

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2008)

Heft: 82: Collaborations Louise Bourgeois, Pawel Althamer, Rachel Harrison

Artikel: Pawel Althamer : magic realism = magischer Realismus

Autor: Wood, Catherine / Geyer, Bernhard

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680103>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

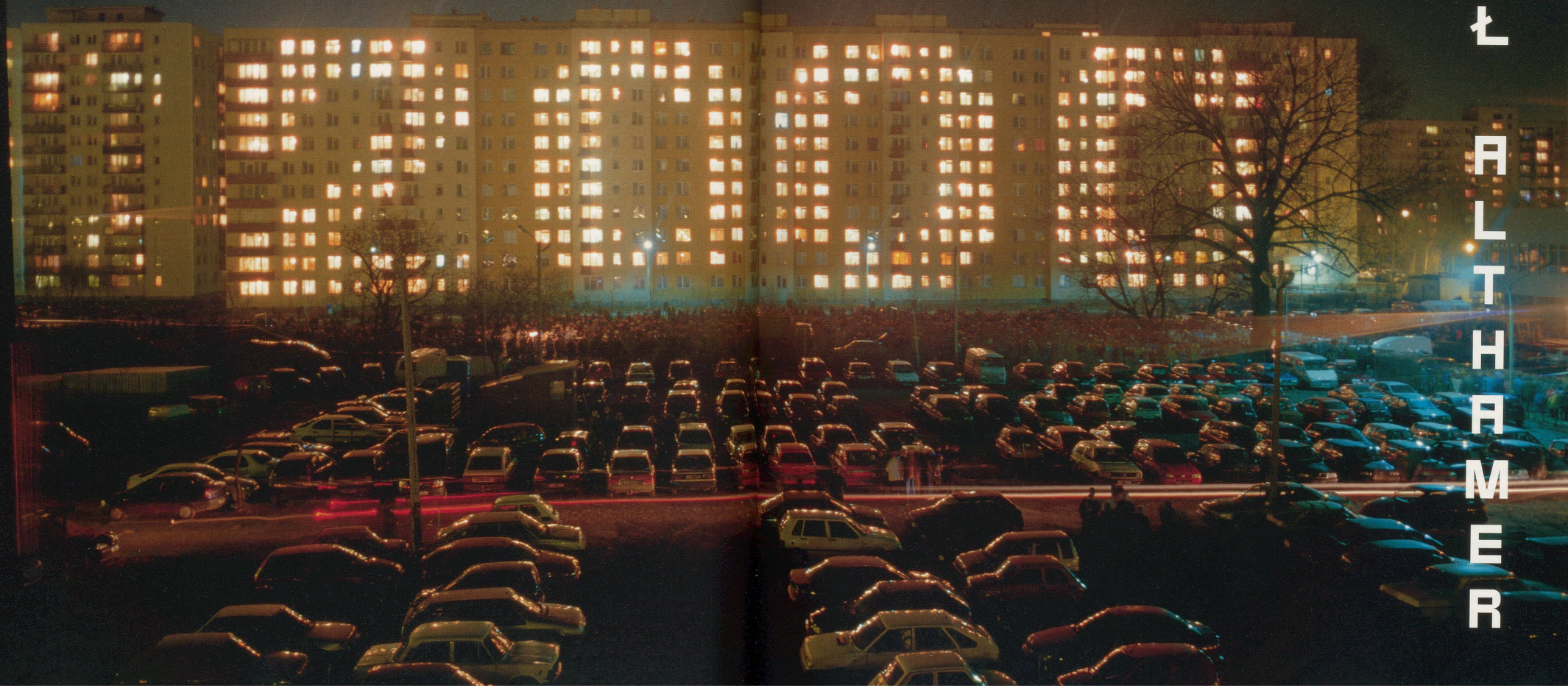
Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

PAWEŁ
ALTHAMER



MAGIC REALISM

CATHERINE WOOD

*In my work I'm a down-to-earth realist. [...]
what I do is the result of contacts with a very material world.*
Paweł Althamer¹⁾

The notion that a certain kind of verisimilitude in painting should be known as “Realism” has been attributed to the nineteenth-century artist Gustave Courbet whose frank depictions of contemporary life were distinct from the Romantic tradition prevalent among his peers. Over a century later, Paweł Althamer’s brand of “realism” is one that pushes the notion to a maximum by making work that allows for no separation between art and life, and yet challenges the separation of those historical genres. Inhabiting everyday life as his raw material, Althamer’s figurative sculpture, performative self-portraits, or collective participatory actions conjure a proliferation of challenges to our habits of perception, injecting fictional episodes that propose alternative, sometimes fantastical, ways of doing things. Rather than standing outside of his work as its director or occupying a critical position, at once removed from the realities with which he engages, the artist choreographs situations that he himself is equally enchanted by and immersed in. The power of

Althamer’s FAIRY TALES (a sculpture of a group of dancing figures fashioned from second hand clothes in 1994 and a political action seeking residency status for a Turkish immigrant in Berlin in 2006) stems from his refusal to fix a boundary between his imagination and the realization of his vision, a refusal that complicates the conventional assignation of roles that typically separate artist, artwork, participant, and viewer. In interviews, Althamer often talks about schizophrenia, and it seems true that there are at least two Althamers present in any project. In his playful assemblage titled SELF PORTRAIT AS A BUSINESSMAN (2002–2004), an empty “skin” comprised of a suit, wallet, passport, and mobile phone in what appears to be a hastily abandoned, crumpled heap on the floor, or his role in FILM (2000), in which the artist appears as a bystander reading a newspaper, Althamer simultaneously inhabits the roles of actor, witness, and director, all the while managing to elude detection.

Whether he is walking around the city observing and recording people in the street, wearing a space suit (COSMONAUT, 1995, and ASTRONAUT, 1997), experimenting with altered states of mind (a body of films including LSD, HYPNOSIS, MAGIC MUSHROOMS, and PEYOTE, made for the Kunstverein in Düsseldorf in 2003), or posing as a tourist to accom-

CATHERINE WOOD is curator of contemporary art and performance at Tate Modern where she recently curated, with Jessica Morgan, the exhibition “The World as a Stage.” She is author of the recent publication *Yvonne Rainer: The Mind is a Muscle* (Afterall/MIT Press, 2007).



PAWEŁ ALTHAMER, *BALLOON*, 2007, exhibition view, Fondazione Nicola Trussardi, Milan / Ausstellungsansicht.

(PHOTO: MARCO DE SCALZI)

pany catholic pilgrims on a tour of holy sites in Jerusalem (*PILGRIMAGE*, 2003, in collaboration with Artur Żmijewski), Althamer becomes a part of his medium, in both a material and spiritual sense. It is as though he invites us to share in a waking experience of lucid dreaming where ordinary rules do not apply and where we may begin to become newly absorbed by our surroundings with an acute, hallucinatory perceptiveness.

Consider *DARKROOM*, a work made for the Bochum Museum in Germany in 1993. In this piece,

Althamer inverted the “white cube” into a blacked-out, padded space where visitors would find themselves in total darkness, deprived of their familiar senses. While much contemporary art relies upon the frame that the gallery architecture provides, Althamer treats the gallery’s “condensed artificiality”²⁾ as a liminal passage or transition toward a heightened sensitivity of the world as the realm of art. Refuting the notion that one should simply “switch on” that sensitivity³⁾ upon entering the gallery, here he transformed it into a kind of inverse



frame, an immersive blind spot whose temporary obliteration of experience caused everything around and after it to appear all the more magical and dazzling. This negation of the gallery, however, should not be mistaken for a form of institutional critique, since Althamer has been explicit about his support of forums for human communication. Rather than being a showroom for art objects, the gallery situation is treated as an enabling facet of the elaborate ritual of life in which both artist and viewer participate.

"An artist is someone trying to find a place for himself," Althamer has said.⁴⁾ His persistent refusal to accept that which appears as "given," coupled with his drive to communicate and connect, speaks to his often-stated sense of alienation. Althamer's "place" is not so easy to pin down, being intricately threaded in and out of different situations. In many cases, it is

intangibly located in a shared sensibility that he proffers via his persuasive ability to insinuate his skewed vision into our own perceptions. The notion of "invisible theater," as it was explored by artists in the 1960s and 70s,⁵⁾ is reinvented by Althamer, who, in his artistic leaps of faith, reimagines the entire visible realm as composed representation. Althamer does this by drawing our attention to what might be seen from off-center points of view, by casting himself as an outsider, as he does in *ASTRONAUT*, or by giving a role to people on the margins of society—take *OBSERVER* (1992), for example, where he paid homeless men who sat in various locations in the city, such as the train station, to watch others, labeling them with a badge reading "Obserwator" (observer). In other works, he pulls elements to the foreground that might otherwise fade from recognition. An unrealized project developed for the Venice Bien-

PAWEŁ ALTHAMER, FAIRY TALE, 1994,
metal mesh, second-hand clothes, exhibition view,
National Gallery of Art Zacheta, Warsaw /
MÄRCHEN, Maschendraht, gebrauchte Kleider,
Ausstellungsansicht, 2005.

PAWEŁ ALTHAMER, SELF-PORTRAIT
AS A BUSINESS MAN, 2002, Sony Center, Berlin /
SELBSTPORTRAIT ALS GESCHÄFTSMANN.

nial's UTOPIA STATION in 2003 proposed casting Althamer and his family as tourists in Venice during the exhibition's opening week. The work would have only been visible to those who knew the artist personally, but by simply introducing the concept, Althamer drew attention to the "readymade," Duane Hansen-esque theater of tourism occurring in the historic city throughout the course of each biennial that is generally ignored by those navigating the art pavilions: the taking of photographs, the eating of ice creams, the wearing of novelty T-shirts, the gondola rides, etc.

REAL TIME MOVIE (2004–2007) is a piece of real-time theater occurring in the street that is advertised in advance via an apparently authentic cinema trailer. The piece is anchored in the culture of each city by the presence of a famous local actor—for example, lead roles were played by Peter Fonda in



Pittsburgh and Jude Law in London. The star actor's presence is woven by Althamer into a scene that includes a cast of ten or so extras performing ordinary activities such as shopping, talking on the phone, cycling, or jogging. His conception of the piece also frames those people who have come to see it along with all the oblivious passersby. Rather than delivering its promise of cinema in the conventional sense, Althamer's FILM and REAL TIME MOVIE unfold amid the ordinary activity of the street, and instead of viewing a projected image on a screen, we as viewers are left to project sense or narrative onto the disparate events that we see, as though we were live-editing pedestrian reality to make our own "film" without a beginning or end. Challenging visual hierarchies that have become entrenched in the way we see since the invention of Renaissance single point perspective, Althamer's invisible interventions often

stir up a deliberate and productive confusion of points of view that destabilize our sense of self in relation to others.

Althamer, at the same time, meddles directly in the material and social realm to make art that is manifest in concrete form. After several months of planning and timetabling, in liaison with the inhabitants of his Warsaw housing block, his collective project BRÓDNO emerged in 2000. One dark February evening, in a half-hour time slot, he spelled out the numbers "2000" in lights on the side of a building—by having all of the building's tenants switch their lights on or off according to his precise instructions. This spectacular arrangement of lit windows in the concrete high-rise looked like a giant digital pixilation, but its underlying power lay in the fact that it had been realized via simple human rather than technological means. PATH (2007), for Münster's Sculpture Projects, was a trail trodden through a number of meadows and fields into the countryside and away from the city's public park where other official "sculptures" were installed. Althamer made PATH as a challenge to the authority of other pre-existing trails in the landscape—those made over time by walkers in the course of their regular daily routines (the piece also stands in opposition to the official itineraries featured in maps, such as those for walking or cycling). In so doing, the artist cleverly draws attention to people's placid trust and willingness to conform to what others have done before them. There was a thrill in discovering the possibility of an individual throwing such habits off course by simply introducing a new way, a potential to shift the collective momentum. Like all of Althamer's projects, BRÓDNO's final image necessarily incorporates inconsistencies where people failed to comply, and likewise, built into PATH is the possibility (and maybe even the hope) that some will deviate, elaborate, and create their own divergent routes.

Given the ephemeral and contingent nature of many of his works, it may seem incongruous that Althamer's art education had a significantly classical basis, and that his practice continues to incorporate the making and teaching of figurative sculpture. Yet his skill at representational sculpting from the live nude, for example, was agitated from the begin-

ning, as seen by his staging of performative actions. One early example is JUNCTION OF TWO POINTS (1989/90), in which Althamer and a fellow student played a game of chess, while in fact sitting with their backs to each other and attempting to communicate telepathically. In another early performative work from 1991, UNTITLED (ACTION), Althamer sat camouflaged in white clothes (as if he were a snowman), in the middle of a snow-covered field and unobtrusively observed passersby. These parallel pursuits are an early indication of his interest in the necessarily social dimension of the art object: the fact that both "art" and non-art exist in the real world. Martin Creed's WORK NO. 232, THE WHOLE WORLD + THE WORK = THE WHOLE WORLD (2000) comes to mind.

It was during this time, while still a student at the Warsaw Academy of Fine Arts between 1988 and 1993, that Althamer studied under Grzegorz Kowalski, an artist who had been greatly influenced two decades earlier by the architect Oskar Hansen. Hansen's theory of "Open Form," in his own words, "put the question of social use at the center of architectural attention"⁶⁾ and stated that "no artistic expression is complete until it has been appropriated by its users or beholders."⁷⁾ Open Form's aim was to counter the closed form of modernist city planning which "subordinated subjectivity, reducing it to the level of a passive element in a larger structure, dominant and hierarchical in nature."⁸⁾ Hansen's theory operated not only on the level of theoretical debate, but also in terms of the pedagogical structure of his teaching methods, which had a direct affect on Kowalski and subsequently Althamer. Instead of creating a hierarchical relationship between teacher and student (not to mention artist and viewer), Hansen believed in creating a dialogical relationship to initiate participation in game-like collaborations as a way of acknowledging the receiver's presence.⁹⁾

Althamer furthers Kowalski's use of irrational, individualistic, open forms by enjoying the mis-use or elaboration of the situations he initiates. But more importantly, rather than assuming the act of seeing to be a purely passive, receptive experience, he returns a sense of agency to the spectator's role. Althamer recognizes that a simple shift in perception

might be enough to bring about an understanding of the “made-ness” of the world, and it is clear that his ability to perceive this is what enables him also to make art. Althamer’s framing of reality (life as he finds it) as “realism” (a genre of representation) points to the manner in which he conflates his imaginative power as an artist with his real experience, treating the world as a malleable medium. That the world’s apparently predetermined nature might be unmasked to reveal its precarious intentionality is an infectiously seductive perspective that the artist’s work virulently spreads. Althamer’s manifest enchantment with this discovery is breathtakingly uncynical and forms the foundation of his practice—a practice that is built upon a romantic belief that we have a limitless capacity to make and remake reality.

- 1) Interview with Andrzej Przywara and Adam Szymczyk, *Air Conditioning* (Warsaw: Foksal Gallery, 1996), p. 14.
- 2) Ibid., p. 12.
- 3) Ibid., p. 14.
- 4) Ibid., p. 23.
- 5) From Argentinean theater-maker Augusto Boal who advocated the premeditated staging of apparently spontaneous debates as a way to highlight oppression to eastern European artists such as Jiří Kovanda, who performed simple but unusual gestures such as holding a stranger’s gaze in the street.
- 6) Łukasz Ronduda & Florian Zeyfang, *1,2,3... Avant-Gardes, Film/Art between Experiment and Archive* (Berlin: Sternberg Press, 2007), p. 91.
- 7) Ibid., p. 91.
- 8) Ibid.
- 9) For example, Kowalski participated in an important exhibition that invited creative input from visitors who were asked to “freely configure the available space and provoke various kinds of sounds” to complete the project “5 x Audiovisual Shows” at Foksal Gallery 1966. Ibid., p. 102.



PAWEŁ ALTHAMER, *ASTRONAUT*, 1997, *documenta X*.



MAGISCHER REALISMUS

«In meiner Arbeit bin ich ein nüchterner Realist...

was ich mache, ist das Resultat von Begegnungen mit einer höchst materiellen Welt.»

Paweł Althamer¹⁾

CATHERINE WOOD

Die Idee, eine bestimmte Art der Wirklichkeitsnähe in der Malerei als «Realismus» zu bezeichnen, wird auf Gustave Courbet (1819–1877) zurückgeführt, dessen freimütige Darstellungen des damaligen zeitgenössischen Lebens sich deutlich von der romantischen Tradition abhoben, die in der Kunst seiner Zeit vorherrschend war. Mehr als ein Jahrhundert später praktiziert Paweł Althamer eine Version des «Realismus», die diese Idee auf die Spitze treibt. Sein Werk negiert jegliche Trennung zwischen Leben und Kunst und ist zugleich nicht bereit, die Abgrenzung dieser historischen Kategorien kritiklos hinzunehmen. Mit beiden Beinen im Alltagsleben stehend, das ihm sein Rohmaterial liefert, geht Althamer mit

figurativen Skulpturen, performativen Selbstporträts und kollektiven partizipatorischen Aktionen von allen Seiten gegen unsere Wahrnehmungsgewohnheiten vor und infiltriert sie mit fiktiven Episoden, die alternative und bisweilen phantastische Vorgehensweisen aufzeigen. Anstatt wie ein Regisseur sein Werk von aussen zu dirigieren oder in die Rolle des Kritikers zu schlüpfen, in sicherer Distanz von der Realität, mit der er sich auseinandersetzt, choreographiert der Künstler Situationen, deren Zauber und Fluss er sich völlig überlassen kann. Das Projekt FAIRY TALES (Märchen, eine Skulptur tanzender Figuren aus Altkleidern, 1994, und eine politische Aktion, um für einen türkischen Einwanderer in Berlin eine Aufenthaltsgenehmigung zu erwirken, 2006) gewinnt seine eminente Kraft aus Althamers Weigerung, eine Trennlinie zwischen seine künstlerische Vorstellung und deren Verwirklichung zu ziehen, eine Weigerung, die die übliche Rollenverteilung zwischen Künstler, Kunstwerk, Teilnehmer und

CATHERINE WOOD ist Kuratorin für zeitgenössische Kunst & Performance der Tate Modern, wo sie jüngst mit Jessica Morgan die Ausstellung «The World as a Stage» organisiert hat. Ihr neuestes Buch *Yvonne Rainer. The Mind is a Muscle* erschien 2007 bei Afterall/MIT Press.



Betrachter um einiges komplizierter macht. In Interviews kommt er häufig auf die Schizophrenie zu sprechen und es scheint wirklich, als wären in jedem Werk mindestens zwei Althamers anwesend. Von seiner verspielten Assemblage mit dem Titel *SELF PORTRAIT AS A BUSINESSMAN* (Selbstporträt als Geschäftsmann, 2003), einer leeren «Haut» bestehend aus Anzug, Brieftasche, Reisepass und Mobiltelefon, die offenbar überstürzt als wirrer Haufen auf dem Boden zurückgelassen wurde, bis zu seinem Auftritt in *FILM* (2000) als Zeitung lesender Passant betätigt sich Althamer in der Mehrfachrolle des Schauspielers, Zeugen und Regisseurs, ohne sich jemals auf frischer Tat ertappen zu lassen.

Ob er im Raumanzug einen Stadtrundgang macht, um sich unter die Menschen zu mischen und ihr Treiben zu dokumentieren, wie in *COSMONAUT* (1995) und *ASTRONAUT* (1997), ob er sich bewussteinserweiternden Experimenten unterzieht, wie in *LSD*, *HYPNOSIS*, *MAGIC MUSHROOMS*, *PEYOTE* und

PAWEŁ ALTHAMER, *PATH* /
PFAD, 2007, Skulptur Projekte Münster.

anderen Filmen für den Kunstverein Düsseldorf (2003, mit Artur Żmijewski), oder ob er sich als Tourist ausgibt und mit katholischen Pilgern die heiligen Stätten in Jerusalem besucht, wie in *PILGRIMAGE* (Pilgerfahrt, 2003, mit Artur Żmijewski) – Althamer bringt sich stets persönlich in die Arbeiten ein, sowohl in materieller als auch in geistiger Hinsicht. Es ist, als wollte er uns im Wachzustand an einem luziden Traum teilhaben lassen, in dem die gewohnten Regeln ungültig sind und wir mit einem geschärften, halluzinatorischen Wahrnehmungsvermögen von Neuem ganz in unserer Umwelt aufgehen können.

Betrachten wir zum Beispiel die Installation *DARKROOM* (Dunkelkammer, 1993) für das Museum



PAWEŁ ALTHAMER, OBSERVER / BEOBACHTER, 1992, Warsaw.

Bochum. Althamer kehrte den *White Cube* in sein Gegenteil, einen schwarz gestrichenen, gepolsterten Raum, der den Besucher in völlige Dunkelheit hüllt und ihm jede Möglichkeit der Sinneswahrnehmung nahm. Während die Galeriearchitektur der zeitgenössischen Kunst weitgehend als Präsentationsrahmen dient, nutzt Althamer die «verdichtete Künstlichkeit»²⁾ der Galerie als Schwelle oder Übergang zu einer gesteigerten Sensibilität gegenüber der Welt als Sphäre der Kunst. Zur Widerlegung der Ansicht, dass man diese Sensibilität beim Betreten der Galerie einfach «einschalten» könne,³⁾ wurde sie hier in eine Art Umkehrrahmen verwandelt, einen immersiven blinden Fleck, der kurzfristig einen totalen Wahrnehmungskollaps auslöst und alles, was wir draussen und danach empfinden, strahlender und wunderlicher denn je erscheinen lässt. Es wäre jedoch verfehlt, diese Negation der Galerie als Form einer Institutionskritik aufzufassen, denn Althamer bekennt sich ausdrücklich zur Institution Galerie, die seiner Ansicht nach Foren für die zwischenmenschliche Kommunikation schafft. Er versteht die Galerie indessen nicht als Warenhaus für Kunstobjekte, sondern als Ort der Anregung für das mannigfaltige Ritual des Lebens, an dem Künstler wie Betrachter aktiv teilnehmen.

«Ein Künstler ist jemand, der einen Platz für sich selbst finden will», hat Althamer einmal gesagt.⁴⁾ Seine standhafte Weigerung, etwas als gegeben hinzu-

nehmen, sowie seine Suche nach Kommunikation und Kontakt bezeugen sein Gefühl der Entfremdung, zu dem er sich oft selbst bekennt. Althamers Platz ist nicht leicht festzumachen, so fein durchlaufen seine Fäden Situationen verschiedenster Art. Vielfach existiert er unschwellig in einer gemeinsamen Art des Empfindens, die der Künstler mithilfe seiner erstaunlichen Fertigkeit zuwege bringt, seine verschobene Sichtweise in unsere eigenen Betrachtungen einzuschleusen. Das in den 60er- und 70er-Jahren entwickelte Konzept des Unsichtbaren Theaters⁵⁾ erfährt eine Neubewertung durch den Künstler, der sich die Freiheit nimmt, die gesamte sichtbare Welt als arrangierte Repräsentation zu setzen. Dies gelingt Althamer, indem er unsere Aufmerksamkeit auf das lenkt, was sich abseits des gewohnten Gesichtspunkts offenbart, indem er wie in *ASTRONAUT* den Aussenseiter spielt oder indem er Menschen am Rande der Gesellschaft zu Hauptdarstellern macht. So wies er für *OBSERVER* (Beobachter, 1993) Obdachlose an, sich Plaketten mit der Aufschrift «Obserwator» (polnisch für Beobachter) anzustecken und auf Bahnhöfen und ähnlichen Plätzen der Stadt sitzend das Geschehen zu beobachten. In anderen Arbeiten rückt der Künstler Aspekte in den Vordergrund, die uns sonst entgehen würden. *UTOPIA STATION* (2003), ein nicht realisiertes Projekt für die Biennale von Venedig sah vor, dass Althamer mitsamt Familie als Tourist zur Eröffnungswö-

che der Ausstellung anreist. Das Werk wäre nur für jene erfahrbar gewesen, die den Künstler persönlich kennen. Doch allein schon die Ankündigung der Idee zwingt uns, an das «Readymade»-artige Touristen-Theater à la Duane Hansen zu denken, das die historische Stadt während jeder Biennale heimsucht und von den Besuchern der Kunstpavillons nach Möglichkeit ignoriert wird: Kamera in einer Hand, Eiscreme in der anderen, ausgefallene T-Shirts, Gondeltouren und so weiter und so fort.

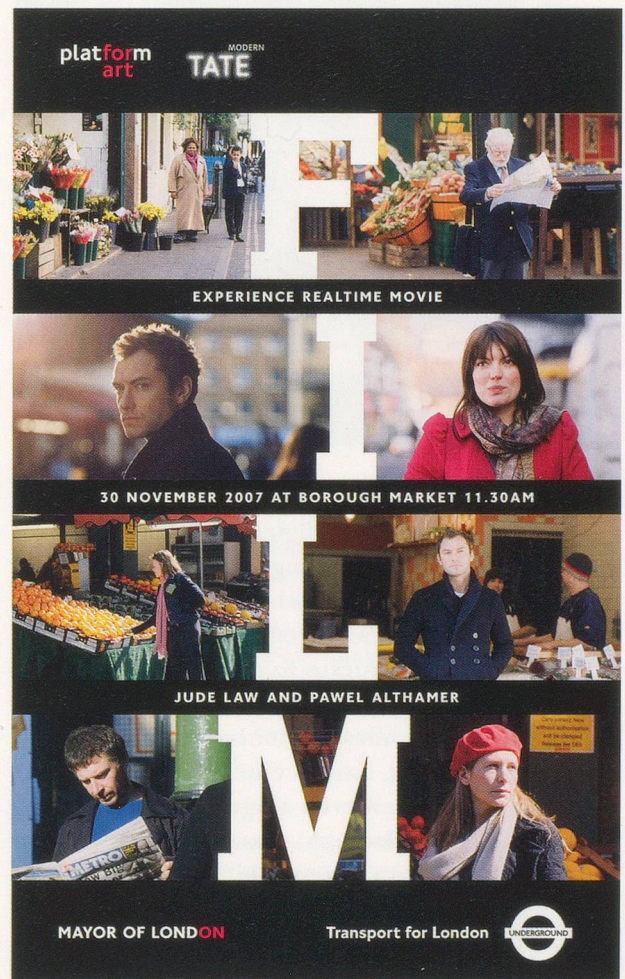
FILM (2000) ist ein Theaterstück, das sich live auf der Strasse abspielt und von einem offenbar echten Kinotrailer angekündigt wird. Um das Werk in die örtliche Kultur einzubinden, übernimmt in jeder Stadt ein dort lebender Filmstar die Hauptrolle – Peter Fonda in Pittsburgh oder Jude Law in London. Der Auftritt des Stars wird von Althamer in eine Szene eingebettet, in der zirka zehn Statisten agieren: Sie kaufen ein, telefonieren, fahren Rad, joggen. In das Konzept mit eingeschlossen sind alle Schauspielenden ebenso wie die teilnahmslosen Passanten. Anstatt aber das Versprechen eines konventionellen Films einzulösen, rollt Althamers FILM inmitten des normalen Strassenlebens ab. Wir bekommen kein auf die Leinwand projiziertes Bild vorgesetzt und sind stattdessen gezwungen, selbst Sinn und Handlung auf die unzusammenhängenden Ereignisse zu projizieren, die vor unseren Augen ablaufen, als würden wir aus einer Live-Montage des Strassenlebens unseren eigenen Film ohne Anfang und Ende zusammenschneiden. Althamers unsichtbare Interventionen nehmen die visuellen Hierarchien aufs Korn, die sich seit der Erfindung der Zentralperspektive in der Renaissance eingebürgert haben, und führen oft eine bewusste und produktive Verwirrung des Blickpunkts herbei, die unser Selbstgefühl im Verhältnis zu unseren Mitmenschen destabilisiert.

Gleichzeitig engagiert sich Althamer in unserer materiellen und sozialen Welt, um Arbeiten zu schaffen, die sich in konkreter Form manifestieren. Nach mehrmonatiger Vorbereitung und Terminplanung entstand im Jahr 2000 das Kollektivprojekt BRÓDNO in Zusammenarbeit mit den Bewohnern eines Warschauer Wohnblocks. An einem düsteren Februarabend erschienen eine halbe Stunde lang die Ziffern 2000 an einer Gebäudefassade – die Mieter hatten

nach Althamers genauen Anweisungen ihre Fenster beleuchtet und verdunkelt. Diese Lichtshow am Plattenbau hatte den spektakulären Effekt einer riesigen digitalen Pixelgraphik, das eigentlich Besondere lag jedoch in der Tatsache, dass sie nicht mit technologischen, sondern mit einfachen menschlichen Mitteln zustande gekommen war. PATH (Pfad, 2007) für die skulptur projekte münster bestand aus einem Weg, der vom Stadtpark, in dem andere «offizielle» Skulpturen aufgestellt waren, durch Wiesen und Felder hinaus ins Land führte. Althamer forderte mit PATH die Autorität der bereits vorhandenen Wege der

PAWEŁ ALTHAMER, FILM, 2000–2007.

(PHOTO MARY MCCARTHY, COURTESY TATE MODERN, LONDON)



PAWEŁ ALTHAMER, *JUNCTION OF TWO POINTS / VERBINDUNG ZWEIER PUNKTE*, 1989–1990, performance.



Gegend heraus, die Ausflügler über die Jahre auf ihren gewohnten Spaziergängen ausgetreten hatten (das Werk legte sich zusätzlich noch mit den offiziellen, auf Karten verzeichneten Wander- und Radwegen an). Dieser raffinierte Kunstgriff führt uns vor Augen, wie vertrauensselig und bereitwillig wir das nachmachen, was andere vor uns getan haben. Es ist aufregend zu sehen, dass es einem Einzelnen gelingen kann, uns aus unseren eingefahrenen Geleisen zu werfen, einfach dadurch, dass er uns einen neuen Pfad anbietet, eine Chance, die kollektive Marschrichtung zu ändern. BRÓDNO lieferte wie alle Projekte Althamers kein perfektes Endresultat, denn nicht alle Hausbewohner haben seine Anleitungen

befolgt. Und so trägt auch PATH die Möglichkeit (und vielleicht sogar die Hoffnung) in sich, dass manch einer vom Wege abweichen, weitersuchen und eigene, neue Pfade entdecken wird.

Wenn man den unbeständigen, situationsbedingten Charakter vieler seiner Werke bedenkt, mag es überraschen, dass Althamer eine relativ klassisch ausgerichtete Kunstausbildung genoss und dass er bis heute die figurative Bildhauerei praktiziert und unterrichtet. Nichtsdestotrotz mengte sich in sein bildnerisches Talent – etwa für die Aktskulptur – von Beginn an die Lust auf mehr, wie die von ihm veranstalteten Aktionen unmissverständlich zeigen. Ein frühes Beispiel ist *JUNCTION OF TWO POINTS* (Ver-

bindung zweier Punkte, 1989/1990), ein Schachturnier zwischen Althamer und einem Studienkollegen, die Rücken an Rücken sitzend versuchten, per Telepathie miteinander zu kommunizieren. Für UNTITLED (1991), eine weitere Performance der Anfangszeit, setzte sich der Künstler im weissen Tarnanzug (als wäre er ein Schneemann) in ein verschneites Feld, um unauffällig die Vorübergehenden zu bespitzeln. Althamers zweigleisige Vorgehensweise belegt frühzeitig sein Interesse für die notwendig soziale Dimension des Kunstobjekts – für die Tatsache, dass die Realität sowohl Kunst als auch Nichtkunst einschliesst (man denke an Martin Creeds THE WHOLE WORLD + THE WORK = THE WHOLE WORLD, 1996).

Althamer besuchte von 1988 bis 1993 die Warschauer Kunstakademie und studierte dort unter Grzegorz Kowalski, einem Künstler, der zwei Jahrzehnte zuvor vom Architekten Oskar Hansen beeinflusst worden war. Hansen hatte eine Theorie der «offenen Form» entwickelt, die, so schrieb er, «die Frage der gesellschaftlichen Nutzung zum zentralen Anliegen der Architektur macht». ⁶⁾ Er vertrat die Ansicht, dass «ein künstlerischer Ausdruck erst dann vollendet ist, wenn seine Benutzer oder Betrachter ihn sich zu eigen gemacht haben». ⁷⁾ Die offene Form war als Alternative zur Stadtplanung der Moderne gedacht, die «die Subjektivität unterdrückte und sie zu einem passiven Element in einer übergeordneten, dominanten und hierarchischen Struktur degradierte». ⁸⁾ Hansens Ideen flossen nicht nur in die theoretische Diskussion ein, sondern auch in die pädagogische Struktur seiner Lehrmethoden und gingen so direkt auf Kowalski und durch dessen Vermittlung auf Althamer über. Anstatt eine hierarchische Beziehung zwischen Lehrer und Student aufzubauen (von Künstler und Betrachter ganz zu schweigen), versuchte Hansen, durch einen Dialog, der zur Teilnahme an Gemeinschaftsprojekten mit Spielcharakter einlädt, der Gegenwart des Empfängers Rechnung zu tragen. ⁹⁾

Althamer erweitert Kowalskis Verwendung irrationaler, individualistischer offener Formen, indem er den Missbrauch oder das Ausufern der von ihm herbeigeführten Situationen begrüsst. Wichtiger noch, er fasst den Akt des Sehens nicht als rein passive, rezeptive Erfahrung auf, sondern gibt dem

Betrachter seine Handlungsfreiheit zurück. Althamer weiss, dass schon eine geringfügige Verschiebung des Blickwinkels ausreichen kann, uns die «Gemachtheit» der Welt ins Bewusstsein zu rufen. Genau dieses Wissen bringt ihn dazu, Kunst zu machen. Althamers Entscheidung, die Realität (das Leben, wie es sich ihm darbietet) durch das Prisma des «Realismus» (einer Darstellungsmanier) zu erfassen, bedingt die Art, wie er seine Vorstellungskraft als Künstler mit seiner konkreten Erfahrung verschmelzen lässt und dabei die Welt als formbares Medium begreift. Das offenbar vorbestimmte Wesen der Welt zu demaskieren, um seine prekäre Intentionalität zu enthüllen, ist eine verlockend ansteckende Sichtweise, die das Werk des Künstlers virulent verbreitet. Althamers offenkundige Freude über diese Entdeckung ist erstaunlich frei von Zynismus und bildet die Grundlage seiner Praxis – einer Praxis, die der romantischen Überzeugung entspringt, dass wir über die grenzenlose Fähigkeit verfügen, uns eine neue und immer wieder neue Wirklichkeit zu schaffen.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Interview mit Andrzej Przywara und Adam Szymczyk, *Air Conditioning*, Foksal Gallery, 1996, S. 14.

2) Ebenda, S. 12.

3) Ebenda, S. 14.

4) Ebenda, S. 23.

5) Vom argentinischen Theaterregisseur Augusto Boal, der die inszenierte Aufführung vorgeblich spontaner Debatten propagierte, um Kritik an der Diktatur zu üben, bis zum osteuropäischen Künstler Jiří Kovanda, dessen Aktionen aus einfachen, aber ungewöhnlichen Gesten bestanden (z. B. Passanten auf der Strasse unverwandt in die Augen zu blicken).

6) Lukasz Ronduda und Florian Zeyfang, Hrsg., *1,2,3... Avant Gardes. Film/Art between Experiment and Archive*, CCA Warsaw/Sternberg Press, 2007, S. 91.

7) Ebenda, S. 91.

8) Ebenda.

9) Kowalski bat die Besucher einer wichtigen Ausstellung, an der er beteiligt war, selbst kreativ zu werden und «den vorhandenen Raum nach Belieben zu gestalten und Töne verschiedenster Art zu erzeugen» (*1,2,3... Avant Gardes*, S. 102), um das Projekt «5 x Audiovisual Shows» (1966) in der Foksal Galerie zu vollenden.