergänglichkeit.

teasers: for example, think about Montaigne while pressing a felt pen against the wall with your head; guess the mass of a piece of wood that you are lying on; or think about your own digestion while lying down and balancing a bottle of toilet disinfectant on your head. But the instructions can also be simpler: say, being a dog, eating a sausage, drawing a pullover over your head like a terrorist. As well, subjects are asked to depict abstract topics as a kind of monument, such as the theory of labor, the organization of love, the theory of painting or the speculative realist. Paradoxes of a certain ridiculousness have become an integral part of the *One Minute Sculptures*. Techniques that had been featured in earlier works—the inclusion of observers who perform the work within a specific time frame (and do so repeatedly), the use of everyday objects and the use of video and photography to capture sculptural actions—were all combined in the *One Minute Sculptures*.

These were followed by photo series such as *Instructions for Idleness* (2001) and *Instructions on How to be Politically Incorrect* (2002), which emphasized the socio-critical aspect of Wurm's oeuvre again. Also produced at this time was *Fat Car* (2001), a “life-sized” car that is bloated and somewhat too well-endowed to meet any ideal of beauty. *Fat House* follows the same principle: it is simply overweight and overflows at its sides. Once again the artist takes a basic principle of sculpture—namely, the adding of volume—as his starting point. He then transfers the human equivalent of overeating and getting fat from everyday life to the visual world of sculpture. The adipose status symbols of prosperity represent obesity in society and its underlying reasons such as addictive consumption and overproduction. You might say they are *vanitas* themes, symbols of transience.

In contrast, Wurm did not infuse any human characteristics into the *Narrow House* of 2010, let alone human proportions. It is not bloated, but has been compressed. *Narrow House* is a copy of his parental home in its original size—but shrunk down to a width of 1.1 meters. As a prototypical building from the 1960s in Austria, it symbolizes the widely realized dream of owning one's own home, along with the attendant feeling of confinement that was manifested in petty bourgeois, stuffy and depersonalized living spaces. Finally, the artist goes one step further in the direction of inner feelings with the series *Bad Thoughts* from 2016. These shapeless clumps of material in tied-up garbage bags reject any ironic reading. The black surface hides from sight the objects inside, and only the amorphous bulges provide clues as to the bags' content. In their material quality as bronze casts they suggest a heaviness that in combination with the title brings to the viewer dark moods and imaginings.

Dem *Narrow House* von 2010 dagegen hat Wurm keine menschlichen Eigenschaften zukommen lassen, geschweige denn menschliche Proportionen. Es ist nicht aufgebläht, sondern zusammengestaucht worden. *Narrow House* ist ein Nachbau seines Elternhauses in Originalgröße – allerdings in der Breite auf 1,1 Meter geschrumpft. Als prototypischer Bau der 1960er-Jahre in Österreich symbolisiert es den viel realisierten Traum des Eigenheims und das damit verbundene Gefühl der Enge, das sich im kleinbürgerlichen, biedereren und entindividualisierten Lebensraum manifestiert. Noch einen Schritt weiter in Richtung innerer Befindlichkeiten geht der Künstler schließlich mit der Serie der *Bad Thoughts* von 2016. Diese unförmigen Klumpen von Material in zugeknöteten Müllsäcken verweigern sich einer ironischen Lesart. Die schwarze Oberfläche verhüllt den Blick auf die darunterliegenden Objekte, nur die amorphen Ausformungen lassen Rückschlüsse auf das Innere zu. In ihrer Materialität als Bronzegüsse suggerieren sie eine Schwere, die zusammen mit dem Titel an dunkle Gemütszustände denken lässt. Ähnlich suggestiv-introspektiv funktioniert auch ein Werkblock, an dem Wurm seit 2011 wieder verstärkt gearbeitet hat: die *Performativen Skulpturen*.

Zu ihnen gehören auch die zuvor genannten *Hanging Pullovers* von 1990, ebenso *Pillow* von 1992. Dieses Kissen kann man nach gezeichneten Anweisungen „bearbeiten“ und „zu einem Gesicht“, „Huhn“, „Hals“, „Arsch“ oder „einem Hockenden machen“. Fortgesetzt hat Wurm den Werkblock ab 2012 mit *House Attack*. Dabei handelt es sich um Modelle von europäischen und amerikanischen Häusern, teils bekannte oder von berühmten Architekten geplante Gebäude, teils anonyme Bauten, zu denen Wurm einen persönlichen Bezug hat. Die Modelle hat der Künstler zunächst aus Ton geformt und, bevor sie abgegossen wurden, noch einer weiteren Bearbeitung unterzogen: Er hat sie attackiert, und das auf alle möglichen Arten und Weisen. Mal schlägt er auf ein Modell ein oder setzt sich darauf, ein anderes Mal quetscht er es. So legt er sich etwa auf sein Elternhaus und deformiert es durch sein Körpergewicht, springt auf den Narrenturm, fügt der Haftanstalt San Quentin Schnittwunden zu, gräbt ein Loch ins Hochsicherheitsgefängnis Stammheim oder tritt gegen eine deutsche Bunkerarchitektur. Es werden also bestimmte Häusertypen malträtiert, denen eine verhaltenskorrigierende Funktion eingeschrieben ist. Die Zerstörung der geschlossenen Form und damit der Hülle, die das Leben in normierter Ordnung hält, wird zur Rebellion gegen Angepasstheit und Regulierung. Für *Abstract Attack* (2013) lässt Wurm dagegen Würste auf die Häuser los. Die Wurst ist genauso ein Symbol der westlichen Konsumkultur. Und sie ist eine Abstraktion von Nahrung, ist doch

There is something similarly and suggestively introspective about a body of work that Wurm was been working on with increasing intensity since 2011, namely, the *Performative Sculptures*.

These include the previously mentioned *Hanging Pullovers* from 1990, and *Pillow* from 1992. The cushion can also be “worked” according to drawn instructions and turned “into a face,” “chicken,” “neck,” “ass” or “someone squatting.” Wurm continued this group of works from 2012 with *House Attack*. This comprises models of European and American houses, some of them well-known buildings or by famous architects, and some anonymous buildings with which Wurm has a personal connection. The artist made the models out of clay and before being cast, he subjected them to further treatment: he attacked them in every conceivable manner. He might bash in a model, or sit on it and thereby squash it. For example, he lay down on his parental home and squashed it out of shape thanks to his body weight; he jumped onto the Fools Tower (a psychiatric hospital in Vienna), inflicted gashes on San Quentin prison, dug a hole into the high-security prison Stammheim, and aimed a kick at a German World War II bunker. In other words, certain types of buildings—those associated with the function of correcting behavior—are maltreated. The destruction of the closed shape—and thus the shell that keeps life in a certain order—becomes a rebellion against conformism and regulation. For *Abstract Attack* (2013), Wurm let sausages loose on the houses. The sausage is likewise a symbol of Western consumer culture. And it is an abstraction of food, as it is hardly possible to tell just what its innards are comprised of. The title *Abstract Attack* derives from this analogy, and provides an ironic spin on the almost Modernist austerity of *House Attack*.

From 2015, Wurm has developed two additional sub-groups to the *Performative Sculptures*, namely *Furnitures* and *Objects*. For *Furnitures*, he focuses on items such as sofas, armchairs, lounges, chests-of-drawers and refrigerators. *Objects* comprises such items as a soap dispenser, a wall clock, a mobile phone, a tape measure and a pistol. Here again Wurm follows the same principle that he used for *House Attack*. He makes models out of clay—which in the case of the *Objects* sometimes go beyond the size of the original—and he finds ways of acting violently towards them, even including running them over with a car. At the end he often casts the damaged models in bronze, aluminium, iron or synthetic resin, or he coats them with paint.

A final subgroup completes the *Performative Sculptures*. The works of *Beat and Treat* are begun in 2001, but are anticipated as early as 1995. However, unlike the other *Performative Sculptures* there is

kaum mehr erkennbar, woraus ihre Füllung besteht. Diese Analogie beschert der Skulpturenreihe den Titel *Abstract Attack* und ironisiert gleichsam die fast schon modernistische Strenge von *House Attack*.

Ab 2015 erweitert sich der Werkblock der *Performativen Skulpturen* um zwei zusätzliche Untergruppen: *Furnitures* und *Objects*. Bei den *Furnitures* fokussiert Erwin Wurm auf Einrichtungsgegenstände wie ein Sofa, einen Sessel, eine Liege, eine Kommode oder einen Kühlschrank. *Objects* beinhaltet Dinge wie einen Seifenspender, eine Wanduhr, ein Mobiltelefon, ein Maßband oder eine Pistole. Auch hier geht Wurm nach demselben Prinzip vor, das er schon bei *House Attack* angewendet hat. Er fertigt Modelle aus Ton an, die im Fall der *Objects* durchaus auch einmal die Größe des Originals überschreiten. Dann findet er Wege, den Modellen gegenüber handgreiflich zu werden – oder sie gleich mit dem Auto zu überfahren. Am Ende überführt er sie dann häufig noch in andere Materialien, indem er die geschundenen Modelle in Bronze, Aluminium, Eisen oder Kunstharz abgießt und mit Farbe überzieht bzw. patiniert.

Eine letzte Untergruppe komplettiert die *Performativen Skulpturen*. Die Werke von *Beat and Treat* entstehen ab 2011, einen Vorläufer gibt es schon 1995. Im Gegensatz zu den anderen *Performativen Skulpturen* haben sie allerdings nichts Mimetisches an sich. Sie beruhen nicht auf Häusern oder Gegenständen. Ihr Ausgangspunkt ist das Material in seiner industriellen Rohform: der Tonblock. Und den bearbeitet der Künstler wieder mit seiner ganzen Körperkraft. Wie der Serientitel schon sagt, „schlägt und behandelt“ er den Ton, tobt sich an ihm aus, bis das Werk getan ist. Es wundert nicht, dass er diese Arbeiten auch schon mit *Zornskulpturen* betitelt hat.

Bei den *Performativen Skulpturen* scheint der Künstler seiner Aggression freien Lauf gelassen zu haben bzw. hat er das Wut-an-etwas-Auslassen dargestellt. Wie schon in früheren Werken nimmt er Anleihe beim Alltag, wenn er solche Zornausbrüche in skulpturale Schaffensprozesse überträgt. Er überspitzt so das Prinzip der bildhauerischen Geste und persifliert sie. Auch das Lächerliche und Peinliche ist in den Arbeiten angedeutet – passiert es doch eher im Verborgenen, wenn man die Fassung verliert und Dinge zerstört, um angestauten Ärger abzubauen. Falls es doch in der Öffentlichkeit passiert, ist es für die Anwesenden zum Fremdschämen.

Erwin Wurm emotionalisiert hier also das bildhauerische Schaffen. Zugleich psychologisiert er den Blick der Betrachterinnen und Betrachter. Die Objekte werden mit den Augen auf Spuren untersucht, und es wird versucht, Rückschlüsse zu ziehen auf die inneren Motive

nothing mimetic about them. They are not based on houses or other objects. Their starting point is a material in its raw industrial form: the block of clay. The artist works the block with the entire force of his body. As the title infers he “beats and treats” the clay, going wild over it until the work is finished. It is hardly surprising that he has used the title *Zornskulpturen* (“Anger Sculptures”) to describe these works.

In the *Performative Sculptures* the artist seems to give free rein to his aggression; in other words, he portrays an expression of anger towards something. As in his earlier works he borrows from everyday life when he transfers such outbreaks of anger to the creative sculptural process. In doing so he exaggerates the principle of the sculptural gesture and satirizes it. Similarly, in these works allusions are made to the ridiculous and the embarrassing—after all, losing one’s self-control and destroying things in order to get rid of bottled up anger usually tends to happen in private. And if it does happen in public, onlookers generally feel embarrassed.

Erwin Wurm emotionalizes sculptural creativity here. At the same time, he psychologizes the observers’ point of view as they scan the objects for traces, and attempt to draw conclusions about the artist’s motives, his darkest depths and state of mind at the time of the sculptural action.

It is important for Erwin Wurm to be physically involved himself. Again: “I have noticed that many artists hardly do almost nothing at all themselves, but rather let their works be produced by others. That really strikes me. It irritates me because I have lost contact to my work, so to speak. And so I am trying to regain that contact, by creating everything myself, or at least for the most part by myself.”²⁴ Naturally, one can argue that Wurm has many of his works performed by others—such as the *One Minute Sculptures*—and that this is a fundamental part of his oeuvre. Others might object that new ideas are largely developed during hands-on experimentation, an experience that cannot be made up for by abstract planning, and is indispensable for the continuation of a complete work. In addition, Wurm has never relinquished his role as author: even when visitors are allowed to perform his sculptures the artist remains the author of the work.

His *Performative Sculptures* are not only charged with emotion, they are also charged with authorship. Indeed, in this body of work authorship is overdrawn. And as an expression of this authorship the impacts of the artist’s body upon the material can very definitely be read as gestures. These gestures transport the aura of the unique, but simultaneously question them in their reproducibility by being cast. That said, the direct nature

des Künstlers, seine Abgründe und die Verfasstheit zum Zeitpunkt der jeweiligen skulpturalen Handlung.

Und es ist Erwin Wurm wichtig, wieder selbst Hand anzulegen: „Mir ist aufgefallen, dass viele Künstler fast nichts mehr selbst machen und ihre Werke stattdessen von anderen produzieren lassen. Das trifft auch auf mich zu. Es irritiert mich, weil ich sozusagen den Kontakt mit meinem Werk verloren habe. Und deshalb versuche ich, diesen Kontakt wiederherzustellen, indem ich alles oder zumindest den Großteil selbst mache.“⁴⁴ Nun könnte man meinen, dass Wurm ja ohnehin viele seiner Werke von anderen ausführen lässt, etwa die *One Minute Sculptures*, und dass dies ein wesentlicher Bestandteil seines Œuvres ist. Dem ist entgegenzuhalten, dass die Entwicklung neuer Ideen zum Großteil beim manuellen Experimentieren passiert – eine Erfahrung, die durch abstraktes Planen nicht wettgemacht werden kann und für das Fortschreiben eines Gesamtwerks unabdingbar ist. Zudem hat Erwin Wurm seine Rolle als Autor nie abgegeben: Auch wenn Besucherinnen und Besucher seine Skulpturen ausführen können, bleibt die Autorschaft über das Werk beim Künstler.

Seine *Performativen Skulpturen* sind nicht nur aufgeladen mit Emotion, sie sind auch aufgeladen mit Autorschaft. Letztere wird in diesem Werkblock geradezu überzeichnet. Und als Ausdruck dieser Autorschaft kann man die vielen Einwirkungen des Künstlerkörpers auf das Material durchaus als Gesten lesen. Diese Gesten transportieren die Aura des Einmaligen, stellen sie aber in ihrer Reproduzierbarkeit durch Abgießen gleichsam infrage. Die Unmittelbarkeit der Gesten unterstützt allerdings das Aufrechterhalten einer Authentizität des Ausdrucks. Ähnlich wie bei der gestischen Malerei des Informel geht es hier um die Nachvollziehbarkeit eines gestischen Impulses, um die auf das Material übertragene Energie. Das Hervorheben des Schaffensprozesses geht einher mit allen Implikationen des unmittelbaren persönlichen Ausdrucks und Spekulationen rund um diese Spuren des scheinbar Unbewussten.

Durch die Überzeichnung können die Gesten bei Erwin Wurm jedenfalls als kritische Anspielungen auf den damit verbundenen Künstlermythos gelesen werden, wenngleich der Künstler selbst uns über den Status seiner Handlungen im Unklaren lässt. Trotzdem erhält der gestische Ausdruck heute wieder vermehrt Aufmerksamkeit, da er Qualitäten in sich vereint, die der Digitalisierung unseres Alltags etwas erfrischend Körperliches entgegenhalten.

Was vor allem als Eindruck von den *Performativen Skulpturen* zurückbleibt, ist die Betonung des Schaffensprozesses, mit dem Erwin Wurm die physischen

of the gestures supports the maintenance of an authenticity of expression. What is at stake here—and this is similar to gestural painting in *Arte Informale*—is the transparency of the gestural impulse, the energy transferred to the material. In emphasizing the creative process, implications of direct personal expression and speculations regarding traces of the apparently unconscious are thus connected here.

Through this exaggeration Erwin Wurm's gestures can also be read as critical allusions to the myth of the artist, even though the artist himself leaves us in the dark about the status of his actions. Nonetheless, gestural expression is receiving greater attention again today as it unites qualities that counter the digitalization of everyday life with something refreshingly physical.

The main impression left behind by the *Performative Sculptures* is the emphasis on a creative process by which Erwin Wurm makes the physical objects in this body of work almost literally collide. The moral of the story? Things lack permanence, but by opting to take action it is possible to take control of one's life. What Wurm advocates in other words is critical reflection of one's own actions in the context of society, so as not to become an object (rather than a subject) oneself. But as Erwin Wurm himself once said: "My work deals with the drama of the triviality of existence. Whether you try to get a handle on it through philosophy or a diet, in the end you always draw the short straw."

Objekte in diesem Werkblock fast buchstäblich kollidieren lässt. Die Moral von der Geschichte? Dinge sind vergänglich, Handeln dagegen macht ein selbstbestimmtes Leben möglich. Kritische Reflexion des eigenen Tuns im Kontext der Gesellschaft also, um nicht selbst vom Subjekt zum Objekt zu werden. Aber wie Erwin Wurm einmal gesagt hat: „Mein Werk handelt vom Drama der Belanglosigkeit der Existenz. Ob man sich ihr durch Philosophie oder durch eine Diät nähert, am Ende zieht man immer den Kürzeren.“

¹ Erwin Wurm im Interview mit Tobias Haberl, „Gott sei Dank gibt es noch die dunkle Seite“, in: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, Nr. 46, 18.11.2016, S. 25.

² Vgl. Erwin Wurm im Gespräch mit Max Hollein, „Photography Knocks at the Door“, in: *Aperture*, Herbst 2013, S. 50.

³ Erwin Wurm im Interview mit Brigitte Neider-Olufs, „Die Welt wird zunehmend breiter“, in: *Wiener Zeitung*, 15.10.2010.

⁴ „I have come to realize how much contemporary art suffers, or has suffered, from the fact that artists' studios have been transformed into manufacturing workshops. I have noticed that many artists do almost nothing at all themselves, but rather let their works be produced by others. That really strikes me. It irritates me because I have lost contact with my work, so to speak. And so I am trying to get that contact back again by creating everything myself, or at least for the most part by myself.“ – Wurm/Hollein 2013 (wie Anm. 2), S. 51.

¹ Erwin Wurm in interview with Tobias Haberl, „Gott sei Dank gibt es noch die dunkle Seite,“ in: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, no. 46, 18 Nov., 2016, p. 25.

² See Erwin Wurm in conversation with Max Hollein, „Photography Knocks at the Door,“ in: *Aperture*, autumn 2013, p. 50.

³ Erwin Wurm in interview with Brigitte Neider-Olufs, „Die Welt wird zunehmend breiter,“ in: *Wiener Zeitung*, 15 Oct. 2010.

⁴ “I have come to realize how much contemporary art suffers, or has suffered, from the fact that artists' studios have been transformed into manufacturing workshops. I have noticed that many artists do almost nothing at all themselves, but rather let their works be produced by others. That really strikes me. It irritates me because I have lost contact with my work, so to speak. And so I am trying to get that contact back again by creating everything myself, or at least for the most part by myself.” – Wurm/Hollein 2013 (as note 2), p. 51.

Severin Dünser arbeitet als Kurator für zeitgenössische Kunst im 21er Haus in Wien. 2009 gründete er gemeinsam mit Christian Kobald den Kunstverein COCO, der seit 2012 auf Projektbasis weitergeführt wird. Zuvor leitete er den Projektraum der Galerie Krinzinger, kuratierte Ausstellungen im In- und Ausland und schrieb u. a. für *Spike* und *mono.kultur*.

Stella Rollig ist seit Jänner 2017 Generaldirektorin und wissenschaftliche Geschäftsführerin des Belvedere. Sie studierte Germanistik und Kunstgeschichte an der Universität Wien und war als Kunstpublizistin tätig (u. a. ORF, *Der Standard*). Von 1994 bis 1996 war Stella Rollig österreichische Bundeskuratorin für bildende Kunst, in dieser Zeit gründete sie auch *Depot. Kunst und Diskussion* im MuseumsQuartier Wien. Von 2004 bis 2016 leitete die Ausstellungsmacherin das LENTOS Kunstmuseum Linz. Neben ihrer kuratorischen Tätigkeit lehrte Stella Rollig an zahlreichen Instituten.

Alfred Weidinger, seit 2007 Chefkurator und Vizedirektor im Belvedere, zuvor Kurator und Vizedirektor in der Wiener Albertina. Forschungsschwerpunkte: Kunst und Fotografie der klassischen Moderne, Aktionismus, Feminismus und dreidimensionale Kunst. Zuletzt organisierte er im 21er Haus die Ausstellungen *Gelatin – Loch, Peter Weibel – Medienrebell* und *Oswald Oberhuber*. Derzeit arbeitet er an einem Projekt über Jeff Koons und Niccolò Machiavelli sowie an einer Koproduktion mit der Tate Modern zum interkulturellen Netzwerk der österreichisch-ungarischen Monarchie. Ab dem 1. August 2017 ist Alfred Weidinger Direktor des Museums der bildenden Künste in Leipzig. Zu seinen Publikationen zählen u. a. das Werkverzeichnis der Gemälde von Gustav Klimt (München/New York 2007) sowie der kommentierte Werkkatalog der Zeichnungen und Aquarelle von Oskar Kokoschka.

Severin Dünser works as curator of contemporary art at the 21er Haus in Vienna. Together with Christian Kobald, he founded COCO Kunstverein in 2009 (entirely project-based since 2012). Prior to this, he managed the project space of Galerie Krinzinger, curated exhibitions in Austria and abroad, and wrote amongst others for *Spike* and *mono.kultur*.

Stella Rollig has been CEO and Scientific Director of the Belvedere since January 2017. She studied German and Art History at the University of Vienna and later worked as an arts journalist (for ORF, *Der Standard* and others). From 1994 to 1996 Rollig was the Austrian Federal Curator for the Fine Arts; during this time she also founded *Depot, Kunst und Diskussion* at MuseumsQuartier Wien. From 2004 to 2016 she was artistic director of the LENTOS art museum in Linz. In addition to her curatorial duties, Rollig teaches at numerous institutions.

Alfred Weidinger has been Chief Curator and Deputy Director of the Belvedere since 2007. Previously, he was a Curator and Deputy Director of the Albertina. His research focuses on art and photography of the classic Modernist period, Actionism, feminism, and three-dimensional art. He recently organized the exhibitions *Gelatin – Hole, Peter Weibel – Media Rebel* and *Oswald Oberhuber* at the 21er Haus. He is currently working on a project about Jeff Koons and Niccolò Machiavelli, as well as a coproduction with the Tate Modern on the Austro-Hungarian Monarchy's intercultural networks. From August 2017, Weidinger Alfred Weidinger will be director of the Museum der bildenden Künste Leipzig. Publications include the catalogue raisonné of the paintings of Gustav Klimt (Munich/New York 2007), and the annotated catalogue raisonné of Oskar Kokoschka's drawings and watercolors.

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung *Erwin Wurm – Performative Skulpturen* vom 2. Juni bis 10. September 2017 im 21er Haus, Wien.

Wissenschaftliche Geschäftsführerin /
Generaldirektorin
Stella Rollig

Wirtschaftlicher Geschäftsführer:
Wolfgang Bergmann

Kuratoren
Severin Dünser, Alfred Weidinger

Ausstellungsmanagement &
Sammlungsverwaltung
Stephan Pumberger

Ausstellungsproduktion
Mario Kojetinsky

Kunstvermittlung & Besucherservice
Susanne Wögerbauer, Michaela Köppl

Kommunikation & Neue Medien
Monika Voglgruber

Restaurierung
Stefanie Jahn

21er Haus
Museum für zeitgenössische Kunst
Arsenalstraße 1
1030 Wien
www.21erhaus.at

Publikation

Herausgeber_innen
Stella Rollig, Severin Dünser,
Alfred Weidinger

Grafikdesign
Atelier Liska Wesle, Wien/Berlin

Publikationsmanagement
Eva Lahnsteiner

Lektorat (Deutsch)
Katharina Sacken

Übersetzung (Deutsch – Englisch)
Jeremy Gaines

Bildbearbeitung
Pixelstorm, Wien

Druck und Bindung
Grasl FairPrint, Bad Vöslau

Papier
Tatami White 135g,
Munken Print Cream 15,
Curious Collection, Matter – Andina Grey

Schrift
Messina Sans

(c) 2017 Belvedere, Wien,
der Künstler und die Autor_innen

Alle Rechte vorbehalten
Gedruckt in Österreich

ISBN 978-3-903114-40-1
(Museumsausgabe)
ISBN 978-3-903153-67-7
(Buchhandelsausgabe)

This catalogue is published on the occasion of the exhibition *Erwin Wurm – Performative Sculptures* from June 2 to September 10, 2017 at the 21er Haus, Vienna.

Artistic Director, CEO
Stella Rollig

CFO
Wolfgang Bergmann

Curators
Severin Dünser, Alfred Weidinger

Director of Exhibitions and Collection
Stephan Pumberger

Exhibition Production
Mario Kojetinsky

Visitors & Education Center
Susanne Wögerbauer, Michaela Köppl

Communications & New Media
Monika Voglgruber, Irene Jäger

Conservation Department
Stefanie Jahn

21er Haus
Museum of Contemporary Art
Arsenalstraße 1
1030 Vienna
www.21erhaus.at

Publication

Editors
Stella Rollig, Severin Dünser,
Alfred Weidinger

Graphic Design
Atelier Liska Wesle, Vienna/Berlin

Publication Management
Eva Lahnsteiner

Proofreading (English)
Arturo Silva

Translation (German – English)
Jeremy Gaines

Picture Editing
Pixelstorm, Wien

Printed and bound by
Grasl FairPrint, Bad Vöslau

Paper
Tatami White 135g,
Munken Print Cream 15,
Curious Collection, Matter – Andina Grey

Font
Messina Sans

(c) 2017 Belvedere, Vienna,
the artists and the authors

All rights reserved
Printed in Austria

ISBN 978-3-903114-40-1
(museums edition)
ISBN 978-3-903153-67-7
(trade edition)

Erschienen im
VfmK Verlag für moderne Kunst GmbH
Salmgasse 4a
1030 Wien
hello(at)vfmk.org
www.vfmk.org

Vertrieb
Europa: LKG, www.lkg-va.de
CH: AVA, www.ava.ch
UK: Cornerhouse Publications,
www.cornerhousepublications.org
USA: D.A.P., www.artbook.com

Bibliografische Information der
Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bildnachweis

Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Foto: Belvedere
Wien, Johannes Stoll, Assistenz: Dominik Buda:
S. 5, 10, 12, 13, 16, 17, 18, 22, 28, 33, 39, 49, 51, 80, 81,
83, 84;

Courtesy Studio Erwin Wurm, Foto:
Belvedere Wien, Johannes Stoll, Assistenz: Dominik
Buda: S. 6, 59, 65, 66, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 77, 87;

Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Foto:
Eva Würdinger: S. 9, 21, 29, 30, 48, 86;

Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Foto: Studio Erwin
Wurm: S. 23;

Courtesy Studio Erwin Wurm, Foto:
Studio Erwin Wurm: S. 25, 87;

Courtesy Cristina Guerra Contemporary Art, Foto:
Eva Würdinger: S. 37;

Courtesy Johanna Lakner, Foto:
Eva Würdinger: S. 38;

Courtesy Lehmann Maupin, Foto:
Eva Würdinger: S. 40, 43;

Courtesy Studio Erwin Wurm, Foto:
Eva Würdinger: S. 46;

Courtesy König Galerie, Foto:
Belvedere Wien, Johannes Stoll,
Assistenz: Dominik Buda: S. 52, 57, 60;

Courtesy Lehmann Maupin, Foto:
Belvedere Wien, Johannes Stoll,
Assistenz: Dominik Buda: S. 56;

(c) Gerald Y Plattner,
www.worx.photography: S. 91–145;

Alle Ausstellungsansichten im 21er Haus: (c) Belvedere
Wien (Foto: Johannes Stoll, Assistenz: Dominik Buda):
S. 148–180

(c) Bildrecht, Wien, 2017, für Erwin Wurm.

Cover
Erwin Wurm, Snow, 2015 (detail)

Falls zu einzelnen Abbildungen trotz eingehender
Recherche der korrekte Bildnachweis nicht
erbracht werden konnte, ersuchen wir in diesen
Fällen um Verständnis und bitten um Hinweis für
künftige Nennungen.

Published by
VfmK Verlag für moderne Kunst GmbH
Salmgasse 4a
A-1030 Vienna
hello(at)vfmk.org
www.vfmk.org

Distribution
Europe: LKG, www.lkg-va.de
CH: AVA, www.ava.ch
UK: Cornerhouse Publications,
www.cornerhousepublications.org
USA: D.A.P., www.artbook.com

Bibliographic information published by
Die Deutsche Nationalbibliothek
Die Deutsche Bibliothek lists this publication
in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data is available in the
Internet at <http://dnb.ddb.de>.

Picture Credits

Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Photo: Belvedere
Vienna, Johannes Stoll, Assistant: Dominik Buda: pp.
5, 10, 12, 13, 16, 17, 18, 22, 28, 33, 39, 49, 51, 80, 81,
83, 84;

Courtesy Studio Erwin Wurm, Photo:
Belvedere Vienna, Johannes Stoll, Assistant: Dominik
Buda: pp. 6, 59, 65, 66, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 77, 87;

Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Photo:
Eva Würdinger: pp. 9, 21, 29, 30, 48, 86;

Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Photo:
Studio Erwin Wurm: p. 23;

Courtesy Studio Erwin Wurm, Photo:
Studio Erwin Wurm: pp. 25, 87;

Courtesy Cristina Guerra Contemporary Art, Photo:
Eva Würdinger: p. 37;

Courtesy Johanna Lakner, Photo:
Eva Würdinger: p. 38;

Courtesy Lehmann Maupin, Photo:
Eva Würdinger: pp. 40, 43;

Courtesy Studio Erwin Wurm, Photo:
Eva Würdinger: p. 46;

Courtesy König Galerie, Photo:
Belvedere Vienna, Johannes Stoll,
Assistant: Dominik Buda: pp. 52, 57, 60;

Courtesy Lehmann Maupin, Photo:
Belvedere Vienna, Johannes Stoll,
Assistant: Dominik Buda: p. 56;

(c) Gerald Y Plattner,
www.worx.photography: pp. 91–145;

Exhibition views at the 21er Haus: (c) Belvedere Vienna
(Photo: Johannes Stoll, Assistant: Dominik Buda):
pp. 148–180

(c) Bildrecht, Vienna, 2017, for Erwin Wurm.

Cover
Erwin Wurm, Snow, 2015 (detail)

If in spite of our thorough research any individual
illustrations have not been correctly attributed or
acknowledged, we offer our apologies and would
appreciate any information that will allow us to rectify
the matter in future editions.

1
Performative Skulpturen

149
Ausstellungsansichten

181
Nachwort
Stella Rollig

185
Erwin Wurm im Gespräch mit
Alfred Weidinger

197
Befreiungsschläge im Nebel
der Bildhauerei.
Zu Erwin Wurms
Performativen Skulpturen
Severin Dünser

211
Autorinnen und Autoren

213
Impressum &
Bildnachweis

1
Performative Sculptures

149
Exhibition Views

181
Epilogue
Stella Rollig

185
Erwin Wurm talks to
Alfred Weidinger

197
Attempts at Liberation in
the Fog of Sculpture
On Erwin Wurm's
Performative Sculptures
Severin Dünser

211
Authors' Biographies

213
Colophon &
Picture Credits