

PERFORMATÍV, SZOCIÁLIS, KÖVÉR, POLITIKAILAG INKORREKT. MINDEN SZOBOR...

Beszélgetés Erwin Wurmmal

Pfisztner Gábor: *Egy átfogó kiállítás nyílt az Ön munkáiból júliusban a Ludwig Múzeumban,¹ amely kapcsán sokféle szempont merülhet fel, ha közös pontként a szobrászatot jelöljük meg. Mindig hangsúlyozza, hogy az Ön számára a legfontosabb a szobrászati jelleg. Mit ért pontosan ez alatt?*

Erwin Wurm: Ez az legfontosabb kérdés. Kezdetől fogva az foglalkoztatott a leginkább, hogy mit is csináljak szobrászként? Másképp megfogalmazva: mi a szobrászat egyáltalán? Ha például valaki egyenesen és mozdulatlanul áll, az szobor, vagy inkább akció? Létrejön-e az, amit szobornak tekintünk? Minek kell ahhoz történnie, hogy szoborként lehessen olvasni, értelmezni? Ilyen és ehhez hasonló kérdések foglalkoztattak mindig. Sokat kísérleteztem, és vizsgáltam, kezdve a rövid életű pulóverszobroktól (1988-1994) a kétdimenziós pormunkákig (*DuŠt Sculptures*, 1990-1994).

¹ Erwin Wurm: *Egyperces munkák. A szobrászat mint program*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2018. július 6 - szeptember 23., ld. <https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/erwin-wurm-egyperces-munkak-szobraszat-mint-program>

A szobor alapvetően háromdimenziós struktúra. Ebben az esetben az a kérdés, hogy mi történik akkor, ha több kétdimenziós réteget egymásra helyezünk, túl azon, hogy az új tárgy háromdimenziós lesz. Később következtek a szobrászat híres-hírhedt témái – a külső héj vagy hüvely, a tömeg (massza) és térfogat (volumen) – s az ezzel kapcsolatban felvethető kérdések: például, hogy más-e, és ha igen, akkor miben tér el a külső héj a belsőtől. Lehet az más, mint a belső? A bronzszobroknál például a belső üres, csak a héj adja a szobrot. Az én kis pulóverszobraimnál azonban emberek voltak a bensőben, akiket megfosztottam a személyiségüktől, az individualitásuktól, cserébe viszont az emberlét

egy csaknem teljesen absztrakt formáját kölcsönöztem nekik. Mindezen túl persze még nagyon sok más lehetőség is van.

PG: *Georges Didi-Huberman francia művészettörténész egy egész könyvet szentelt a nyomnak, a lenyomatnak,² és ennek apropóján MARCEL DUCHAMP szobrászathoz való viszonyának. Ön lát valami kapcsolódást a saját gondolatmenetében Duchamp-éhoz?*

EW: Igen. Mások is kérdezték már, hogy mikor válik egy tárgy számomra szoborrá. Ez azonban nem döntés kérdése, ez egy fizikai aktus. Ha azt mondom, hogy ez itt például egy szobor, akkor az egy szobor. Ha nem mondom, hogy az, akkor továbbra is csak egy macska. Ez mindenképp utalás Duchamp-ra, és persze vonatkoztatható az egész művészi tevékenységemre.

PG: *Készült minderről egy dokumentumfilm,³ amelyben arról is szó volt, hogy ez a tevékenység valamiképp kapcsolható JOSEPH BEUYS-hoz is. Véletlenszerű ez a kapcsolódás, vagy tudatosan kereste a Beuys-hoz vezető utat?*

EW: Amikor az akadémián tanultam, természetesen Beuys számított az egyik legnagyobb művésznek, nagyon nagy hatása volt. Engem azonban kevésbé izgatott a jelképrendszere, amelybe minden tárgyat igyekezett bevonni, s ezáltal felértékelni vagy épp leértékelni, és eközben tartalommal telíteni, mint például a zsirt vagy a filcet. Számomra igazán nagy jelentőségű és valóban iránymutató a formanyelve volt, az, ahogy a formákkal bánt, és ahogy használta és felhasználta a különféle anyagokat. De mindenek előtt az, amit *szociális plasztikának* nevezett. Az *Egyperces szobrokról* nyugodtan állíthatjuk, hogy ezek a szociális plasztika kategóriájába esnek. Ő azonban egészen mást értett ez alatt, mint amit én. Én ugyanis megvalósítom ezeket a helyzeteket. Beuys számára a politikai tett, a politikai beszéd és annak hatása jelentette a szociális plasztikát. Nálam viszont a redukált, a *plasztikai mozzanatra* összpontosított egyperces otlétben, a nyugalmi állapotban manifesztálódik a szociális plasztika. Ezek ugyanúgy

² Georges Didi-Huberman: *Hasonlóság és érintkezés: a lenyomat archeológiája, anakronizmusa és modernsége*. Ford. Házás Nikolettta, Moldvay Tamás, Seregi Tamás és Z. Varga Zoltán. Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest, 2014

³ Többek között: *Erwin Wurm. Fichte*, Kunstmuseum Wolfsburg, 2015, ld. <https://www.youtube.com/watch?v=bHZqcPcqdmo>, továbbá: *The Philosophy of Instructions - Artist Interview*. BACC (Bangkok Art and Culture Center) 2017, Kurátor: Pichaya Aime Suphavanij, https://www.youtube.com/watch?v=eAtxfQf_H6A&feature=youtu.be



Erwin Wurm
© Fotó: Glódi Balázs | Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

A látszólagos egyértelműség, a humor, a könnyen értelmezhető, sok esetben jól ismert, néha „ikonikus” tárgyak eszközök ERWIN WURM számára, hogy olyan összetett kérdésekre keresse a válaszokat a tárgyakon, illetve létrehozásukon, megvalósulásukon és recepciójukon keresztül, amelyek háttérben összetett gondolkodási folyamatban kiérlelt problémafelvetések húzódnak meg. Művészete megannyi szálon és módon kapcsolódik filozófusok gondolataihoz, világról vallott nézeteihez, de legalább annyira olyan meghatározó művészekhez is, mint MARCEL DUCHAMP, többek között a *Porszobrok* révén, vagy JOSEPH BEUYS a *szociális plasztika* gyakorlatának köszönhetően. Wurm magát szobrászként határozza meg, híressé mégis egy olyan munkával vált (*One Minute Sculptures*, 1997), amelyben nehéz elsőre meglátni a szobrászati jelleget, úgy, ahogy ő hivatkozik erre folytonosan. A mű fényképekből áll, amelyek segítségével egy tárgy (vagy tárgyak) és az emberi test plasztikus kapcsolatát rögzítették a legkülönfélébb pózokban: Wurm ezzel lépte át radikálisan a szobrászat hagyományos határait.

ROSALIND KRAUSS 1979-ban írt a szobrászat médiumának újraértelmezési lehetőségeiről, lényegében a szobrászat akkori közelmúltjáról és jelenéről az *October* című folyóiratban.¹ Erwin Wurm ebben az évben kezdte szobrászati tanulmányait Bécsben.² Ezek az évek kijelölnek egy nem túl markáns határt az akkori kortárs művészetben a minimal art és a konceptuális művészet, illetve az arra következő, egyfajta reakcióként is felfogható, művészeti megnyilvánulások között (amelyeket hanyag eleganciával szoktak egységesen posztmodern művészetnek is nevezni). Nem feltétlenül bír jelentőséggel ez a véletlen egybeesés, de talán nem is teljesen lényegtelen. A konceptuális művészet ugyanis határozottan szembeáll a modernizmus

¹ Rosalind E. Krauss: *Sculpture in the Expanded Field*. *October* 1979 8 (1979 tavasz). 30-44. Ld. <http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf> (utolsó letöltés: 2018. július 14.)

² Hochschule für Angewandte Kunst Wien, ma Universität für Angewandte Kunst Wien, illetve Akademie der Bildenden Künste Wien.

tudatos cselekvések. Sok évvel ezelőtt készítettem egy sorozatot a *Die Zeit* című német hetilap hétvégi magazinjába.⁴ Felkértek, hogy vegyek részt a lap kialakításában. Egy olyan művet hoztam létre, amellyel visszautaltam Beuys-ra. Politikailag kimondottan inkorrekt állításokat fogalmaztam meg, amelyek a politika és a média világára vonatkoztak. Ezek akkor tényleg nagyot ütöttek, komoly vitát gerjesztettek.

PG: *Térjünk még vissza a szobrászati mozzanatra. Miként vált ez problémává az Ön számára?*

EW: Gyakorlati okokból. Festészetet szerettem volna tanulni az akadémián, de amikor felvettek, nem a festők közé kerültem, hanem a szobrász osztályba. Persze fellebbezhettem volna, és mondhattam volna, hogy a szobrászat egyáltalán nem érdekel, de aztán az a kihívás, amelyet ez a helyzet jelentett, elkezdett erősen foglalkoztatni. Az pontosan, hogy miért jutottak arra az elgondolásra, hogy nekem a szobrászok között a helyem, holott én sosem gondoltam arra, hogy ezzel foglalkozzam. Ez a gondolat egyszerűen nem létezett a számomra. A szobrászat akkor, 1973-ban szürke volt és fekete, nagyon depresszív és nagyon madárszaros. Fokozatosan fel kellett fedeznem ezt a világot, és beleélnem magam ahhoz, hogy meghódíthassam. Találnom kellett benne valamit, ami felkelti a lelkesedésemet iránta.

PG: *Korábbi beszélgetésekben azt is említette, hogy az Ön számára a fotográfia is leginkább szobrászat. Kifejtené ezt egy kicsit részletesebben?*

EW: Az előbb említettem azt a helyzetet, hogy ha megállok, akkor az egy szobor, egy redukció, amit aztán lefilmezhetek. Ez jó ideig eltarthat, ami alatt nyugalomban, mozdulatlanul lehet állni, de közben a szemek állandó mozgásban vannak. 1990-ben készítettem egy videomunkát: a szobrot alakító barátom fejére egy tálalt helyeztem, hogy ne lehessen látni a szemét, majd videóra vettem egy perc hosszan. Minden nehézség nélkül állt egy percig. Később még tovább képes volt mozdulatlan maradni. A videónak az a címe, hogy *Still*, mivel a szobrot alakító barátom nem mozdul, szoborrá válik. Az agyunkat leszámítva nem úgy vagyunk megalkotva, hogy mozdulatlanságba merevedjünk. Állandó mozgásban vagyunk. Bele is látjuk a dolgokba a mozgást. Az ember



Erwin Wurm
© Fotó: Glódi Balázs | Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

anyag- és tárgyközpontúságával, túllép a különféle műfajokon, lebontja azok határait, nem egy műfajesztétikai problémái foglalkoztatják, hanem elsősorban is a fogalmiság, illetve tágan értelmezve, a művészet és az ahhoz kapcsolódó alapvető kérdések (például a szerzőiség, művészet/nem művészet szembeállítása, a közvetítéshez használt eszközök és azok elengedhetetlen esztétikai jellege stb.). Krauss a szobrászaton egy kiterjesztett logikai mezőben igyekezett elhelyezni, hogy ne kelljen teljesen lemondani a médium kategóriájáról, és arra törekedett, hogy egy olyan keretet találjon, amely még valamelyest köthető a szobrászati médiumához, ha valamiképp túl is mutat rajta (expanded field). Ezzel a médium kategóriáját bővítette ki egy „posztmediális” állapotban, amelynek előidézésében a fényképezésnek meghatározó szerep jutott már a kezdetektől. Ezt az új kategóriát az anyagi feltételekből levezetett olyan konvenciók készleteként értette, amelyekből az expresszivitás új formái alakíthatók ki, és amelyek tetszőlegesen továbbfejleszthetők.

Wurm lényegében ezen az úton indult el valamikor az 1980-as évek második felében. CHRISTA STEINLE, a 2017-es *Velencei Biennale* osztrák pavilonjának kurátora erről a szobrászati, mint cselekvési forma performatív fordulatoként beszélt, amelynek a lényege szerinte, hogy Wurm alapvetően újraértelmezte a szobrászati olyan hagyományos kritériumait, mint a térfogat, a súly, a statika, a gravitáció, a forma és a tömeg. Eközben pedig a szobrot egy „nyílt cselekvési mezővé változtatta”³ Wurm művészetében tehát lényegében minden szobor karakterrel bír, nem csak az emberek vagy a dolgok, de a szavak is. Wurm azonban már az 1990-es évek végén (már a brémai Künstlerhausban 1997-ben rendezett kiállításán)⁴ ennél még egy lépéssel továbbment azzal, hogy nem csupán a performativitásra helyezte a hangsúlyt. A Brémában is kiállított *Egyperces szobrai* kapcsán mindig szociális plasztikáról beszélt, és a fogalmat egyértelműen Joseph Beuys-hoz

³ Christa Steinle: Az osztrák pavilon koncepciója. http://labiennale2017.at/?page_id=946
⁴ Erwin Wurm – *One Minute Sculpture*. Künstlerhaus Bremen, Bréma, 1997. november – december

billegni kezd, az ujjak elkezdnek mozogni. Ezek olyan momentumok, amelyek mindig is nagyon érdekelték. Ezért a következő lépés az volt, amikor felvettem az *59 helyzet* (*59 Positions*, 1992) című munkát. Pulóvert húztam emberek testére, majd egyenként húsz másodperces videofelvételeket készítettem róluk. A videó azért volt fontos, hogy lássák, valaki mozog a pulóverben. Később lefényképeztem ezeket az „állóképeket”. Így jutottam el a fotográfiához. Ezt pedig már az *Egyperces szobrok* követték. Az egyes pozíciókat először saját magamon próbáltam ki. Ezek pillanatfelvételek voltak csak. Odaálltam, exponálás, kész, következő. Csupán látni akartam, hogy mennyire működnek ezek a helyzetek. Ezek a fényképek később nagyon nagy tetszést arattak. Ez volt számomra a belépés a fotográfia világába. Egy segédeszköz arra, hogy megőrizzek egy *efemer, performatív helyzetet* szoborként, amely különben örökre megsemmisült volna. Én pedig szerettem volna megőrizni. Az első kísérleteknél ezek még nem voltak megismételhetők. Az újra előadható dolgok csak később következtek. A fotográfia története tehát – az első kísérletek után – nagyon gyorsan kopogtatott az ajtón, hogy bebozsátást nyerjen. A problémák pedig csak akkor jelentkeznek, ha valaki tényleg elkezd komolyan fényképezni. Én viszont csak egy ideig foglalkoztam vele intenzíven, aztán abbahagytam, mert önmagáért nem volt számomra érdekes. Nemrég még tudtam venni néhány csomag polaroid nyersanyagot. Az utolsókat vettem meg. Szeretnék még egyszer *Egyperces szobrokat* csinálni majd erre az anyagra. Szerintem ez a legmegfelelőbb ezekhez a szobrokhoz. Egyszeri, nincs negatív, soha többé nem reprodukálható. Ez az egyszeri és egyedi pillanat okoz nekem örömet.

PG: *Miért nem foglalkoztatja már a fényképezés?*

EW: Annyi nagyszerű fotográfus van, én pedig inkább maradok a szobraimnál.

PG: *Nem is arra gondoltam, hogy úgy foglalkozzon vele, mint például THOMAS RUFF.*

EW: Őt nagyon nagyra tartom. A helyzetek fényképezésében volt valami nagyon csábító, de észrevettem, hogy már inkább ártok a munkámnak. Az elmúlt huszonegy évben nagyon szigorúan, előre meghatározott keretek között tartottam az *Egyperces szobrokat*. Kizárólag múzeumi kontextusban mutatam be őket. Pedig sok meghívást kaptam különféle eseményekre, amelyeket azonban



Erwin Wurm
Fizikai gyakorlatok, 2003, vegyes technika (a művész által megvalósítva), © Fotó: Christoph Maout, Párizs | *Physical Exercises*, 2003, mixed technique, (Performed by the Artist) Biennale d'Art Contemporain de Lyon, France, 2005, Photo: Christoph Maout, Paris

kötötte, saját művészetében alapvetően az ő hatásának tulajdonította. A szociális plasztika (vagy társadalmi plasztika, társadalmi szobrászat) az utóbbi évtizedekben, már Beuys előtt, de még utána is, igen jelentős szerephez jutott a művészetben, bár a legkülönfélébb elnevezésekkel, mint relációs, dialogikus vagy épp részvételi művészet.⁵

Beuys-nál az, amit ő szociális plasztikának nevezett, elsősorban előadások formájában öltött testet, amelyeket az 1970-es években tartott, és főként olyan művészi aktusra utalt, amely társadalmi szerepvállaláshoz kötődik és társadalmi interakcióra alapoz, tehát például a közönség aktív részvételére. MARTINA WEINHART ennek kapcsán írta, hogy a művészet már nem kizárólagosan egyéni, hanem sokkal inkább demokratikus és részvételi aktus.⁶ Beuys a szociális plasztikát „antropológiai művészetfogalom”-nak⁷ nevezte, amelyben „a plasztika az emberi színonimája”.⁸ Mindig kitüntetett módon az emberről szól és az emberre irányul, amennyiben az őt érintő folyamatokat modellezi. Beuys úgy gondolta, hogy a művészetnek az egyik legfontosabb feladata egy, a hétköznapiól radikálisan eltérő világtapasztalás elősegítése, többek között azáltal, hogy „egy érzékfölkötti szférából lehoz [...] valamit, ami megváltoztatja a viszonyokat”,⁹ és tágítja a tapasztalati horizontunkat önmagunkra és a világra vonatkoztatva. Ezek a szándékok Wurm esetében is tetten érhetőek, bár nála ő, az alkotó, legalább annyira része egy ilyen folyamatnak, mint azok, akiket egyes művek segítségével bevon az „alkotás” folyamatába.

⁵ Vö. ezzel Alan W. Moore: A Brief Genealogy of Social Sculpture, *The Journal Of Aesthetics & Protest* <http://www.joaap.org/webonly/moore.htm> (utolsó letöltés: 2018. július 14.). Moor részletesen tárgyalja a „szociális szobrászat” jelentőségét, azon művészek sokaságának tevékenységét, akik már az 1950-es évek elejétől ebben a felfogásban dolgoztak.

⁶ Martina Weinhart: The Making of Art. In: Max Hollein, Martina Weinhart (szerk.) *The Making of Art*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2009

⁷ Matthias Bunge: Joseph Beuys, Plasztikai gondolkodás. Hírverés egy antropológiai művészetfogalomnak 1., *Balkon*. 2000/10., 4-9., ld. <http://balkon.art/1998-2007/> (Utolsó letöltés: 2018. július 14.), továbbá Volker Harlan, Rainer Rappmann, Peter Schata: *Szociális Plasztika, Anyagok Joseph Beuys-hoz*. Ford. Adamik Lajos. Balassi Kiadó, Budapest, 2003, 21.

⁸ Rainer Rappman: Interjú Joseph Beuys-szal. In: *Szociális plasztika, Anyagok Joseph Beuys-hoz*. Szerk. Volker Harlan, et al. Ford. Adamik Lajos. Balassi Kiadó, Budapest, 2003, 58.

⁹ Ibid.

mindig visszautasítottam. A huszonegy év alatt így csak száz vagy száz tíz *Egyperces szobor* jött létre, holott lehetett volna akár ezer is. Akkor viszont inflálódtak volna azok, amelyek korábban készültek, az egész lerombolta volna saját magát. Ezért szigorúnak kellett lennem magammal szemben.

PG: *A múlt évben a Velencei Biennálén az osztrák pavilon hatalmas tereiben, ahol többek között Egyperces szobrok is bemutatásra kerültek, mindenki láthatta, ahogy a látogatók játszanak velük, végrehajjták az utasításokat. Ez persze megfelelt az Ön szándékainak. A látogatók viszont egy kiállításon ma már folyamatosan felvételeket is készítenek, például az okostelefonjukkal, amelyeket azután meg is osztanak a közösségi oldalakon. Mit jelent az Ön szempontjából, a mű felől nézve az, hogy a látogatók az általuk, illetve a barátaik, ismerőseik által felvett pozíciókat ilyen módon közvetítik?*

EW: Nagyon örülök neki, ez ugyanis már kezdettől része volt az elképzelésnek. Az első tíz évben, amikor még nem létezett okostelefon, mindig lehetővé tettük a megnyitókön, hogy a jelenlévők felvételeket készíthessenek magukról. Akkor még polaroidot használtunk, ők pedig hazavihették ezeket a felvételeket, mint szobrot. A felvételeket a megnyitókön mindig szignáltam. Tehát egy olyan fotót kaptak, amely lényegében az én utasításaim szerint készült, amelyet aztán autorizáltam a saját művemként. Így egy újabb fontos szempont jött itt játékba, a szerzőiség kérdése. Ez is nagyon izgalmas volt. Az, ahogy aztán mindez az alkotás folyamatában egy ponton leáll, majd megszűnik, legalább annyira fontos és érdekes, akár csak az, ahogy mindez kikerül a múzeum teréből.

PG: *Korábban azt mondta, hogy Ön és Beuys nagyon eltérő módon értelmezik a szociális plasztikát. De végső soron nem az az értelme, hogy valamiképp az egyén szintjén túl, társadalmi szinten generáljon változást? Meny nyiben változtatja meg az emberek mindennapi viselkedését, ha a kiállításain kipróbálják ezeket a helyzeteket, lehetőségeket, ha színre viszik magukat, ha valóban rászánják magukat arra, hogy felvegyék ezeket az abszurd, vicces testhelyzeteket? Távozás után másképp fognak körülnézni a világban, és másképp fognak magukra tekinteni?*

5 Brigitte Kowan: *infinity and beyond*; Erwin Wurm: *One Minute Sculptures 1997–2017*, 57. *Esposizione Internazionale d'Arte*, Venice, Austrian Pavilion, 2017 május 13 – november 26., ld. http://labiennale2017.at/?page_id=1139&lang=en

Akár Wurm, akár Beuys művészetére összpontosítunk, érdemes megvizsgálni, mit is jelenthet a szobrászat, illetve plasztika fogalma. A plasztikai gondolkodás célja Beuys esetében, hogy „alakítsa a világot [...] és megváltoztassa az emberi tudatot”.¹⁰ Wurm viszont általában *szobrászati jellegről* beszél (Skulpturale). A magyar nyelvben ugyan használjuk a plasztika kifejezést¹¹, mégis inkább csak a szobrászat szót alkalmazzuk. A német nyelvben is két különböző fogalom létezik ennek a formáló tevékenységnek a jelölésére. Az egyik ezek közül az, amelyet Beuys a *kőfaragással* hoz összefüggésbe (Skulptur),¹² amely során a szobrász úgy formálja meg az anyagot, hogy abba belehasít, abból lefarag, vagy elvesz belőle. A felhasznált anyag (kő, fa) merev, nem alakítható, csak oly módon, ha „megtörjük” ellenállását. A beavatkozás mindig erőszakos, bizonyos fokú rombolással, az anyag „sérülésével” jár. Ezzel szemben áll a *plasztika* (Plastik), amely a görög τέχνη értelmében vett *πλαστική* szóból ered,¹³ és amely „az organikus formákat testileg (formálás, metszés, vésés, öntés révén) állítja elénk. [...]: minden plasztika legfőbb célja, hogy az ember méltóságát az emberi alakon belül ábrázolja”.¹⁴ A plasztika Beuys értelmezésében tehát olyan organikus képezés (Bildn), amely belülről kifelé fejti ki hatását, és amelynek eredményeképpen megváltozik a dolog külső kinézete, de amely változás egyben visszautal a belsőben végbement mozgásokra is. Wurm ennyire direkt módon nem foglalkozik a társadalomra vonatkoztatva ezzel a kérdéssel, bár saját szobrászatról vallott nézeteiben lényeges helyen szerepel a külső és belső viszonya, a kettőt elválasztó hártya, réteg vagy héj, illetve annak jelentősége a szobrászati forma értelmezése szempontjából.

A kiterjesztés koncepciója kapcsán nem csak a szobrászathoz való viszonyról érdemes szót ejteni, hanem a „kortárs művészet” fogalmáról is. Ezzel kapcsolatban persze többféle elmélet létezik,¹⁵ de a legtöbben alapvetően egyetértenek azzal, hogy a mai művészetben a pusztá tárgy létrehozása és azzal összefüggésben az összpontosítás egy bizonyos műfajra, mint az alkotás meghatározott módjára már kevésbé releváns. A legtöbb művész mindenképp túllép ezeken az úgynevezett műfaji kereteken vagy határokon. Már Jackson Pollock kapcsán is felvetette ALLAN KAPROW, hogy nála is fontosabb a cselekvés, az akció, mint az eszközhasználat, amely persze lényeges és nélkülözhetetlen, de mindenképp másodlagos.¹⁶ Wurm helyzete ebből a szempontból azért érdekes, mert ő maga ugyan határozottan állítja, hogy távolságot tart a „kortárs művészet” mibenlétéről folytatott vitától, párbeszédétől, mégis művészetében alapvetően megvalósítja azt, amivel ezekben a vitákban jellemzik a „kortárs művészetet”. Ezek közé tartozik, hogy ugyan ő szigorúan a szobrászat lehetőségeiből és a hozzá kapcsolódó esztétikai kérdésekből indul ki, ezeket leginkább úgy válaszolja meg, hogy

10 Matthias Bunge (2000)

11 A *Pallas nagy lexikona* szerint „a tárgyaknak mind a három kiterjedésük szerint való utánozása”, míg a szobrászat „plasztikai művészet, képfaragás (Sculptura)”.

12 A szó a latin *sculpturából* került a német nyelvbe, amely a *sculpere* (metszeni, hasítani) ige főnévi változata. A főnévi alak jelentésében hordozza az utalást az anyagra is (vágás, faragás, vágás fába, elefántcsontba, márványba). Vö. Wolfgang Pfeifer: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Edition Kramer, Koblenz, 2012, 1301.

13 A német nyelvbe francia közvetítéssel kerül a szó. Az eredeti görög *πλαστικός* jelentése: alakításra, formálásra alkalmas. Főnévi alakja, a *πλαστική* utal a felhasznált anyagra (agyag, viasz, gipsz). A szó visszautal a *πλασσειν* igére, amely jelentése: (puha masszát) gyúrni, formálni, alakítani. Az *plastics* ebben az értelemben pedig mindig a formálható anyagra utalt. Vö. Pfeifer (2012), 1017.

14 Beuys egész művészi tevékenységének egyik központi mozzanata az emberi méltóság hangsúlyozása, annak tisztelete és őrzése. Kitüntetett jelentőséget tulajdonít a méltóságnak. „az ember [...] főként szellemi lény [...], ezzel pedig hordozója mindama lehetséges belső minőségnek, melyeket az emberi méltóság fogalmával szokás összefoglalni [...] akarati szándékok, érzelemvilág, lelki élet, gondolkodás, e gondolkodás magasabb formái, az inspiráció, imagináció és intuíció [...]” idézi Bunge (2000).

15 Erről nagyon röviden említést tettem Szabó Dezső művészete kapcsán. In: Pfiszner Gábor: *Úton a képhez*, Szabó Dezső két kiállítása a Vintage Galériában. *Balkon* 2016/9., 24–27.

16 Allan Kaprow: *The Legacy of Jackson Pollock (1958)* In: u.ő. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, University of California Press, 1993, 1–9.

EW: Beuys azt mondta, hogy minden ember művész – ez is az egyike a híres téziseinek. Kapcsolódás leginkább ott fedezhető fel, hogy az én esetemben mindenki műalkotássá lehet. Az érdekes az, hogy csak fokozatosan jutottam erre a gondolatra. Az én praxisomban a legtöbb dolgot sosem terveztem meg előre: minden lassan és fokozatosan, lépésről-lépésre állt össze a körülmények függvényében, gyakorlati okokból, de teoretikus megfontolásokból adódóan is. Az első *Egyperces szobrokat* először magamon próbáltam ki, s magamat használtam arra is, hogy lefényképezzük őket. Amikor több múzeum is meghívott, hogy állítsam ki őket, és készítsék újabb fényképeket, akkor feladtak egy hirdetést, hogy jön egy művész, és önkénteseket keresnek, akik részt vesznek egy akcióban. Nagyon sokan jelentkeztek, minden alkalommal, mintegy negyven-ötven ember. Hamar észrevettem, hogy tulajdonképpen instrumentalizálom őket, de közben persze ők is ugyanezt teszik velem. Ez nagyon izgalmas volt. Hirtelen nagyon erőteljessé vált ez az interakció közöttünk. Nagyszerű érzés volt. Ha én most ezt az eszközt kiadom a kezemből, és a látogatók ezzel az eszközzel már ott, a múzeum kontextusában élnek, akkor abból adódik még valami más is. És ez tényleg így is történt. Ha valaki feláll erre a kis emelvényre, akkor eleinte oštobán érezheti magát, mert a többiek közben figyelik, bámulják, és az egész számára értelmetlennek tűnhet. Az abszurd az egészben az, hogy nagyon hamar világossá válik, hogy ha valaki ott áll egy edénnyel a fején, elzárva a környezettől, akkor valami egyszer csak működni kezd, amit én pszichológiai jelenségként értelmezek. Az ember műalkotássá válik, megszemlélik, s egyszer csak felcserélődnek a szerepek, és az is hajlandó ezt elfogadni, aki ott áll: passzív nézőből, befogadóból aktív tárggyá válik, amely kiállítja magát, és ezáltal műalkotássá válik. De ezt csak akkor lehet látni, ha kipróbáljuk. Ha viszont működik, akkor persze nagyon erős hatással van.

PG: *Egyszer azt állította egy nyilatkozatában,⁶ hogy a szubjektum-objektum viszony megváltozik, ha valaki ezeknél az Egyperces szobroknál cselekvőként színre viszi magát. Ez nem jelenti egyúttal azt is, hogy ez a hagyományosan értett szubjektum-objektum viszony értelmetlenné válik, feloldódik?*

6 Ausstellungsfilm Erwin Wurm: *One Minute Sculptures*. 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=aDL5NVXwBFI>

túllép azon, ami a szobrászathoz tartozik. Nem csak arról van szó, hogy az *Egyperces szobrok* esetében már a pozíciónak a művész instrukciói szerinti megvalósítása szobornak számít, amely alkalomról alkalomra mindig más, sosem állandó, identikus, hanem változó, efemer, hanem arról is, hogy sok ilyen „akciót” rögzített fényképezőgéppel (statikus, állókép, amely inkább utal a szoborjellegre) vagy videóval (amelyen ugyan áll a „modell”, mégsem statikus, mivel folyamatosan mozgásban van, bár ez épp nem látható). A későbbi változatoknál egyértelműen számít a közönség aktív részvételére (participáció), mi több, nélkülük valójában már nem is ölthetnének „testet” ezek a „szobrok”. Egyéb munkái esetében is fontos szerepet kapnak a szigorú értelemben vett szobrászati gesztusokon túl a különféle intervenciók, amelyek akcióként foghatók fel. Ezek az intervenciók ugyan csak nyomok révén detektálhatók a kiállított tárgyak felületén, de elengedhetetlenek ezen tárgyak létrejöttéhez. Ennek ellenére nem másodlagosak, hanem valójában ezeken az intervenciókon van a fő hangsúly. Wurm szigorú értelemben tehát továbbra is a szobrászat területén marad, ugyanakkor annyira kitágítja, kiterjeszti azt, hogy egyúttal majdnem teljes egészében fel is oldja az azt definiáló határokat.

Erwin Wurm
Sitting on Wallstreet | A Wallstreet-en ülve, Photo Studio Erwin Wurm
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017





Erwin Wurm
Egyperces munkák. A szobrászat mint program © Fotó: Végel Dániel | Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár és Digitális Archívum

Szobrok Erwin Wurm stúdiójának kertjében. © Fotó: Glódi Balázs | Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum



EW: De, minden bizonnyal mondhatjuk ezt. Lehet ezt így is szemlélni, hisz az egész valahol kulturálisan meghatározott. Egyszer feloldódik, majd valahol ismét visszatér. Ez történik az én korai művemnél is, ahol a pulóvereket használtam. Ezekbe bele lehetett bújni, majd ismét kibújni belőlük a használati utasításnak megfelelően. Így lehet valakiből ennek megfelelően műalkotás egy pillanatra, majd persze ismét ki lehetett bújni belőle, és akkor az egész már nem is létezik. Mintha nem is lett volna.

PG: Korábban beszélt arról is, hogy a filozófia nagyon fontos szerepet játszott az életében és a művészetében. Milyen filozófia és milyen értelemben?

EW: Én ezen a területen egyértelműen dilettánsnak számítok, nem vagyok szakfilozófus. Nagyon sokat olvasok filozófiai műveket, és mindig vannak kedvenceim. Ez a vonzalom a filozófia és az irodalom iránt abból adódik, hogy a filozófusok nagyon hasonlítanak a művészekhez. Mindig kísérletet tesznek arra, hogy a világot és abban a dolgokat újradefiniálják. De természetesen mindig kudarcot vallanak, mert a következő generáció ismét mindent elvet. A világot új módon interpretálni, új módon megvilágítani, újra felfedezni, új vázlatot, tervet készíteni már kezdettől bukásra van ítélve, mivel az utánunk következők egy teljesen más képet alkotnak maguknak a világról. A legtöbb kérdés – amelyeket már a görög gondolkodó is megfogalmaztak, és amelyeket azóta is feltesznek – úgy magyarázza a társadalmat, ahogy azt az aktuális irányzatok alátámasztják és hangsúlyozzák. Mindez mindig is erősen foglalkoztatott, főleg azért, mert a művészet sem tesz mást, szerintem.

PG: És ez megjelenik valamiképp az Ön művészetében?

EW: Mindig vannak utalások a különféle munkáimban például MONTAIGNE-re, DELEUZE-re, vagy épp másokra. Egyszer készítettem egy művet, amely tulajdonképpen Deleuze-ról szól. Ez egy ferde autó. Deleuze írt egy filmelméleti könyvet,⁷ én pedig sokat foglalkoztam science fictionnel és képregényekkel, és ezt mind belesűrítettem egy elferdített Renault-ba, amely

abból az időszakból – a nyolcvanas évek elejéről – származik, amikor Deleuze a könyvét írta. Elképesztő munka volt, mivel úgy csináltam meg az autót, mintha épp bevenne egy kanyart. Úgy, ahogy egy képregényben megjelenítik. Ezt a munkát neki szenteltem.

PG: És milyen szerepet játszik LUDWIG WITTGENSTEIN, akit szintén gyakran emleget, és a neve is megjelenik egy-egy mű címében?

EW: Ludwig Wittgenstein is egyre-másra előfordul nálam, akivel még el is viccelődtem. Nagyon nagyra tartom őt, bár be kell vallanom, hogy a *Tractatus Logico Philosophicus*-ból (*Logikai-filozófiai értekezések*)⁹ eleinte nem értettem semmit. Egész addig, amíg egyes amerikai kommentátorai fel nem nyitották a szememet. Akkor elgondolkoztam azon, hogy nálunk Wittgensteint mindig mondatról mondatra olvasták, és így mennyire keveset értünk belőle. Az amerikaiak viszont azt mondták, hogy nem kell egyben nézni, és annak megfelelően megpróbálni megérteni az egészet. Sőt, nem is kell hagyományos értelemben megérteni, hisz épp annyira van tele van ellentmondásokkal a világ, mint amennyire Wittgenstein állításai. Ebben a kísérletben benne van az, hogy egybefogjam mindazt, ami a világ. Ha ezt elfogadjuk, és ennek megfelelően másképp próbáljuk olvasni ezt a szöveget, akkor elkezdi működni.

PG: Miképp kapcsolódnak ezek a gondolatok az akciókhoz, a Performatív szobrokhoz?

EW: Mindig másképp. Említettem például Montaigne-t. Ő volt az egyik első filozófus, aki látszólag hétköznapi dolgokról írt. Sok művész ugyanezt teszi. Itt párhuzamokat lehet vonni, így talán létrejön az a bizonyos aha effektus. De hát én nem elsősorban a széles tömegeknek készítek műveket, hanem egy nagyon speciális közönségnek, bár nyilván jó lenne, ha a széles tömegek is érteni és élvezni tudnák. Erre pontosan rámutat a *Kövér autó* (*Fat Car*). Mindenki lát egy kövér (felfúvódott) autót, és ezt határozottan meg tudja állapítani. Csakhogy e mögött az „autó” mögött egész más megfontolások húzódnak: például az autó egyrészt ennek a korszaknak a fetisizált tárgya, másrészt viszont egy olyan eszköz, amely tönkreteszi a világot, elpusztítja a nyersanyagforrásokat, és persze még nagyon sok más téma van, amely kapcsolható hozzá, és amelyre így utalást teszek. De az is hozzátartozik, hogy az autó azáltal, hogy felfúvódik, kövér lesz, tehát az autó technoid struktúrája összekapcsolódik egy élőlény biológiai struktúrájával, mert csak élőlények hízhatnak meg. Ezáltal ez mindenképp egy erős utalás a közös jövőnkre, amelyben együtt vagyunk kénytelenek osztozni.

PG: Az, amit eddigi művészeti pályáján tett, látszólag nem illeszkedik a kortárs művészetről folytatott elméleti vita kereteibe. Miként látja saját művészete és a kortárs művészet viszonyát?

EW: Igyekszem magamat távol tartani tőle. Már régóta nem érdekel. Nagyon sokáig foglalkoztattak ezek a kérdések. Korábban igyekeztem aktív része lenni ennek az egésznek, de mindig az volt az érzésem, és egyre inkább azt vettem észre, hogy az elméletekben felállítanak egy mércét, amely szerint én elhelyezkedem valahol, és aztán ott van a művészet és a filozófia minden nagy teljesítményével, amelyre én ugyan intellektuálisan vágyakozhatok, és törekedhetek arra, hogy elérjem, miközben nagyon sokhoz soha nem sikerült igazán kapcsolatot találnom. Ténylegesen megélt fizikai kapcsolatra gondolok. Ezek a kapcsolódások a legtöbb esetben csak akkor sikerültek, amikor az egész már nem foglalkoztatott olyan intenzitással.

Az interjú létrejöttét a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum tette lehetővé.

⁷ *Sculpter la pensée: Une entrevue avec Erwin Wurm* Par Bernard A. Schütze <http://esse.ca/fr/sculpter-la-pensee-entrevue-erin-wurm>

⁸ Gilles Deleuze: *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Les Éditions de Minuit, 1983 (magyarul: *Film 1. A mozgás-kép*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Osiris Kiadó, 2001)

⁹ Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezések*. Ford. Márkus György, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2004