

## Peter Spillmann: «Public Art» – Handlungsfelder von Kunst im öffentlichen Raum

«Kunst und Bau» ist nur eines von verschiedenen Handlungsfeldern, das sich Künstlerinnen und Künstler in den letzten vier Jahrzehnten ausserhalb von Museen und Galerien erschlossen haben. Kunst im öffentlichen Raum oder «Public Art» umfasst heute ganz unterschiedliche und gegensätzliche Genres, von der «Dropped Sculpture» auf öffentlichen Plätzen bis zu politisch engagierten künstlerischen Interventionen oder langfristigen sozialen Projekten. Der Beitrag gibt einen kurzen Überblick über die Geschichte der Public Art und die damit verbundenen künstlerischen Praktiken.

Ein zentraler Ausgangspunkt für Public Art war die wachsende Skepsis gegenüber dem bürgerlichen Kunstbegriff und den traditionellen Strukturen von Museen und Kunstmarkt, welche ab den 1960er-Jahren immer mehr Künstlerinnen und Künstler zum Anlass nahmen, Arbeitsstrategien und Werkbegriff zu hinterfragen. Verschlussene Galerien (*During the Exhibition the Gallery Will Be Closed*, Robert Barry, 1969), Kunstwerke, die durchs offene Fenster auf die Gasse flogen, um als Plakate in der Stadt aufzutauchen (*Within and beyond the Frame*, Daniel Buren, Paris, 1968), aufgesägte und durchbohrte Gebäude («*Splitting*» oder «*Conical Intersect*», Gordon Matta-Clark, 1974/1975) und rostige Stahlplatten, die den repräsentativen Vorplatz eines Verwaltungsgebäudes verbarriadierten (*Tilted Arc*, Richard Serra, 1981); Kunst hatte den Museums- und Ausstellungsraum schon längst auf vielfältige Art und Weise durchkreuzt, negiert, ruiniert – und schliesslich ganz verlassen. Die radikalste Absage an den repräsentativ vermittelnden Rahmen der Institution stellten in den 1960er-Jahren Positionen dar, die den Kunstraum vollends hinter sich liessen. Robert Smithson etwa machte sich in den Brachen am Rande New Yorks auf die Suche nach Landschafts-Monumenten einer zugleich vergangenen wie gegenwärtigen Zivilisation (*A Tour of the Monuments of Passaic*, New Jersey, 1967) und Richard Long ging in der englischen Provinz denselben Weg immer wieder, bis sich dieser als feine Spur in der Landschaft abzuzeichnen begann (*A Line Made by Walking*, 1967). Der neutrale Kunstraum wurde Mitte der 1970er-Jahre auch theoretisch reflektiert und kritisiert (*Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Brian O'Doherty 1976).

Ein anderer Ausgangspunkt von Public Art ist das zunehmend politische Engagement, das für viele Kunstschaffende neben den traditionellen, ästhetisch-formalen Fragen inhaltliche Anliegen und gesellschaftliche Themen ins Zentrum ihrer Praxis rücken lässt. Befreiungsbewegungen in der «Dritten Welt», die Bürgerrechtsbewegung in den USA und die Frauenbewegung von New York bis Luzern stellen nur einige von vielen Kontexten dar, die sich den Künstlerinnen und Künstlern anboten, um adäquatere und in einer breiteren Öffentlichkeit wirksame Ausdrucksformen zu entwickeln. Dazu gehörten neue Formate wie die Aktionen, das Happening oder die Performance, einmal radikal subjektiv, dann wieder radikal politisch. Wichtige politische Themen waren die Diskriminierung von Minderheiten, Gender, Obdachlosigkeit und Aids sowie Fragen nach kultureller Identität. Die Störungen und Provokationen richteten sich nun nicht mehr gegen das Kunstestablishment, dafür umso mehr gegen das indifferente und spiessige Bewusstsein einer allgemeinen Öffentlichkeit. So konfrontierte Valie EXPORT mit ihrem auf der Strasse zur Schau gestellten Körper Passanten mit ihren eigenen mehr oder weniger obszönen erotischen Fantasien (*Tapp- und Tast-Kino*, 1968–1971) und Mierle Laderman Ukeles schüttelte demonstrativ und persönlich allen Müllabfuhr-Männern New Yorks – mehrheitlich miserabel bezahlte Schwarze und Latinos – die Hand (*Touch Sanitation*, New York, 1970–1980). Zahlreiche

Künstlerinnen und Künstler engagierten sich ab Ende der 1980er-Jahre für ACT UP und nahmen mit ihren Aktionen und Arbeiten Stellung gegen die Diskriminierung von Schwulen, gerade auch durch den Umgang der öffentlichen Hand mit der neuen Krankheit.

Als künstlerische Interventionen wurden ab den 1970er-Jahren die unterschiedlichsten Aktionen bezeichnet, in denen mit gestalterischen Mitteln und künstlerisch-konzeptionellen Strategien im öffentlichen Raum eingegriffen, Statements gemacht oder aktuelle Themen aufgegriffen wurden. Vor dem Hintergrund der noch jungen Debatte über Ökologie liess Joseph Beuys in Kassel 7000 Basalt-Stehlen vor dem Fridericianum deponieren, mit dem Auftrag an die Stadt, 7000 neue Bäume zu pflanzen (*7000 Eichen*, Kassel 1982). Wolf Vostell stellte als Mahnmal des Mobilitätswahns einen an ein Auto erinnernden Betonklotz auf den Kölner Ring (*Ruhender Verkehr*, Köln 1969) und Jenny Holzer sendete Nachrichten über ein elektronisches Billboard am Times Square, die sowohl subjektiv als auch konsumkritisch gedeutet werden können: «Protect Me from What I Want» (*Survival Series*, 1983–1985). Auch Medien wie Zeitung, Fernsehen und Internet boten sich als Interventionsräume immer wieder an, etwa wenn Andy Bichlbaum sich als Sprecher von Dow-Chemical ausgab und live in den Morgennachrichten von BBC World verkündete, dass seine Firma endlich die Verantwortung für das Bhopal-Desaster übernehmen würde (*The Yes Men: Bhopal Legacy*, 2004).

Ein zentrales Merkmal von Public Art ist ihr Orts- oder Kontextbezug. Die Bedeutung von «site-specificity» wurde dabei in den letzten 40 Jahren ständig erweitert. Waren es erst die physischen Räume des Museums und der Galerien, die demontiert und verlassen wurden, befassten sich die künstlerischen Positionen im öffentlichen Raum später mehr mit institutionellen Machtverhältnissen, sozialen Strukturen und gesellschaftlichen Repräsentationssystemen. So etwa Andrea Fraser, die, ähnlich einer Ethnologin, die wichtigen Akteure einer renommierten Kunstinstitution beforschte (*EA Generali*, Wien, 1995), oder Christian Philipp Müller, der den Prozess der zunehmenden Kommerzialisierung von Universitäten und die Folgen für die Bildungspolitik kritisch reflektierte (*Branding the Campus*, Lüneburg, 1996–1998). Soziale und diskursive Kontexte rückten vermehrt ins Zentrum von Public Art.

Suzanne Lacy prägte für Formen der Public Art, die auf Interaktion mit dem Publikum oder auf Kooperation mit weiteren Akteuren basieren, in den 1990er-Jahren den Begriff «New Genre Public Art» (vgl. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, 1995). Dazu zählen etwa Projekte wie *Parkfiction*, in welchen sich auf Initiative von Kunstschaaffenden die Anwohner von St. Pauli eine der letzten Grünflächen aneigneten und ihren eigenen Park gestalteten (*Parkfiction*, Hamburg, seit 1995), oder ein Projekt in Los Angeles, in dem Teams von Kunstschaaffenden und Architektinnen und Architekten den Bewohnerinnen und Bewohnern eines heruntergekommenen historischen Viertels helfen, selber Häuser zu bauen (*The Watts House Project*, Los Angeles seit 1996). In La Chapelle, einem vernachlässigten Pariser Stadtteil mit einem hohen Bevölkerungsanteil mit migrantischem Hintergrund entstand auf unbenutzten Parkflächen ein Community-Garten, der bald zum wichtigen sozialen und kulturellen Zentrum wurde und so ein Modell einer ökologisch nachhaltigen, weitgehend auf Recycling von Ressourcen basierenden Stadtentwicklung abgibt (*Atelier d'Architecture autogéré, Ecobox*, Paris 2001–2009).

Die Rolle, die Bildende Kunst als Public Art im gesellschaftlichen Alltag spielt, hat sich in den letzten 40 Jahren grundlegend gewandelt. Die Figur des genialen Künstlers als eine Art Gegensubjekt zur bürgerlichen Normalität hat ausgedient. Auch steht die Funktion des Museums als elitäre Bildungsinstitution längst nicht mehr im Zentrum des Geschehens. Wir gehen heute von einem demokratisierten Kunstbegriff aus, der auch Formen der Alltags-, Populär- und Volkskultur umfasst und unterschiedliche gesellschaftliche Schichten berücksichtigt. Kunst und Kultur im Allgemeinen spielen in der postindustriellen Wissensgesellschaft eine zentrale Rolle und sind zu einer Art gesellschaftlicher Anforderung geworden. Gerade die künstlerischen Strategien der Public Art erwiesen sich dabei immer wieder als geeignetes Mittel, um Debatten anzustossen, Handlungs- und Ermächtigungsräume bereitzustellen und Öffentlichkeit zu schaffen.

Peter Spillmann, Künstler, Kunsttheoretiker und Dozent, ist Leiter des Majors *Art in Public Spheres*, Master of Arts in Fine Arts, an der Hochschule Luzern – Design & Kunst.