

**PRIVATE
WURM**

Erwin Wurm
Günther Oberhollenzer
im Gespräch
Conversation with
Erwin Wurm
& Karin Altmann

Wenige Tage vor der Eröffnung der Ausstellung *Private Wurm* im Essl Museum führte Kurator Günther Oberhollenzer, unterstützt von der Kunstvermittlerin Karin Altmann, ein ausführliches Interview mit dem Künstler Erwin Wurm. Das Gespräch gruppierte sich in mehrere Fragenblöcke: Neben allgemeinen künstlerischen Fragestellungen und Fragen zur Ausstellung, insbesondere zum „Narrow House“, wurde auch über Medientheorie und Medienrealität diskutiert, ein Thema, das in der Ausstellung eine große Rolle spielt.

Günther Oberhollenzer: Herr Wurm, Sie sind ein erfolgreicher, international agierender Künstler, es heißt oft, Ihre Kunst wird überall verstanden. Wie gehen Sie aber damit um, wenn Sie nur als witziger, ironischer Künstler charakterisiert werden und wenn das, was darunter liegt, von vielen oft gar nicht gesehen wird?

Erwin Wurm: Erstens ist das selten der Fall, das betrifft meistens Österreich und manchmal Deutschland. Zweitens versteht man heute unter Humor einen Konsens, der Lachen als ein Kulturphänomen an eine bestimmte historische, soziale und personelle Konstellation bindet. Das heißt, dass unterschiedliche soziale Konstellationen und Gruppierungen Realitäten anders wahrnehmen, weiters hat das auch mit persönlichen Befindlichkeiten und persönlichen Erfahrungswerten zu tun, ob jemand über etwas lacht oder etwas als erschreckend bzw. beängstigend empfindet. In diesem Zusammenhang ist mir aufgefallen, dass einige meiner Arbeiten in verschiedenen kulturellen Kontexten unterschiedlich bewertet werden. Es gibt Gruppierungen, bei denen es heißt, eine Arbeit sei böse, beängstigend, wo hingegen eine andere Gruppierung diese Arbeit als ironisch oder witzig bewertet. Letztendlich verweist uns eine Arbeit auf den Zustand einer gesellschaftlichen Konstellation oder einer Gesellschaft und der Fähigkeit, Realitäten in bestimmte Richtungen zu lesen. In Amerika zum Beispiel wurde meine Arbeitsserie „Anleitungen zum politischen Unkorrekthein“ als Aggression wahrgenommen und abgelehnt.

A few days before the opening of the exhibition *Private Wurm* in the Essl Museum, the curator Günther Oberhollenzer, supported by the art educator Karin Altmann, conducted a comprehensive interview with the artist Erwin Wurm. The conversation was grouped into several blocks of questions: besides general artistic issues and the exhibition as such – in particular the “Narrow House” – themes discussed also included media theory and media reality, a subject that plays a major role in the exhibition.

Günther Oberhollenzer: Mr Wurm, you are a successful international artist, it is often said that your art is understood everywhere. But how do you feel about the simplifying characterisation as a witty, ironic artist, while what is under the surface is often not even seen?

Erwin Wurm: Firstly, something like that seldom happens; it applies in most cases to Austria or sometimes Germany. Secondly, today humour is generally understood as something that links laughter as a cultural phenomenon to a certain historical, social and personal constellation. This means that different social constellations and groupings perceive realities differently; in addition it also depends very much on personal sensitivities and personal experiences whether somebody laughs at something or if he or she finds the work horrifying or frightening. In this context it occurred to me that some of my works are evaluated differently in different cultural contexts. There are groupings where a work is called “bad”, “frightening”, while another grouping might regard the same piece as ironic or witty. Ultimately, a work refers us to the state of a social constellation or a society and the ability to read realities in certain directions. In America, for example, my work series “Instructions to be politically incorrect” was perceived as being aggressive and so rejected. In Austria the people laughed at it and thought it was funny. It is also interesting to note that you convey a set of circumstances by the joke, so that unexpectedly, after the first depiction a totally different idea emerges. The sudden

In Österreich hat man darüber gelacht und sie als witzig empfunden. Interessant ist auch in diesem Zusammenhang, dass man beim Witz einen Sachverhalt mitteilt, sodass nach der ersten Darstellung unerwartet eine ganz andere Auffassung zutage tritt. Der plötzliche Positionswechsel vermittelt die Einsicht, dass das Urteil über den Sachverhalt nicht zwingend einer einzigen Auffassung unterworfen ist. Diese Öffnung zu anderen Auffassungen wird als Freiheit empfunden.

GO: Gerade bei jungen Leuten ist ihr Name ein Begriff. Das Interessante dabei ist aber, dass viele in Ihnen eher einen Popkünstler sehen. Die Grenzen scheinen zu verschwimmen. Sie machen jetzt auch Designobjekte, und in einem kürzlich erschienenen Interview antworteten Sie auf die Fragen nach einer Grenzlinie zwischen Kunst und Design: „Ich denke nicht einmal annähernd darüber nach. Ich frage mich nicht, was Kunst und was nicht Kunst ist.“

EW: Die Bezeichnung Pop Art wird dem englischen Kunstkritiker Lawrence Alloway zugeschrieben und wird häufig als Antikunst und als Reaktion auf die betont intellektuell abstrakte Kunst charakterisiert, die sich dem Trivialen zuwendet. Der Popkünstler fordert die absolute Realität. Die Frage, wann etwas Kunst und wann Design ist, stelle ich mir nicht mehr, genauso wenig wie die, ob ich Kunst mache oder etwas anderes... das sind keine Fragen von Bedeutung für mich.

GO: Finden Sie es gut, dass die Grenzen der Kunst im Fluss sind, dass ein Jugendlicher Sie vielleicht nicht unbedingt als herkömmlichen zeitgenössischen Künstler sieht?

EW: Mir ist die Kunstwelt schon einige Jahre zu klein und eng. Ich wollte diese überwinden und mit meiner Arbeit in viel größere Zusammenhänge vorstoßen. Die Fragestellung, die sich seit drei Jahrzehnten durch meine Arbeit zieht, ist die: Kann ich mit dem Begriff des Skulpturalen den Alltag und unsere Zeit bearbeiten und eine neue

change of the position conveys the insight that the judgement about the circumstances is not necessarily subject to one single idea. This opening up towards other ideas is understood as freedom.

GO: You are particularly well-known among young people. Yet the most interesting fact is that many rather see you as a pop artist. The limits seem to blur. You also create design objects now, and in a recently published interview you answered questions about the borderline between art and design by saying: "I am not even close to thinking about this. I do not ask myself what is art and what is no art."

EW: The term pop art is ascribed to the English art critic Lawrence Alloway and is often characterised as anti-art and as a reaction to the explicitly intellectual abstract art turning towards the trivial. The pop artist demands the absolute reality. I no longer pose the question of whether something is art and when it starts to be design, neither do I ask whether I am doing art or something else ... these questions are meaningless for me.

GO: Do you like the fact that the borderlines of art are in a constant flux so that a young person does not necessarily see you as a conventional contemporary artist?

EW: For me, for some years the art world has already become too small and too narrow. I want to transcend it and advance with my work into far bigger contexts. The question that has pervaded my work for three decades now is the following: can I use the idea of the sculptural, to process everyday life and our time and to gain a new perspective or a new possibility for interpretation? In the course of this, I have also received a lot of encouragement from other genres. For example, people from the world of music (Red Hot Chili Peppers) or fashion designers have approached me who were inspired by my pieces and have worked with them, as have theatre directors, people from contemporary dance or from literature. Recently, for example, without mentioning my name Maison Martin Margiela used my "Kastenmänner-Skulpturen" for

Perspektive oder neue Interpretationsmöglichkeit gewinnen?

Im Zuge dessen habe ich dann auch viel Zuspruch aus anderen Sparten bekommen. Zum Beispiel sind Leute aus der Musikwelt (Red Hot Chili Peppers) oder auch Modedesigner auf mich zugekommen, die von meinen Stücken inspiriert waren und damit gearbeitet haben, auch Theaterregisseure, Leute vom zeitgenössischen Tanz oder aus der Literatur. Vor kurzem zum Beispiel hat Maison Martin Margiela für einen Teil seiner Herbstkollektion 2011 meine „Kastenmänner-Skulpturen“ verwendet, ohne mich zu nennen. Jedenfalls habe ich dann gemerkt, dass ich da etwas intensiv getroffen habe.

GO: Was für den Zeitgeist spricht. Wenn ich sage, dass Erwin Wurm ein Künstler ist, der sehr gut trifft, was Zeitgeist ist, der Kunst macht, die die heutige Zeit treffend reflektiert, liege ich da richtig?

EW: Wenn man sich mit der Gegenwart auseinandersetzt oder mit der Realität der Zeit, liegt es natürlich nahe, dass man etwas schafft, das Zeitgeist produziert – und das hat dann z. B. mit Soziologie, Philosophie, Mode, Architektur oder dem Begriff der Ikone als ein Phänomen des 20. und 21. Jahrhunderts zu tun.

GO: Aber glauben Sie nicht, dass Sie vielleicht den Nerv der Zeit besser treffen als manch anderer Künstler?

EW: Das kann ich nicht sagen, ich habe mich nicht wirklich damit beschäftigt. Ich habe mich mit dem Versuch auseinandergesetzt den Begriff des Bildhauerischen mit unseren Zeitphänomenen und Fragen unserer Zeit und des Alltags zu koppeln um dadurch auf eine andere Ebene zu gelangen. Ich habe mir oft absichtlich fast stupide Fragen gestellt und habe Untersuchungen gemacht, um nachzuvollziehen, „was ist das Bildhauerische, das Dreidimensionale, was kann das für mich noch für eine Bedeutung haben, oder kann ich mir das als operatives Instrument aneignen ohne ins Altmodische, Altväterliche abzugleiten?“

part of his 2011 autumn. In any case, I have noticed then that I struck a chord very strongly there.

GO: Which is a sign of the "Zeitgeist". Would I be right to say that Erwin Wurm is an artist who catches the "Zeitgeist" very well and who produces art that epitomises the present?

EW: If you examine the present or the reality of a time it naturally stands to reason that you create something producing the "Zeitgeist" – and this has then to do, for example, with sociology, philosophy, fashion, architecture or the notion of the icon as a phenomenon of the 20th and 21st century.

GO: But don't you think that you maybe catch the Zeitgeist better than many other artists?

EW: I cannot say that, I have not really thought about that question. I have explored the attempt to link the sculptural with our time phenomena and our everyday life, in order to reach another level in this way. I have often deliberately asked myself almost stupid questions and have undertaken examinations in order to understand "what the sculptural is, the three-dimensional, what sort of meaning can it still have for me or can I take possession of it as operative instrument without slipping into the old-fashioned, the patriarchal?" Thus interesting questions arose, such as: sculpture is work on volume; you take something away or you add something to it; furthermore one could also draw the conclusion that even if you put on or lose weight you are working with volume. Thus you could say: putting on weight and losing it is sculptural work. I found these simple conclusions very interesting and they helped me to change reality levels and to bring things together that, like pop art, isolate and deconstruct banal, everyday objects and combine them into new chains of information. It is a linkage of reality and art operating with its own abstract means, and this procedure was rightly described as pop art. In this sense, the description is justified and also desired. On the other hand, it also goes much further, since pop art, too, preconditions a certain narrowness. Classical pop art

Dadurch sind interessante Feststellungen entstanden, wie z. B.: Bildhauerei ist Arbeit am Volumen, man nimmt etwas weg oder fügt was hinzu; weiter kann man den Schluss ziehen, auch wenn man zu- und abnimmt, arbeitet man mit Volumen, also könnte man sagen: Zu- und Abnehmen ist Bildhauerei. Diese einfachen Schlüsse fand ich sehr interessant und haben mir auch geholfen, Realitäts-ebenen zu wechseln und Dinge zusammen zu bringen, die im Sinne von Pop Art banale Gegenstände des Alltags isolieren, de-konstruieren und zu neuen Informationsketten zusammen schließen. Es ist eine Verknüpfung von Realität und Kunst, die mit eigenen abstrakten Mitteln hantiert, und das wurde ja auch als Pop Art beschrieben, insofern ist diese Bezeichnung berechtigt und auch gewünscht.

Auf der anderen Seite geht es auch viel weiter, weil auch die Pop Art eine gewisse Enge vorgibt. Die klassische Pop Art reflektiert nur auf Themen des Konsums der Warenwelt, wo hingegen in meiner Arbeit wesentliche Bereiche vorkommen, die ausschließlich mit dem Geistigen, Philosophischen und Psychologischen hantieren.

Karin Altmann: Wie wichtig ist Ihnen Provokation?

EW: Wenn man dem Begriff Provokation auf den Grund geht, bezeichnet dieser das gezielte Hervorrufen eines Verhaltens oder einer Reaktion der anderen Personen. Der Provokateur agiert bewusst in eine Richtung, dass die angesprochene zu provozierende Personengruppe (oder die Ausstellungsbesucher) ein tendenziell erwünschtes Verhalten zeigen. Das interessiert mich nicht. Ich mache die Arbeiten nicht primär für ein spezielles Publikum, sondern zu aller erst für mich, und erst in zweiter Linie denke ich an den Betrachter. Das heißt, der Betrachter kommt in meinen Überlegungen, wenn ich eine neue Arbeit mache, so gut wie nicht vor. Mich fasziniert ein neuer Weg, eine neue Möglichkeit, mich dem Thema der Realität zu stellen und das grenze ich zuerst an mir ab und versuche es dann, in Relation zu meinen Möglichkeiten zu setzen. Mich interessiert aber auch ein quasi nicht vorhersehbares Resultat oder eines, das aus einer Versuchsanordnung

only reflects on the consumerism of the world of commodities, while in my work essential areas appear that exclusively deal with the spiritual, the philosophical and the psychological.

Karin Altmann: How important is provocation for you?

EW: If you get to the bottom of the idea of provocation, this term describes the targeted provocation of a behaviour or a reaction of other people. The provocateur acts deliberately in one direction so that the group to be provoked (or the exhibition visitors) will display the basically desired behaviour. I am not interested in something like that. I do not primarily produce my works for a special audience, but in the first place for myself, and only in the second place do I think of the viewer. This means the viewer hardly ever appears in my considerations when I am making a new work. I am fascinated by a new way, a new possibility of facing the subject of reality and at first I delineate this subject on myself, and then I try to relate it to my possibilities. But I am also interested in an almost unforeseeable result or one that derives from an experiment, to which my work has for the most part led. Thus, for example, with regard to the works on the growth of volume, I primarily aimed at the sculptural element or subject through drawing different pieces of clothing one on top of another. At the same time, through the simultaneous shifting of a piece of clothing, a multiplication of the surface or shifting of the social context occurs – I found this highly interesting, but also to a certain degree surprising since it was only my work that brought me to this context and provoked the interest in this direction.

GO: The "Narrow House" may well be interpreted in a similar direction as the clothes. I have the feeling that clothing stands for a representative social shell, an individual draft identity – as the house can also be a social shell ...

EW: Quite right. And the house is not only a social shell but really, from the viewpoint of the sculptor and based on the term itself, a second skin. Or to put it better, the third skin.

kommt, wo mich zu einem guten Teil die Arbeit selbst hinführt. So habe ich z. B. bei den Arbeiten mit dem Volumenzuwachs durch das Übereinanderziehen verschiedener Kleidungsstücke primär das skulpturale Element oder Subjekt gemeint, wobei sich durch die gleichzeitige Verzigrachung der Oberfläche bzw. Verschiebung eines Kleidungsstückes auch der soziale Kontext verschiebt – das fand ich äußerst interessant und aber auch zu einem gewissen Maße überraschend, da ich erst durch die Arbeit auf diesen Zusammenhang und auf das Interesse in diese Richtung gestoßen bin.

GO: Das „Narrow House“ kann ja in eine ähnliche Richtung interpretiert werden wie die Kleidung in Ihren Arbeiten. Ich habe das Gefühl, die Kleidung steht für eine repräsentative soziale Hülle, einen individuellen Identitätsentwurf – so wie auch das Haus eine soziale Hülle sein kann ...

EW: Vollkommen richtig. Und das Haus ist nicht nur eine soziale Hülle, sondern tatsächlich vom Begriff her, vom Standpunkt des Bildhauers, eine zweite Haut. Oder besser gesagt die dritte Haut. Die zweite Haut ist die Kleidung. Das ist genau das Thema, auf das ich es angelegt habe.

GO: Das heißt, das Haus ist eine sehr konsequente Weiterführung dessen, was Sie mit den Kleidungsstücken gemacht haben, nur auf eine andere Ebene übertragen. Wenn Sie jetzt das Haus Ihrer Eltern im Essl Museum nachbauen, drängt sich mir die Frage auf: Wie wichtig ist es für Sie, dass es sich bei diesem gequetschten Haus um das Ihrer Eltern handelt?

EW: Die Entscheidung, die mich letzten Endes zum Elternhaus gebracht hat, war von verschiedenen ausstellungsorganisatorischen Elementen abhängig. Es war eine Arbeit als Reaktion auf eine Ausstellungssituation, die ich vorgefunden habe, die mir überhaupt nicht gepasst hat. Ich habe in einer Institution, die sehr groß war und viel Platz bot, einen relativ schmalen, langen Raum zugewiesen bekommen. Anfangs habe ich mich darüber geärgert und überlegt, ob ich die Ausstellung absagen soll – ich habe mich dann

The second skin is the clothing. This is exactly the theme I was aiming at.

GO: This means the house consistently continues what you have done with the clothing, only on a different level. If you rebuild your parents' house in the Essl Museum now, it raises the question: how important is the fact that this squashed house is the house of your parents?

EW: The final decision in favour of my parents' house depended on various elements that had to do with the organisation of the exhibition. It was a work reacting to an exhibition situation which I found and which I did not like at all. I was allocated a relatively small, long room in an institution that was very big and had a lot of space. At first I was annoyed and considered cancelling the exhibition – but then I decided to react and to produce a work referring to this situation, and through which in a certain sense I could also work it off. It was very quickly clear that it should be a house, because the space was very long, all in all 30 metres, but only five to six metres wide.

Only a squashed house would fit into that size. Then I also decided relatively quickly that it should not be a modernist house with a flat roof, but a prototype of the classical, detached family house with a gabled roof, in order to still refer to the house in the squeezed-down form of the sculpture. And it had to be also easily recognisable for the visitors as such.

The next definite decision was to allow the visitors also to go inside the house. Since I did not know the interior of any of the houses in the city suburbs or in the countryside apart from my parents' house, it was quickly clear that it had to be this house – because in this way I could realise the rooms, the sequences of the rooms and the furniture in an understandable way. So instead of fiction I was able to show an extract from a special reality, with reference to a certain time. In this way, finally, the work presented itself as if it had to do with my past, youth, etc – even though this is not true. Yet I also found this approach fairly interesting and so I did not reject to it, but adopted a view according to which the work led me into a certain direction

aber entschieden zu reagieren und eine Arbeit zu machen, die auf diese beengte Situation hinweist und die ich dadurch auch in einem gewissen Sinne abarbeiten konnte. Es war sehr schnell klar, dass es ein Haus werden sollte, weil der Platz sehr lang, insgesamt 30 Meter, aber nur 5-6 Meter breit war.

In diese Größe passte nur ein Haus, das gequetscht ist. Dann war auch relativ schnell die Entscheidung da, dass es kein modernistisches Haus mit Flachdach werden sollte, sondern ein Prototyp des klassischen Einfamilienhauses mit Satteldach, um in der gequetschten Form der Skulptur immer noch auf das Haus verweisen zu können bzw. dieses auch für den Besucher als solches leicht erkennbar sein musste.

Die nächste Entscheidung, die für mich feststand, war, dass die Besucher auch in das Haus hineingehen können sollten. Da ich keines dieser Häuser, die man an den Stadträndern oder am Land sieht, von innen kannte, bis auf das Haus meiner Eltern, war schnell klar, dass es das Elternhaus sein musste – weil ich so die Räume, Raumfolgen und Möbel nachvollziehbar realisieren konnte und somit keine Fiktion, sondern einen Ausschnitt aus einer speziellen Realität, unter Aufweisung einer bestimmten Zeit, zeigen konnte. So hat sich zum Schluss die Arbeit dargestellt, als ob sie mit meiner Vergangenheit, Jugend usw. zu tun hatte – dem ist aber nicht so. Ich habe diesen Zugang aber auch ganz interessant gefunden und daher auch nicht verweigert, sondern es so gesehen, dass mich die Arbeit in eine gewisse Richtung geführt oder gedrängt hat, und ich bin dem nachgegangen und habe nachgegeben.

Dass das Vorbild zu dem Haus mein Elternhaus war, hat mich dazu veranlasst, einen Schritt weiter zu gehen und die Polizeikappe zu verwenden, die ich vor einigen Jahren für den Heldenplatz entworfen habe – für ein Denkmal der Bundespolizeidirektion Wien. Ich habe vorgeschlagen, eine Polizeikappe, die ca. drei Meter im Durchmesser hatte und in 1,80 Meter Höhe auf drei dünnen Eisenstäben montiert werden sollte, aufzustellen um der Bevölkerung die Möglichkeit zu bieten, sich schützensuchend darunter zu stellen. Damals wurde der Vorschlag

or pushed me into it, and I pursued it and gave in.

The fact that the model of this house was my parents' house made me take a step further and use the police cap which I designed a couple of years ago for "Heldenplatz" in Vienna – for a monument of the "Bundespolizeidirektion Wien" (Head Office of the Austrian Federal Police in Vienna). I suggested mounting a police cap – three metres in diameter and 1.80 metres high – on three thin iron bars and inviting the public to stand underneath looking for protection. At the time, the suggestion was turned down, but now I was interested in taking the idea up again and mounting a smaller police cap on the wall, under which visitors could stand alone or in twos. Now it's clear my father was a policeman, but he was a detective and did not wear a uniform. Nevertheless, I liked this game – how shall I say, it was a provocation, as if I had used a quote from Louise Bourgeois, who spent her whole life working on her father. As a quote I find it interesting, even though my intention is different – I do not work on my father, my parents or anybody else in my family, but since I liked the quote, I realised it in this way.

GO: So you play with the statement: "I am the public artist who is now showing private things, but if you look closely, it is not at all as private as it looks ..."?

EW: That expresses it very well.

GO: Because the title *Private Wurm* naturally also suggests that now we will eventually get to know something about the private person Erwin Wurm.

EW: But it is not like that.

GO: This impression is confirmed if you go inside the house. On the one hand you have the feeling that you are entering a personally furnished house, on the other hand it is squeezed and you are constantly thinking this is all not true. But you are never sure whether you are seeing something true in front of you or else a fiction, a fake.

KA: How did the title *Private Wurm* occur to you at all?

abgelehnt, aber in diesem Zusammenhang hat es mich interessiert, die Idee wieder aufzugreifen und eine kleinere Polizeikappe an die Wand zu montieren, unter die sich die Besucher alleine oder zu zweit unterstellen konnten. Jetzt ist klar, dass mein Vater Polizist war, allerdings war er Kriminalbeamter und hat keine Uniform getragen. Trotzdem hat mir dieses Spiel gefallen – wie soll ich sagen, es war eine Provokation, wie wenn ich ein Zitat von Louise Bourgeois verwendet hätte, die sich ja ihr ganzes Leben an ihrem Vater abgearbeitet hat. Ich dachte mir, als Zitat finde ich es ganz interessant, obwohl es bei mir nicht der Fall ist – ich arbeite weder meinen Vater, meine Eltern noch sonst jemanden in meiner Familie ab, sondern als Künstlerzitat hat mich das interessiert und daher habe ich das auch so realisiert.

GO: Also spielen Sie mit dem Ausspruch: „Ich bin der öffentliche Künstler, der jetzt Privates herzeigt, aber wenn ihr genau hinsieht, ganz so privat ist es nun auch wieder nicht ...“?

EW: Das drückt es sehr gut aus.

GO: Weil auch der Titel *Private Wurm* natürlich suggeriert, dass wir jetzt endlich etwas über den Privatmann Erwin Wurm erfahren.

EW: Aber so ist es nicht.

GO: Dieser Eindruck verfestigt sich, wenn man das Haus betritt. Einerseits hat man das Gefühl, dass man ein persönlich eingerichtetes Haus betritt, andererseits aber ist es gequetscht, und man denkt ständig, das stimmt alles ja nicht. Man weiß nie, ob man etwas Wahres von Ihnen sieht oder aber eine Fiktion, ein Fake.

KA: Wie kamen Sie eigentlich auf den Titel *Private Wurm*?

EW: Einerseits steht er für das Private; andererseits kommt „Private“ aus dem Amerikanischen und ist der niedrigste Dienstgrad beim Militär in den USA. Ich habe gern Titel,

EW: On the one hand it represents the private; on the other hand "private" is derived from the American and describes the lowest grade in the military in the US. I like titles that lay false trails. For example, drugs have never played a major role in my life, apart from trying something out as a student I never went more into that field. Yet drugs occur in my work frequently [e.g. "Me on LSD" or "I love my time, I don't like my time", note]. Thus it is stereotypes in our society that I am interested in.

KA: In your house, the attitude towards life of the 1970s plays a bit of a role too, simply through the furniture. How did you experience this time yourself, does it influence your present life and your art?

EW: Yes, more than I thought. I noticed that during this time my critical thinking developed. Then, influenced by my surroundings, I started to take an interest in literature and art, and looking out of this protected position of the parents' house you discover the world. It is like a bunker, in which you sit and from which you look out into the world. At the time, that is almost at the turn of 1970, I was 16 years old, and naturally the 1970s were an extremely formative period. It should not be forgotten that the time was super-revolutionary. In quotation marks! In Austria not as much as elsewhere. There was the student unrest. There were Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Oswald Kolle. There were all the pop groups. Also Andy Warhol, pop art and all that. And Joseph Beuys. It was unbelievable, unbelievably bubbling. Then there was the Vietnam War and before that the Korean War. It was unbelievable how much was going on. And then there were all the conflicts; and terms such as "multinational corporation" came up. This all started at the time. Science began to lie, on behalf of or bought by politics and major companies. Then there was the Baader-Meinhof Group and the RAF in Germany. It was an extremely weird, but also incredibly fascinating time. And then I started to reflect consciously and to present myself as an artist.

GO: I would like to come back to the house again. I see a parallel to the "One Minute Sculptures" – by intruding into

die falsche Fährten legen. Beispielsweise haben Drogen in meinem Leben nie eine große Rolle gespielt, bis auf studentische Versuche ging es nie darüber hinaus, aber Drogen kommen in meiner Arbeit öfter vor [z. B. „Me on LSD“ oder in „I love my time, I don't like my time“ Anm.]. Es sind also Stereotype aus unserer Gesellschaft, die mich interessieren.

KA: In Ihrem Haus spielt auch ein bisschen das Lebensgefühl der 1970er Jahre mit, allein durch die Einrichtung. Wie haben Sie diese Zeit eigentlich selber erlebt, wirkt sie sich auf Ihr jetziges Leben und Ihre Kunst aus?

EW: Schon, mehr als ich dachte. Ich habe gemerkt, dass sich in dieser Zeit mein kritisches Denken entwickelt hat. Damals, aus dem Umfeld heraus, habe ich begonnen, mich für Literatur und Kunst zu interessieren, und man schaut von dieser geschützten Position des Elternhauses hinaus und entdeckt die Welt. Es ist wie ein Bunker, in dem man sitzt und aus dem man in die Welt hinausschaut. Damals, so grad an der Kippe zu 1970, war ich 16 Jahre alt, und natürlich waren die 70er Jahre eine extrem prägende Zeit, denn man darf nicht vergessen, es war superrevolutionär damals. Unter Anführungszeichen! In Österreich nicht so sehr wie sonst überall. Es gab die Studentenunruhen. Es gab Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Oswald Kolle. Es gab die ganzen Popgruppen. Auch Andy Warhol, die Pop-Art und all das. Und Joseph Beuys. Es war unglaublich, es hat unglaublich gebrodelt. Dann der Vietnamkrieg und vorher der Koreakrieg. Da war unglaublich viel los. Und es gab die ganzen Auseinandersetzungen, und Begriffe wie multinationale Konzerne sind aufgekommen. All das hat damals begonnen. Die Wissenschaft hat begonnen zu lügen, im Namen bzw. eingekauft von Politik und großen Firmen. Dann gab es die Baader-Meinhof-Gruppe und die RAF in Deutschland. Es war eine superschräge, aber auch eine unglaublich faszinierende Zeit. Und es war die Zeit, in der ich begonnen habe, bewusst nachzudenken und mich als Künstler vorzustellen.

the house or by placing itself under the cap or using the seating, does the acting subject in the exhibition, similar to the “One Minute Sculptures”, become the object that is treated?

EW: Well, in a certain way yes, but then again not, because the “One Minute Sculptures” operate with strict instructions, which do not exist with regard to the house. You can walk through the house or not, but nobody prescribes how and under what circumstances you walk through it. My instructions are given in a relatively strict form and the viewer should adhere to them. If he or she wants to realise the sculpture following my instructions, he or she should carry them out exactly as I wrote them, otherwise it will become something different – not one of my sculptures.

GO: The visitors are not autonomous. They are – and they might not be aware of this – pushed into that context and they have to do whatever the artist wants them to do.

EW: I am very well aware of this, I am quasi the director, the people have to do what I want them to do. They certainly do not have to follow my instructions – naturally it is up to them, but if they don't, it is no longer my work that they are executing and realising. A lot of people don't, and that is OK too.

GO: I have the feeling that the house only functions with the visitors, in the same way as the furniture or the cap ...

EW: Yes, this is naturally one of the central themes and assumptions concerning art in general. The best artwork of the world would be nothing without the viewer and without somebody to read it – whether this is Mona Lisa hanging down in the cellar or the Bottle Rack by Marcel Duchamp or a text work by Lawrence Weiner. A viewer with a certain acceptance is needed in order to recognise it as a work of art and thus be able to appreciate it or appreciate it less. With regard to the performative sculptures, however, an active viewer is needed, so not only somebody who looks at it, but also someone who executes it in order to realise

GO: Ich möchte nochmals auf das Haus zurückkommen. Ich sehe hier eine Parallele zu den „One Minute Sculptures“ – wird in der Ausstellung, ähnlich wie in den „One Minute Sculptures“, das handelnde Subjekt zum behandelten Objekt, indem es sich durch das Haus zwängt, oder wenn es sich unter die Kappe stellt, die Sitzmöbel benutzt?

EW: Naja, in gewisser Weise schon, aber dann doch auch wieder nicht, weil die „One Minute Sculptures“ mit strikten Gebrauchsanweisungen hantieren und operieren, die es beim Haus nicht gibt. Man kann durch das Haus gehen oder auch nicht, und es wird nicht vorgegeben, wie und unter welchen Umständen man sich durch bewegen soll. Wenn ich Anweisungen gebe, dann in relativ strikter Form, und der Betrachter sollte sich auch daran halten. Wenn er die Skulptur nach meinen Anweisungen realisieren will, muss er diese auch so ausführen, wie es dasteht, sonst ist es zwar irgendetwas – aber keine Skulptur von mir.

GO: Die Besucher haben keine Autonomie. Sie werden – und das ist ihnen vielleicht gar nicht bewusst – in diesen Kontext hineingedrängt und müssen tun, was der Künstler ihnen aufrägt.

EW: Das ist mir sehr bewusst, ich bin quasi wie der Regisseur, die Leute müssen tun, was ich will. Sie müssen zwar meinen Anweisungen nicht folgen – das ist ihnen natürlich freigestellt, allerdings ist es dann keine Arbeit mehr von mir, die sie ausführen und realisieren. Es gibt viele, die das nicht tun, und das ist auch okay.

GO: Ich habe das Gefühl, das Haus funktioniert nur mit den Besuchern, genauso wie die Möbel oder die Kappe...

EW: Ja, ja, das ist natürlich eines der zentralen Themen und Äußerungen, was Kunst überhaupt betrifft. Das beste Kunstwerk der Welt ist nicht das, was es ist, ohne den Betrachter und ohne jemanden, der es lesen kann – ob das jetzt die Mona Lisa ist, die im Keller hängt oder der Flaschentrockner von Marcel Duchamp oder eine Textarbeit von Lawrence Weiner. Es braucht den Betrachter

the sculpture. On the other hand, it might be also seen as a non-performative work and you only imagine the performance. But this is also possible and OK.

GO: Then this might correspond to the individual's role in society. One thinks one is free, but is ultimately subject to rules, norms and conventions. The visitor also thinks that he or she can decide freely, but ultimately it is the artist who decides.

EW: Yes, this is one of my central subjects. Personal freedom and individuality are part of the dogmas of western society, on the one hand they are considered among the highest goods, on the other hand they are constantly being undermined and undercut. Freedom and individuality, I think, are illusions we like to surrender to. Illusions because we are absolutely dependent on necessities and norms, on circumstances and social conditions. Our presumed freedom degenerates to an illusion of the advertising industry.

GO: In preliminary talks we repeatedly discussed the fact that, naturally, the new works can be considered as an extension of the notion of sculpture, but that there is also another aspect at stake: the – blurred – perception of reality through the media. Could you talk a little about that?

EW: Naturally, in this context René Descartes and our image of reality as well as the possible questioning of that image are at stake. The media shows us a very definite image of reality – beginning with the invention of photography, where reality changes and is adjusted to the image. Today the same seems to hold true with the television, where TV reality influences reality retrospectively and in a certain sense catches up with it. People use the picture format in a very banal way: in recent years, a format that distorts reality, broadens it, distorts its width has become rife. Old film formats are shown on these new monitors and are all shown in widescreen – this is almost like an Americanisation, a repeated widening of the American dream and the American idea of reality.

mit einer gewissen Akzeptanz, um es als Kunstwerk zu erkennen und in Folge auch schätzen oder weniger schätzen zu können.

Bei den performativen Skulpturen allerdings braucht es natürlich auch den aktiven Betrachter, also nicht nur den, der es anschaut, sondern auch den, der es ausführt, um die Skulptur zu realisieren. Andererseits kann es auch als nicht performative Arbeit angesehen werden, und man stellt sich die Performance nur vor. Auch das ist möglich und okay.

GO: Das entspricht dann vielleicht der Rolle, die das Individuum in der Gesellschaft hat. Es meint, es ist frei, ist aber letztendlich doch Regeln, Normen und Konventionen unterworfen. Der Besucher meint auch, er kann frei entscheiden, aber letztendlich entscheidet der Künstler.

EW: Ja, das ist ein zentrales Thema bei mir. Die persönliche Freiheit und Individualität gehören natürlich zu den Dogmen in der westlichen Gesellschaft, auf der einen Seite zählen sie zu den höchsten Gütern, auf der anderen Seite werden sie ständig untermauert und unterwandert. Die Freiheit und Individualität sind, so glaube ich, Illusionen, denen wir uns aber gerne hingeben. Illusionen deswegen, weil wir absolut abhängig sind von Zwängen und Normen, von Gegebenheiten und gesellschaftlichen Konditionen. Die vermeintliche Freiheit verkommt zu einer Illusion der Werbemaschinerie.

GO: Wir haben in Vorgesprächen immer wieder darüber diskutiert, dass man natürlich auch bei den neuen Arbeiten von einer Erweiterung des Skulpturbegriffs sprechen kann, dass es aber auch um einen anderen Aspekt geht: um die – verzerrte – Wahrnehmung von Wirklichkeit durch die Medien. Können Sie darüber ein wenig erzählen?

EW: Da geht es natürlich um René Descartes und dem Bild, das wir von der Realität haben und der möglichen Infragestellung dieses Bildes. Es geht auch um die Medien, die uns ein Bild der Realität zeigen, das ein ganz bestimmtes ist – beginnend bei der Erfindung der Fotografie, wo

GO: But what idea of reality do we have? Is it an idea that we construct ourselves, or do we see an image of reality?

EW: Our image has been produced among others through our conditioning and through society. If I live in a socialist system or in a communist system, I see the world very differently, for example, from how I would if I lived in a fascist or capitalist system. I really see it differently. I have a different focus, I am differently oriented, and thereby I feel it is different. Somebody living on the Adaman Islands and still catching fish with a bow and arrow does indeed live approximately at the same time as a hedge-fund manager, but his reality is completely different. Everybody has a different image of reality, and this interests me very much.

KA: And how does the mass media influence and transform our view?

EW: Immensely! In the 1970s, the media had a control function. All forms of government need this control. If it does not exist they will cut loose. The media was a very important instance. It researched, disclosed and revealed intrigues, interventions and lobbying and much, much more – just think of the Watergate scandal. This instance slowly disappears or it has already disappeared, the media has abandoned this task, it is as if it were the accomplice of the system. In contrast, things that the people previously fought against – such as lobbying – have now become a profession – the lobbyist – influencing politicians and committees over the citizen's heads in order to hand all power over to the corporations. This is extremely dangerous for democracy and really has nothing to do with it anymore.

GO: So the media has assumed an independent existence and no longer exercises any control?

EW: It no longer fulfils this function. This has completely disappeared. Just think of Fox News today or many others: on these channels it is only about giving certain political opinions or opinion groups a privilege and presenting their ideas as generally valid opinion. Similarly, today scientific

sich die Realität verändert und dem Bild angepasst hat. So scheint es heute mit dem Fernsehen ähnlich zu laufen, wo die Fernseh-Realität rückwirkend auf die Realität agiert und sie in gewisser Weise eingeholt wird. Es wird ganz banal mit dem Bildformat operiert: In den letzten Jahren hat ein Format überhand genommen, das die Realität verzerrt, verbreitert, in die Breite zerrt. Alte Filmformate werden mit diesen neuen Monitoren abgespielt und allesamt in die Breite gezogen – das ist fast so wie eine Amerikanisierung, eine nochmalige Verbreiterung des amerikanischen Traums und der amerikanischen Vorstellung der Realität.

GO: Aber was haben wir für ein Bild der Realität? Ist es ein Realitätsbild, das wir uns selbst konstruieren, oder sehen wir ein Abbild der Realität?

EW: Unser Bild ist unter anderem durch unsere Konditionierung und durch die Gesellschaft gemacht. Wenn ich in einem sozialistischen System oder in einem kommunistischen System lebe, sehe ich die Welt ganz anders als etwa in einem faschistischen oder kapitalistischen System. Ich sehe sie tatsächlich anders. Ich bin anders fokussiert, anders ausgerichtet, und dadurch empfinde ich sie auch anders. Jemand, der auf den Andamanen lebt und Fische noch mit Pfeil und Bogen fängt, lebt zwar in der gleichen Zeit wie ein Hedgefonds-Manager, aber seine Realität ist eine vollkommen andere. Jeder hat ein anderes Bild davon und das ist etwas, was mich interessiert.

KA: Und wie beeinflussen und verändern die Massenmedien unseren Blick?

EW: Ganz gewaltig! In den 1970er Jahren hatten die Medien eine Kontrollfunktion inne. Alle Staatsformen brauchen diese Kontrollfunktion. Wenn es die nicht gibt, geraten sie außer Rand und Band. Die Medien waren eine ganz wichtige Instanz. Sie haben recherchiert, Intrigen, Interventionen oder Lobbying und vieles, vieles mehr aufgedeckt und offengelegt – man denke nur an den Watergate-Skandal. Das verschwindet langsam oder es

insights are bad-mouthed by political groups that pretend to be scientific institutes. Nowadays there are hardly any instances of control, only citizens' groups getting together to fight against various things.

GO: On an in-depth look, the funny-ironic Erwin Wurm becomes an artist who has a pessimistic view on the world. Then it's all not so funny any more.

EW: No, but I never planned to be like that. In addition, what is so funny about the squashed house? There is nothing funny about the police cap. Humour always has a lot to do with the personal sensitivities of the viewer. I can remember how I showed the first "One Minute Sculptures" and an acquaintance of mine was really upset and thought they were horrible and cruel. Others laughed about them, yet these works were never designed to provoke laughter.

GO: This laughing is also a bit desperate.

EW: Among other things. Yet it also has to do with our decrepitude, our despair, our fear of failure, of losing, passing away, etc.

GO: In the video work "Teil" from 2007/2008 you have your protagonist say: "Reality is an invention of liars. The reality of the truth is the collective stupidity, because reality does not exist, it is made by us." This means, in the end we cannot say anything about the world. Or whatever we say, is our own construction.

EW: I believe that we all live in a self-constructed world which is naturally preconditioned by our society, and so we live according to it. A different image would remove us completely from society and would turn us into antisocial elements, criminals or whatever.

GO: As an artist, can you create autonomous art at all or do you only react to society and the conditions surrounding us? Put another way: has there ever been anything like autonomous art?

ist schon verschwunden, die Medien haben sich dieser Aufgabe entledigt, sie sind quasi Handlanger des Systems geworden. Im Gegenteil, Dinge die früher bekämpft wurden – wie das Lobbying – wurden jetzt zu einem Beruf ausgebaut – den Lobbyisten –, die über die Köpfe der Bürger hinweg, Politiker und Gremien beeinflussen, um den Firmen alle Macht zu geben. Das ist extrem Demokratie gefährdend und hat mit dieser eigentlich gar nichts mehr zu tun.

GO: Die Medien haben sich also völlig verselbstständigt und üben keine Kontrolle mehr aus?

EW: Diese Funktion erfüllen sie nicht mehr. Das hat sich vollkommen verabschiedet. Denken Sie z. B. heute an den Fox Channel oder viele andere, wo es nur mehr darum geht, bestimmten politischen Meinungen oder Meinungsgruppen Vorrang zu verschaffen und deren Vorstellung als allgemein gültige Meinung hinzustellen. Genauso wie heute auch wissenschaftliche Erkenntnisse von politischen Gruppen, die sich als Wissenschaftsinstitute ausgeben, schlecht geredet werden. Es gibt heute fast keine Kontrollinstanzen mehr, eher Bürgergruppen, die sich zusammentun, um verschiedene Dinge zu bekämpfen.

GO: Wenn man in die Tiefe geht, dann wird aus dem witzig-ironischen Erwin Wurm ein Künstler, der durchaus eine pessimistische Sicht auf die Welt hat. Dann ist es plötzlich gar nicht mehr so lustig ...

EW: Nein, es war auch nie so angedacht. Außerdem, was ist denn am gequetschten Haus lustig? An der Polizeikappe ist ja auch nichts Lustiges. Der Humor hat immer zu tun mit der persönlichen Befindlichkeit eines Betrachters, einer Betrachterin. Ich kann mich erinnern, wie ich die ersten „One Minute Sculptures“ gezeigt habe und eine Bekannte von mir ganz entsetzt war und sie grässlich und grausam fand. Andere haben darüber gelacht, aber diese Arbeiten wurden nie als Lacher konzipiert.

GO: Es ist auch ein bisschen ein verzweifelt Lachen.

EW: Of course, there has been autonomous art, of course there are artists who are relatively disconnected from society, who live in their own world and in their own reality. Yet ultimately these are still understandable, explicable and subject to a social phenomenon. I long thought that artistic expression is an interpretation of the respective world and the respective time. This is partly true. But I also believe that art is something like a counter-draft or an individually created reality and so a world of its own. Both are true, and probably there is a back and forth movement between both aspects.

GO: If you look at your artistic career, how has your approach to sculpture changed from the beginning of your career to now?

EW: I have tried to work on a broad basis, really with three-dimensional sculptures, but also with photography and video as well. I wanted to produce moving sculptures. So I needed the video in order to show that human beings do indeed stand still underneath their clothes, for 20 seconds, but that you notice the people in them because they wobble a bit. Then I saw stills of this work and thought they were really great, I could leave out the video and start photographing straight away, and so I ended up with photography.

GO: So it was not planned and just happened.

EW: True. And in the course of time I had a relatively broad basis. There were videos, drawings, the performative things. Then I further developed the individual elements, always in different intensities, according to my whim. There were times when I only did videos, then I only produced “One Minute Sculptures”, which were extremely well focused in the outside world. I have always done everything at the same time: I always produced sculptures, I always did videos, I have always done performative things. It is only that the focus from the outside was directed sometimes more to this and sometimes more to that.

EW: Das auch. Es handelt doch von unser aller Hinfälligkeit, vom Verzweifeln, von der Angst zu versagen, zu verlieren, zu sterben etc.

GO: In der Videoarbeit „Tell“ aus dem Jahr 2007/2008 lassen Sie Ihre Protagonisten sagen: „Die Realität ist eine Erfindung von Lügner. Die Realität der Wahrheit ist die kollektive Dummheit, weil Wahrheit nicht existiert, sondern durch uns gemacht wird.“ Das heißt, letztendlich können wir über die Welt überhaupt nichts sagen. Oder das, was wir sagen, ist unsere eigene Konstruktion.

EW: Ich glaube, dass wir alle in einer selbst konstruierten Welt leben, die natürlich von der Gesellschaft vorgegeben ist, und wir leben demnach. Ein anderes Bild würde uns vollkommen aus der Gesellschaft entfernen und uns zu Asozialen, Kriminellen oder was auch immer machen.

GO: Können Sie als Künstler dann eigentlich noch autonome Kunst schaffen, oder ist alles nur ein Reagieren auf die Gesellschaft und die Verhältnisse, die uns umgeben? Anders gefragt: Hat es überhaupt jemals autonome Kunst gegeben?

EW: Natürlich hat es autonome Kunst gegeben, natürlich gibt es Künstler, die relativ abgekoppelt von der Gesellschaft sind, die in einer eigenen Welt und in ihrer eigenen Realität leben. Letzten Endes sind aber auch diese immer nachvollziehbar, erklärbar und einem gesellschaftlichen Phänomen unterlegen. Ich habe lange Zeit gedacht, die künstlerische Äußerung ist eine Interpretation der jeweiligen Welt und der jeweiligen Zeit. Das stimmt zum Teil. Ich glaube aber auch, dass Kunst so etwas wie einen Gegenentwurf oder eine geschaffene eigene Realität und damit eine eigene Welt ist. Beides stimmt, und es ist wahrscheinlich ein Hin und Her.

GO: Wenn Sie Ihre künstlerische Karriere betrachten, wie hat sich Ihr Zugang zur Skulptur vom Beginn Ihrer Karriere bis jetzt verändert?

KA: Do you have many assistants to execute your works? Do you sometimes miss the manual work? Or are there still works which you lend your hand yourself to?

EW: I am constantly working on something anyway.

GO: So you still like to work on your artworks yourself?

EW: Yes, for example I worked on the fat car or on the fat house myself, because it was the design and building process that was at stake. I had to do it myself. For the squashed house, plans and talks were sufficient. I do not need to cut out the furniture myself, I have them cut out. But I draw them exactly and try them out.

GO: But the appearance has also changed in the course of their execution. The concept is not fixed from the beginning.

EW: Yes. I discarded and changed it.

GO: As we have seen with the house.

EW: It is always trial and error.

GO: Do you see yourself as a concept artist? As sculptor? Is it at all possible to talk of these categories as far as your work is concerned?

EW: I have always said that I am a sculptor because I have analysed this subject, sculpture, on the basis of my history. Then I also provocatively claimed that my photos were sculpture, so in exhibitions, I also put them on the floor. It is a concept at the same time, but eventually, because our world demands categories. In truth, this does not matter to me.

GO: What does a working day in Erwin Wurm's life look like?

EW: It varies. Sometimes I have to fly around somewhere; now, for example, I was in Abu Dhabi and took photos for the local fair commissioned by a French art magazine. Otherwise, I sometimes do sports to stay fit, and go to the

EW: Ich habe versucht, mit einer breiten Basis zu arbeiten, tatsächlich mit dreidimensionalen Skulpturen, daneben aber auch mit Fotografie und Video. Ich wollte bewegliche Skulpturen machen. Dazu habe ich das Video gebraucht, um zu zeigen, dass Menschen unter Kleidungsstücken zwar still stehen, 20 Sekunden, aber dass man merkt, dass ein Mensch drinnen ist, weil sie ein bisschen wackeln. Dann hab ich die Standfotos davon gesehen und gedacht, die sind eigentlich super, ich könnte das Video weglassen und gleich fotografieren, und so bin ich zur Fotografie gekommen.

GO: Es war also nicht geplant und hat sich einfach ergeben.

EW: Stimmt. Und im Laufe der Jahre hatte ich eine relativ breite Basis. Da waren die Videos, die Zeichnungen, die performativen Dinge. Dann hab ich die einzelnen Elemente immer unterschiedlich stark weiterentwickelt, je nach Lust und Laune. Es hat Zeiten gegeben, da hab ich nur Videos gemacht, dann hat es Zeiten gegeben, da hab ich nur die „One Minute Sculptures“ gemacht, die von außen super fokussiert wurden. Ich hab aber immer alles gleichzeitig gemacht: Ich hab immer Skulpturen gemacht, ich hab immer Videos gemacht, ich hab immer performative Dinge gemacht. Nur wurde der Fokus von außen mehr auf das eine, mehr auf das andere gelenkt.

KA: Haben Sie viele Assistenten, die Ihre Arbeiten ausführen? Vermissen Sie manchmal die handwerkliche Arbeit? Oder gibt es noch Werke, bei denen Sie selber Hand anlegen?

EW: Ich arbeite eh ständig an irgendetwas herum.

GO: Das gefällt Ihnen also schon nach wie vor, selber an den Werken zu arbeiten?

EW: Ja, ich habe zum Beispiel beim dicken Auto und beim dicken Haus selbst mitgearbeitet, weil es um den Formfindungsprozess ging. Das musste ich selber tun. Beim gequetschten Haus haben Pläne und Gespräche

fitness studio. Sometimes I do not like it there, because I feel that nothing works. Then I go somewhere else again, I go to eat and go for a wander or read something. Then I drive out into the countryside and have a look at what's happening there (laughs). There are no office hours from eight to six. I have – and I am thankful for this – been able to work hard to have the freedom not to have to answer to any e-mails and look at the post. And for the feeling that I have nothing to do anyway even though that there is a heap of things to do, but I preserve this feeling at least. For this reason I have also stopped with the professorship again.

KA: You were a professor in Vienna for a long time. What interested you in working with your students?

EW: Some aspects certainly. During my time as a student I asked questions about quality, about quality criteria in art. I never received a sensible answer. Not even from Beuys. He once gave a lecture at the University of Applied Arts and went on stage and said: “You know who I am anyway, I do not need to introduce myself.” And then he talked and talked, he embraced the whole world and summarised it and always talked about quality criteria and I never discovered them in his talk. So I put my hand up and asked: “But what are the quality criteria now?” He then gave me a telling off. “So I have talked about that for two hours now, and if you still haven't understood, it must somehow be your fault.” (laughs). I then found out that this question is difficult. I tried to convey that. The starting point was the students and working with the students, you always have to focus on the work, take a critical view of your own work. In this way you learn to be critical, to exercise criticism that does not destroy, but rather builds up and creates the possibility of change within the framework of the work. And then working with young people it is above all interesting.

KA: Did you give bad marks at the Academy?

EW: Marks are nonsense anyway. But we had to give them. I can only say there were very good students but the majority were average. And they will have difficulty in the job. Many

gereicht. Bei den Möbeln brauche ich auch nicht selber auszuschneiden, das lasse ich ausschneiden. Aber ich zeichne genau ein und probier es aus.

GO: Aber das Aussehen ändert sich auch im Laufe Ihrer Ausführung. Es ist nicht so, dass das Konzept sich von Anfang an nicht mehr ändert ...

EW: Ja. Ich habe verworfen und geändert.

GO: Wie wir ja beim Haus gesehen haben.

EW: Es ist immer Versuch und Irrtum.

GO: Sehen Sie sich als Konzeptkünstler? Als Bildhauer? Kann man bei Ihnen überhaupt von solchen Kategorien sprechen?

EW: Ich habe immer gesagt, ich bin Bildhauer, weil ich mich mit diesem Thema, der Bildhauerei, aufgrund meiner Geschichte auseinandergesetzt habe. Provokativ habe ich dann auch behauptet, meine Fotos sind Bildhauerei, darum hab ich die Fotos bei Ausstellungen auch schon auf den Boden gelegt. Es ist gleichzeitig Konzept, aber letztendlich so, weil unsere Welt nach Kategorien verlangt. In Wahrheit ist es mir egal.

GO: Wie sieht ein Arbeitstag im Leben des Erwin Wurm aus?

EW: Das ist sehr unterschiedlich. Manchmal muss ich irgendwo herumfliegen; jetzt zum Beispiel war ich in Abu Dhabi und habe Fotos gemacht für die dortige Messe im Auftrag einer französischen Kunstzeitschrift. Ansonsten mache ich etwas Sport, damit ich fit bleibe, und gehe ins Studio. Manchmal freut es mich dort nicht, weil ich irgendwie das Gefühl hab, es läuft gar nichts, dann gehe ich wieder woanders hin, gehe essen und flanieren oder lese etwas. Dann fahre ich aufs Land und schaue, was dort los ist (lacht). Es sind keine Bürozeiten von acht bis sechs. Ich habe mir – und dafür bin ich sehr dankbar – die Freiheit

mistakes are probably made during the procedure of accepting a student, because these people are 19 years old; and I presume I wouldn't have accepted myself either, looking at the work that I had at the time. It is impossible or difficult to recognise whether somebody has the ability to develop, to accept criticism. Criticism empowers, and a will is needed, an obstinacy not to give up, and staying power. It is not possible to recognise these qualities in such a short time. And so I certainly took a lot of wrong decisions when I accepted students.

KA: At the Academy there is a rumour that you are planning a self-discovery trip to India? Do these plans really exist and if so, what happened to them?

EW: I spent one month in Goa and actually I did plan to travel somewhere this year for three months, but then I got so bored by the idea that I dropped it again.

KA: Would you call yourself a spiritual person?

EW: I have no affinity to religion.

KA: I mean spirituality, not religion.

EW: Literature, art, music and things like these provide me with my spirituality and the intellectuality I need. I do not need any religion in order to feel particularly spiritual, not even Buddhism which I regard highly as life style because it says very smart and true things. For example, that desire creates grief. How beautiful, how true this is. And we all desire constantly, non-stop. Yet it is completely true, without desire there is no grief. Only, who can live in such a way?

KA: Is Erwin Wurm very attached to material things?

EW: Yes and no. I love art. And art is certainly partly also material, just as any picture, music or literature in a certain way. Any living being is matter, but not in the sense of an object. Also, I am certainly attached to our world, with all its beauty, literature, art, theatre, music or whatever.

erarbeiten können, dass ich keine E-Mails beantworten und keine Post anschauen muss. Und dass ich das Gefühl haben kann, ich hab eh nix zu tun, obwohl ich weiß, dass ich wahnsinnig viel zu tun habe, aber zumindest erhalte ich mir dieses Gefühl. Darum hab ich auch mit der Professur wieder aufgehört.

KA: Sie waren lange Professor in Wien. Was hat Sie an der Arbeit mit den Studenten interessiert?

EW: Schon einiges. Während meiner Studentenzeit habe ich Fragen nach der Qualität gestellt, nach Qualitätskriterien in der Kunst. Ich habe nie eine gescheite Antwort gekriegt. Nicht einmal von Joseph Beuys. Er hielt einmal eine Vorlesung an der Angewandten und ist auf die Bühne gegangen und hat gesagt: „Ihr wisst eh, wer ich bin, ich brauche mich nicht vorzustellen.“ Und dann hat er geredet und geredet, hat die ganze Welt umarmt und zusammengefasst und immer über Qualitätskriterien geredet, und ich habe die nie herausgehört. Dann habe ich aufgezeigt und die Frage gestellt: „Was sind denn nun eigentlich die Qualitätskriterien?“ Da hat er mich abgekanzelt. „Also, darüber rede ich jetzt zwei Stunden, und wenn du das noch nicht kapiert hast, bist du irgendwie selber schuld“ (lacht). Ich bin draufgekommen, dass das eine schwierige Frage ist. Das hab ich versucht zu vermitteln. Ausgangspunkt waren die Studenten und die Studentenarbeit, man muss immer wieder die Arbeit ins Zentrum stellen, auf die eigene Arbeit einen kritischen Blick werfen. So lernt man Kritikfähigkeit, eine Kritik, die nicht zerstört, sondern eher aufbaut und die Möglichkeit schafft, dass man sich innerhalb eines Werkes verändern kann. Und dann ist es vor allem auch interessant, mit jungen Leuten zu arbeiten.

KA: Haben Sie auf der Angewandten schlechte Noten gegeben?

EW: Noten sind sowieso Unsinn. Wir mussten jedoch welche geben. Ich kann nur sagen, es hat sehr gute Studenten gegeben, aber der Großteil war Mittelmaß.

However, I could easily say goodbye to the material aspects – not to human beings.

GO: Is there a vision or something about which you say: "I would still like to do this? This is a dream of mine!"?

EW: I always admired artists who conceived a life plan for themselves, such as for example Yves Klein, but who then did not live long enough to experience it. He established a concept for his whole life which he only had to execute. From very early on I had a little success, then I was on top, and then I sank down again. Very early the difficulty of planning an artistic life in such a way that you did not waste yourself quickly and then so-to-say drifted away into irrelevance but were able to keep a certain level instead became clear. I would be interested in doing this. It has gone so well for me for so long. It is absolutely unbelievable. If I think about the international position of the colleagues I started with I must admit that it has worked fairly well until now. I hope I have the power to continue with my work, because it interests me to develop it further, to add ever new aspects to it, not to repeat myself too often. Of course, I repeated myself too often in the "One Minute Sculptures", because the compulsion or the pressure from outside was there, you have to get away from that again. For some years I have stopped doing "One Minute Sculptures", no photos at least. It always has to do with keeping a balance. I am always interested in art as long as it is exciting. If you do something too often and too well, it becomes unexciting, boring. Thus the work weakens and becomes bad. So I have started something new now with the furniture. I always try to get at new things.

KA: You mentioned success. What – to your mind – brought about your success?

EW: I only know when it was there. I know that exactly. I had the first success when I did these 59 positions, approximately in 1992. The first videos, the first photos with the jumpers etc. and then the first major success with the "One Minute Sculptures" and the next series was then with the sculptures

Und die werden es schwer haben mit dem Beruf. Bei der Aufnahme macht man wahrscheinlich viele Fehler, denn da kommen Leute mit 19 Jahren daher, und ich hätte mich wahrscheinlich mit 19 auch nicht aufgenommen, mit den Arbeiten, die ich damals hatte. Da kann man nicht oder schwer erkennen, ob jemand die Fähigkeit hat, sich zu entwickeln, Kritik einzustecken. Die Kritik stärkt, und es braucht einen Willen, eine Sturheit, nicht aufzugeben, und einen langen Atem. Das kann man in einer kurzen Zeit schwer feststellen. Und deshalb hab ich sicher beim Aufnehmen viele falsche Entscheidungen getroffen.

KA: Auf der Angewandten kursiert das Gerücht, dass Sie eine Selbstfindungsreise nach Indien planen? Gibt es diese Pläne und wenn ja, was ist aus diesen Plänen geworden?

EW: Ich war ein Monat in Goa und habe geplant, eigentlich heuer drei Monate irgendwohin zu fahren, aber dann ist mir bei dem Gedanken so fad geworden, dass ich das wieder verworfen habe.

KA: Würden Sie sich als einen spirituellen Menschen bezeichnen?

EW: Ich habe keine Affinität zur Religion.

KA: Ich meine Spiritualität, nicht Religion.

EW: Meine Spiritualität und meine Geistigkeit, die ich brauche, beziehe ich durch die Literatur, die Kunst, die Musik, durch solche Dinge. Ich brauche keine Religion, um mich besonders spirituell zu fühlen, nicht einmal den Buddhismus, den ich als Lebensführung schätze, weil er sehr wahre und sehr richtige Dinge sagt. Etwa dass Begehren Kummer schafft. Wie schön ist das, es ist nur zu wahr. Und wir begehren alle ständig, am laufenden Band. Aber es stimmt vollkommen, ohne Begehren gibt es keinen Kummer. Nur, wer kann das schon?

KA: Hängt Erwin Wurm sehr an materiellen Dingen?

– the "Fat House", "House Attack", the cars. It has returned again and again.

KA: And how has your art changed since then?

EW: It changes constantly. If you look at the things today and ten years ago, if you look at them individually and taken out of their contexts, people often wonder what one thing has to do with the other? A few times I had the chance of doing a major exhibition, a retrospective, and then the work suddenly becomes accessible for many people. They notice, everything has to do with everything, it can all be linked and networked, some things more and some things less.

GO: How important is the acknowledgement by collectors and curators for you, by the press and art critics?

EW: Everybody chooses the mothers and fathers from whom they want acknowledgement. I also chose them and so I also got acknowledgement. They are certainly important, because positive acknowledgement, positive energy improves the work, it advances it. Negative criticism really drags it down, makes the work bad. I have heard this from many colleagues and this is what people in Austria like to do: drag you down. Negatively, not criticism, but they basically have a negative attitude towards a work or a thing. This is something very Austrian. In America a different principle applies: the schools there are also different. With us, the negative is judged, not the positive. And this is bad. It prevents, it makes the people small and mean and then they have to pass this on to the next generation.

KA: I would like to go back to the everyday things of life again and ask a very banal question. Which clothes are most important for you?

EW: Trousers.

GO: These also often occur in art. Would you like to say anything else?

EW: Ja und nein. Ich liebe Kunst. Das ist zum Teil ja auch etwas Materielles, genauso wie jedes Bild, Musik oder Literatur in gewisser Weise etwas Materielles sind. Jedes Lebewesen ist Materie, aber nicht im Sinne eines Objekts. Also, ich hänge schon an unserer Welt, mit all ihrer Schönheit, an Literatur, Kunst, Theater, Musik oder was auch immer. Ich könnte mich aber leicht vom Materiellen verabschieden – von Menschen nicht.

GO: Gibt es eine Vision oder etwas, von dem Sie sagen: „Das möchte ich noch machen? Das ist ein Traum von mir!“?

EW: Ich hab immer Künstler bewundert, die für sich einen Lebensentwurf gemacht haben, wie beispielsweise Yves Klein, der das dann aber nicht mehr erlebt hat. Er hat ein Konzept für sein ganzes Leben aufgestellt, das er nur ausführen musste. Ich habe ganz früh schon ein bisschen Erfolg gehabt, da war ich oben, und dann bin ich wieder hinuntergesunken. Die Schwierigkeit, die sich relativ früh schon gezeigt hat, ist, dass man ein künstlerisches Leben so plant, dass man sich nicht innerhalb kürzester Zeit vergeudet und dann sozusagen vollkommen abdriftet in Belanglosigkeit, sondern einen bestimmten Level halten kann. Das ist etwas, was ich gern machen möchte. Bei mir geht es eh schon so lange so gut. Das ist absolut unglaublich. Wenn ich denke, wo meine Kollegen, mit denen ich begonnen habe, heute international sind, dann muss ich sagen, dass es bis jetzt ganz gut funktioniert hat. Ich wünsche mir, dass ich die Kraft finde, das weiterzuführen, weil es mich interessiert, die Arbeit weiterzuentwickeln, immer wieder neue Aspekte dazuzunehmen, mich nicht zu oft zu wiederholen. Natürlich habe ich mich bei den „One Minute Sculptures“ zu oft wiederholt, weil auch der Drang oder der Druck von außen da war, da muss man dann wieder weg. Ich mache jetzt seit einigen Jahren keine „One Minute Sculptures“ mehr, keine Fotos zumindest. Es ist immer ein Abwägen. Mich interessiert Arbeit immer, wenn sie spannend ist. Wenn man etwas zu oft macht und zu gut kann, wird es unspannend, dann wird es langweilig. Damit schlafft die Arbeit ab und wird

EW: No. It was nice working with you.

schlecht. Darum hab ich jetzt etwas Neues mit den Möbeln begonnen. Ich versuche immer, neue Dinge anzureißen.

KA: Sie haben den Erfolg erwähnt. Was hat Ihrer Meinung nach den Erfolg Ihrer Arbeit ausgemacht?

EW: Ich weiß nur, wann es so weit war. Das weiß ich genau. Den ersten Erfolg hatte ich, als ich diese 59 Stellungen gemacht hab, etwa 1992. Die ersten Videos, die ersten Fotos mit den Pullis usw. und dann der große Erfolg mit den „One Minute Sculptures“ und die nächste Serie war dann mit den Skulpturen – das „Fat House“, „House Attack“, den Autos. Er ist immer wieder gekommen.

KA: Und wie hat sich Ihre Kunst seither verändert?

EW: Sie verändert sich ständig. Wenn man die Sachen heute sieht und vor zehn Jahren, wenn man sie vereinzelt sieht, wenn man sie herausgerissen sieht, dann denken Leute oft, was hat das eine mit dem anderen zu tun? Ein paar Mal hatte ich die Möglichkeit, eine große Ausstellung, eine Retrospektive zu machen, und dann erschließt sich für viele Leute plötzlich das Werk. Sie bemerken, es hat alles mit allem zu tun, es ist alles verknüpfbar und vernetzbar, manches mehr und manches weniger.

GO: Wie wichtig ist Ihnen die Bestätigung von Sammlern und von Kuratoren, von Presse und Kunstkritikern?

EW: Jeder sucht sich ja seine Väter oder Mütter aus, von denen er Bestätigung will. Die habe ich mir auch gesucht, und von denen hab ich dann Bestätigung bekommen. Sie ist schon wichtig, weil positive Bestätigung, positive Energie die Arbeit besser macht, vorantreibt. Negative Kritik zieht wirklich hinunter, macht die Arbeit schlecht. Das habe ich schon von vielen Kollegen gehört, und das ist es, was man in Österreich gern macht: runterziehen. Negativ, nicht Kritik, sondern einer Arbeit oder einer Sache grundsätzlich negativ gegenüberstehen. Das ist das Österreichische. In Amerika gilt da ein anderes

Prinzip. Auch in den Schulen ist es dort so. Bei uns wird negativ beurteilt und nicht das Positive. Und das ist schlecht. Das verhindert, macht die Leute klein und kleinlich und die müssen das dann an die nächste Generation weitergeben.

KA: Ich möchte noch einmal zu den alltäglichen Dingen des Lebens zurückkehren und eine ganz banale Frage stellen. Welches Kleidungsstück ist Ihnen das wichtigste?

EW: Hosen.

GO: Die gibt es oft auch in der Kunst. Möchten Sie noch etwas sagen?

EW: Nein. Es war nett, mit Ihnen zu arbeiten.

