



CENTRUM
RZEŹBY
POLSKIEJ

KWARTALNIK RZEŹBY

„OROŃSKO”, nr 3 (141) 2025
cena 30 zł (VAT 8%)



3

PRZEWROTNOŚĆ W RZEŹBIE

Olaf Brzeski, Ryan Gander, Alfons Karny
Kijewski / Kocur, Adam Myjak, Tomasz Rogaliński
Justyna Smoleń, Franciszka i Stefan Themersonowie
Julia Woronowicz, Erwin Wurm



Jan Matuszewicz

ERWIN WURM

Jednominutowa obsesja i farsa

Erwin Wurm – jednominutowe farsy

Zwyczajność i absurd to główne narzędzia jego języka. Komentuje poprzez nie nasze nawyki, relacje z przestrzenią, ciałem i przedmiotem. Grube samochody to jaskrawe przedstawienie w czytelny sposób wad nadmiernej konsumpcji, zaś jego sytuacje artystyczne można odczytać jako parodię „rzeźby społecznej” Josepha Beuysa – nie jako przemianę społeczeństwa, lecz chwilowe, groteskowe i niedorzeczne uczestnictwo. Humor Wurma nie służy rozrywce – to narzędzie do detonacji powagi sztuk wizualnych.

W wiedeńskiej Albertina Modern, rozejrzałem się po sali i wszedłem na rzeźbę mającą formę stosu przedmiotów skleconych razem na kształt ścianki wspinaczkowej. Wspiąłem się na szczyt, a potem przewiesiłem się przez dziurę w blacie i machając nogami, pozołem do zdjęcia. A to wszystko ku zaskoczeniu zwiedzających i milczącej zgodzie pilnujących sali muzealnej. Mój mały performance zachęcił kolejnych ludzi do podejścia bliżej do rzeźb, gdzie na postumentach można było znaleźć małe instrukcje artysty. Intencją Erwina Wurma było, aby widz wykonał jakieś absurdalne zadanie, na przykład przytrzymał czołem miotłę w pionie, opierając szczotkę o postument. Wszystko to do zrealizowania w moment na jeden uśmiech. Te „jednominutowe rzeźby” (dziś powiedzielibyśmy sytuacje artystyczne) szczególnie rozślawiły Wurma jako twórcę i zapewniły mu stałe miejsce na światowej scenie sztuki.

Przez długi czas rzeźby *One Minute Sculptures* były prawdopodobnie najbardziej znanymi dziełami Erwina Wurma. W ramach tych prac artysta zaprasza zwiedzających wystawę do wykonania jego poleceń: przy użyciu przedmiotów codziennego użytku, mebli, elementów garderoby, bananów, cytryn lub ołówków mają przyjąć prawie niemożliwe pozycje – i utrzymać je przez minutę. Dzięki cyklowi *One Minute Sculptures* Erwin Wurm odkrył zupełnie nową formę wyrazu dla swoich głębokich wątpliwości dotyczących naszej rzekomo racjonalnej kultury. Poprzez te działania artysta świadomie odchodzi od intuicyjnej, encyklopedycznej definicji rzeźby, poszerzając tym samym samą koncepcję tego, czym może być rzeźba. Rezultatem jest efemeryczne dzieło, które powstaje tylko wtedy, gdy zwiedzający zdecyduje się wziąć w nim udział. Poprzez nie komentuje nasze nawyki, relacje z przestrzenią, ciałem i przedmiotem.

Biografia i droga twórcza

Erwin Wurm urodził się w 1954 roku w austriackiej Styrii. Studiował historię sztuki oraz rzeźbę – edukację artystyczną odebrał m.in. w Sal-

Na stronie obok:
Erwin Wurm, *Fat Convertible*, 2005, technika mieszana, 130 x 469 x 239 cm, zdjęcie: © Erwin Wurm, ZAiKS, 2025, fot. Markus Gradwohl

zburgu (Mozarteum) i Wiedniu (Akademia Sztuk Pięknych oraz Hochschule für angewandte Kunst). Co znamienne, choć pragnął zostać malarzem, przydzielono go na wydział rzeźby wbrew jego woli. „Ponieważ nie miał innego wyboru, mimo wszystko studiował rzeźbę – ale tylko po to, by sabotować tę formę sztuki”, pisze Élise Mougins-Wurm w swojej książce dla dzieci¹.

Wurm już od lat 80. definiuje własne zasady rzeźby i szybko zyskuje renomę jednego z najbardziej oryginalnych współczesnych artystów austriackich. Ma na koncie dziesiątki wystaw indywidualnych na całym świecie – od Europy, przez Azję, po obie Ameryki. W ostatnich latach jego prace prezentowały m.in. Yorkshire Sculpture Park w Wielkiej Brytanii (2023) czy Tel Aviv Museum of Art (2023). Brał udział także w prestiżowych ekspozycjach zbiorowych: podczas 54. Biennale w Wenecji (2011) pokazał swoją słynną *Narrow House* – model domu z jego dzieciństwa zwężony do surrealistycznie wąskiej formy – w ramach projektu *Glasstress*. W 2017 reprezentował Austrię na 57. Biennale w Wenecji. Jego prace trafiły nie tylko do muzeów sztuki nowoczesnej, ale i do przestrzeni publicznej. Znaleźć je można m.in. w londyńskiej Tate Modern, nowojorskim MoMA czy paryskim Centre Pompidou. W 2024 roku Albertina Modern uhonorowała Erwina Wurma obszerną retrospektywą z okazji jego 70. urodzin². Zaprezentowano na niej przekrojowo dzieła ze wszystkich kluczowych cykli i motywów, do których Wurm wielokrotnie powracał. Począwszy od pierwszych prac rysunkowych i klasycznych prób rzeźbiarskich, poprzez zwrot ku konceptualizmowi, aż po najnowsze realizacje – twórcza droga Wurma odzwierciedla przemiany sztuki ostatnich dekad. Wyrasta on przy tym ze specyficznego austriackiego kontekstu lat 80. i 90., gdzie groteska i ironia były sposobem mierzenia się z historią i rzeczywistością.

Autoportrety jako ogórki i inne absurdalne obiekty

Jednym z ulubionych motywów Wurma są ogórki konserwowe, kiełbaski, bochenki chleba – rzeczy tak przyziemne, a zarazem głęboko zakorzenione w kulturze austriackiej stają się w jego rękach ironicznym komentarzem na temat tożsamości narodowej i osobistej. Najbardziej znanym przykładem jest tu zapewne autoironiczna seria *Selbstporträt als Gurken* (*Autoportret jako ogórek*) z 2008 roku. Wurm zainscenizował wówczas swój portret jako instalację złożoną z kilkudziesięciu ogórków stojących pojedynczo na białych postumentach. Każdy ogórek jest inny – większy, mniejszy, wygięty lub prosty – co tworzy absurdal-

nie humorystyczną galerię „osobowości” artysty rozdzieloną na warzywa. (Trzy lata później pięć przerośniętych, kilkumetrowych okazów ogórka „pomaszowało” nawet do centrum Salzburga, zdobiąc tamtejszy Szlak Sztuki Nowoczesnej). Jak zauważono przy okazji tej wystawy, indywidualność poszczególnych kiszonych ogórków drwi z koncepcji jednolitej tożsamości oraz z realizmu, który dąży do wiernego odwzorowania – każdy ogórek jest portretem artysty, a zarazem żaden nie rości sobie prawa do bycia tym faktycznym. To celna parodia definicji autoportretu: Wurm redukuje swoją obecność do śmiesznego rekwizytu, być może puszczając oko do własnych obsesji. Rzeźba staje się tu rodzajem maskarady – autoironicznym kostiumem, który ośmiesza patos artysty-geniusza.

Co kryje się pod tą groteską? Wurm nieraz podkreśla, że w jego skojarzeniach ogórki i kielbaski mają wydźwięk falliczny, a przez to niosą społeczny komentarz. Jak sam stwierdził, były to podstawowe przysmaki jego austriackiego dzieciństwa, ale zarazem „przypominają bardzo konkretną część męskiej anatomii”³ – a ten fakt wykorzystuje świadomie. „Nasza historia jest zdominowana przez mężczyzn i świat jest przez to w dość opłakanym stanie – to mój komentarz na temat męskości”⁴ – wyjaśnia Wurm. Zabawne, pomarszczone ogóreczki kryją więc gorzką refleksję nad kryzysem męskości i nad przemijaniem fizyczności. W najnowszych pracach artysta idzie jeszcze dalej w tym paradoksie: rzeźbi np. kielbasę czy bułkę w białym marmurze, przenosząc ulotny obiekt konsumpcji w szlachetny, wieczny materiał. „To przełożenie czegoś, co normalnie trwa minutę, na coś trwałego”⁵ – mówi, zwracając uwagę, że czynność zjedzenia posiłku to symbol naszego przemijania, a on, rzeźbiąc jedzenie w kamieniu, igra z ideą uniesmiertelnienia trywialności. W ten sposób śmiech spotyka się z powagą, a ogórek na postumencie zyskuje więcej znaczeń niż mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka.

Ucieleśniony nadmiar i przesada współczesności

Innym słynnymi motywami jego prac są *Fat Car* (*Tłusty Samochód*) i *Fat House* (*Tłusty Dom*). Wurm bawi się w nich wolumenem jako podstawowym parametrem rzeźby: bierze przedmioty codziennego użytku i symbole statusu (elegancki sportowy samochód, model domu jednorodzinnego) i dodaje im obłej rozlazłości. Rezultat to fantazyjnie rozdęte, obłe formy o nierealistycznych proporcjach. Jednocześnie, artysta potrafi też radykalnie odjąć objętość – jak w przypadku *Narrow House*, wspomnianego wąskiego domu, który ma

zaledwie metr szerokości. Ta makietka domu rodzinnego Wurma, wyciągnięta w długości, a skompresowana w szerokości, kpi z normalnych proporcji architektury i klaustrofobicznej ciasnoty mieszczańskiego życia. Samochód i dom – fetysze współczesnego sukcesu – zostają tu potraktowane z przymrużeniem oka i dosłownie napompowane do groteskowych rozmiarów. Wurm wprost przyznaje, że *Fat Car* czy *Fat House* stanowią czytelną krytykę społeczeństwa konsumpcyjnego. Obiekty otyłe, obłe, spuchnięte do granic – budzą śmiech, ale podszyty refleksją o nadmiarze. Ich otyłość ma wymiar dosłowny i metaforyczny zarazem: jest obrazem przesytu materialnego, lecz także intelektualnej ociężałości, jaka towarzyszy nierozumnemu konsumpcjonizmowi.

Osobiście uważam, że w przedstawieniach tłustych budynków Wurma kryje się potencjał jeszcze szerszej interpretacji. Artysta nie wahał się bowiem „utuczyć” również ikon nowoczesnej architektury – zdarzało mu się tworzyć zdeformowane modele słynnych realizacji, takich jak willa Le Laca projektu Le Corbusiera czy Muzeum Guggenheima Franka Lloyda Wrighta. Ikony modernizmu poddane zabiegowi Wurma stają się znajome i obce zarazem. Tłuste domy, mimo zdeformowania, wciąż przypominają swoje pierwowzory – co czyni ich widok jeszcze bardziej interesującym. Rzeźba pełni tu rolę satyry: wyolbrzymia i obnaża wady współczesności, ale czyni to bez moralizatorskiego kazania. Wurm nie mówi nam wprost, co mamy myśleć – raczej skłania, by śmiejąc się z opasłego porsche (*Convertible*) albo pulchnej willi, zastanowić się nad tym, dokąd prowadzi nasza obsesja posiadania.

Ciało, codzienność, ironia

Wurm nie poprzestaje na ogórkach i samochodach – równie chętnie ożywia inne fragmenty codzienności, igrając z ich znaczeniami. Jego rzeźby często przybierają antropomorficzne kształty, jakby przedmioty nagle zyskały życie. Na jednej z wystaw możemy zobaczyć np. klasyczną torebkę Hermès Birkin wyposażoną w długie, chude nogi – spacerującą torebkę. Nie mamy pewności czy to my nosimy torebkę, czy też ona niesie nas. Ten absurdalny widok uwypukla naszą dziwną relację ze statusowymi przedmiotami. Wurm celowo uczłowiecza ikony konsumpcji, aby wydobyć ich ukryty komizm i nasze uwikłanie. Czy posiadanie luksusowej torby czyni cię innym człowiekiem? – zdaje się pytać artysta. Jego błękitna, pięciometrowa rzeźba *Birkin* z 2021 roku wprost stawia pytanie: „Jak wpadamy w tę pułapkę konsumpcjonizmu?”⁶, powracając do zasadniczych kwestii tożsamości – tego, jak sami siebie widzi-

my i jak postrzegają nas inni. W podobny sposób Wurm nagina znaczenia innych symboli statusu: eleganckie garnitury, które w jego pracach nagle zyskują ogromne gabaryty i pusty środek, czy samochody, które stają na tylnych kołach jak żywe istoty – wszystko to ożywia świat rzeczy, pokazując, że granica między nami a naszymi przedmiotami bywa zabawnie płynna.

Jednym z kluczowych motywów, które eksploruje austriacki artysta, jest idea „drugiej skóry”. Wurm często podkreśla napięcie między zewnętrzną formą a wewnętrzną treścią obiektu. Używa ubrań i tekstyliów, ubierając bryły rzeźbiarskie i architektoniczne, aby zaznaczyć kontur nieobecnego ciała. Przykładem może być choćby olbrzymi wełniany sweter, którym artysta okrył katedrę w Wiedniu – tutaj odzież stała się rzeźbą i symbolem zarazem. W innych pracach Wurm prezentuje same ubrania pozbawione ludzi – garnitury i swetry wiszące jak puste powłoki – niczym porzucone ciała-widma. Takie dzieła (cykl *Substitutes*) każą widzowi zastanowić się nad tym, gdzie kończy się forma, a zaczyna znaczenie. Ubranie jest przecież dosłownie drugą skórą człowieka –

kiedy zostaje samo, staje się rzeźbą mówiącą o nieobecnym ciele.

Mechanizm humoru u Wurma często opiera się na trójkącie relacji: ciało – przedmiot – reguła gry. Artysta narzuca odbiorcy pewną zasadę (instrukcję działania), której wykonanie angażuje i ciało, i rekwizyt. Widz staje się na moment performerem, obiektem i podmiotem jednocześnie. Wurm świadomie igra tu z granicą śmieszności i... żenady. Wykonując jego polecenia – wkładając nogę do śmietnika czy balansując na jednej nodze z głową w swetrze – uczestnicy czują się trochę głupio. Ten element zażenowania jest zamierzony. Kuratorka niedawnej wystawy Wurma w YSP, Louise Lohr, zauważyła, że artysta nie chce wyłącznie bawić, lecz także oswajać poczucie ośmieszenia. Zachęca publiczność, by dzieliła ze sobą to osobliwe doświadczenie absurdu. „Nie po to, by naśmiewać się z ludzi, lecz by zidentyfikować, rozprzestrzenić i ośwoić to wspólne uczucie śmieszności” – mówi Lohr. Widz poprzez własne zakłopotanie uświadamia sobie coś ważnego o sztuce i o sobie samym.

Co ciekawe, Wurm próbuje także zwizualizować to, co niewidzialne. Na początku każdego pro-

Widok wystawy
Erwin Wurm.
Retrospective,
Albertina
Modern,
Wiedeń, 2024,
zdjęcie: © Erwin
Wurm, ZAIKS,
2025, fot.
Markus
Gradwohl





cesu twórczego jest przecież pomysł – myśl. Jak pokazać niewidzialną myśl za pomocą rzeźby? W serii *Mind Bubbles* artysta wpadł na pomysł dosłowny i przewrotny zarazem: wielka komiksowa bańka (dymek) unosi się na cienkich, patykowatych nogach. Myśl dosłownie staje na nogach⁷. Te przypominające rysunek, trójwymiarowe kształty dają fizyczną substancję abstrakcyjnemu procesowi myślenia – myśli zostają postawione na ziemi. Z jednej strony można odczytać te figury jako artystyczny wyraz dynamiki ludzkiego umysłu; z drugiej – są one przeskalowaną durnostojką, śmiesznym gadżetem rodem z jarmarku. Wurm puszcza oko do pop-artu i kiczu, tworząc obiekty na granicy dowcipu i żenady.

Widać zatem wyraźnie, że twórczość Erwina Wurma rozwija się w dwóch uzupełniających się kierunkach. Pierwszy to efemeryczne *Jednominutowe rzeźby* – konceptualne sytuacje dziejące się tu i teraz, z udziałem widza i gotowych rekwizytów (ready-made). W tych akcjach przedmiot

(miotła, but, krzesło) pozostaje sobą – ze swoją zwykłą funkcją i symbolicznym ciężarem – i dopiero poprzez absurdalną interakcję z człowiekiem urasta do rangi dzieła sztuki. Drugi kierunek – Wurm rozwija tradycyjne cykle rzeźbiarskie, w których przedstawia konkretne obiekty (choćby wspomniane ogórki, kielbasy, ubrania) wykonane z trwałych materiałów – od kamienia po odlewane aluminium. W tych pracach artysta korzysta z całego zaplecza technicznego klasycznej rzeźby, by stworzyć imitacje rzeczywistości. Paradoks polega na tym, że znak (przedmiot) zmienia tu swój kontekst i skalę, zyskując nowe znaczenia. Gdy poduszka czy kielbasa zostają wykute w marmurze albo odlane w metalu i wyolbrzymione, nadają tym obiektom nowe odniesienia, wywołania paradoksów i znaczeń, tak jak w przypadku poduszek na nogach (seria *Dreamers*), które w sposób nieoczywisty przywołują krytyczne spojrzenie artysty na relacje religijnych obrzędów katolickich, w zakresie prywatnej dewocji towarzyszącej zasypianiu i budzeniu się.

Humor jako narzędzie dekonstrukcji

Na przykładzie Erwina Wurma doskonale wiadać, że humor w sztuce bywa narzędziem krytycznym o ogromnej sile rażenia. Sam artysta zresztą przestrzega przed zbyt powierzchownym odbiorem jego dzieł. „Założenie, że moje prace są głównie humorystyczne, jest błędne. Humorystyczny aspekt mojej pracy może być powierzchowny – zapewnia wprawdzie natychmiastowy dostęp do dzieła przy pierwszym kontakcie, ale poza tym istnieje głębsze znaczenie, które widz musi odkryć”⁸. Rzeźby Wurma wydają się jednocześnie banalne i bogate w treść. Artysta żongluje konwencjami, łączy konceptualizm z groteską, performans z klasyczną formą, cielesność z absurdem. Paradoksalnie, realizuje się właśnie jako rzeźbiarz – choć kiedyś wcale tego nie chciał – tyle, że redefiniuje znaczenie rzeźby. Obecnie tworzy zarówno rzeźby na cokole, jak i projektuje sytuacje artystyczne: daje instrukcje, podest i rekwizyty, które mają wywołać nie tylko specyficzny gest widza, ale i refleksję oraz reakcję, często o ironicznym zabarwieniu. W ten sposób spaja ideę rzeźby konceptualnej z duchem teatru absurdu i tradycją sztuki akcji. Czyni go to bliskim takim twórcą, jak Tino Sehgal (który tworzy sytuacje artystyczne bez obiektów materialnych), Roman Ondák (zapraszający publiczność do współuczestnictwa w swych działaniach) czy Paweł Althamer (realizujący społeczne projekty performerskie) i Marcin Berdyszak (który podobnie do Wurma powtarza motyw obiektu spożywczego – banana).

Erwin Wurm, *Dreamer on Knees*, 2023–2024, poliestr, farba, tkanina, buty, technika mieszana, 100 x 110 x 95 cm, zdjęcie: © Erwin Wurm, ZAiKS, 2025, fot. Markus Gradwohl

Współczesna recepcja twórczości Wurma pokazuje, że jego język rozumiał nie tylko świat sztuki, ale i kultura popularna. Prace artysty żyją własnym życiem w mediach – widzowie w muzeach chętnie robią sobie zdjęcia, wcielając się w wymyślone przez niego „rzeźby”, a internet pełen jest tych żartobliwych dokumentacji. Co więcej, jeden z najsłynniejszych teledysków początku XXI wieku okazał się holdem złożonym austriackiemu rzeźbiarzowi. Klip do utworu *Can't Stop* zespołu Red Hot Chili Peppers (2003)⁹ w całości inspirowany był *Jednominutowymi rzeźbami* Wurma – muzycy wykonują w nim całą serię pozornie bezsensownych, absurdalnych czynności z użyciem kolorowych rekwizytów, dokładnie tak jak w instrukcjach artysty. Na końcu teledysku zresztą pojawia się plansza z napisem: „Inspired by Erwin Wurm”. W ten sposób idea Wurma dotarła do milionów odbiorców na świecie.

Erwin Wurm nieraz powtarza, że śmiech jest efektem ubocznym jego metod. Jego celem nie jest błazenada dla samej zabawy, lecz dokonanie dekonstrukcji (destrukcji?) poprzez rozłożenie na czynniki pierwsze naszych przyzwyczajęń i ponowne złożenie ich w nieoczekiwany sposób. Austriacki artysta stoi na stanowisku, że komizm potrafi obnażyć prawdę skuteczniej niż patos. Jego zdeformowane rzeźby i efemeryczne akcje każą nam spojrzeć na świat z innej perspektywy: ego artysty zamienia się w ogórki, domy topnieją albo puchną do granic śmieszności, a my – widzowie –

na chwilę stajemy się częścią rzeźby. Wurm używa humoru niczym lustro, w którym przegląda się współczesność: z jednej strony to lustro krzywe, zniekształcające, a z drugiej – zaskakująco szczerze odbijające naszą rzeczywistość. Można się w nim przejrzeć i uśmiechnąć, ale po tym uśmiechu zostaje nam w głowie ważna myśl. Właśnie wtedy – przez śmiech, który rozbrzmiewa w muzealnej sali – sztuka Wurma spełnia swoją konceptualną i krytyczną rolę ■

Przypisy:

¹ È. Mougin-Wurm, *Erwin Wurm. Der Bildhauer, der keine Skulpturen machen wollte*, Berlin 2020, s. 9 (wszystkie tłumaczenia cytatów własne).

² Kolejne zaplanowane pokazy odbędą się w Fosun Foundation w Szanghaju, Bibliotheca Marciana w Wenecji i Museo Novocento we Florencji.

³ A. M. Toth, *The assumption that my work is predominantly humorous is wrong*, wywiad z Erwinem Wurmem, <https://www.collectorsagenda.com/in-the-studio/erwin-wurm> [dostęp: 12 lipca 2025].

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Zob. *Erwin Wurm. The Retrospective*, pod red. A. Hoerschelmann, K. A. Schröder, Hirmer, Wiedeń 2024, b.p.

⁷ Ibidem.

⁸ A. M. Toth, op. cit.

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=8DyziWtkfBw> Red Hot Chili Peppers – *Can't Stop* (2003), teledysk inspirowany *Jednominutowymi Rzeźbami*, 4'38"

Jan Matuszewicz
ERWIN WURM
The one-minute follies

This article discusses the work of Erwin Wurm, an Austrian artist who in 2024 celebrated his 70th birthday, one that was marked by a major retrospective in Vienna. At its core are his humorous and absurd *One Minute Sculptures* as well as series such as *Fat Cars*, *Fat Houses*, and self-portraits as *Cucumbers*. Wurm critiques consumerism, using the body, clothing, and everyday objects. The viewer becomes a co-creator by carrying out the artist's brief and often illogical instructions. Humor in his work serves as a tool for social critique and for distancing himself from both art and his own image.