

PAWEŁ ALTHAMER

Parkett 82 – 2008

# THE HERO *with a* THOUSAND FACES

MASSIMILIANO GIONI

There seems to be no limit to the proliferation of Paweł Althamer. His identity has been endlessly replicated in an army of avatars and masks—an explosion of self-portraits. Some of the multiple selves that populate Althamer’s exhibitions include a wooden deity, a Christ-like figure made of wax and grass, an armature of skin that can be worn as an astronaut suit, a small doll trapped in a suitcase, a ceramic fetus with adult features, and even an elderly person chosen as a stand-in living portrait of the artist as an old man.

In spite of their immense variety, Althamer’s incarnations have very little in common with the role-playing games that postmodern culture has made us familiar with. Althamer is not interested in the joyful schizophrenia that technology allows us to perform, nor does he care about the masquerade of identity theft. He doesn’t wear his personality as a costume and doesn’t believe in the shiny spectacle of mass media.

Instead, Althamer is fascinated by a primitive, almost archetypal interpretation of identity. It is surely no coincidence that the artist often represents himself naked, in a sort of Edenic state. All of his figurative works try to reach a primal level, a return to a mythical state of communion with nature, which is also signified by the use of organic materials that preserve a direct link with the animal kingdom. Many of his self-portraits and portraits of his family members, in fact, are realized with animal skin and intestines, hay, and hair; part Golems and part fetishes, they possess something of a totemic power. Arresting in their combination of hyper-realistic precision and grotesque expressionism, Althamer’s sculptures stand still and hieratic like idols of a forgotten civilization. His various identities appear to be clearly inspired by centuries of ancient folkloric traditions populated by shape-shifting crea-

---

MASSIMILIANO GIONI is Director of Special Exhibitions at the New Museum in New York and Artistic Director of the Nicola Trussardi Foundation in Milan where he curated Paweł Althamer’s solo exhibition “One of Many” in 2007. A large selection of Althamer’s sculptural works will premiere at the New Museum in the summer of 2008 in the exhibition “After Nature.”

PAWEŁ ALTHAMER, ARTHUR ŻMIJEWSKI,  
SO-CALLED WAVES AND OTHER PHENOMENA OF THE MIND /  
SOGENANNTTE WELLEN UND ANDERE PHÄNOMENE  
DES GEISTES, 2003–2004, clockwise / im Uhrzeigersinn:  
HASHISH, 2004, HYPNOSIS, 2003, TRUTH SERUM, 2004,  
MAGIC MUSHROOMS, 2003, LSD, 2003.





PAWEŁ ALTHAMER, ARTHUR ŻMIJEWSKI,  
SO-CALLED WAVES AND OTHER PHENOMENA  
OF THE MIND / SOGENANNT E WELLEN  
UND ANDERE PHÄNOMENE DES GEISTES:  
WERONIKA, 2004.

tures and magical beings. It is the role of the shaman that he interprets in his infinite reincarnations of multiple effigies. But Althamer is not naïve: he has read his share of texts on anthropology and cultural studies and performs this role with both absolute devotion and careful detachment, knowing perfectly well that the obscure forces to which he has access are not supernatural powers but social pressures and forms of exclusion and control. Althamer is fully aware that as a shaman, or at least as its contemporary equivalent, he holds a crucial position in his community—for it is through him and his work that society speaks its fears and its desires. He realizes he has the potential to be a vehicle for other people's voices, a conduit for them to channel their dreams and hysterias. And he knows that sometimes he can heal, but only if his tribe agrees to work as one.

From his very early work, Althamer has confronted the theme of religion and collective beliefs. *CARDINAL* (1991)—one of Althamer's first "finished" pieces—consists of a filmed performance organized as part of an assignment at Warsaw's Academy of Fine Art. Asked to create a portrait of a religious figure, Althamer appeared in front of the class completely naked before immersing himself in a bathtub installed high up on a wooden stage and filled with a dark, muddy substance made of paper and water. Enveloped by Gregorian chants and other religious music played simultaneously, Althamer proceeded to first smoke some hashish and then abandon himself to a rather cryptic ritual, covering his head with the muddy substance that floated in the tub and rocking back and forth as though in a rapture. A comment on religion and its many mystifications, *CARDINAL* also takes on even more challenging subtexts when viewed in the context of a country like Poland where Catholicism contributed to the overthrow of the communist regime prior to being just as quickly reabsorbed into a new structure of power. On the verge of brutal blasphemy, *CARDINAL* retains a strange spiritual intensity; it is a secular, hallucinatory reappropriation of the sacred that is not far from Francis Bacon's visceral portraits of religious icons or Pasolini's infatuation with a rural, almost primordial form of Christianity.

The themes of spirituality and mysticism are central to Althamer's work, and it is quite rare to find an artist who can tackle such subjects without falling prey to their trite, even kitsch, associations. Althamer is not afraid of engaging in practices that in the hands of any other artist would easily result in academic exercises. Drug-induced trances, experiments in sensory deprivation, religious ceremonies, and ecstatic visions are some of the extreme experiences he has put himself through. The most notable piece among the works devoted to these altered states of consciousness is a series of videos titled *So Called Waves and Other Phenomena of the Mind* (2003–2004), realized in collaboration with Artur Żmijewski. The nine videos portray Althamer as he systematically tries out the psychological effects of different illicit drugs, prescription medications, and treatments. Shot under the influence of LSD, hashish, mushrooms, peyote, truth serum, and hypnosis, the videos record Althamer's mental journeys with a candor that is frighteningly vivid. Cosmic visions and spiritual hallucinations are coupled with moments of pure verbal nonsense. The dialogues skip from grandiose

epiphanies to stoned blabbering, in a stream of consciousness that is at once involuntarily comic and revelatory.

It is another gesture of exposure, another form of nudity, that is staged by Althamer in these videos. Just as in his sculptures, where he strips off his clothing, he unveils his unconscious in front of the camera. The confessional tone of these videos culminates in one of the nine episodes titled *WERONIKA* (2004), in which the birth of Althamer's daughter is filmed head on, capturing the delivery's natural and yet extremely graphic details. Seen together with his drug films, this episode acquires an almost delirious quality: It is an overdose of reality, an excess of life that gives access to a higher form of consciousness—a natural high likely to completely change the way we look at normality.

This continuous shift in perception is one of Althamer's favorite techniques, one that the artist explores not only in his drug films, but also in a series of performances where he orchestrates reality as though he were a theater director. Guiding actors and extras to perform banal gestures and almost invisible moves, he replicates everyday life in all its richness, doing so with extreme simplicity. This paucity of means is absolutely radical in an age of hyper-produced works of art. Thanks to his relative isolation when his practice was born at the beginning of the 1990s, and continued rigor and concentration since then, Althamer's work speaks with a frankness that is rather unique. His subjects and his techniques have a modesty that is uncommon in our times, as he embraces a sense of discipline that one would be tempted to call monastic.

His approach is also a testament to the artists who have influenced him and shows how sensitive he was to the legacy of Joseph Beuys and the teachings of Polish sculptor Grzegorz Kowalski at the Warsaw Academy of Fine Arts. Althamer's work can also be seen in connection with the stripped-down aesthetic of the *Arte Povera* movement and the heroic gestures of many performance artists of the sixties and seventies. But Althamer has intentionally distanced himself from the overly emphatic tones of many of such models; the way he embraces individual mythologies and collective rituals is far from the glorification of the uniqueness of the artist. In his work, there is, if anything, a cult of weakness and fragility completely foreign to his sixties and seventies precedents. It's as though his practice were more concerned with

PAWEŁ ALTHAMER, *WERONIKA*, 2001, grass, string, animal intestines, human skull, Amden, Switzerland / *Gras, Schnur, tierische Gedärme, menschlicher Schädel.*



questioning existing heroes than crowning new ones. Because he is so well aware of his position within a system of relationships, and thus distanced from the myth of the isolated artist, even his most mysterious sculptures and self-portraits avoid being seen as the celebration of an obtuse, self-absorbed artist. On the contrary, they are portraits “lodged in society, surrounded by signifiers of acquired skills, influences and aspirations.” They describe an “individual whose boundaries shift between engagement, influence, history, community and constant learning.”<sup>1)</sup>

The quote is taken from Matt Saunders’ review of Paweł Althamer’s *BLACK MARKET* (2007), one of the artist’s most intricately beautiful projects. A larger-than-life ebony effigy of the artist was realized with the collaboration of a group of African immigrants whom Althamer had approached in Warsaw and asked to cooperate with him. The immigrants had no previous knowledge of or experience with carving. They were professional educators with no artistic training or expertise in African sculpture whatsoever. This encounter between different competences and languages—all apparently incompatible—turns *BLACK MARKET* into a particularly complicated semiotic exercise in which cultures and individuals trade signs and signals of authenticity while trying to teach each other who they really are. The result is a sculpture that is a receptacle of negotiations, a choral self-portrait that depicts Althamer as much as it captures an image of those who created him. For this is another recurring element of Althamer’s practice: His sculptures are physical objects that, quite naturally, turn into stories; they can even exist purely as urban legends or—as the artist often calls them—“fairy tales.” In this sense, Althamer’s art is truly a form of social sculpture; his objects are fields of tensions where different individuals and communities try to carve their own territory and stake their own ground.

Participation is another of Althamer’s fundamental themes, and he has often collaborated with people situated outside the traditional context of contemporary art. In the last few years, in various exhibitions, he has invited underprivileged people to find refuge inside museums; he used the structure of a biennial to grant permanent residence status to an illegal immigrant; he worked with troubled children to set up educational workshops and to redecorate the interior of a museum with a wild array of graffiti. Althamer also runs a ceramic laboratory for the disabled with whom he works weekly at the creation of sculptures and monuments.

In recent years, we have witnessed an upsurge of community-based works and collective practices of this sort, in which different social groups and individuals collaborate, are utilized, or even taken advantage of, as a means of commenting on the disparities of the capitalist system and on the economy of contemporary art. The balance between exploitation and empowerment is a difficult one to strike and Althamer doesn’t shy away from controversial topics. But whenever he engages in a social project, he does so with a delicacy of touch and integrity that is extraordinarily rare. In all of his collaborative projects, an effort is made to locate each participant in a knot of relationships that is as tight and protective as that of a family. In fact, familial relationships are another of Althamer’s favorite spaces of intervention. Not only has Althamer portrayed his wife, his daughter, and his current partner in a series of iconic sculptures, but he has also invited his son to present one of his own works and to take the place of his father in an exhibition of contemporary Polish art. And he has included his wife’s and his daughter’s drawings in other installations as well.

In these works, as in Althamer’s more ambitious political projects, participation is created through proximity by establishing relationships where he becomes interchangeable with



PAWEL ALTHAMER, *BLACK MARKET*, 2007, *project view*, Neugerriemenschneider, Berlin / *SCHWARZMARKT*, *Projektansicht*.

other collaborators and where they all are given the opportunity to act on the same level. This strategy is given a nearly perfect visual allegory in the project BRÓDNO (2000), in which Althamer convinced more than two-hundred households to create a gigantic sculpture by simply switching on or off the lights in their apartments—a collective gesture that stood somewhere between an impromptu street fair and a rite of communion.

Such works, once again, are examples of Althamer's fluid identity: The artist symbolically, or even literally, trades places with his family members, neighbors, strangers, and outsiders, so as to gradually erase his own self. It is almost a reversal of Joseph Beuys's dictate that every man could have been an artist. Althamer seems to tell us that every artist should be just a man.

Seen in this context, Althamer's collaborative projects appear simply as what they are: portraits of social bodies rather than of individuals. It is quite significant that when sculpting his surrogate selves he pays such close attention to the representation of the skin, to the connective tissue that makes us absolutely unique but keeps us constantly connected with each other. The skin is both the ultimate border of our identity and the barricade of our own bodies, but it is also our basic tool of communication. One of Althamer's most ambitious self-portraits is a sculpture made solely of skin: a gigantic helium balloon modeled after the artist and painted with the help of his extended family. As it floats in the sky, the balloon turns portraiture into a form of urban mirage, giving yet another visual manifestation to the paradox that agitates all of his work and that lives within each of us: the paradox of being divided by the particularities of our own body while also participating in a collective organism that we call universality, or, to use the title of one of Althamer's exhibitions, the paradox of being "one of many."

1) Matt Saunders, "Paweł Althamer" in *Frieze* 107 (May 2007), p. 162.







PAWEŁ ALTHAMER, BLACK MARKET, 2007, exhibition view, Neugerriemenschneider, Berlin / SCHWARZMARKT, Ausstellungsansicht.

# DER HELD *mit den* TAUSEND GESICHTERN

MASSIMILIANO GIONI

Der Proliferation Paweł Althamers scheint keine Grenze gesetzt zu sein. In einer Heerschar von Avatars und Masken ist seine Identität endlos repliziert worden – eine Explosion an Selbstbildnissen. Unter den zahllosen Ich-Darstellungen, die Althamers Ausstellungen bevölkern, ist eine hölzerne Gottheit ebenso zu finden wie etwa eine christusartige Figur aus Wachs und Gras, ein Hautpanzer, der als Astronautenanzug getragen werden kann, eine in einem Koffer gefangene kleine Puppe, ein Keramikfötus mit den Zügen eines Erwachsenen und sogar ein älterer Herr als stellvertretendes lebendes Porträt des Künstlers als alter Mann. Trotz ihrer immensen Vielfalt haben Althamers Inkarnationen sehr wenig gemein mit den Rollenspielen, mit denen die postmoderne Kultur uns vertraut gemacht hat. Althamer interessiert sich weder für die fröhliche Schizophrenie, die uns die Technologie ermöglicht, noch für die Maskerade des Identitätsdiebstahls. Er trägt seine Persönlichkeit nicht wie ein Kostüm und glaubt nicht an das Hochglanzspektakel der Massenmedien.

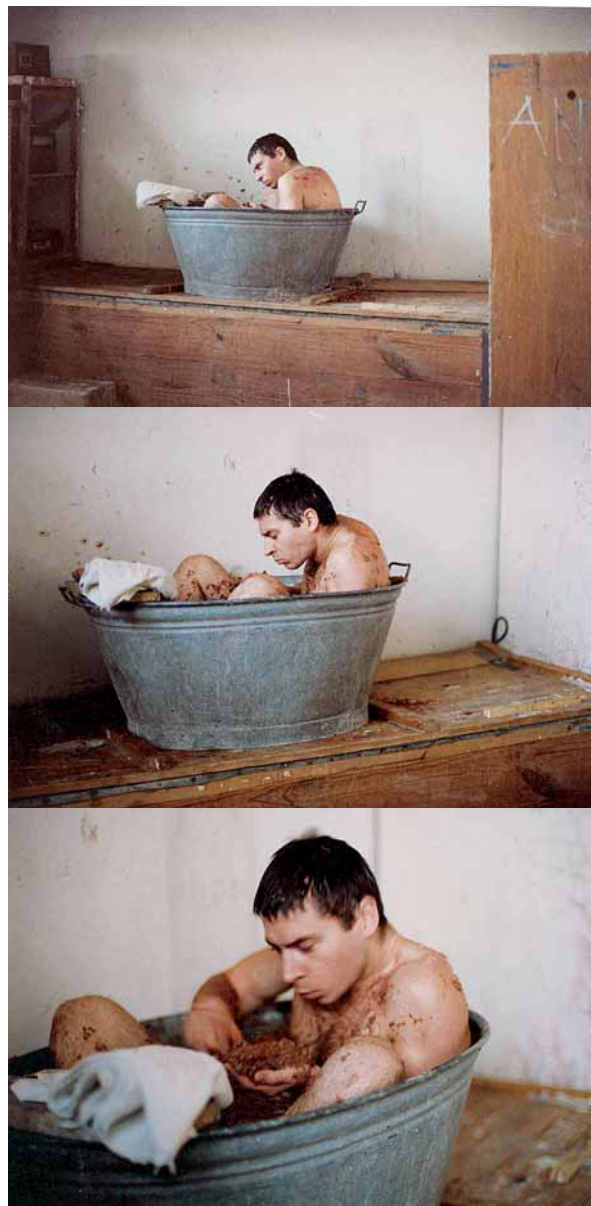
Was Althamer fasziniert, ist eine primitive, fast archetypische Interpretation der Identität. Es ist sicherlich kein Zufall, dass der Künstler sich oft nackt darstellt, in einer Art paradiesischem Zustand. Alle seine figurativen Werke streben eine Urebene an, eine Rückkehr zu einem mythischen Zustand der tiefen Verbundenheit mit der Natur, die auch durch die Verwendung organischer Materialien – eine unmittelbare Anbindung an das Tierreich – ange-

---

MASSIMILIANO GIONI ist Direktor der Abteilung für Sonderausstellungen im New Museum in New York und künstlerischer Direktor der Fondazione Nicola Trussardi in Mailand, wo er 2007 Paweł Althamers Einzelausstellung «One of Many» kuratierte. Eine grosse Auswahl aus Althamers skulpturalen Werken wird im Sommer 2008 in der Ausstellung «After Nature» im New Museum präsentiert werden.

deutet wird. Tierhäute und Gedärme, Heu und Haar sind Bestandteil vieler seiner Selbstporträts und Porträts der Mitglieder seiner Familie, teils Golems, teils Fetische besitzen sie etwas von der Kraft eines Totems. Althamers Skulpturen stehen still und hieratisch wie Idole einer vergessenen Zivilisation, fesseln den Betrachter mit ihrer Kombination aus hyperrealistischer Präzision und groteskem Expressionismus. Seine verschiedenen Identitäten scheinen von Jahrhunderten alter folkloristischer Traditionen inspiriert zu sein, die von magischen Wesen und Geschöpfen, die ihre Gestalt wechseln, bevölkert sind. In seinen endlosen Reinkarnationen multipler Bildnisse interpretiert er die Rolle des Schamanen. Doch Althamer ist nicht naiv, er hat die anthropologischen Texte und kulturellen Studien gelesen und spielt seine Rolle mit absoluter Hingabe und bedachter Distanz; er weiss genau, dass die dunklen Mächte, zu denen er Zugang hat, keine übernatürlichen Kräfte sind, sondern gesellschaftliche Zwänge und Formen des Ausschlusses und der Kontrolle. Er ist sich dessen völlig bewusst, dass er als Schamane oder zumindest als heutiges Äquivalent des Schamanen eine entscheidende Position in der Gemeinschaft hat, in der er lebt – denn durch ihn und durch sein Werk äussert die Gesellschaft ihre Ängste und Wünsche. Er weiss, er kann ein Vehikel für die Stimmen anderer Menschen sein, ein Gefäss für ihre Träume und Hysterien. Und er weiss, dass er manchmal auch heilen kann, aber nur, wenn sein Stamm sich eint.

Schon in seinen frühesten Arbeiten hat Althamer sich mit Religion und kollektiven Glaubensüberzeugungen auseinandergesetzt. *CARDINAL* (1991) – eines von Althamers ersten «vollendeten» Werken – besteht aus Filmaufnahmen einer Performance, die an der Akademie der Schönen Künste in Warschau realisiert wurde. Die Aufgabenstellung war, ein Bildnis einer religiösen Figur zu schaffen. Althamer trat völlig nackt vor der Klasse auf, bevor er sich in eine hoch auf einer hölzernen Bühne stehende Badewanne legte, die mit einer aus Papier und Wasser zusammengesetzten dunklen, schlammigen Substanz gefüllt war. Eingehüllt von gregorianischen Gesängen und anderer gleichzeitig gespielter religiöser Musik rauchte Althamer zunächst ein wenig Haschisch, um sich dann einem ziemlich kryptischen Ritual hinzugeben: Er bedeckte seinen Kopf mit der



PAWEŁ ALTHAMER, *CARDINAL*, 1991, performance view.



PAWEŁ ALTHAMER and NOWOLIPIE GROUP, PERSONA, 2007,  
wooden shelf, ceramic sculptures / Holzregal, Keramikfiguren.

schlammigen Substanz und schaukelte wie in Verzückung hin und her. Im Kontext eines Landes wie Polen, wo der Katholizismus zum Sturz des kommunistischen Regimes beitrug – bevor das Land genauso schnell in eine neue Machtstruktur eingebunden wurde –, nahm CARDINAL, als Kommentar zur Religion und ihren vielen Mystifikationen, einen noch tieferen Subtext an. Obwohl das Werk an Blasphemie grenzt, bewahrt CARDINAL eine seltsame spirituelle Intensität; es ist eine säkulare, halluzinatorische Wiederaneignung des Sakralen, nicht weit entfernt von Francis Bacons aufwühlenden Porträts religiöser Ikonen oder Pasolinis starker Affinität zu einem ländlichen Urchristentum.

Die Themen Spiritualität und Mystizismus sind von zentraler Bedeutung für Althamers Werk, und nur selten dürfte sich ein Künstler finden, der sich solcher Themen annehmen kann, ohne ihren abgedroschenen, ja kitschigen Assoziationen anheim zu fallen. Althamer kennt keine Angst vor Praktiken, die anderen Künstler leicht zu akademischen Übungen geraten würden. Drogeninduzierte Trancezustände, sensorische Deprivationsexperimente, religiöse Zeremonien und ekstatische Visionen sind nur einige der extremen Erfahrungen, denen er sich ausgesetzt hat. Unter den Werken, die diesen veränderten Bewusstseinszuständen gewidmet sind, ist das bemerkenswerteste eine Folge von Videos mit dem Titel SO CALLED WAVES AND OTHER PHENOMENA OF THE MIND (Sogenannte Wellen und andere Phänomene des Geistes, 2003/04), die in Zusammenarbeit mit Artur Źmijewski realisiert wurden. Die neun Videos zeigen Althamer, wie er die psychologischen Wirkungen illegaler Drogen, rezeptpflichtiger Medikamente und bestimmter Behandlungsmethoden systematisch im Selbstversuch testet.

Die Videos dokumentieren Althamers mentale Reisen unter dem Einfluss von LSD, Haschisch, Rauschpilzen, Peyote, Wahrheitsseren und Hypnose mit einer beängstigend lebhaften Freimütigkeit. Kosmische Visionen und spirituelle Halluzinationen sind mit Momenten rein verbalen Nonsens gekoppelt. In einem zugleich unfreiwillig komischen und enthüllenden Bewusstseinsstrom springen die Dialoge von grandiosen Epiphanien zu bekifftem Geschwätz.

In diesen Videos inszeniert Althamer eine andere Geste der Entblössung, eine andere Form der Nacktheit. So, wie er sich in seinen Skulpturen seiner Kleidung entledigt, so ent-

hüllt er vor der Videokamera sein Unbewusstes. Der Bekenerton dieser Videos kulminiert in einer der neun Episoden, die den Titel WERONIKA trägt (2004). Darin ist die Geburt von Althamers Tochter in allen drastischen Details der Entbindung festgehalten. Im Kontext seiner Drogenfilme kann diese Episode fast ein Delirium hervorrufen: Eine Überdosis an Realität, ein Übermass an Leben, das den Zugang zu einer höheren Bewusstseinsform gewährt – eine natürliche Euphorie, die unseren Blick auf die Normalität von Grund auf ändern kann.

Dieser ständige Wahrnehmungswechsel gehört zu Althamers Lieblingstechniken. Der Künstler setzt sich damit nicht nur in seinen Drogenfilmen auseinander, sondern auch in einer Reihe von Performances, in denen er die Realität wie ein Regisseur inszeniert. Indem er Schauspieler und Statisten banale Gesten und fast unsichtbare Bewegungen ausführen lässt, bildet er mit äusserst einfachen Mitteln das tägliche Leben in seiner ganzen Reichhaltigkeit nach. In einer Zeit der Hyperproduktion von Kunst ist diese Kargheit der Mittel absolut radikal. Dank der relativen Isolation, in der er Anfang der 90er-Jahre lebte, als diese Praxis entwickelt wurde, und dank der seither durchgehaltenen Strenge und Konzentration spricht Althamers Werk mit einer einzigartigen Offenheit. Seine Themen und seine Techniken sind von einer für unsere Zeit ungewöhnlichen Bescheidenheit; Althamer arbeitet mit einer Disziplin, die man mönchisch nennen möchte.

Sein Ansatz verweist auch auf die Künstler, die ihn beeinflusst haben – insbesondere auf das Vermächtnis von Joseph Beuys und auf den polnischen Bildhauer Grzegorz Kowalski, der sein Lehrer an der Warschauer Akademie der Schönen Künste war. Althamers Werk kann auch im Zusammenhang mit der reduzierten Ästhetik der Arte-Povera-Bewegung und den heroischen Gesten vieler Performancekünstler der 60er- und 70er-Jahre gesehen werden. Althamer hat sich jedoch explizit von den allzu emphatischen Tönen vieler dieser Vorläufer distanziert; sein Umgang mit individuellen Mythologien und kollektiven Ritualen ist von der Glorifizierung der Einzigartigkeit des Künstlers weit entfernt. Schon eher liegt in seinem Werk ein Kult der Schwäche und Fragilität vor, der den Künstlern der 60er- und 70er-Jahre völlig fremd war. Seine Kunst scheint Helden, in Frage zu stellen statt neue zu krönen. Weil er sich seiner Position innerhalb eines Beziehungssystems bewusst ist und deshalb Distanz zum Mythos des isolierten Künstlers hält, verweigern sich selbst seine rätselhaftesten Skulpturen und Selbstbildnisse der Interpretation als Huldigung an einen egozentrischen Künstler. Diese Porträts sind im Gegenteil «in der Gesellschaft angesiedelt, umgeben von Signifikanten erworbener Fähigkeiten, Einflüsse und Ambitionen». Sie beschreiben ein «Individuum mit zwischen Engagement, Einfluss, Geschichte, Gemeinschaft und unablässigem Lernen wechselnden Grenzen». <sup>1)</sup>

Das Zitat stammt aus Matt Saunders' Besprechung von Paweł Althamers Arbeit BLACK MARKET, einem Projekt von besonders komplexer Schönheit. Zusammen mit einer Gruppe afrikanischer Immigranten, die er in Warschau angesprochen hatte, realisierte Althamer ein überlebensgrosses Selbstbildnis aus Ebenholz, BLACK MARKET (Schwarzmarkt, 2007). Diese Immigranten waren ausgebildete Lehrer ohne jegliche künstlerische Schulung oder Erfahrungen in afrikanischer Schnitzkunst. Dieses Zusammentreffen verschiedener – und augenscheinlich inkompatibler – Kompetenzen und Sprachen macht «Black Market» zu einer besonders vielschichtigen semiotischen Übung, in der Kulturen und Individuen Authentizitätszeichen und -signale austauschen und einander beizubringen versuchen, wer sie wirklich sind. Das Ergebnis ist eine Skulptur, die ein Diskussionsgefäss ist, ein vielstimmiges Selbstporträt, das diejenigen, die es erschaffen haben, ebenso wiedergibt wie Althamer selbst. Denn das ist ein weiteres ständig wiederkehrendes Element seiner Kunst: Seine Skulp-

turen sind physische Objekte, die sich ganz natürlich in Geschichten verwandeln; sie können sogar losgelöst von ihrer materiellen Erscheinungsform als nichts weiter als urbane Legenden oder – wie der Künstler sie oft nennt – «Märchen» existieren. In diesem Sinne ist Althamers Kunst wahrhaftig eine Form der sozialen Plastik; seine Objekte sind Spannungsfelder, in denen verschiedene Individuen und Gemeinschaften ihr eigenes Territorium abzustecken versuchen.

Ein weiteres fundamentales Thema Althamers ist Partizipation; immer wieder hat er mit Menschen zusammengearbeitet, die ausserhalb des traditionellen Kontexts der zeitgenössischen Kunst stehen. In den letzten Jahren hat er im Rahmen verschiedener Ausstellungen Museen zu Zufluchtsorten für unterprivilegierte Menschen werden lassen; als Teilnehmer an einer Biennale setzte er sich dafür ein, einer illegalen Einwanderin eine Aufenthaltserlaubnis zu erteilen; er hat für Jugendliche aus einem Warschauer Problembezirk einen Workshop eingerichtet und liess sie die Wände eines Museums mit Graffiti besprühen. Ausserdem betreibt Althamer eine Keramikwerkstatt für behinderte Menschen, mit denen er wöchentlich an Skulpturen zusammenarbeitet.

In den letzten Jahren haben wir eine Welle von «Gemeinschaftswerken» und kollektiven Praktiken dieser Art erlebt, in denen Menschen aus verschiedenen sozialen Milieus einzeln oder in Gruppen unter dem Stichwort der Zusammenarbeit eingesetzt oder sogar ausgenutzt werden, um die Disparitäten des kapitalistischen Systems und die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen der zeitgenössischen Kunst zu kommentieren. Immer wieder steht Althamer vor der Herausforderung, die Balance zwischen der Ausnutzung und der Stärkung der Teilnehmer an seinen Projekten zu finden, zumal er vor kontroversen Themen nicht zurückschreckt. Seine Zusammenarbeit mit Angehörigen sozialer Randgruppen zeichnet sich immer durch ein ausserordentliches Taktgefühl und eine Integrität aus, wie sie nur äusserst selten anzutreffen ist. In allen seinen Gemeinschaftsprojekten bemüht Althamer sich, jeden einzelnen Beteiligten in ein enges und fürsorgliches «familiäres» Beziehungsnetz einzubinden. Familiäre Beziehungen sind denn auch tatsächlich ein weiterer Interventionsraum, auf den er besonders gerne zurückgreift. Nicht nur hat er in einer Folge ikonischer Skulpturen seine Frau, seine Tochter und seine gegenwärtige Partnerin porträtiert, er hat auch in einer Ausstellung zeitgenössischer polnischer Kunst seinen Sohn eines seiner eigenen Werke präsentieren und damit die Stelle seines Vaters einnehmen lassen. Und in andere Installationen hat er Zeichnungen seiner Frau und seiner Tochter integriert.

Wie in seinen politisch ambitionierteren Projekten wird Partizipation auch hier durch Nähe hergestellt, indem Althamer Beziehungen aufbaut, in denen er mit den anderen Beteiligten austauschbar wird und in denen alle die Möglichkeit erhalten, auf derselben Ebene zu agieren. Eine fast perfekte visuelle Allegorie dieser Strategie war das Projekt BRÓDNO (2000): Auf Althamers Initiative hin liessen mehr als zweihundert Haushalte eine gigantische Skulptur entstehen, indem sie einfach das Licht in ihren Wohnungen ein und ausschalteten – eine kollektive Geste, irgendwo zwischen einem improvisierten Strassenfest und einem Ritus der Kommunion.

Solche Werke sind wiederum Beispiele für Althamers fließende Identität: symbolisch oder sogar im wörtlichen Sinne tauscht er mit Angehörigen, Nachbarn, Fremden, Aussenstehern den Platz, um seine Identität als Künstler allmählich verschwinden zu lassen. Fast eine Umkehrung des Diktums von Joseph Beuys, dass jeder Mensch ein Künstler sei. Althamer scheint uns sagen zu wollen, jeder Künstler solle einfach nur ein Künstler sein.

In diesem Kontext zeigen sich Althamers Gemeinschaftsprojekte einfach als das, was sie sind: Porträts gesellschaftlicher Körper statt Porträts von Individuen. Wenn er seine Ersatz-

Ichs fertigt, schenkt er bezeichnenderweise der Wiedergabe der Haut die grösste Aufmerksamkeit, dem Bindegewebe, das uns ganz und gar einzigartig macht und uns gleichzeitig ständig miteinander in Verbindung hält. Die Haut ist sowohl die ultimative Grenze unserer Identität als auch die Barrikade unserer eigenen Körper. Zugleich ist sie aber auch unser elementares Kommunikationsmittel. Eines der ambitioniertesten Selbstbildnisse Althamers ist eine nur aus Haut bestehende Skulptur: ein dem Künstler nachgebildeter und unter Mitarbeit seiner ausgedehnten Familie bemalter gigantischer Heliumballon. Schwebt er am Himmel, verwandelt der Ballon das dreidimensionale Porträtbild in eine Art urbane Fata Morgana – eine weitere visuelle Manifestation des Paradoxes, das sein ganzes Werk aufrührt und das in jedem von uns lebt: das Paradox, in unseren eigenen separaten und unverwechselbaren Körpern zu existieren und gleichzeitig an einem kollektiven Organismus teilzuhaben, den wir als Universalität bezeichnen, oder, um auf den Titel einer Ausstellung Althamers zurückzugreifen, das Paradox, «einer von vielen» zu sein.

(Übersetzung: Wolfgang Himmelberg)

1) Matt Saunders, *Frieze*, Nr. 107 (Mai 2007), S. 162.



PAWEŁ ALTHAMER, BRÓDNO 2000, 2000.