

Erwin Wurm : beginning with a single step = Schritt für Schritt

Autor(en): **Orden, Abraham / Opstelten, Bram**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (2006)**

Heft 78: **Collaborations Olaf Nicolai, Ernesto Neto, Rebecca Warren**

PDF erstellt am: **20.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681418>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



ERWIN WURM

ABRAHAM ORDEN

The Erwin Wurm many of us have become familiar with over the past ten years is changing rapidly before our eyes. Until recently, it has sufficed for critics, as a general rule, to begin their studies of his work with a distillation of the challenge he poses to

ABRAHAM ORDEN is a writer based in Chicago.

existing sculptural norms. In his new essay on Wurm, Robert Pfaller characterizes the artist's oeuvre as a series of "pinpricks applied with devilish pleasure to a sedate, traditional concept of sculpture."¹ But when faced with Wurm's most recent work, this critical frame begins to flounder due to pieces like FAT HOUSE (2003), and the series of *Fat Cars*, which began in 2001. These life-size sculptures were produced at great expense, and through intensive labor they made a pronounced and immediate break from the artist's iconic *One Minute Sculptures* and *Instruc-*

tional Drawings. In their unexpected materiality—their plastic promise to exist forever—Wurm is seemingly producing the kind of sculpture that he has always protested, problematized, and undermined since his early “hanging sweater” sculptures of 1990.

These new works—the houses and the cars—were originally brought into the fold of the existing critical discourse by writers who have partially appealed to their fatness, a quality more directly contiguous with the artist’s previous work (pieces like *ME/ME FAT*, 1993, and the *Curator/Imperator* series from the early 2000s.) In these photographs, the subjects—in the former case the artist himself, and in the latter a series of museum curators—are depicted first as themselves and then as themselves fattened. Weight gain is thus seen as yet another “sculptural moment,” one just as sculptural as his “folded clothing hanging from a gallery wall” or “girl with a bouquet of flowers protruding from her trousers.” This interpretation is enhanced by acknowledging a bit of cultural criticism: we know, for example, that Wurm associates the luxury of a fancy car with the wealth of the well fed.

knowledge about the artist’s politics help with *WITTGENSTEIN’S RAUMKRÜMMUNG* (Wittgenstein’s Space Warp, 2005), a small statue of Wittgenstein lying on the floor and bent impossibly backwards, like a body possessed; nor with *BUTTER BROT* (Bread and Butter, 2006), an aluminum replica of a miniature house, sculpted in butter and smeared across a piece of rye bread. These works are clearly the product of a different mode of artistic practice, of an operation of thought unsounded by earlier critical distillations. The challenge is thus to relate Wurm’s new work to the rest of what he has done.

It is most telling that in looking backward at Wurm’s work one finds as great a disjunction as when looking forward. Before he began his *Dust* works in the early nineties, before his iconic *One Minute Sculptures* and his *Instructional Drawings*, Wurm was an obscure artist just out of school, making sculptures in a colloquial, somewhat exotic idiom totally out of keeping with the times (a quality that took great pains to cultivate). “This work was meant to be confrontational,” he has said. “That was the era of Mini-

BEGINNING WITH A SINGLE STEP

But this interpretation, though a good enough sort of patch-job, isn’t robust enough to adhere these most recent works to older conceptions of his work. It cannot, for example, explain Wurm’s thinking in making *THE ARTIST WHO SWALLOWED THE WORLD* (2006) and *THE ARTIST WHO SWALLOWED THE WORLD WHEN IT WAS STILL A DISK* (2006)—two life-size sculptures, human bodies that are radically distended like a cartoon snake that’s just eaten something—the former possessing a giant bulging sphere, and the latter a similarly distorted disk. Nor will

malism, of Conceptualism, of Land Art; you didn’t see a single figure standing anywhere.”²⁾ Reason enough, thought the young Wurm, to take up the figure in his own practice, for the idea was to “pose a challenge” to art’s established hierarchy, and so adamant was his desire to do so that something needed only be considered “incorrect” by others for the young artist to take an interest in it.³⁾ Through his constant effort to position himself in exactly the wrong place, on the antipode of the zeitgeist, by the mid-eighties, Wurm had arrived at works like

UNTITLED (Lower Sepik, Newguinean sculpture, 1987) and UNTITLED (Colonie Française sculpture, 1987). In these totem-esque statues, human forms interact in uncanny ways with various containers, like an oil-can or a trash bin. The decidedly primitivist motif of these figurative pieces, which harkens back not to a primordial age so much as to a high modernist one, was, in this manner, defined negatively for the artist. This is not an anti-aesthetic exactly, but it is an aesthetic of the anti. "My work itself was conservative, a step backwards," Wurm has said, "but it was a provocative step."⁴⁾ Though this body of work gives no hint of the sculptural thresholds the artist's work would come to challenge, a concrete connection is made between the two through the reference to "stepping." Both the early figurative works and the later mature works begin with Wurm's disbelief—a thought given shape through the act of stepping away from the established norm. The young Wurm first took a relatively small step away from the aesthetic status quo of his milieu; in the more recent work he steps further out, putting himself at a skeptical distance from the history of sculpture.

If we replace our image of Wurm as an artist concerned with pushing sculpture to its ephemeral boundary with a picture of him as an artist concerned with this disbelieving step, we find the heterogeneous modes in which he has worked to be not only unified and historical but eminently contemporary. Wurm's early strategy of forcing himself into opposition as a means of searching out his place as an artist is itself the classic image of the avant-gardist, of the rebel, in other words, aspiring to overturn the existing order and replace it with his own. In this sense, Pfaller is right to identify Wurm as an artist of the high avant-garde.⁵⁾ But by the eighties, Wurm's deviation from that model revealed itself, causing the crucial change in his worldview to surface. For some time, these early primitivist works had done little, materially speaking, to advance Wurm's career, yet there did come a moment when he began to gain recognition for this body of work, when the tide of fashion turned and what the artist calls a "wave of nostalgia" produced a taste for the figurative in art once again.⁶⁾ For the classical avant-garde, such a moment would be considered a triumph, a coup by

which the rebel-artist establishes him or her self at the top of the cultural order—the place, their faith had assured them, where they had always belonged. Not so for Wurm. It was at precisely this moment that he renounced the figurative, turning to the new problems he would generate with his *Dust* pieces. In so doing, he formalized his original gesture of stepping away from the consensus, and showed there to be no system to replace the existing order—only disbelief, which must be rigorously maintained even in the face of ostensible success.

With age, Wurm has evolved from provocateur into observant bystander; the most recent work represents the artist's turning of his questioning gaze away from art, and toward life itself. His pieces now exist as props he has planted in the world. This makes the sites of such ideological constructs not just apparent but pronouncedly strange, if not funny. The much-touted elements of mirth and mysticism in Wurm's work offer an important final point on his practice. The form of stepping away, of sustained disbelief, has proven itself to be thoroughly contemporary, but does this make it a thoroughly contemporary form of art? Is it not simply a form of critique? Wurm would perhaps not be so alone among his artist peers had he substituted the mode of the post-modern critic for the old revolutionary artist of the avant-garde, but when we look at a piece like TAKE YOUR MOST LOVED PHILOSOPHERS (2002) from the *Instructional Drawings* series, we can mark the distance he has put between himself and yet another trend. Here, the work's participants wedge classic philosophic treatises into the space between their arms and legs and simply hold them there. Wurm thus rebukes the encroachment of contemporary theory onto the field of artistic practice, an invasion he feels too many artists comply with: "Everybody [has been] throwing the names of these philosophers around, sounding so important and esoteric and intellectual. But that kind of art has a stronger connection to philosophy than to life itself, which strikes me as strange. So in my works with philosophy I have tried to rethink that connection, between texts and artwork, for instance. I would say [I am] making a little fun of it."⁷⁾ What is germane in this work to the question of critique is not only that Wurm takes



ERWIN WURM, from left to right: *THE ARTIST WHO SWALLOWED THE WORLD WHEN IT WAS STILL A DISK*, 2006 / *THE ARTIST WHO SWALLOWED THE WORLD*, 2006 / *TRUCK*, 2005 / von links nach rechts: *DER KÜNSTLER, DER DIE WELT VERSCHLUCKTE ALS SIE NOCH EINE SCHEIBE WAR* / *DER KÜNSTLER, DER DIE WELT VERSCHLUCKTE* / *LASTWAGEN*.

critical discourse—in the form of philosophy—as an object, thus declaring it other than art itself, but that the resulting work of art is so wholly un-rhetorical, so un-dialectical. Critique is mere rhetorical practice, bound to reason, ensnared by language. The work of art, by contrast—as this elegantly dumb piece shows us—cannot speak, but can only be. Art, then, may go where language may not; it may access life as discourse may not. A work like the pair of *ARTISTS WHO SWALLOWED THE WORLD*, seen in such a way, becomes Wurm's lyrical step away from the discourse of science. Again, these works do not amount to a constructed argument with science, which we are to "read" (for if it were, how bad it would be!); it is simply a distancing from that field, that kind of knowledge. The work's crucial, humor-

ous spirit is the vehicle by which Wurm brings us in step with himself. Its whimsy ensures that we see the world—when looking at it through the lens of this piece—as he has seen it, as something for a moment totally alien, fundamentally other.

1) Robert Pfaller, "Splendor and Secrets of the Evident," *Erwin Wurm: The Artist Who Swallowed the World* (London: Hatje Cantz, 2006), p. 284.

2) "Twist and Shout: Erwin Wurm interviewed by Abraham Orden," *Erwin Wurm: The Artist Who Swallowed the World, Addendum* (Vienna: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2006), p. 25.

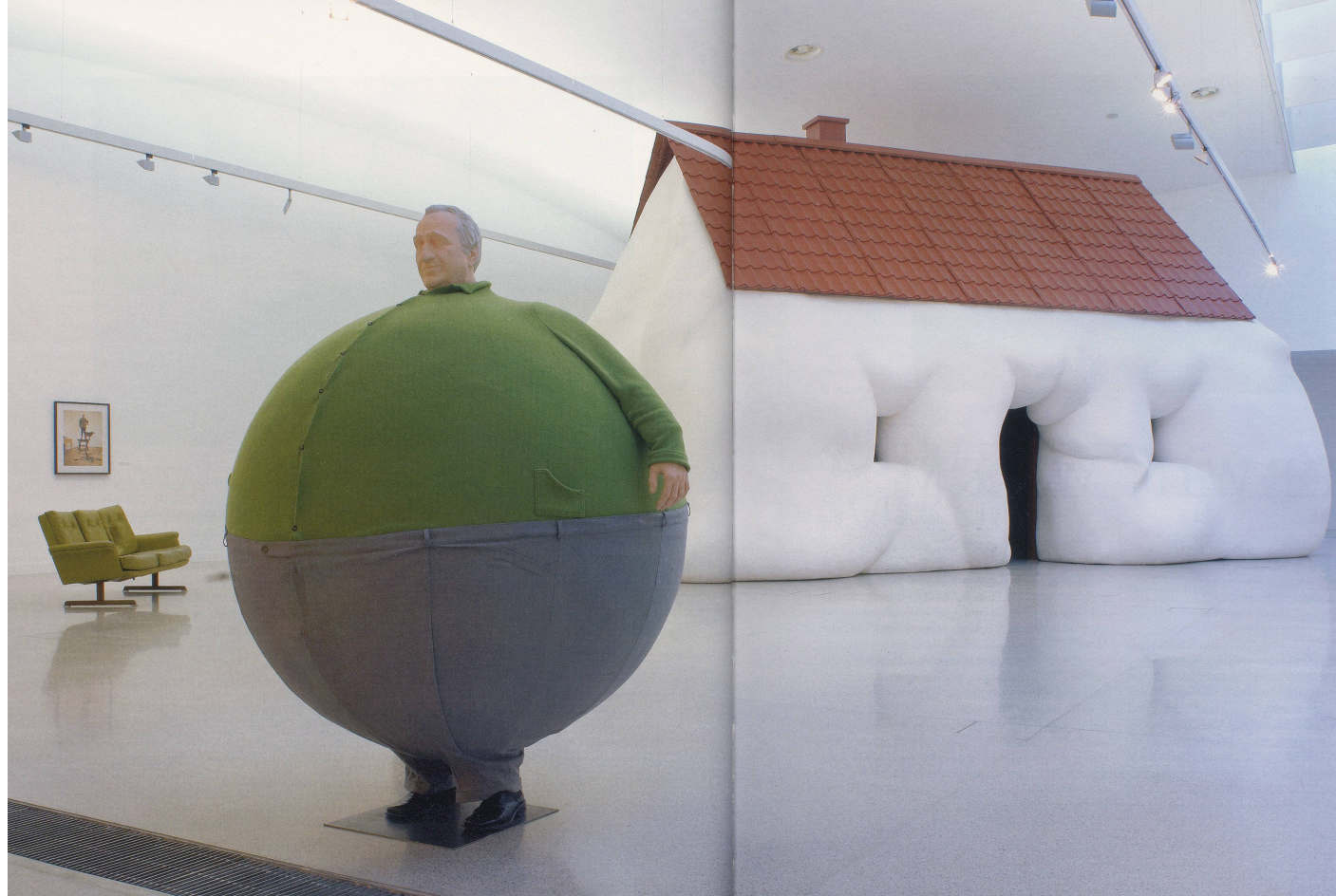
3) *Ibid.*

4) *Ibid.*

5) Pfaller (see note 1), p. 285.

6) Private correspondence with the artist.

7) "Twist and Shout" (see note 2), p. 29.



ERWIN WURM, *THE ARTIST WHO SWALLOWED THE WORLD*, 2006, mixed media, 74 1/2 x 55 x 55", *DER KÜNSTLER, DER DIE WELT VERSCHLUCKTE*, verschiedene Materialien, 190 x 140 x 140 cm, *DAΣ HAUS*, verschiedene Materialien, 540 x 1000 x 700 cm. (PHOTO: BEATRIZ FIALA)



ERWIN WURM

ABRAHAM ORDEN

Der Erwin Wurm, der in den vergangenen zehn Jahren bekannt geworden ist, wandelt sich rapide vor unseren Augen. Bis vor Kurzem reichte es für Kritiker in aller Regel, wenn sie Texte über seine Werke mit Wurms Infragestellung bestehender Normen der Skulptur begannen. In seinem neuen Aufsatz bezeichnet Robert Pfaller dessen Arbeiten als «Nadelstiche, die mit diebischer Freude gegen einen

ABRAHAM ORDEN ist Autor und lebt in Chicago.

behäbigen, traditionellen Begriff von Skulptur geführt werden».¹⁾ Angesichts der jüngsten Werke, Arbeiten wie *FAT HOUSE* (2003) und der 2001 begonnenen Serie *Fat Cars*, versagt dieses kritische Modell jedoch. Diese Plastiken in Originalgrösse, deren Produktion mit hohem Kosten- und Arbeitsaufwand verbunden war, markieren in ihrer unerwarteten Materialität das Versprechen dauerhafter Existenz, eine offenkundige und unmittelbare Abkehr von Wurms klassischen *One Minute Sculptures* und den *Instructional Drawings*. Hatte der Künstler seit seinen frühen hängenden Pulloverskulpturen der 90er Jahre nicht gerade gegen diese materielle Seite der Plastik polemisiert, sie problematisiert und untergraben?

Diese neuen Arbeiten, die Häuser und die Autos, wurden zunächst in den Rahmen des bestehenden Diskurses zurückgeholt, indem sich die Kritiker nicht zuletzt auf deren «Fettheit» beriefen, eine Eigenschaft, die an das frühere Schaffen des Künstlers anknüpft: Arbeiten wie ME/ME FAT (1993) und die *Curator/Imperator*-Serie der ersten Hälfte der 2000er Jahre. In diesen Photoarbeiten sind die dargestellten Personen – Erwin Wurm und verschiedene Museumskuratoren – als sie selbst und als ihr dickliches Double festgehalten; die «Gewichtszunahme» wird so zu einem weiteren «plastischen Moment» deklariert, ganz so wie seine gefalteten, an die Wand gehängten Kleidungsstücke oder das Mädchen mit dem aus den Hosen hervorragenden Blumenstrauß. Diese Interpretation gewinnt an Schlüssigkeit durch ein gewisses Mass an Kulturkritik, so verknüpft Wurm den Luxus eines schicken Wagens durchaus mit dem Reichtum der Wohlgenährten. Eine solche Lesart bietet, auch wenn sie die Sache halbwegs zusammen-

SCHRITT FÜR SCHRITT

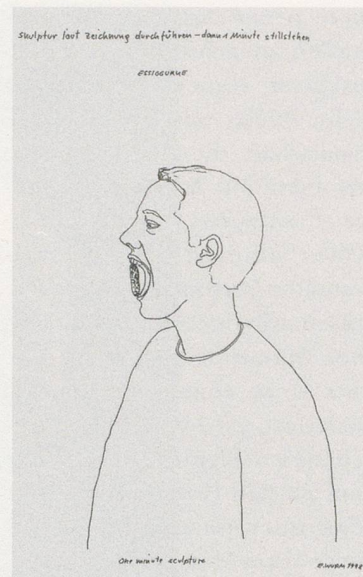
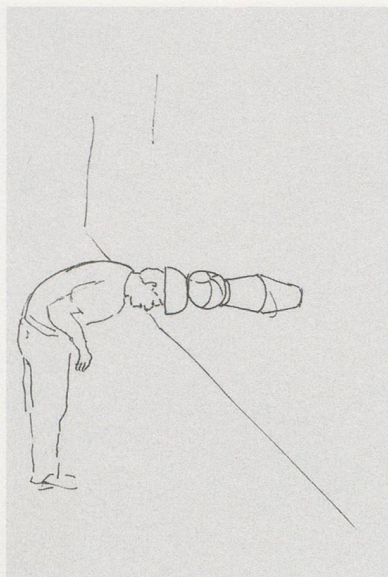
hält, keinen hinreichenden Bogen, um die jüngsten Arbeiten mit dem Konzept der älteren Arbeiten zu verbinden. Sie kann zum Beispiel nicht das Denken erklären, das Arbeiten wie THE ARTIST WHO SWALLOWED THE WORLD (Der Künstler, der die Welt verschluckte, 2006) und THE ARTIST WHO SWALLOWED THE WORLD WHEN IT WAS STILL A DISK (Der Künstler, der die Welt verschluckte, als sie noch eine Scheibe war, 2006) zugrunde liegt – zwei lebensgrosse Menschenfiguren mit starken Ausbuchtungen, einer riesigen kugelförmigen Schwellung und einer überzeichneten scheibenförmigen Ausdehnung, wie man sie aus Karikaturen von Schlangen kennt, die gerade etwas verschlungen haben. Ebenso wenig hilfreich ist sie bei WITTGENSTEINS RAUMKRÜMMUNG (2005),

einer kleinen Statue Wittgensteins, der in einer unnatürlich – wie besessen wirkenden – nach hinten gekrümmten Haltung auf dem Boden liegt. Das Gleiche gilt für BUTTERBROT (2006), eine Nachbildung in Aluminium eines in Butter modellierten und über eine Scheibe Schwarzbrot gestrichenen Miniaturhauses. Diese Arbeiten sind offensichtlich Produkte einer veränderten künstlerischen Praxis, einer bisher nicht erfassten Denkweise. Es gilt also, die neueren Arbeiten mit dem bisherigen Werk in Verbindung zu bringen.

Vielsagend ist, dass wir beim Blick auf Wurms zurückliegendes Schaffen eine ebenso grosse Verschiebung feststellen wie beim Blick nach vorne. Bevor er in der ersten Hälfte der 90er Jahre – vor



ERWIN WURM, *HOUSE ATTACK*, 2006, installation
view at the Museum of Modern Art, Vienna /
HAUS-ANGRIFF, Installationsansicht Museum
Moderner Kunst, Wien. (PHOTO: LISA RASTL)



ERWIN WURM, 2 MUSHROOMS, *One Minute Sculpture*, 1998, felt pen, 11 $\frac{3}{4}$ x 8 $\frac{1}{4}$ " / 2 PILZE, Filzstift, 29,7 x 21 cm.

ERWIN WURM, 2 BUCKETS, BALL, BOWL, *One Minute Sculpture*, 1997, felt pen, 12 $\frac{3}{8}$ x 8 $\frac{1}{2}$ " / 2 KÜBEL, BALL, SCHÜSSEL, Filzstift, 31,4 x 21,5 cm.

ERWIN WURM, PICKLE, *One Minute Sculpture*, 1998, felt pen, 11 $\frac{3}{4}$ x 8 $\frac{1}{4}$ " / ESSIGGURKE, Filzstift, 29,7 x 21 cm.

seinen klassischen *One Minute Sculptures* und den *Instructional Drawings* – seine *Staub*-Arbeiten begann, war Wurm ein unbekannter Künstler, der gerade sein Studium abgeschlossen hatte und Plastiken schuf, deren informelle, leicht exotisch angehauchte Formensprache ganz und gar unzeitgemäss war, eine Eigenschaft, die zu kultivieren einer besonderen Anstrengung bedurfte. Diese Werke sollten «eine Gegenposition markieren. Es war die Zeit von Minimalismus, Konzeptkunst, Land Art; man sah keine Plastik irgendwo herumstehen».²⁾ Grund genug, dachte der junge Wurm, um die Figur in seine eige-

ne künstlerische Arbeit einzubeziehen. Es ging ihm darum, zu «provozieren», die bestehende Werteordnung in Frage zu stellen, dieses Anliegen war ihm so wichtig, dass etwas als «nicht korrekt» Empfundenes reichte, um das Interesse des jungen Künstlers auf sich zu ziehen.³⁾ Dieses Bemühen, genau die falsche Position – in Opposition zum Zeitgeist – zu beziehen, führte Wurm Mitte der 80er Jahre zu Arbeiten wie UNTITLED (1987, mit einer Skulptur aus Neuguinea) und UNTITLED (1987, mit einer Figur aus den ehemaligen französischen Kolonien). Bei diesen Arbeiten stehen Werke primitiver Kunst in einem nicht nachvollziehbaren Zusammenhang mit Behältern wie einem Ölkännchen oder einem Abfalleimer. Das entschiedene Primitivistische verweist weniger auf die Urfänge der Kunst als auf die Epoche der klassischen Moderne und war in diesem Zusammenhang negativ konnotiert: Es geht nicht so sehr um eine Antiästhetik als vielmehr um eine Ästhetik des «Gegen». «Mein Werk war als solches», so Wurm, «natürlich konservativ, ein Rückschritt, aber ein provokanter Rückschritt.»⁴⁾ Obwohl diese Werkgruppe noch nicht erkennen lässt, welche Grenzen der Skulptur sein späteres Schaffen in Fra-



ERWIN WURM, from left to right: WITTGENSTEIN'S SPACE WARP, 2005 / DELEUZE KNEELING DOWN, 2006 / ADORNO AS OLIVER HARDY IN THE BOHEMIAN GIRL (1936), AND THE BURDEN OF DESPERATION, 2006 / von links nach rechts: WITTGENSTEINS RAUMKRÜMMUNG / DELEUZE NIEDERKNIEND / ADORNO ALS OLIVER HARDY IN THE BOHEMIAN GIRL (1936) UND DIE LAST DER VERZWEIFLUNG. (PHOTO: BEATRIX FIALA)

ge stellen sollte, ergibt dieses Bild des «Schritts» ein konkretes Bindeglied zwischen beiden. Die frühen figurativen Arbeiten und das spätere Schaffen haben beide ihren Ausgangspunkt in Wurms Skepsis, einer Denkweise, die im Akt des Zurücktretens, der Distanzierung von der etablierten Norm ihren konkreten Ausdruck findet. Der junge Wurm distanzierte sich zunächst in einem vergleichsweise kleinen Schritt vom ästhetischen Status quo seines Milieus; bei seinen jüngeren Arbeiten geht er auf skeptische Distanz zur Geschichte der Plastik schlechthin.

Wenn wir unser Bild von Wurm – einer, der an die flüchtigen Grenzen der Plastik rührt – ersetzen durch das Bild eines Künstlers, der an dieser skeptischen Distanz arbeitet, so erkennen wir nicht nur das Einheitliche und Historische, sondern auch das

überaus Zeitgemässe der heterogenen Prinzipien seiner künstlerischen Arbeit. Wurms frühe Strategie, seinen Platz als Künstler aus einer Opposition heraus zu finden, entspricht dem klassischen Bild des Avantgardisten, des Rebellen, der die bestehende Ordnung umzustürzen und durch seine eigene zu ersetzen sucht. In diesem Sinn bezeichnet Robert Pfaller Wurm mit Recht als einen Künstler der klassischen Avantgarde.⁵⁾ Aber in den 80er Jahren wurde klar, dass er diesem Modell nicht mehr entsprach, und das entscheidend Andere seiner Weltauffassung trat zu Tage. Die frühen primitivistischen Arbeiten hatten, in einem materiellen Sinn, eine Zeit lang so gut wie keine Auswirkung auf Wurms Künstlerlaufbahn, irgendwann jedoch kam der Punkt, wo ihm diese Werkgruppe Anerkennung einbrachte, da im Zuge



ERWIN WURM, BUTTERBROT I (Bread and Butter), 2006, aluminium, paint, 3 x 12 1/2 x 3" / bemaltes Aluminium, 7,5 x 32 x 7,5 cm / BUTTERBROT II, 2006, aluminium, paint, 2 1/2 x 12 1/2 x 3" / bemaltes Aluminium, 6,5 x 32 x 7,5 cm.

einer Trendwende und einer, wie der Künstler es nennt, «Welle der Nostalgie» das Figurative in der Kunst wieder an Wertschätzung gewann.⁶⁾ Im Fall der klassischen Avantgarde gälte ein solcher Moment als Triumph, als ein Coup, im Zuge dessen der Künstlerrebell sich ganz oben in der kulturellen Rangordnung etabliert, dort, wo er seiner Überzeugung nach hingehörte. Nicht so bei Wurm. Zu diesem Zeitpunkt vollzog er eine Abkehr vom Figurativen und wandte sich neuen Fragen zu, die er mit seinen *Staub* Arbeiten aufwerfen sollte. Er formalisierte seine ursprüngliche Geste des Zurücktretens vom Konsens und machte klar, dass es für ihn kein System gibt, welches er an die Stelle der bestehenden Ordnung setzen wollte: Es gibt nur Skepsis, die es, selbst angesichts scheinbaren Erfolges, rigoros beizubehalten gilt.

Mit zunehmendem Alter hat sich Wurm vom Provokateur zu einem aufmerksamen Beoachter entwickelt; mit seinen jüngsten Werken wendet er seinen forschenden Blick von der Kunst ab und dem Leben als solches zu. Diese Arbeiten haben die Form von Requisiten, die Wurm in die Welt setzt, um Orte, an denen ideologische Konstrukte zu Tage getreten

sind, zu markieren, sodass sie etwas ausgesprochen Sonderbares, wenn nicht gar Komisches erhalten. Die viel zitierten Elemente der Heiterkeit und des Mystizismus in Wurms Werk markieren einen wichtigen Punkt im Hinblick auf seine künstlerische Praxis. Das Prinzip des Zurücktretens, der anhaltenden Skepsis hat sich als zutiefst zeitgemäss erwiesen, doch ergibt es auch eine zutiefst zeitgenössische Kunst? Ist dies nicht einfach nur ein Art der Kritik? Hätte Wurm die Haltung des postmodernen Kritikers gegen die des «traditionellen» revolutionären Künstlers der Avantgarde ausgetauscht, so stünde er im Kreise seiner Künstlerkollegen vielleicht nicht alleine da. Jedoch eine Arbeit wie TAKE YOUR MOST LOVED PHILOSOPHERS (Nimm deinen liebsten Philosophen, 2002) aus der Serie der *Instructional Drawings* erlaubt es uns zu ermessen, welche Distanz er zwischen sich und allfällige Trends gelegt hat. Bei diesen Arbeiten klemmen die Mitwirkenden philosophische Standardwerke zwischen Arme und Beine und halten sie dort fest. Wurm prangert damit das Übergreifen zeitgenössischer Theorie in den Bereich der Kunst an, einen Übergriff, dem sich sei-

ner Ansicht nach allzu viele Künstler fügen: «Die meisten dieser Philosophen werden von Kunstkritikern und Künstlern dauernd verwendet, als wäre dies die einzige Art über Kunst zu sprechen. Die meisten dieser Autoren hatten oder haben aber gar kein Interesse an der Kunst an sich. In meinen Arbeiten mit der Philosophie habe ich also versucht, dieses Verhältnis neu zu fassen, das Verhältnis von Texten und Kunst zum Beispiel.»⁷⁾ Das Wichtige an diesen Arbeiten in Bezug auf die Frage der Kritik ist nicht nur, dass Wurm den kritischen Diskurs – in Form der Philosophie – zum Gegenstand macht und ihn damit als etwas Anderes denn Kunst per se hinstellt, sondern dass das Kunstwerk, das sich daraus ergibt, ganz auf Rhetorik verzichtet, ja, wenn man so will, undialektisch ist. Kritik ist eine rein rhetorische Praxis, in der Sprache gefangen und an die Vernunft gebunden. Das Kunstwerk dagegen ist, wie uns diese sprachlose Arbeit auf elegante Weise vorführt, stumm: Es sagt nichts, sondern ist einfach nur. Die Kunst hat also Möglichkeiten, die der Sprache nicht offenstehen, sie hat einen Zugang zum Leben, der dem Diskurs verwehrt ist. In Arbeiten wie den beiden ARTISTS WHO SWALLOWED THE WORLD kristallisiert sich, so gesehen, Wurms lyrischer Schritt zurück vom Diskurs der Wissenschaft. Sie laufen, um es noch ein-

mal zu betonen, nicht auf eine strukturierte Auseinandersetzung mit der Wissenschaft hinaus, die wir «lesen» sollten (es wäre wirklich schlimm, wenn dem so wäre), sondern sie sind schlicht und einfach eine Distanzierung von diesem Bereich, von dieser Art von Wissen. Die Komik der Arbeit, ein entscheidender Aspekt, ist das Vehikel, durch das Wurm uns auf seine Sicht einschwört. Ihr Humor sorgt dafür, dass wir die Welt durch die Brille dieser Arbeit so sehen, wie er sie gesehen hat, nämlich als etwas einen Augenblick lang völlig Fremdes und ganz und gar Anderes.

(Übersetzung: Bram Opstellen)

1) Robert Pfaller, «Glanz und Geheimnis der Evidenzen», in: Addendum zu *Erwin Wurm: The Artist Who Swallowed the World*, Hatje Cantz, Ostfildern 2006, S. 32.

2) «Twist and Shout: Ein Gespräch zwischen Erwin Wurm und Abraham Orden», in: Addendum zu *Erwin Wurm: The Artist Who Swallowed the World* (Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2006), S. 23.

3) Ebenda.

4) Ebenda.

5) Robert Pfaller, op. cit. (Anm. 1), S. 32.

6) Korrespondenz mit dem Autor.

7) «Twist and Shout» (Anm. 2), S. 28.

ERWIN WURM, TELEKINETICALLY
BENT VW-VAN, 2006,
82 ³/₄ x 90 ¹/₂ x 173 ¹/₄" /
TELEKINETISCH GEBOGENER VW-BUS,
130 x 230 x 440 cm.

