MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit
„Der Skulpturenpark Bródno in Warschau als Praxisfeld der zeitgenössischen Kunst im öffentlichen Raum“

verfasst von
Paulina Medrala

angestrebter akademischer Grad
Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 835
Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Kunstgeschichte
Betreut von: HR Univ.- Doz. Dr. Werner Kitlitschka
Inhaltsverzeichnis:

1. Einführung .................................................................................................................... 3

2. Skulpturenpark Bródno in Warschau und Paweł Althamer ........................................ 5
   2.1. Bródno - Charakteristik des Wohnviertels ............................................................. 5
   2.2. Paweł Althamer und seine Projekte in Bródno ....................................................... 6
       2.2.1. Paweł Althamer und seine Kunst - Charakteristik der künstlerischen Tätigkeit ... 7
       2.2.2. Projekte von Paweł Althamer in Bródno ....................................................... 10
   2.3. Entwicklung des Skulpturenpark Bródno 2009-2014 ........................................... 13
   2.4. Werke im Skulpturenpark ...................................................................................... 16
       2.4.1. Skulpturen ........................................................................................................ 16
       2.4.1.1. Paweł Althamer und die Gruppe Nowolipie, Sylwia, 2010 .......................... 16
       2.4.1.2. Roman Stańczak, Schutzengel, 2013 ......................................................... 17
       2.4.1.3. Jens Haaning, Bródno, 2012 .................................................................... 18
       2.4.1.4. Monika Sosnowska, Gitter, 2009 ................................................................. 20
       2.4.2. Land-Art und räumliche Interventionen .......................................................... 21
       2.4.2.1. Paweł Althamer, Paradies, 2009 ................................................................. 21
       2.4.2.2. Olafur Eliasson, Negative Glacier Kaleidoscope, 2007 ............................. 23
       2.4.2.3. Katarzyna Przezwańska, Interventionen, 2010 ....................................... 24
       2.4.3. Installationen und konzeptuelle Werke ............................................................. 25
       2.4.3.1. Susan Philipsz, You are not alone. Would there be earth without the sun, 2010.. 25
       2.4.3.2. Ai WeiWei, To be found, 2014 ................................................................. 27
       2.4.4. Partizipative Werke ........................................................................................ 28
       2.4.4.1. Rirkrit Tiravanija, Teehaus mit einer Kaffeemaschine, 2009 ..................... 28
       2.4.4.2. Youssouf Dara und Paweł Althamer, Toguna, 2011 .................................. 30
   2.5. Zusammenfassung der thematischen Schwerpunkte der permanenten Sammlung und der temporären Initiativen .................................................................................. 31

3. Begriffsdefinitionen, Entwicklung von Begriffen und die Theoretische Positionen .......... 34
   3.1. Öffentlicher Raum .................................................................................................. 34
   3.2. Kunst im öffentlichen Raum .................................................................................. 35
   3.3. New Genre Public Art – Kunst im öffentlichen Interesse ........................................ 38
   3.4. Community-based Art .......................................................................................... 39
   3.5. Partizipationskunst .............................................................................................. 40
   3.6. New Institutionalism ............................................................................................ 41
   3.7. Probleme und Kritik ............................................................................................. 43
1. Einführung


Der Park wurde als ein Praxisfeld für die zeitgenössische Skulptur im öffentlichen Raum angedacht. Die Formeln der zeitgenössischen Kunst sollten im öffentlichen Raum getestet werden, insbesondere die Bedeutung des öffentlichen Raums und die allgemeine Position der Kunst in einem solchen Raum. Im Skulpturenpark werden verschiedenen formale Richtungen der Kunst präsentiert, die aus der minimalistischen, abstrakten oder figuralen Tradition stammen und die verschiedensten Zugänge zum Thema Öffentlichkeit aufzeigen.


Die Motivation für die Entstehung dieser Arbeit war das steigende Interesse an dem Skulpturenpark Bródno und dem Mangel an bereits existierenden Publikationen oder jeglichen
wissenschaftlichen Texten. Der Park präsentiert eine sehr junge und sich ständig weiterentwickelnde offene Sammlung, die auf verschiedenen Ebenen wissenschaftlich analysiert werden kann. Sie bietet einen Überblick über die Tendenzen und Richtungen der zeitgenössischen Kunst in Polen und lässt sich innerhalb eines breiten kunsthistorischen Kontexts platzieren.


Das dritte Kapitel stellt den Skulpturenpark Bródno im Kontext mit der polnischen Kunst im öffentlichen Raum dar. Hierfür wird die Geschichte der Kunst im öffentlichen Raum in Polen vorgestellt, ausgehend von der Nachkriegszeit bis zur Gegenwart, mit ihren Tendenzen und Richtungen. Das Konzept der Offenen Form von Oskar Hansen wird eingeführt, was ein wichtiger Begriff für die Kunstgeschichte der neuesten Kunst in Polen ist. Hier wird Wert drauf gelegt, die Frage zu beantworten, inwieweit der Skulpturenpark Bródno als ein Beispiel für polnischen Kunst im öffentlichen Raum gesehen werden kann, welche Traditionen und Einflüsse deutlich erkennbar sind und was den Park von anderen ähnlichen Initiativen unterscheidet.

Für die Arbeit wurde die rezeptionsästhetische Methodik von Wolfgang Kemp und der historische Ansatz gewählt. Die Rezeptionsästhetik wurzelt das Werk in seinem Kontext, bezieht es auf die Umgebung, den architektonischen Kontext und die sozialen, sowie individuellen Anlagen der Betrachter¹. Mithilfe der historischen Methode, wird das Thema in historischem Rahmen der polnischen Kunst positioniert.

¹ Brassat/Kohle 2003, S. 107.
2. Skulpturenpark Bródno in Warschau und Paweł Althamer²


Danach wird die Geschichte der Entstehung des Skulpturenparks chronologisch erläutert. Zuletzt folgt die detaillierte Beschreibung der einzelnen Werke, unterteilt in Untergruppen, um einen besseren Überblick über die Tätigkeitsfelder des Parks zu erlangen.

2.1. Bródno - Charakteristik des Wohnviertels

Bródno es ist ein Wohnviertel am Rande von Warschau, eine typische Plattensiedlung, die über einen schlechten Ruf verfügt. Das Dorf Bródno wurde 1916 an Warschau angeschlossen und war seitdem eine Siedlung insbesondere für Fabrikarbeiter.


Der schlechte Ruf des Viertels Bródno entstammt verschiedenen Faktoren, die für solche Plattensiedlungen in Polen nicht untypisch sind. Nach der Wende wurden in 1990er Jahren viele Wohnungen in Bródno von der Stadt übernommen und als kommunale Wohnungen genutzt. Dies und die Betriebsschließung der nahe liegenden Fabriken hat die ökonomische Situation der Bewohnerschaft stark verschlechtert. 2008 betrug die Arbeitslosigkeit sehr hohe 35%, was zu diesem Zeitpunkt der höchste Stand in Warschau war. 15% der Bevölkerung lebte in Armut und war sozial ausgeschlossen. Ein großes Problem waren Alkoholismus und hohe Kriminalität. 2008 fanden 42% aller Verbrechen und 57% aller Angriffe und Körperverletzungen in Warschau in Bródno statt.

Eine Bevölkerungsumfrage aus 2008 brachte zu Tage, dass folgende Punkte die Hauptprobleme in Bródno waren: Mangel an Sicherheit und sozialem Vertrauen, hohe Arbeitslosigkeit, familiäre Probleme, Kriminalität, frühe Elternschaft und Alkoholismus.


2.2. Paweł Althamer und seine Projekte in Bródno


---

5 Informator 2008, S. 42.
6 Machajski 2013.
2.2.1. Paweł Althamer und seine Kunst - Charakteristik der künstlerischen Tätigkeit


aus dem Jahr 2002 (Abb. 3). In seiner Materialwahl zeigt sich der Einfluss von *arte povera*. Er verwendet sehr oft alte, abgenutzte Stoffe oder alte, nutzlose Elemente die er auf der Straße findet.


Seit Jahren arbeitet Althamer als Tutor mit der therapeutischen Gruppe *Nowolipie* für Menschen mit Multipler Sklerose in Warschau. Aus dieser Zusammenarbeit sind die zwei Werke *Sylwia* entstanden. Das erste Werk wurde vom Public Art Fund USA in New York ausgestellt und das zweite befindet sich im Skulpturenpark Bródno in Warschau (s. Kapitel 2.4.1.1). Während der Treffen lädt Althamer seine Schützlinge dazu ein, künstlerische Aktionen zu unternehmen und so Fragen über die eigenen Grenzen zu stellen. Wie Althamer unterstreicht, geht es ihm darum die sozialen Rollen zu demaskieren und so Menschen, die am so genannten Rand der Gesellschaft leben, wie Obdachlose oder Menschen die aus gesundheitlichen Gründen nicht vollständig am gesellschaftlichen Leben teilnehmen können,

---

⁹ Szymczyk 2011, S. 7-8.
eine selbstbewusste Position zu geben\textsuperscript{10}. Da seine Werke sehr oft mit Hilfe anderer Menschen, wie zum Beispiel Obdachlosen entstehen, nennt Claire Bishop die Disziplin die Althamer ausübt \textit{delegated performance}\textsuperscript{11}.


Massimiliano Gioni beschreibt die Rolle von Pawel Althamer als Künstler folgendermaßen:

„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\textsuperscript{12}.

Dies führt zu einem weiteren Aspekt der Kunst von Althamer, seinem Interesse an Spiritualität, Schamanismus, folkloristischem Glauben und Mystizismus. Die spirituellen Aspekte der Kunst und Kultur kamen Althamer nach seiner Reise nach Mali in den frühen 90er Jahren näher, wo er viel Zeit unter der Volksgruppe der Dogon verbracht hatte. Er hält sich nicht fern von Praktiken, die sein Bewusstsein verändern, die durch tiefe religiöse, schamanische Zeremonien, Transzustände oder Hypnose in ihm Visionen oder Halluzinationen erwecken. Seine Experimente, die er zusammen mit Artur Žmijewski unternahm, involvierten die Suche nach anderen Realitäten und außerkörperlichen Erfahrungen die ihm mit seiner spirituellen und unterbewussten Seite verbinden sollten. 2003 ist der Film \textit{So-called Waves and Other

\begin{footnotes}
\end{footnotes}
Phenomena of the Mind (Abb. 6) entstanden, in dem Żmijewski und Althamer unter dem Einfluss von verschiedenen Substanzen die Grenzen ihrer Perzeption testen.\footnote{Kosciuczyk 2010, S. 27.}


2.2.2. Projekte von Paweł Althamer in Bródno

mit den Behörden des Viertels auf, die alle seine Projekte mit Freude begrüßten und es als ein Mittel ansahen die Gegend zu beleben und die Bevölkerung zu integrieren\textsuperscript{17}.


Sein nächstes Projekt nach \emph{Bródno 2000} war \emph{Gemeinsames Ziel} (eng. \emph{Common Task}, pl. \emph{Wspólna Sprawa}, Abb. 9), welches in 2009 stattfand. Althamer lud seine Nachbarn ein um mit ihm eine gemeinsame Reise nach Brasilien, Mali und Brüssel zu unternehmen. Speziell für das Projekt wurden goldene Science-Fiction Uniformen entworfen, die jedes Mitglied der Exkursion tragen sollte. Die erste Phase des Projekts war die Gesellschaft von Bródno zu überzeugen, die Uniformen im eigenen Viertel zu tragen, beispielsweise auf dem Weg zum Supermarkt, um sich auf diese Weise miteinander zu identifizieren und sich kennenzulernen.


\textsuperscript{17} Sienkiewicz 2014, S. 300.
\textsuperscript{18} Budak 2010, S. 22.
\textsuperscript{19} Cieśla 2009, S. 60. (übersetzt durch die Autorin).
ähnelte. In der Hand trug er eine Videokamera und das von ihr gedrehte Video wurde auf einem Bildschirm auf Althamers Rücken abgespielt. Für die Documenta X 1997 in Kassel hat er ein Militärfahrzeug zur Wohnung für einen Obdachlosen umgebaut, der während der Documenta dort gewohnt und die Stadt, wie ein fremder Außerirdischer, in einer Uniform erkundet hat\textsuperscript{20}.

Auch das Reisen wiederholt sich in Althamers Schaffen. Bei der Arbeit \textit{Staff au plein air} hat er 2006 das Aufsichtspersonal der Nationalgalerie Zachęta in Warschau und der Kunsthalle Wien in die jeweils anderen Städte geschickt, wo sie als Austausch die Aufsicht geführt haben. Die Reise sollte einen Bildungscharakter haben. So haben die Reisenden Kurse in Sprachen und in Kunstgeschichte bekommen und haben sich selbst besonders für diese Reise Uniformen entworfen. Durch diese Kostümierung bricht Althamer die Rollen, die den Verkleideten durch Außenstehende zugeschrieben werden. Er ermächtigt das Personal, durch ihre selbstgewählte Entscheidung für eine Uniform, zu einer Form der Selbstidentifikation und ändert die Beziehung zwischen den Aufsichten und den Museumbesuchern\textsuperscript{21}.


\textsuperscript{20} Szymczyk 2002, S. 15.
\textsuperscript{21} Folie 2006, S. 30-40.
\textsuperscript{22} Cichocki 2012.

2.3. Entwicklung des Skulpturenpark Bródno 2009-2014


Die Voraussetzungen für das Projekt war die Erhaltung des Charakters des Parks, als Zentrum des Viertels und als ein Ort wo sich jeder von der galoppierenden Welt erholen kann23. Es sollte ein dynamisches Projekt sein, das zum einen zeitgenössische Kunst involviert, aber vor allem auch die Bewohner.

Die Initiatoren des Projekts, das Amt des Stadtviertels Bródno-Targówek, sind auch die offiziellen Verwalter des Parks. Paweł Althamer wurde als der Patron eingeladen um das Konzept zu spezifizieren. Der Ruf des Künstlers hat wiederrum das Museum der Modernen Kunst in Warschau angezogen, um als Hauptinstitution für moderne Kunst in Warschau, das Projekt methodisch und logistisch zu unterstützen. Der Park Bródno wurde als so genannte offene Galerie der permanenten Sammlung des Museums angeschlossen. Zum Kurator des Parks wurde Sebastian Cichocki berufen. Mithilfe des Museums erfolgte auch das Werben von Sponsoren, was ein wichtiger Teil auf dem Weg zur Entstehung des Parks war.

Der Skulpturenpark Bródno wurde als langfristiges Projekt angelegt, das viele Künstler und Aktivisten anlocken und das nachhaltige positive Veränderungen in der Struktur des Stadtviertels bringen soll. Die erste Phase wurde für 5 Jahre geplant (2009-2014). In diesem Zeitraum sollten die Pilotprojekte ausgeführt werden. Vor allem sollten jene permanenten Kunstwerke im Park installiert werden, die zur Landschaft beitragen und den Park visuell attraktiv machen, aber auch Initiativen die die lokale Gesellschaft und Künstler

---


24 Für diese Informationen bedanke ich mich bei Herrn Sebastian Cichocki, dem Kurator des Parks.
Das zweite Kapitel hat auch anderweitig zur Entwicklung des Projekts beigetragen. So wurde in diesem der Park zum offiziellen Kulturprojekt der Stadt Warschau und bekam daher eine größere finanzielle Unterstützung für zukünftige Projekte und Werbung im In- und Ausland.


Das sechste und bis zum heutigen Tag letzte Kapitel des Parks fand im Juli 2014 statt. Es wurde das Werk des chinesischen Künstlers Ai WeiWei offenbart. Das konzeptuelle Werk mit dem Titel To be found besteht aus Scherben von chinesischen Porzellanvasen die an drei Orten im Park vergraben wurden, um, wie der Titel es andeutet, gefunden zu werden.

2.4. Werke im Skulpturenpark


2.4.1. Skulpturen

Die Werke, die unter diese Kategorie fallen erfüllen die Qualitäten der klassisch verstandenen, dreidimensionalen Skulptur, obwohl sie auch verschiedene formale Tendenzen der figuralen und abstrakten Kunst repräsentieren.

2.4.1.1. Paweł Althamer und die Gruppe Nowolipie, *Sylwia*, 2010


32 http://www.publicartfund.org/FILE/5840/Prompt_2_Pawel_Altamer.mp3 (abgerufen am 23.11.2014).
für das Formen eines Körperteils verantwortlich. Am Ende wurden alle Teile zusammengefügt.


2.4.1.2. Roman Stańczak, Schutzengel, 2013


33 http://www.publicartfund.org/FILE/5840/Prompt_2_Pawel_Althamer.mp3 (abgerufen am 23.11.2014).


2.4.1.3. Jens Haaning, Bródno, 2012

Der dänische Künstler Jens Haaning hat in Bródnö eine monumentale Skulptur auf einer Erhebung geschaffen (Abb. 12). Der sozial und politisch engagierte Künstler, beschäftigt sich vor allem mit Problemen der nationalen Identität, der Zugehörigkeit und des Einflusses der Sprache auf Politik und Gesellschaft. Haaning setzt sich insbesondere mit ephemeren Kunstformen auseinander. Für Bródnö hat er jedoch eine, für ihn und für den Park, untypische

---

35 Larsen 1999, S. 81-82.


Haaning bezieht sich auf die einfachste Form der Identifikation mit dem Ort, auf die Verbindung des Visuellen mit der Sprache. Wenn an das Stadtviertel Bródno gedacht wird, soll sich auch das Werk als Referenz im Kopf materialisieren. Dem Künstler ist es bewusst, dass die radikale Form des Werks manchen Bewohnern als vulgär vorkommen kann und was er als Effekt der Arbeit einrechnet. Die Kritik oder Unzufriedenheit mit dem Visuellen bedeutet aber nicht, dass man sich damit nicht identifiziert37. Der erfolgreiche Identifikationsprozess kann besonders gut bei der Jugend aus der Hiphop Kultur beobachtet werden, die das Werk von Haaning sehr oft als Hintergrund und Motto für ihre Videoclips verwenden.


Die Arbeit von Haaning stellt die Frage nach diesem Bild und wie man sich mit dem eigenen Ort und der veränderten Gesellschaft in der man wohnt identifiziert.

2.4.1.4. Monika Sosnowska, *Gitter*, 2009


Sosnowska arbeitet gerne mit architektonischen Elementen und mit der Weise wie sie die Umgebung formen und die Realität beeinflussen. Für die Arbeit in Bródno hat sie die lokale Architektur unter die Lupe genommen und die Eigenschaften untersucht, die nicht zur ursprünglichen Architektur gehörten. Die Gitter in Fenstern und auf Balkonen, wurden vor allem im ersten Stock, aus eigener Initiative der Einwohner montiert. Dieses Schutz-Element wurde nicht als ein Teil des architektonischen Entwurfs geplant, sondern es ist eine Amateurmodifikation. In Panzergitter sieht Sosnowska ein Element der eigenen Initiative der Bewohner, aber auch die Unangepasstheit der Architektur an die Lebensbedürfnisse. Die Architektur die in ihrer Form simpel und funktional sein sollte, hat die emotionale Ebene nicht in Anspruch genommen und die Unsicherheit der Menschen die dort wohnen nicht eingerechnet. Es enttarnt die Idee, dass die Architektur das Leben formt und zeigt ihre Naivität.


Sosnowska unterstreicht, dass es insbesondere der utopische Charakter und das Ausmaß von architektonischen Projekten ist, das sie in der Zeit des Sozialismus fasziniert. Diese Projekte,

die in Form und intellektuellem Wert sehr visionär waren, haben sich jedoch oft als sehr realitätsfern erwiesen⁴⁰.

Sosnowska zeigt in ihren sonstigen Arbeiten wie auch in Gitter in Bródno ihre Reflektion über die Fehler des Modernismus. Es sind nicht die formalen Fehler die sie interessieren, sondern jene auf der menschlichen Ebene. Gitter bezieht sich auf präsente Probleme im Wohnviertel, wie die hohe Kriminalität, die die Einwohner dazu zwingt, ihre Fenster mit Gittern auszustatten. Die Gitter symbolisieren aber nicht nur die Fehler der Architektur die das nicht berücksichtigen, sondern vor allem die Kondition der zwischenmenschlichen Beziehungen in Bródno.

2.4.2. Land-Art und räumliche Interventionen

Im Park Bródno sind Werke entstanden, die durch ihre Formen, welche die Landschaft des Parks permanent verändert haben. Es handelt sich dabei um Arbeiten, die sich der Land-Art Bewegung zuschreiben, aber auch um räumliche Interventionen, die entweder die natürlichen Gegebenheiten des Parks oder die architektonischen Elemente verändern.

2.4.2.1. Paweł Althamer, Paradies, 2009

Paradies von Paweł Althamer (Abb. 14) ist die erste Skulptur die im Skulpturenpark entstanden ist. Diese lebendige Skulptur oder Installation, ist ein Beispiel für Land Art Kunst. Sie besteht aus, von Althamer gewählten, Pflanzen, wie Kiefern, Rosen, Magnolien, Flieder oder Stechpalmen, die er wegen ihrem Aussehen oder ihrer untypischen Form aussuchte. Das Ganze wird von einem Tor – dem Tor zum Paradies - eröffnet, das auf einer kleinen Erhebung steht und aus dem sich ein Blick auf einen Garten mit Teich erstreckt.


⁴⁰ Cichocki 2005.
Fotografie in einer Prozession gemeinsam in die lokale Kirche gebracht und dort als ein heiliges Bild des lokalen Paradieses aufgehängt.


Das Werk von Althamer hat aber auch einen Kollektiven Charakter, der Garten sollte nur das Resultat oder auch ein Vorwand für die gemeinsame Arbeit mit den Bewohnern und lokalen Institutionen wie Schulen und Kirchen sein. Das Aufbauen der sozialen Beziehungen, das Bauen der Gesellschaftsstruktur wird hier auf die Flora übertragen. Es entwickelt sich, es wächst, es ist ein langer Prozess der harmonisch entsteht.


Ein weiterer Kontext des *Paradieses* ist die religiöse Verknüpfung zum symbolischen Paradies welches der Mensch verloren hat. Althamer installiert ein Werk mit dem Titel *Paradies* in einem Viertel mit sehr schlechtem Ruf, was auf der einen Seite ironisch verstanden werden kann. Andererseits ist das aber auch eine Einladung zusammen ein Paradies aufzubauen. Die gemeinsame Fotographie vor der Installation ist eine Art von visueller Identifikation, Befestigung und Verbindung der Gemeinde mit dem Ort.

Das Tragen der Fotographie in die Kirche in einer Prozession mit verkleideten Madonnen, bezieht sich auf die Tradition der Prozessionen in der katholischen Kirche, die in Polen sehr stark gefeiert wird. Besonders charakteristisch sind die Prozessionen für das Fronleichnamsfest und den Palmsonntag. Althamer spielte auf diese katholische Tradition an, die aber einen

---

folkloristischen Ursprung und Charakter hat, einen Zug durch den Ort, der die Kraft eines magischen Rituals hat, mit diesem Bild als Reliquie, mit dem sich die Teilnehmer identifizieren und die die Gruppe von Menschen vereint.

2.4.2.2. Olafur Eliasson, *Negative Glacier Kaleidoscope*, 2007


*Negative Glacier Kaleidoscope* ist ein Werk, das vor allem unsere Perzeption testet. Die negative Form, tief in den Boden installiert, zwingt den Beobachter dazu sich darüber zu beugen und das Kunstwerk in einer ungewohnten Form zu betrachten. Das Gefühl der Tiefe, das Schauen in einen Krater oder eine Felsenhöhle im Boden erregt die Unsicherheit und nötigt den Betrachter sich räumlich anders zu positionieren. Es ist eine große und schwere Konstruktion, die sich im Boden versteckt und die nur ihre Oberfläche zeigt. Sie stellt Fragen über das Erleben des Raums, wie er für uns greifbar und zugänglich ist.

Die veränderten Farben und Gestalten in Kaleidoskop, die bei jedem Licht und von jedem Winkel aus anders ausschauen stellt die Frage über die Realität und Verantwortung für den visuellen Endeffekt. Ob der Künstler und Autor der Arbeit die volle Verantwortung für das hat, was der Betrachter sieht oder ob seine Betrachtungsstelle, Umgebung, Wetter und Tageszeit dabei nicht in gleichem Masse beitragen, wie das Werk gesehen wird. Eliasson stellt hier, wie bei vielen anderen seiner Arbeiten die Fragen wie ist die Beziehung zwischen dem Künstler und dem Publikum und ob die Autorschaft nur dem Künstler gehört oder ob diese geteilt werden sollte, da das Werk sich vor jedem anders verwirklicht.

2.4.2.3. Katarzyna Przezwańska, Interventionen, 2010


Diese farbigen Flecken führen ein exotisches Element im Park ein obwohl sie die schon existenten Formen und lokalen Farben aus der Umgebung verwenden. Die Farben wurden ganz wortwörtlich aus der Umgebung genommen – die Künstlerin machte zuerst eine Fotographie der Umgebung und danach mithilfe des Programms Photoshop „destilliert“ sie die Farben und verwendet sie als einfarbigen Farbenfleck. Auf diese Weise zeigt die Künstlerin, dass die Möglichkeiten und Ideen unser Umfeld umzuwandeln sehr nah liegend sind. Das Bemalen des

2.4.3. Installationen und konzeptuelle Werke


2.4.3.1. Susan Philipsz, *You are not alone. Would there be earth without the sun*, 2010


Die Künstlerin hat, nachdem sie zu dem Projekt eingeladen wurde, eine gewisse Zeit in Bródno verbracht und das Leben dessen Einwohnern beobachtet. Was ihr im ganzen Wohnviertel als interessant aufgefallen ist, waren überall auf Fenstern oder Balkonen montierte Satellitenschüsseln. Das regte sie zum Nachdenken über all die Signale und Informationen an,

42 Cichocki 2010b.
die über diese Satellitenschlüsseln übertragen werden und was diese Signale zum Leben beitragen.


Der erste Teil des Titels: *You are not alone* – du bist nicht allein, bezieht sich auf die Funktion, die das Radio hatte. Es sollte die Menschen verbinden, auch wenn sie körperlich nicht zusammen waren. Es ging um die tiefere Verbindung der Gesellschaft, die von gleichen Ideen inspiriert, eine Einheit formt. Versammlungen waren damals verboten, also musste das Gefühl der Gemeinsamkeit auf anderen Plattformen stattfinden. In der Arbeit wird der Radioklang zum Symbol dieser Gemeinsamkeit gemacht, wie vor Jahren als dieser Klang die unregelmäßigen Sendungen angekündigt und Menschen, jeder in seinem Haushalt, aber doch zusammen, zu hören eingeladen hat.
2.4.3.2. Ai Weiwei, *To be found*, 2014

Das konzeptuelle Werk von Ai Weiwei mit dem Titel *To be found* (Abb. 19) besteht aus Scherben chinesischer Porzellanvasen die in drei Gruben, die 100 Meter auseinander in einem Rechteck angeordnet sind, liegen. Die Vase die zerbrochen und begraben wurde ist eine Kopie einer Vase aus der Yuan Dynastie, die zwischen 1330 und 1370 geschaffen wurde.


Die Tätigkeit des im Boden Begrabens hat den Charakter eines Beerdigungs-Rituals. Die drei Gruben in denen die Scherben liegen, formen ein Rechteck, was eine Form von magischen Zeichen sein könnte. Der Boden ist wie ein Botschafter, der das Zeichnen der Zeit und der Kultur sicher aufbewahrt. Ai Weiwei schließt auch den Kontext der Warschauer Geschichte ein, die nach dem zweiten Weltkrieg total zerstört wurde, als die Stadt unter Ruinen begraben

---

lag, aber im Gedächtnis weiter existierte. Hier hat auch Emanuel Ringelblum sein Archiv mit Nachrichten über das Leben im Warschauer Ghetto in drei Milcheimern begraben, welche Jahre später gefunden wurden und eine erst händige Zeitzeugenbericht geboten haben\textsuperscript{44}.

Das Begraben der Vase von Ai WeiWei, kann auch ein Versuch sein, um einen Teil der Kultur für die späteren Generationen zu vermitteln. Einerseits als ein spielerisches Mittel dieses Rätsel zu überlassen, das ausgegraben und zusammengestellt werden muss. Auf der anderen Seite kann es eine Probe sein um etwas aufzubewahren, etwas was in Gefahr ist in der Zukunft vergessen zu werden. Hier geht es auch nicht um das Objekt, das eine Fälschung ist. Ai WeiWei möchte mit seinen Scherben die Ideen über unsere Kultur und Kunst übermitteln, die sich nicht nur in den materialen Eigenschaften des Werks zeigen, sondern in ihren konzeptuellen Ideen. \textit{To be found} vermittelt vor allen die Idee der Welt, die ohne lineare Geschichte, Vergangenheit und Zukunft nicht existiert.

2.4.4. Partizipative Werke

In diesem Kapitel sind jene Werke beschrieben, die obwohl sie einen bildhauerischen Charakter haben, erst als Kunstwerk funktionieren, wenn sie zum Ausgangspunkt von Interaktion und Partizipation werden.

2.4.4.1. Rirkrit Tiravanija, \textit{Teehaus mit einer Kaffeemaschine}, 2009


Das Teehaus im Bródno Park erinnert mit seiner futuristischen Form an ein Science-Fiction Vehikel, das auf der Wiese im Park gelandet ist. Trotz dessen Dimensionen, und futuristischem Charakter, ist das Werk nicht invasiv. Durch die Oberfläche, die wie ein Spiegel funktioniert, fließt sie mit der Umgebung zusammen. Formal erfüllt das Teehaus sich als eine minimalistische Skulptur, die sich bewusst mit der Umgebung verbindet. Die Wände aus Aluminium, die wie Spiegel die Umgebung wiederspiegeln, legen den Schwerpunkt des Werks auf die Situation, die sich um das Teehaus abspielt. Tiravanija hat die Funktion des Werkes nicht bestimmt, er hat es den Einwohnern überlassen seine Funktion zu entdecken und erst so ist es zum Teehaus umgewandelt worden.

Am Wochenende und bei bestimmten Anlässen, wie der Eröffnung der neuen Kapitel des Parks, wird Das Teehaus geöffnet und dann zur sozialen Skulptur umgewandelt. Tiravanija verwendet Tee- und Kaffeetrinken als ein Vorwand sich mit Nachbarn in einem gemeinsamen Raum zu treffen. Das Ritual des Teetrinkens, das normalerweise nur in privater Sphäre zu Hause mit der Familie gefeiert wird, sollte hier draußen stattfinden und mit Fremden geteilt werden. Es sollte aber nicht ein typisches Kaffeehaus werden, das einen nicht zwingt sich mit Fremden auszutauschen. Eine Bedingung um Tee oder Kaffee zu bekommen ist hier ein Austausch. Es wird mit Zeichnungen oder Gesprächen bezahlt, was zu besserer Kommunikation beitragen soll. Das Konzept der Arbeit ist es die Möglichkeiten des Austauschs zu überprüfen und ein Model des Zusammenlebens zu begründen. In diesem Werk mit performativem Charakter, werden die Rollen von Performer und Publikum getauscht und der Künstler selbst nimmt die Position des Erzählers ein, der die Situation in dritter Person erzählt.

45 Foster 2007, S 618-621.
2.4.4.2. Youssouf Dara und Paweł Althamer, *Toguna*, 2011

*Toguna* (Abb. 21) ist eine architektonische Konstruktion, die im Bródno Park als Bushalltestelle fungiert. 160 cm hoch, ist *Toguna* in alle Richtungen offen, was einen guten Blick auf den Park und auf die Straße erlaubt. Ein hölzerner Unterschlupf ist innen mit Bänken versorgt und auf den Säulen mit Holzskulpturen geschmückt. Unter den bildhauerischen Motiven befinden sich afrikanische Masken, Darstellungen von Menschen und das Symbol von Warschau – die Seefürger.


Das feste, soziale System der Dogonen zeigt sich auch in der Architektur ihrer Dörfer. Eines der festen Elemente der Dogonen dort ist das Toguna. Ein Ort wo sich die Älteste trifft und Konflikte löst oder wo Gerichtsverfahren stattfinden. Die Überdachung sollte ein Platz für konstruktive Diskussion sein und nicht für temperamentvolles Streiten. Deswegen sind die Togunas immer relativ niedrig gebaut, so dass wenn jemand wütend, schnell aufsteht, er sich seinen Kopf am Dach anschlägt.

Althamer hat die Idee des Togunas nach Warschau übersiedelt und dort zusammen mit Dara einen solchen Platz für Diskussion zwischen den Einwohnern von Bródno gebaut. Hier hat er

---


Althamer sah in der Gesellschaft der afrikanischen Volksgruppe der Dogonen eine Möglichkeit das Zusammenleben seiner Gemeinde zu verbessern. Der architektonisch stark bestimmte Ort, mit seinem symbolischen Wert soll das gewisse soziale Verhalten von Menschen die drinnen sitzen beeinflussen. Althamer bezieht sich hier auf die symbolische Bedeutung, aber auch auf das magische Wirken die das Toguna auf die Bevölkerung haben kann. Er nimmt hier eine Position des lokalen Schamanen ein, der mithilfe von magischen Ritualen das Gemeindeleben steuert.

2.5. Zusammenfassung der thematischen Schwerpunkte der permanenten Sammlung und der temporären Initiativen

Im Jahr 2014 befinden sich im Park elf Werke, die als die permanente Sammlung zur Landschaft des Parks beitragen. Der Skulpturenpark wurde als die lokale, ortspezifische Initiative erdacht, die diesen Charakter erhalten und betonen sollte. Eine wichtige Eigenschaft des Parks ist seine Lokalisierung im Wohnviertel Bródno, am Rand von Warschau, in einem für Kultureinrichtungen untypischen Ort, wo das Publikum nicht als das Standard-Museums-Publikum bezeichnet werden kann.


Bis 2014 wurden zehn Künstlern eingeladen, davon vier die lokal in Warschau ansässig sind und sechs internationale. Deutlich ist die Überlegenheit von Pawel Althamer in Formen der Parklandschaft zu sehen, von denen eine eigene Arbeit im Park steht und zwei an deren Entstehung er teilgenommen hat.


Zwei Ausländische Künstler, Susan Philipsz und Jens Haaning, haben mit ihren Werken auf das historische Erbe solcher Orte wie Bródno hingewiesen. Haaning bezieht sich auf die sozialistische Tradition der gemeinsamen, einfachen, körperlichen Arbeit und das davon hergeleitete Gefühl der Zugehörigkeit und der Identifikation miteinander und stellt die Frage, wie diese Integration heute aussieht. Philipsz bezieht sich auf die mehr heroische und gefeierte Legende des Radios, die den Weg zur Freiheit geebnet hat.


Mit dieser mystischen Dimension der Religion identifiziert sich auch das Werk von Roman Stańczak *Der Schutzengel*. Die, für den Park und die zeitgenössische Kunst untypische Skulptur, hat einen votiven, beschützenden Charakter. Er lädt die außermenschlichen Kräfte ein und trägt irgendwie zum surrealen Charakter des Parks bei.

Das zuletzt entstandene Werk *To be found* fungiert noch mehr den geheimnisvollen Charakter zu betonen. Die begrabenen Porzellanvasen bilden eine lokale Legende, die mündlich für die nächsten Generationen weitergegeben wird und so ein Teil der sehr lokalen Tradition wird.

3. Begriffsdefinitionen. Entwicklung von Begriffen und die Theoretische Positionen

3.1. Öffentlicher Raum


Maria Potocka weist auf zwei wichtige Punkte des öffentlichen Raums hin. Zunächst muss der öffentliche Raum eine pragmatische Funktion im Leben der Gesellschaft haben. Er ist von seiner Funktionalität geprägt und dient dem Alltag. Seine zweite Begriffseigenschaft ist seine „pluralistische Offenheit für jede Art von Ideen“.


---


Ein neues Phänomen des öffentlichen Raums, oder der öffentlichen Sphäre ist der Cyberraum, der die Funktion der zeitgenössischen Agora übernimmt und der deutlich die Perzeption der Öffentlichkeit ändert. Es ist jedoch ein begrenzter Raum, der für Menschen ohne Zugang zu Internet, Computer oder anderen medialen Geräten nicht erreichbar ist. Damit erfüllt er die obenerwähnten Merkmale des öffentlichen Raums nicht.

3.2. Kunst im öffentlichen Raum


52 Deutsche 1998, S. 274.
oder National Endowment for the Arts in den USA. Diese Programme haben einen bestimmten Prozentsatz der Kostenaufwendung in neue Investitionen für Kunst im öffentlichen Raum verwendet.

Kunst im öffentlichen Raum umfasst unterschiedliche Praktiken, Strömungen und stammt von vielfältigen Tendenzen und Kunsttheorien ab. Sie ist deutlich von Kategorien wie Street Art, aktivistische Kunst zu unterschieden, die aus eigener Initiative, selbst finanziert, und oft illegal entstehen. Kunst im öffentlichen Raum ist Denkmälern und Monumenten nicht gleich, sie muss nicht, und selten verewigt sie ein wichtiges Ereignis oder eine bedeutsame Persönlichkeit.


---


57 Kwon 2002, S. 73.
58 Kwon 2002 S. 75-76.
60 Hornig 2009, S. 172.
3.3. *New Genre Public Art* – Kunst im öffentlichen Interesse


---

63 Hornig 2009, S. 140.

Bei New Genre Public Art liegt das Hauptaugenmerk nicht auf der Ortspezifität, sondern auf der Spezifität des Publikums, auf den konkreten Gemeinden. Der Kontext dieser Kunst ist nicht von räumlichen Grenzen oder physischen Aspekten des Ortes abhängig, sondern von allen diesen Facetten aus denen die Identität dieser Gruppe besteht. Es ist eine Art die kulturelle Vertretung zu schaffen um die Gemeinde als Gruppe zu repräsentieren aber auch eine Technik sie miteinander zu integrieren.

3.4. Community-based Art


Die Community-based Art bezieht sich auf diese sozialen Einheiten, auf die Menschen die die Einheit formen, nicht wie die ortspezifische Kunst, auf die architektonische und landschaftliche Anlage. Die wichtigsten Voraussetzungen der Community-based Art sind das Engagement der Gemeinschaft in die Entstehung und die Betrachtung des Werkes und die Selbstanerkennung,


3.5. Partizipationskunst

Die Partizipationskunst, oder die partizipatorische Kunst bezeichnet Kunstwerke, die außer klassischen Kontakten zwischen Betrachter und Künstler – über die Betrachtung und Rezeption eines Werks, auch eine aktive Rolle von beiden Seiten annimmt. Die Partizipationskunst erfordert die Beteiligung auf der Seite des Künstlers, der das Publikum an seinem Werk beteiligen lässt und auf der Seite des Publikums, das aktiv am Werk teilnimmt.

Die partizipatorische Kunst verlagert den Schwerpunkt auf den Prozess der Kunstentstehung. Der Vollzug des Werks ist der essenzielle Teil der Projektentwicklung. Das Resultat sollte die Spuren der gemeinsamen performativen Aktion von Künstler und Publikum aufweisen. Im

---

71 Kwon 2002, S. 141.
Kontext der Partizipationskunst kann das Publikum besser als Rezipient beschrieben werden. Es handelt sich um die individuellen Rezipienten, die im Laufe des Projekts, ihre gebräuchliche Rolle des Publikums um die aktive Teilhabe erweitern⁷³. Die Teilhabe kann sich auf mehreren Ebenen abspielen, auf der intellektuellen, sozialen oder physischen, sie ist aber notwendig um sie zu Mitautoren des Werks zu machen. Während der körperlichen Teilnahme verfolgen die Beteiligten die vom Künstler vorgeschriebenen Schritte, die aber nicht eine Form von geschlossenem Szenario sind. Die Teilhabe kann auch weiter gehen und das Publikum dazu einladen, über den intellektuellen Prozess der Werkentstehung zu entscheiden.


3.6. New Institutionalism


Der Name stammt aus der Soziologie und Wirtschaftswissenschaft, und wurde von den Kuratoren in die Kunstwelt eingeführt, die in den 1990er ihre Tätigkeit als unabhängige Kuratoren von kleinen, experimentellen Kunsträumen oder Biennalen wie Manifesta angefangen haben und nach dem Jahr 2000 diese Tendenzen in die größeren, etablierten Kunstinstitutionen eingeführt haben⁷⁵. New Institutionalism entwickelte sich in

³⁴ Bishop 2011, S. 12.
skandinavischen Ländern, den Niederlanden und Deutschland, als Ergebnis der Spannung zwischen sozio-demokratischer Politik und der Krise des Neoliberalismus in der Wirtschaft.


Ein Zweiter sehr wichtiger Aspekt der Tätigkeit von neuen Institutionen ist die größere öffentliche Wirksamkeit als Endeffekt der Museumsarbeit, die durch die Zusammenarbeit mit dem lokalen Publikum und einer Ausweitung des Publikumskreises erreicht werden soll. Wichtig sind vor allem die gesellschaftlichen Kreise der Menschen, die bis jetzt nicht mit Kunst in Kontakt kamen. Das Ziel ist es dieses Publikum mit den kritischen und politischen Ideen der Kunst vertraut zu machen und die Interdisziplinarität der modernen Kunst zu zeigen.76

Der gewünschte Künstlertyp ist der Künstler-Forscher, der innerhalb seines Schaffens, längere Projekte unternimmt, die ein konkretes Problem analysieren und Lösungen finden. Seine Ausstellungen sollen klar und deutlich sein, mit zusätzlichen Materialien, Künstlerführungen oder Vorlesungen versorgt werden.

Der New Institutionalism ist eine ehrgeizige Idee und Ziel das von Kuratoren angestrebt wird, um das Museum außerhalb von seinen vier Wänden zu schaffen. Die modernen Museen sollten eine offene Plattform des Austauschs für die ganze Gesellschaft sein und das bedeutet die Gruppen, die früher keine Museumbesucher waren, mit einzubeziehen.

76 Farquharson 2013.
3.7. Probleme und Kritik


In seiner Veröffentlichung The Artist as Ethnographer78, äußert Hal Foster seine Kritik über Methoden aus Anthropologie, die zeitgenössischen Künstler verwenden, um eine ortspezifische, Community-spezifische Kunst zu schaffen. Er beschreibt die Gefahr von einem

---

77 Kwon 2002, S. 144.
78 Foster 1996.
ideologischen Patronat, von postkolonialistischem Denken, die die Künstler, Kuratoren und kulturelle Institutionen über die Gemeinschaft, die als nicht-künstlerisch bezeichnet wird, sich autoritär ausbreitet. Laut Foster sind es die Kunstinstitutionen, die über Identitäten der Minderheiten und marginalisierter Gruppen entscheiden. In Bezeichnungen von diesen Gruppen als „cultural other“ (dt. kulturell anders geprägt) sieht Foster die Gefahr von urbanem Neoprimitivismus, indem diese Gemeinschaften ausgenutzt werden, um die Bedürfnisse der „echten“ Lebensstil und der „Authentizität“ zu erfüllen.

Foster benennt diese Gefahren mit Betonung, dass viele Künstler mit Gemeinschaften undortspezifisch bewusst und innovativ arbeiten. Foster erwähnt das horizontale und vertikale „Mapping“ als eine Art und Weise mit Gemeinschaften und bestimmten Orten zu arbeiten. Darunter versteht Foster zwei Achsen, die horizontale, die sich auf die räumliche, contextuelle Ebene bezieht und die vertikale, die den zeitlichen Aspekt mit in Ansicht nimmt. Es wird betont, dass der Künstler die beiden Achsen zu kreuzen hat, um die produktiven ortspezifischen Projekte zu schaffen. Als wichtiger Teil der künstlerischen Tätigkeit erwähnt er auch die Reflexivität vom Künstler – eine Fähigkeit das engagierte Werk zu schaffen, ohne sich mit der Gemeinde zu überidentifizieren, sich falscherweise zu stark mit der Gruppe zu verbinden und die Objektivität dabei zu verlieren.

In seiner Schrift, unterschreitet Foster, dass die Kollaborationen von Künstlern, Institutionen und Communities, den nicht-künstlerischen Orten nicht nur für das Kunstpublikum entdecken, sondern vor allem die Kunst für diese nicht-künstlerische Orte auffinden sollen. Das Ziel von solchen Unternehmungen ist es, dem Ort keine Identität zu verleihen, sondern die schon existierende Identität auf natürliche Weise hervorzuheben. Es sollte auch ein normales Verfahren sein, dass solche künstlerische Projekte die ökonomische und soziale Entwicklung für diese Orte bringen.

Kunst im öffentlichen Raum und alle ihre verschiedenen Erscheinungsbilder unterliegen auch der von unten kommenden Kritik des Publikums. Augenfällig ist das Vandalismusproblem, welches Kunst im öffentlichen Raum in großem Maße betrifft. Die Nähe zum Publikum, Mangel an physischen Grenzen, da die Werke an allgemein zugänglichen Orten stehen und der

82 Foster 1996, S. 202-203.
83 Foster 1996, S. 197.

3.8. Der Skulpturenpark Bródno im Kontext dieser Begriffe

Als Fazit wird analysiert, wie der Skulpturenpark Bródno in Bezug auf die oben genannten Termini der Kunst im öffentlichen Raum funktioniert und inwiefern die Werke im Park mit Bezeichnungen wie New Genre Public Art, Community-based Art, Partizipationskunst identifiziert werden können.

Der offene, frei zugängliche Park erfüllt alle Anzeichen des öffentlichen Raums, deren Hauptziel es ist nicht die Bühne für die Kunst zu sein, sondern eine Freizeit Ebene für den Einwohner des Viertels. Das Museum der modernen Kunst in Warschau entlehnt die Fläche als Ausstellungsraum für die so genannte offene Galerie.


Charakteristisch zu sehen ist auch die Einladung von Künstlern von außerhalb, die für den Park und für die Bródno Community ein Werk schaffen. Die Künstler wie der Däne Jens Haaning und die Schottin Susan Philipsz beziehen sich in ihren Werken auf die soziale Situation des Wohnviertels, verbinden sie mit der Gemeinschaft durch die Verknüpfung an historische Ereignisse, die die gegenwärtige Realität formen. In diesen Werken wird nicht nur die Bevölkerung von Bródno, sondern viel mehr seine Realität zum Thema der Arbeit.

ein, die zwischenmenschlichen Beziehungen zu verbessern und damit die *soziale Skulptur* zu schaffen.

Die öffentliche Identifizierung des Museums der modernen Kunst in Warschau mit den Ideen von *New Institutionalism* lässt den Skulpturenpark Bródno in diesem Licht erscheinen. Durch die Zusammenarbeit mit dem lokalen Publikum und lokalen Künstlern wird der Publikumskreis erweitert und die Menschen die bis jetzt nie mit Kunst im Kontakt oder selten in Kontakt kamen werden zur Teilnahme eingeladen. Die Tätigkeit der kulturellen Institution wird außerhalb die Museumwände verlagert und hat einen realen Einfluss auf die Realität.

Der Skulpturenpark Bródno unterliegt den gleichen Problemen wie jede Kunst im öffentlichen Raum, Partizipationskunst oder *Community-based Art*. Es ist ein Projekt, das von der offiziellen Kunstinstitution geführt wird, was die Gefahr des *ideologischen Patronats* des Museums vermehrt. Die Formeln der Partizipation und der Involvierung der Gemeinschaft in Kunst müssen gut überlegt und angepasst werden, um den Park als ein Ort für Freizeit und Begegnung der Bevölkerung mit Kunst zu erhalten und nicht vor allem ein Teil der permanenten Ausstellung des Museum der modernen Kunst in Warschau zu zeigen.
4. Kunst im öffentlichen Raum in der Tradition der polnischen Kunst


Um über die Kunst im öffentlichen Raum in Polen der PRL-Zeiten zu reden, muss zuerst der Begriff des öffentlichen Raums umdefiniert werden, da es damals laut allen Definitionen keinen öffentlichen Raum gab, der eine demokratische, bürgerliche Freiheit zugelassen hat. Dieser Raum kann in PRL als allgemein nutzbar und zugänglich beschrieben werden, aber nicht als öffentlich, so wie es heute verstanden wird (s. Kapitel 3.1.). Es wurde ein System der reglementierten künstlerischen Freiheit eingeführt, in dem Künstlern eine Möglichkeit geboten wurde auch im offenen, urbanen Raum schaffen zu können, jedoch nur innerhalb der, vom Staat kontrollierten Sphäre.

Qualität wurden in staatlichen Gebäuden sowie in Wohnhäusern ausgeführt, was den bildenden Künstlern eine Möglichkeit bot, an großen Projekten in der öffentlichen Sphäre teilzunehmen. Eines der wichtigsten Projekte der Nachkriegszeit in Warschau, war der Polychromie- und Sgraffito-Komplex in der Altstadt (Abb. 22), der unter der künstlerischen Leitung von Zofia Stryjeńska 1952-1953 entstand. Die diskreten, formal modernen und简单的 Werke, stellen bürgerliche Szenen, Warschauer Legenden und Ornamente dar und sind stellenweise thematisch und formal von der soziorealistischen Ideologie beeinflusst.85


86 Giergoń 2014, S. 204-205.
88 Rottenberg 2007, S. 127.


89 Rottenberg 2007, S 128.
90 Bogacki 1983, S. 172-177.


Systemkritisch war immer das Auftreten der Gruppe Akademia Ruchu (dt. Bewegungsakademie), die von Wojciech Krukowski geführt wurde. Deren Performance haben die aktuellen Probleme und Tabus der kommunistischen Gesellschaft berührt, wie die Überwachung von Bürgern oder der Mangel an Lebensmitteln. 1979, kurz vor Weihnachten

---

92 Rottenberg 2007, S. 182.
auf der Haupteinkaufsstraße Warschaus, inszenierten sie die Performance *Europa* (Abb. 29), während schneidender Kälte, waren sie arm angezogen und hielten Schilder mit den Worten „*wir die Fleisch nur ein Mal pro Monat essen*“. Sie haben das neuralgische Problem der Wirtschaft angesprochen, permanente Knappheit von Produkten, vor allem von Fleisch, im alltäglichen Leben, das während der Weihnachtszeit mit einem Überkonsum vertuscht wurde.


4.2. Kunst im öffentlichen Raum ab den 1990er Jahren


Gebäudewänden geschaffen, die die Thematiken und formalen Tendenzen der Kunst im öffentlichen Raum der 1990er Jahren in Polen stark beeinflusst haben.


„to było wkurzenie na elitarność, na nobliwość, zwłaszcza krakowskiego środowiska artystów, na ich nietykalność. (...) W 1998 roku, kiedy powstała Galeria Otwarta, sztuka miała inne potrzeby. Wołała ulicę niż salon.“

---

94 Rottenberg 2007, S. 375.
„Das war die Verärgerung auf das Elitäre, die Nobilität, besonders von dem Krakauer Künstlermilieu und ihre Unantastbarkeit. (…) 1998, als die Offene Galerie entstanden ist, hatte die Kunst andere Bedürfnisse. Sie hatte die Straße lieber als den Salon." 95


Absurdität der polnischen Realität gehalten, eine Qualität die in Bezug auf viele Aspekte des Lebens in Polen verwendet werden kann.


---

97 Rajkowska 2010, S. 292.


Einen wichtigen Beitrag in die Perzeption und Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum, leisten die Biennales und Festivals der Kunst im öffentlichen Raum, die in manchen polnischen Städten regulär stattfinden. Seit 2009 wird jährlich in Lublin ein Kunstfestival Open City organisiert, währenddessen die Stadt für einen Monat zur Bühne der Kunst wird. Die Idee des Festivals lehnt sich an die Pleinairs, die in den 1960er und 1970er organisiert wurden. Die internationalen und polnischen Künstler, die innerhalb des Festivals in der Stadt Werke schaffen, beziehen sich auf die Leitlinien des Ortes, die Spezifität der Stadt Lublin und, was schon im Name des Festivals signalisiert wird, auf die Open Form (deutsch. Offene Form) von Oskar Hansen, eine Theorie, die die polnische zeitgenössische Kunst sehr beeinflusst hat99. Die Werke, die nur temporär aufgestellt werden, sollten die Idee des harmonischen Zusammenlebens von Bewohnern und Nutzer des öffentlichen Raums mit der Kunst

99 Sehe Kapitel 4.3.


100 http://opencity.pl/#o-festiwalu.
4.3. Der Nachlass der *Offen Form* von Oskar Hansen und deren Einfluss auf die Kunst nach den 1990er Jahren


---

101 Ockman 2014, S. 41.


104 Scott 2014, S. 141.
105 Sienkiewicz 2014b, S. 288.
wurden locker an Pfeiler montiert und abhängig von vorbeifahrenden Autos und dem Wind wurde ihre Gestalt verändert.


Die Werke die unter Oskar Hansens Führung ausgeführt wurden, hatten als Ziel die Grenze zwischen dem Publikum und dem Kunstobjekt aufzulösen, das Publikum mit den Werken stark zu verbinden und sie voneinander abhängig zu machen, sodass das Kunstobjekt ohne das Publikum nicht existieren kann\(^{106}\). Es waren charakteristische räumliche Situationen, die einen Hintergrund für die Aktivitäten geboten haben. Hansen förderte die Zusammenfügung von visuellen Künsten mit anderen Techniken. Die Installation *5x* die er zusammen mit dem Komponisten Krzysztof Krauze geschaffen hat, involvierte plastische Objekte, die wenn sie vom Publikum verwendet wurden, Töne und Geräusche produzierten.


Ein Künstlerduett KwieKulik (Przemyslaw Kwick und Zofia Kulik), nahm an der Übung teil und verwendete dessen Prinzipien in seinem Werk. KwieKulik sind mit ihrer Kunst auf die Straßen gegangen, arbeiteten nah am Menschen und mit ihnen zusammen. Sie experimentierten mit dem Film, so gaben sie einer Gruppe von Jungen eine Kamera, um so an den künstlerischen

\(^{106}\) Sienkiewicz 2014b, S. 293.
\(^{107}\) Sienkiewicz 2014b, S. 294.


108 Sienkiewicz 2014b, S. 301.
110 Die künstlerische Tätigkeit von Pawel Althamer und sein Bezug zu Offener Form und Nachlass von Oskar Hansen wurde in Kapitel 2.2. signalisiert.


4.4. Charakteristik der spezifischen Situationen und Problemen der zeitgenössischen Kunst in Polen mit der öffentlichen Meinung


wurde eine gefährliche Grenze überschritten, wonach sich die Organe des Staats in unangemessener Weise in die künstlerische Freiheit und damit in das Funktionieren des öffentlichen Raums eingemischt haben.\footnote{Piotrowski 2008, S. 234.}


Darauffolgende politische Anstrengungen und Interventionen von manchen Gruppen, und ihre Tätigkeiten, die sie unternehmen, können auch als die Gefahr für Kunst und ihre Freiheit in der Demokratie beurteilt werden. Solche Initiativen zwingen einen bestimmten Standpunkt auf und ignorieren die Rechte zur demokratischen Diskussion. Gefördert wird nur das Interesse einer Gruppe, anstatt der vorgeschriebenen Neutralität.

4.5. Skulpturenpark Bródno im Kontext der polnischen Kunst im öffentlichen Raum


Deutlich im Skulpturenpark Bródno ist auch der Bruch mit der Tradition der Kritischen Kunst, die ab den 1990er Jahren die Tendenzen in der Kunst dominierte und deren Vertreter Paweł Althamer ist. Der Schwerpunkt wurde auf die affirmative, Partizipation fördernde Kunst gelegt, die lokal ausgerichtet die Gegend mobilisiert. Die Arbeit mit Gruppen, die als ausgeschlossen bezeichnet werden, wurde in den letzten Jahren bei vielen polnischen Künstlern beobachtet, zum Beispiel im Oeuvre von Artur Żmijewski. Die sozialen Themen werden im Park deutlich
angesprochen, haben aber eine andere Aussagekraft, als beispielsweise die Arbeiten von Krzysztof Wodiczko. Im Fall von Bródno von Jens Haaning, es hat aber einem bauenden, vereinigenden Charakter, der nach Identität sucht und bei Monika Sosnowskas Gitter ist es ein sozialer Diskurs durch die abstrakten Formen der Architektur.


5. **EXKURS: Soziale Plastik von Joseph Beuys**


Die *Soziale Plastik* setzt ein Postulat, nachdem jeder Mensch ein Künstler ist, der ein kreatives und transformierendes Potential in sich trägt, mit dem er das Leben verändern kann. Beuys betont, dass dieses Potential Verantwortungen, für die an der Transformation verpflichteten Menschen, mit sich bringt. Der Mensch ist ein freies Wesen, in dessen Natur schöpferische Fähigkeiten liegen. Die Kreativität wird aber nicht nur auf das Gebiet der Kunst beschränkt. *Der erweiterte Kunstbegriff* bezieht sich nicht nur auf die Kunst in allgemeinem Sinn, die

\(^{117}\) Vischer 1994, S. 32.

\(^{118}\) Heidt 1982, S. 36.
kulturellen Institutionen und die traditionell, wissenschaftlich verstandenen Kunstdisziplinen, sondern wurde von Beuys auf alle Felder der Gesellschaft erweitert\textsuperscript{119}. Der Mensch als Künstler ist der Ingenieur des Lebens und der Gesellschaft, der in allen Bereichen, materiell und geistig, tätig ist\textsuperscript{120}. Beuys förderte die Erweiterung der Wissenschaftsbegriffe hin bis zur \textit{Freiheitswissenschaft} und zur Trennung von Materie und Geist. Damit sollte die Bewusstseinserweiterung erreicht werden, womit die spirituelle und rituelle Sphäre zurückgewonnen werden sollte\textsuperscript{121}

Die kräftigen und selbstbewussten Menschen sind dann fähig die innere Revolution durchzuführen. Die Revolution, im Verständnis von Beuys, ist notwendig um die Gesellschaft neu einzurichten, nach den Prinzipien, die die freien und selbstbewussten Menschen selbst erkennen\textsuperscript{122}. Nicht nur die Menschen sollten miteinander verbunden werden, sondern auch jeder einzelne Mensch sollte seine Innenwelt mit der Außenwelt verbinden, so dass aus diesem Zusammenhang, die richtige Wahrnehmung der Realität erfolgt. Daraus wird \textit{die reine Aktivität, ein plastischer Vorgang, in dem der reine Wille wirkt} entstehen\textsuperscript{123}


\textsuperscript{119} Beuys 1984, S. 124-125.
\textsuperscript{120} Harlen/Rappmann/Schata 1984, S. 102.
\textsuperscript{121}Diwo 1993, S.103.
\textsuperscript{122} Diwo 1993, S. 103.
\textsuperscript{123} Beuys 1984, S. 127.
\textsuperscript{124} Harlen/Rappmann/Schata 1984, S. 26.
\textsuperscript{125} Harlen/Rappmann/Schata 1984, S. 28.
Kunstwerk muss jeder Mensch wie ein Plastiker arbeiten, er muss es gestalten und plastisch formen. Jeder soll nach eigenen nicht schematisierten, kreativen Kräften künstlerisch wirken, so dass Vielfältigkeit entsteht, die für die freie Gesellschaft charakteristisch ist.


126 Diwo 1993, S. 51.
126 Diwo 1993, S. 51.
6. Conclusio


Im Kontext der polnischen, zeitgenössischen Kunst im öffentlichen Raum, positioniert sich der Skulpturenpark gegenüber der Tradition der sehr präsenten kritischen Kunst und wählt den Weg des Teilhabens, der aktiven Partizipation der Stadtbewohner an künstlerischen Projekten und Unternehmungen. Das Projekt kann als ein soziales Experiment bezeichnet werden, dass die Kunst als einen Anlass verwendet, um Menschen miteinander zu verbinden. Es soll die
Bewohnerschaft dazu auffordern, selbst über den eigenen gemeinsamen Raum zu entscheiden, ihn zu domestizieren und als eigen wahrzunehmen. Diese Vorgehensweise ähnelt der „rationalen Ästhetik“ von Nicolas Bourriaud, der solche sozialen Experimente mit der Kunst, als eine *Situation* bezeichnet, die eine Beziehung zwischen Menschen herstellt. Diese Situationen sollen zur spielerischen Realisierung einer Utopie der sozialen Integration führen und den Betrachter zu einem aktiven Akteur in dieser Situation machen.\textsuperscript{127}


Weiterdenkend, kann die Idee des Skulpturenparks Bródnó in Rahmen der *Sozialen Plastik* von Joseph Beuys verstanden werden. Der Skulpturenpark selbst ist nur der Beförderer für das tatsächliche Kunstwerk, das sich innerhalb der lokalen Gesellschaft abspielen sollte. Die Skulpturen und die Installationen fungieren wie die Instrumente, die das Zusammenleben und die Struktur der Gesellschaft verändern und die das Verständnis und die Kommunikation verbessern sollen. Diese Veränderung fördert die Partizipation, nicht nur die physische aber vor allem die geistige und die Kreativität der Menschen. Paweł Althamers Projekte wie *Bródnó 2000* oder *Gemeinsames Ziel* sowie die Werke *Teehaus* oder *Toguna*, brachten und bringen die Menschen an einem Ort zusammen, machen jeden zum Akteur und Mitautor – zum Künstler, der das Werk mitgestaltet und über seine Form entscheidet. Dieses Handeln ist aber nur ein Vorwand für das vollständige Kunstwerk, das daraus entsteht – die unsichtbare Skulptur, die neue aktive und partizipierende Gesellschaft.

Der Skulpturenpark Bródnó ist eine sich weiter entwickelnde und offene Initiative. Sie basiert auf der breiten Idee der Kunst im öffentlichen Raum und greift auf verschiedene Tendenzen

\textsuperscript{127} Rebentisch 2013, S. 61-62.
dieser Kunst zu. Formal gehören die Werke zu unterschiedlichen Kunsttraditionen, von figuraler, minimalistischer Skulptur, Installationen und räumlichen Interventionen bis zu partizipativen Projekten, die viele Menschen einschließen. Im Park wird eine Form der zeitgenössischen Kunst praktiziert, die zur Sozialintegration beitragen soll. Oft wird die Integration direkt angedeutet und ausgeübt, wie in Projekten von Pawel Althamer, die im aktiven Teilhaben Menschen vereinen, oder in Werken die zum kommunikativen Kontakt mit anderen einladen, wie beispielsweise das Samstagstreffen im Teehaus oder das Warten an der Bushaltestelle Toguna. Die anderen Arbeiten gehen der Idee der Sozialintegration durch die Kunst über die ästhetische Kraft der Kunst nach. Sie objektivieren die Gegend und die lokale Gemeinde, um ihre subjektive Identität hervorzuheben. Sie formen den Hintergrund oder die Situation für die Verbesserung der sozialen Verhältnisse, die sich nicht nur innerhalb oder im Kontakt mit Kunst abspielen sollte, sondern die das Ziel verfolgt eine verlängerte Wirksamkeit des Werkes entstehen zu lassen.
I. Literaturverzeichnis

Selbstständige Publikationen:

**Acconci 2004**

**Arendt 1999**

**Armajani 2004**

**Beuys 1984**

**Bishop 2011**

**Bogacki 1983**

**Bourriaud 2005**

**Budak 2010**

**Brassat/Kohle 2003**

**Czubak 2011**

**Deutsche 1998**

**Diwo 1993**
Feldhoff 2009

Folie 2006

Foster 1996

Foster 2007

Giergoń 2014

Hansen/Hansen 1961

Harlan 1984
Veit Harlan (Hg.), Soziale Plastik: Materialien zu Joseph Beuys, Achberg 1984.

Harlen/Rappmann/Schata 1984
Soziale Plastik, Hg. Hg. Volker Harlen, Rainer Rappmann, Peter Schata, Achberg 1984.

Heidt 1982

Hornig 2009

Lange 1999

Kat.Ausst. Kunsthaus Zürich 1983

Kościuczyk 2010
Kurzmeyer 2011

Kwon 1997

Kwon 2002
Miwon Kwon, One place after another: Site specific art and locational identity, Cambridge MA 2002.

Lacy 1995

Mayr 2006

Möntmann 2004

Ockman 2014

Piotrowski 2008

Piotrowski 2010

Piotrowski 2011

Potocka 2004

Rajkowska 2010

Rebentisch 2013

Ronduda 2014
Rottenberg 2007

Scott 2014

Sienkiewicz 2014

Sienkiewicz 2014b

Szymczyk 2011
Adam Szymczyk in conversation with Pawel Althamer, in: Pawel Althamer, Roman Kurzmeyer, Adam Szymczyk, Suzanne Cotter (Hg.), London 2011.

Vischer 1994

Zydorowicz 2005

Veröffentlichungen in Zeitschriften:

Bishop 2012

Brzozowska 2008

Cieśla 2009

Deutsche 1992

Gioni 2008

Jeziorek 2008
Paulina Jeziorek, Pomysł taki dobry, a urzędniczy, Notes, Nr. 47, 2008, S. 116.
Larsen 1999

Szymczyk 2002

Online Ressourcen:
http://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5638_statuesque/
http://www.publicartfund.org/FILE/5840/Prompt_2_Pawel_Althamer.mp3
http://opencity.pl/#o-festiwalu.

Cichocki 2010a

Cichocki 2005

Cichocki 2010b

Farquharson 2006
Alex Farquharson, Bureaux de change, in: frieze, 1, 2006.

Farquharson 2013
Informator 2008
Informator Urzędu Dzielnicy Targow w. Warszawy, 2008

Machajski 2013
Piotr Machajski, W tych dzielnicach jest niebezpiecznie, Gazeta.pl, 14.03.2013,
Http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34862,13557438,W_tych_dzielnicach_jest_niebezpiec
znie__ZOBACZ_MAPE_.html

Potocka 2012
Galeria Otwarta, Gespräch von Anna Maria Potocka mit Rafal Bujnowski,
II.I. Abbildungen


Abbildung 18. Susan Philipsz, You are not alone. Would there be earth without the sun, 2010.
Abbildung 19. Ai WeiWei, To be found, 2014.


Abbildung 36. Miroslaw Balka, AUSCHWITZWIELICZKA, 2009


II.II. Abbildungsverzeichnis

Abb. 2. Culture.pl.
Abb.3. Culture.pl.
Abb.8. Culture.pl.
Abb.9. Culture.pl.
III. Abstrakt


Im Kontext der polnischen, zeitgenössischen Kunst im öffentlichen Raum, positioniert sich der Skulpturenpark gegenüber der Tradition der sehr präsenten kritischen Kunst und wählt den Weg des Teilhabens, der aktiven Partizipation der Stadtbevölkerung an künstlerischen Projekten und Unternehmungen. Der Skulpturenpark Bródno wurde in einen Kontext mit zwei theoretischen Denkansätzen gestellt, der Offener Form von Oskar Hansen und der Sozialen Plastik von Joseph Beuys.
IV. Lebenslauf

Paulina Medrala


Ausbildung:

Universität Wien, Masterstudium Kunstgeschichte
University of Manchester, Sotheby’s Institute of Art, Art and Its Markets
Erasmus Programm an der Universität Wien
Uniwersytet Jagielloński in Krakau, Bachelorstudium Kunstgeschichte
Nr. 1 Bartłomiej Nowodworski Schule in Krakau, Matura

Berufserfahrung:

Botschaft der Republik Polen in Wien
Inverleith House Gallery, Edinburgh
Galeria Wawel, Krakau

Sprachkenntnisse:

Polnisch
Deutsch
Englisch
Japanisch