



universität
wien

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 Pawel Althamer	5
2.1.	Bródno - Charakteristik des Wohnviertels.....	5
2.2.	Pawel Althamer und seine Projekte in Bródno	6
2.2.1.	Pawel Althamer und seine Kunst - Charakteristik der künstlerischen Tätigkeit.....	7
2.2.2.	Projekte von Pawel 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.	Pawel Althamer und die Gruppe Nowolipie, <i>Sylwia</i> , 2010.....	16
2.4.1.2.	Roman Stańczak, <i>Schutzengel</i> , 2013.....	17
2.4.1.3.	Jens Haaning, <i>Bródno</i> , 2012	18
2.4.1.4.	Monika Sosnowska, <i>Gitter</i> , 2009.....	20
2.4.2.	Land-Art und räumliche Interventionen.....	21
2.4.2.1.	Pawel Althamer, <i>Paradies</i> , 2009	21
2.4.2.2.	Olafur Eliasson, <i>Negative Glacier Kaleidoscope</i> , 2007	23
2.4.2.3.	Katarzyna Przeważńska, <i>Interventionen</i> , 2010	24
2.4.3.	Installationen und konzeptuelle Werke	25
2.4.3.1.	Susan Philipsz, <i>You are not alone. Would there be earth without the sun</i> , 2010.....	25
2.4.3.2.	Ai Weiwei, <i>To be found</i> , 2014	27
2.4.4.	Partizipative Werke	28
2.4.4.1.	Rirkrit Tiravanija, <i>Teehaus mit einer Kaffeemaschine</i> , 2009.....	28
2.4.4.2.	Youssef Dara und Pawel Althamer, <i>Toguna</i> , 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.	<i>New Genre Public Art</i> – Kunst im öffentlichen Interesse	38
3.4.	<i>Community-based Art</i>	39
3.5.	Partizipationskunst.....	40
3.6.	<i>New Institutionalism</i>	41
3.7.	Probleme und Kritik.....	43

3.8.	Der Skulpturenpark Bródno im Kontext dieser Begriffe	45
4.	Kunst im öffentlichen Raum in der Tradition der polnischen Kunst	48
4.1.	Kunst im öffentlichen Raum von 1945 bis 1989	48
4.2.	Kunst im öffentlichen Raum ab den 1990er Jahren	53
4.3.	Der Nachlass der <i>Offenen Form</i> von Oskar Hansen und deren Einfluss auf die Kunst nach den 1990er Jahren	59
4.4.	Charakteristik der spezifischen Situationen und Problemen der zeitgenössischen Kunst in Polen mit der öffentlichen Meinung	63
4.5.	Skulpturenpark Bródno im Kontext der polnischen Kunst im öffentlichen Raum	66
5.	EXKURS: <i>Soziale Plastik</i> von Joseph Beuys	69
6.	Conclusio	72
I.	Literaturverzeichnis	76
II.I.	Abbildungen.....	82
II.II.	Abbildungsverzeichnis	102
III.	Abstrakt.....	105
IV.	Lebenslauf.....	107

1. Einführung

2009 startete eine neue kulturelle Initiative in Warschau – der Skulpturenpark im Wohnviertel Bródno. Der Park wurde als ein langfristiges Projekt angedacht, der sich allmählich, über Jahre entwickeln soll. Es wurde von dem Amt des Stadtviertels Bródno-Targówek in Warschau und dem Künstler Paweł Althamer initiiert, die sich um Unterstützung zu erhalten an das Museum der modernen Kunst in Warschau wendeten. Der Skulpturenpark funktioniert als ein Teil der permanenten Sammlung des Museums und seiner Außengalerie, die immer offen und frei zugänglich ist.

Der Skulpturenpark entstand aus dem Bedürfnis der zeitgenössischen Kunst und ihren Institutionen, um eine neue Verbindung mit dem Publikum zu schaffen. Die Kunst sollte mit der Architektur, mit dem Ort aber vor allem mit den ansässigen Menschen in Verbindung stehen und das sollte das Hauptziel des Parks sein – die Beziehung zwischen Kunst und Menschen erneut aufzubauen.

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.

Der Künstler Paweł Althamer, der selbst aus dem Wohnviertle Bródno stammt, realisierte schon früher Projekte in Bródno, die die Bewohnerschaft integrierten und den Geist der Partizipation trugen. Sein nächstes geplantes Projekt war eine Art von Paradies, eine Land-Art Installation sollte im Bródno Park geschaffen werden, was im Endeffekt zur Entstehung des Skulpturenparks führte. Zusammen mit dem Museum der modernen Kunst, lud Althamer Künstler wie Olafur Eliasson, Rirkrit Tiravanija und Monika Sosnowska ein, um die ersten Werke für den Park zu gestalten. Die weitere Entwicklung des Parks wurde dann in Kapitel unterteilt und jedes Jahr wurde ein neues Werk von lokalen oder internationalen Künstlern enthüllt. Diese Arbeit bezieht sich auf den Istzustand aus dem Jahr 2014, mit elf Werken im Park und dem zuletzt zugefügten Werk von Ai Weiwei.

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.

Diese Arbeit ist in drei Hauptkapitel unterteilt. Zuerst soll das Projekt vorgestellt und die Analyse der einzelnen Werke, die sich im Park befinden, durchgeführt werden. Dies wurde anschließend im Kontext mit der künstlerischen Tätigkeit von Paweł Althamer gesetzt, der einen großen Einfluss auf den Charakter des Parks hat und seine thematische Ausrichtung deutlich determiniert. Das nächste Kapitel dient dazu die Fragen zu beantworten, wie der Skulpturenpark Bródno im Kontext der Begriffe wie *community-based Art*, Partizipationskunst, *New Genre Public Art* gesehen werden kann. Anschließend soll ausgewertet werden, ob der Park die Eigenschaften des öffentlichen Raums besitzt und wie sich das Projekt dem Begriff gegenüber positioniert. Ein wichtiges Augenmerk soll auf die Platzierung des Parks innerhalb des institutionellen Diskurses der zeitgenössischen Kunst gelegt werden.

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

Der erste Teil der Arbeit präsentiert den Skulpturenpark Bródno und die Tätigkeit des Künstlers Paweł Althamer. Zu Beginn wird, zum besseren Verständnis des geographischen und sozialen Kontextes, die Umgebung des Parks - das Warschauer Stadtviertel Bródno beschrieben. Anschließend wird die Person Paweł Althamers vorgestellt, auf den die Idee des Parks zurückgeht und der einen großen Einfluss auf dessen Gestaltung hat. Des Weiteren werden seine Aktionen und Happenings die in Bródno stattfanden beschrieben. Diese, obwohl sie vor der Gründung des Skulpturenparks Bródno stattfanden, waren ein Präludium hierzu und sollten daher in dessen Entstehungsgeschichte mit einbezogen werden.

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.

1969 wurde in Bródno eine der größten Wohninvestitionen im Nachkriegs Polen realisiert. Es wurde dort eine 370 Ha große Plattensiedlung errichtet, die Wohnraum für Arbeitskräfte schaffen sollte (Abb. 1). Hier sollten die Arbeiter der nahe liegenden Fabriken für Personenwagen und pharmakologische Produkte sowie ein Heizkraftwerk wohnen. Zwischen 1973 und 1980 wurde hier des Weiteren eine große Krankenhausanlage gebaut, die damals das größte Krankenhaus Warschaus war³.

1976-1978 wurde von der Landschaftsarchitektin Stefania Tarczyńska eine Parkanlage geschaffen. Bis zu ihrer Erneuerung und Revitalisierung in den 1990er Jahren wurde sie jedoch nur wenig von den Anwohnern genutzt.

² Für viele Informationen in diesem Kapitel möchte ich mich bei Herrn Sebastian Cichocki, dem Kurator des Parks, bedanken. In seiner Korrespondenz hat er mir viele Gedanken und Reflexionen mitgeteilt, die sich nicht abgedruckt finden lassen und ohne die die Entstehung dieser Arbeit nicht möglich gewesen wäre. Die Korrespondenz fand zwischen September und Dezember 2014 statt.

³ Informator 2008, S. 10.

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 Kriminalität⁴. 2008 fanden 42% aller Verbrechen und 57% aller Angriffe und Körperverletzungen in Warschau in Bródno statt⁵.

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.

Das Revitalisierungsprogram, das seit Jahren von der Stadt Warschau durchgeführt wird, hat als Ziel die Lebensqualität im Viertel zu verbessern. So zeigt eine Karte zur Sicherheit in Warschau, die von der Zeitung *Gazeta Wyborcza* herausgegeben wurde, aus dem Jahr 2012, dass die Sicherheit im Bródno sich im Vergleich zu den Vorjahren deutlich verbessert hat⁶.

2.2. Paweł Althamer und seine Projekte in Bródno

Die Entstehung des Skulpturenparks Bródno - des Parks der modernen Skulpturen - ist eng mit der Persönlichkeit des Künstlers Paweł Althamer verbunden und thematisch stark von ihm geprägt. Paweł Althamer ist ein Warschauer Bildhauer und einer der wichtigsten Künstler jener Gruppe, die in den 1990er Jahren die sogenannte Kritische Kunst geschaffen haben. Er ist ein Absolvent der Akademie der Bildenden Künste Warschau und wohnt auch privat seit seiner Kindheit in Bródno.

⁴ Informator 2008, S. 42.

⁵ Informator 2008, S. 42.

⁶ Machajski 2013.

2.2.1. Paweł Althamer und seine Kunst - Charakteristik der künstlerischen Tätigkeit

Paweł Althamer repräsentiert eine informelle Gruppe von Künstlern, die die so genannte Kritische Kunst in den 1990er Jahren geschaffen haben. Wie viele andere Künstler aus dieser Gruppe, lernte er Anfang der 1990er Jahre in der Akademie der Bildenden Kunst in Warschau, in der Skulpturen-Werkstatt von Grzegorz Kowalski. Diese Werkstatt wurde, angelehnt an den Nachnamen des Professors, *Kowalnia* (dt. *die Schmiede*) genannt und er „schmiedete“ dort eine Gruppe markanter Künstler. Kowalski übte mit seinen Studenten „*die Didaktik der Partnerschaft*“ aus, die sich auf seine Beziehung mit den Studenten auswirkte, die aber vor allem ihre Übersetzung in der Kunst finden sollte. Die Partnerschaft zwischen den Künstlern und der Gesellschaft wurde als Thema stark von Kowalski gefördert und findet sich auch deutlich in der Kunst von Althamer wieder. Bekannt war seine Übung „*Gemeinschaftsraum, Privatraum*“ (pl. „*Obszar wspólny, obszar własny*“), in der die Studenten mit performativen oder bildhauerischen Tätigkeiten die Grenzen der Kunst, der Öffentlichkeit oder der Gemeinsamkeit geübt haben⁷.

Die Akademie und seine akademische Umgebung aus Künstlern wie Artur Żmijewski und Katarzyna Kozyra, haben ohne Zweifel große Bedeutung für seinen künstlerischen Weg gehabt. Althamer ist ein ausgebildeter Bildhauer, der sich jedoch auch stark mit Performance, Video und Installationskunst auseinandersetzt. Seine künstlerische Praxis bewegt sich zwischen der figurativen Skulptur und kollektiven Aktivitäten, zwischen gemeinsamem Bewusstsein der Gesellschaft und individueller, tiefer Introspektion⁸.

Seine Skulpturen haben einen figurativen Charakter. Althamer zeigt Menschen einzeln oder in kleinen Gruppen. In seinem Repertoire finden wir lebensgroße Akte (*Selbstportrait*, 1993, Abb. 2), Selbstbildnisse in verschiedenem Alter, auch stellt er sich als einen alten Mann dar. Es gibt Darstellungen von seiner schwangeren Frau (*Matejka mit Sohn*, 2006), von seinen Kindern und von Menschen aus seiner Umgebung. Seine Bildnisse, in hieratischen, strengen Posen dargestellt, weisen einen archetypischen, primitiven Charakter auf und haben eine totemistische Kraft wie in antiken Darstellungen. Oft aus organischen Stoffen wie Wachs, Haare oder Leder gefertigt, haben seine Skulpturen eine unvollendete, rohe Qualität. Alternativ sind sie aus solchen Stoffen ausgeführt, die sich mit der Zeit langsam zersetzen, wie in seinen zwei Werken: *Naturstudien* aus 1991 und der Selbstdarstellung mit seiner Partnerin Monika

⁷ Kurzmeyer 2011, S. 44.

⁸ Kościuczuk 2010, S. 26-27.

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.

Seine Kunst zeigt das Interesse an die Kräfte der Natur. Die Skulpturen berühren Themen wie Kindheit, Greisenalter und die natürlichen Zyklen des Lebens. Eine Starke Verbindung seiner Kunst besteht unzweifelhaft auch zum Nachlass von Joseph Beuys. Insbesondere im Umgang mit den Riten, den tiefen, oft unterbewussten Archetypen oder der Mythologie. Seine zahlreichen Selbst- und sonstigen Bildnisse interpretieren die menschliche Identität, die Gemeinsamkeiten und die primitiven oder ursprünglichen Eigenschaften der Menschen. Sie distanzieren den Künstler selbst nicht von anderen Menschen, ganz im Gegenteil, sie stellen ihn oder seine Familie als *Every Man* dar - ein Individuum das sich nicht von anderen Menschen unterscheidet und die gleichen Lebensphasen und Probleme, wie Einsamkeit, Verzicht und Selbstzweifel, hat⁹.

Soziale Strukturen und Probleme sind seit Anfang seines Schaffens in seinen Werken präsent. Charakteristisch für ihn ist die Arbeit mit Menschen, die zu so genannten Randgruppen gehören, wie beispielsweise illegale Immigranten, Obdachlose, Häftlinge oder Problem-Jugendlichen. Eine solche Zusammenarbeit war *Black Market*, ein Projekt im Jahr 2007. Althamer hat eine Gruppe von illegalen Immigranten aus Afrika, die in Warschau lebten, eingeladen, um mit ihm sein Selbstbildnis aus Ebenholz zu fertigen. 1992 hat er eine Aktion *Obserwator* (dt. *Beobachter*, Abb. 4) in Warschau zusammen mit ein paar obdachlosen Menschen durchgeführt, bei der diese mit einem Schild „Beobachter“ auf der Straße saßen und die Fußgänger beobachtet haben.

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 geben¹⁰. Da seine Werke sehr oft mit Hilfe anderer Menschen, wie zum Beispiel Obdachlosen entstehen, nennt Claire Bishop die Disziplin die Althamer ausübt *delegated performance*¹¹.

Diese Wendung zum Rand der Gesellschaft, zeigt sich auch in seiner Arbeit *Guma* (dt. *Gummi*, Abb. 5), die seit 2008 im Warschauer Viertel Praga steht. Zusammen mit Jugendlichen mit Lernschwäche, mit denen er zuvor auch schon das Projekt *Einstein Klasse* durchführte, hat Althamer eine Statue von einem kürzlich verstorbenen Mann errichtet. Der Mann war im Viertel dafür bekannt, dass er früh morgens an einer Ecke stand und immer leicht betrunken wie ein Gummi schwankte. Diese Skulptur schwankt, wenn sie von Fußgängern leicht bewegt wird. Dieses Werk ist sowohl frei von Glorifizierung, als auch von Verurteilung. Wie seine anderen Projekte die sich am Rand der Gesellschaft bewegen, dient auch *Gummi* einer bestimmten Anerkennung und der Änderung der Perzeption - vom Ignorieren zum Akzeptieren.

Massimiliano Gioni beschreibt die Rolle von Paweł 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 Kräften sind, sondern gesellschaftliche Zwänge und Formen des Ausschlusses und der Kontrolle*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 Żmijewski unternahm, involvierten die Suche nach anderen Realitäten und außerkörperlichen Erfahrungen die ihm mit seiner spirituellen und unterbewussten Seite verbinden sollten. 2003 ist der Film *So-called Waves and Other*

¹⁰ Szymczyk 2011, S. 30.

¹¹ Bishop 2012, S. 92.

¹² Gioni 2008, S. 97.

Phenomena of the Mind (Abb. 6) entstanden, in dem Żmijewski und Althamer unter dem Einfluss von verschiedenen Substanzen die Grenzen ihrer Perzeption testen¹³.

Die Idee für die Statue *Abram und Buruś* (Abb. 7), die vor seinem Wohnhaus in Bródno steht, kam Althamer während einer Hypnose. Die Skulptur zeigt einen jüdischen Knaben namens Abram mit seinem Hund Buruś. Althamer hatte während der Hypnose eine Vision, in der er sich selbst als den Knaben Abram mit einem Hund auf den Ruinen des Warschauer Gettos gesehen hat. Althamer beschrieb, dass es sich in der Vision anfühlte, als wenn Abram eine frühere Inkarnation seiner selbst gewesen wäre. Er versteht diese Vision, als die Verkörperung eines gemeinsamen Gedächtnisses und Unterbewusstseins¹⁴.

Althamer balanciert zwischen den Begriffen Realität, Imagination, Normalität und Außergewöhnliches oder Fiktives. In seinem filmischen Projekt *Real Time Movie* hat er die Filmnarration mit dem Alltag verbunden. Seine Schauspieler Peter Fonda, Jude Law, Künstler Mirosław Bałka und Althamer selbst haben nach dem Drehbuch gespielt, dies aber umgeben vom normalen Alltag anderer Menschen getan. Die Szenen wurden danach mit Filmpostern und Trailern angekündigt und in lokalen Kinos vorgeführt. Es ist ein Spiel mit der Narration, es verschleiert die Grenzen zwischen dem Fiktiven und dem Realen und verwandelt den Alltag zur Bühne¹⁵.

2.2.2. Projekte von Paweł Althamer in Bródno

Künstlerisch engagierte er sich in Bródno seit Ende der 1990er Jahre. 1997 organisierte er im Kinotheater Tęcza in Bródno eine Ausstellung von markanten und komischen Objekten die er in Bródno gefunden hatte. Es waren beispielsweise Garagentüren mit einem interessanten Graffiti, der Teil eines Müllkorbes, bemalte Steine oder ein Blumentopf. Diese Ready-Mades sollten einen Dialog mit der visuellen Kultur des Viertels starten und die Bewohner dazu einladen, die Umgebung nicht nur als Wohnraum wahrzunehmen, sondern auch als einen Ort zur visuellen Betätigung bzw. als ein Platz für Entdeckungen¹⁶. Die Wahl des Kinotheaters war ein bewusster Schritt um die Ausstellung dort zu organisieren, wo sich die Menschen wohl fühlen und es kennen. Schon während der Organisation dieser Ausstellung nahm er Kontakt

¹³ Kosciuczyk 2010, S. 27.

¹⁴ Kurzmeyer 2011, S. 39-41.

¹⁵ Kosciuczyk 2010. S. 30.

¹⁶ Cichocki 2010a.

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 integrieren¹⁷.

Für sein nächstes Projekt *Bródno 2000* (Abb. 8) engagierte er alle Bewohner seines Wohnhauses. Am 27. Februar 2000 um 19 Uhr wurde die Fassade des Wohnhauses zu einem Bildschirm umgewandelt, auf welchem die Jahreszahl 2000 angezeigt wurde. Das Konzept war, Lichter in bestimmten Fenstern an oder auszumachen. Bei diesem monumentalen Performance-Happening war der wichtigste Teil die Zusammenarbeit der Bewohner und das Brechen von Gefühllosigkeit und Anonymität, die laut Althamer und vielen anderen im Wohnhaus und im ganzen Viertel herrschte. Mithilfe von Pfandfindern vermittelte Althamer die Informationen über das Projekt an die Mitbewohner und überredete jene die nicht überzeugt waren selbst. Vor dem Wohnhaus wurde eine Bühne aufgebaut auf der eine lokale Band Musik spielte und es gab einen Imbiss. Als um 19 Uhr die Zahl 2000 erschien, beglückwünschten sich die 3000 versammelten Beobachter und Bewohner, wie in einer Silvesternacht und beobachteten ein Feuerwerk über dem Viertel. Diese Aktion, die wie viele anderen Werke von Althamer, schwierig zu kategorisieren ist, trägt Elemente von Performance, Kunst im öffentlichen Raum und Happening, war vor allem ein rituelles Fest der Gemeinschaft. Die Arbeit als „*die Manifestation des kommunalen Geistes, der utopischen Kollektivität*“ hat vor allem der Entstehung einer sozialen Skulptur gedient¹⁸. Ein Bewohner des Hauses beschrieb es wie folgt: „*Wir haben ein Gesicht und eine Identität bekommen. Althamer hat uns einzeln aus unserer eigenen Haut geholt*“¹⁹.

Sein nächstes Projekt nach *Bródno 2000* war *Gemeinsames Ziel* (eng. *Common Task*, pl. *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.

Die Science-Fiction Rhetorik ist nicht neu in Althamers Oeuvre. Die Uniformen sind ein oft von ihm verwendendes Motiv. Als Teil der Arbeit *Kosmonaut*, kam Althamer 1995 in der polnischen Stadt Bydgoszcz in einem weißen Anzug an, welcher einem Weltraumanzug

¹⁷ Sienkiewicz 2014, S. 300.

¹⁸ Budak 2010, S. 22.

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 hat²⁰.

Auch das Reisen wiederholt sich in Althamers Schaffen. Bei der Arbeit *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 Museumbesuchern²¹.

In *Gemeinsames Ziel* bei den Reisen nach Brasilien und Mali hat Althamer die goldene Gesellschaft in eine fremde Umgebung gestellt, sie dazu gezwungen, bei der Konfrontation mit dem Exotischen, die Gemeinsamkeiten zu feiern und diese gemeinsame Identität zu verstärken. Mali ist für Althamers künstlerische Entwicklung wichtig, da er Anfang der 1990er Jahre dort hinreiste und zur Arbeit mit seiner Gesellschaft inspiriert wurde.

Am 4. Juni 2009, dem 20. Jahrestag des Endes des Kommunismus in Polen ist Althamer mit der größten Gruppe, in einem goldenen Flugzeug nach Brüssel geflogen, um dort gemeinsam die Stadt und das Parlament der Europäischen Union zu besuchen und die gemeinsame Geschichte zu feiern. Die goldene Uniform, die die Gruppe deutlich vom Rest der Gesellschaft abtrennt hat, hatte die Stärkung der Gruppenidentität zum Ziel. Dieses Projekt war eine Art internationaler Performance, welche auf der Energie zwischen den Mitgliedern der goldenen Gruppe basierte, aber auch auf der Interaktion mit den Menschen der besuchten Länder. Wie der Künstler selbst sagt, ist das Projekt etwas wichtiges, was das Gefühl geben soll, dass wir etwas zusammen, für uns alle gemacht haben. Es geht darum etwas zu verändern, so dass, wenn die nächste Person mit einer Initiative kommt, sie ernst genommen wird²².

²⁰ Szymczyk 2002, S. 15.

²¹ Folie 2006, S. 30-40.

²² Cichocki 2012.

Zusammenfassend platziert sich die Kunst von Paweł Althamer zwischen dem Individualismus seiner spirituellen Introspektion und dem Zusammenwirken der Gruppe. Durch diese Auseinandersetzung mit dem Privaten, Öffentlichen, Rationalen, Archaischen und Unterbewussten, mit dem Menschen und der Natur, zeichnet er ein Bild der Welt, die als eine kosmologische Einheit funktioniert, in der alle Elemente miteinander wirken.

2.3. Entwicklung des Skulpturenpark Bródno 2009-2014

Das Projekt des Skulpturenpark Bródno, ging auf eine Initiative lokaler Beamten von Bródno zurück. Insbesondere von Krzysztof Bugla, dem damaligen Vizebürgermeister des Viertels. Bugla beobachtete die Tätigkeit von Paweł Althamer in Bródno und die Reaktionen der Einwohner auf diese Aktionen und sah in dieser die Möglichkeit das Viertel attraktiver zu gestalten.

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 kann*²³. 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 wiederum 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

²³ Jeziorek 2008, S. 116. (Gespräch mit Krzysztof Bugla)

zusammenbringen sollten²⁴. Die erste Phase wurde in Kapitel unterteilt. Bis 2014 wurden sechs Kapitel enthüllt. Jedes Kapitel wurde mit einem Fest im Park eröffnet. Es wurden während der Eröffnung und den Tage danach Führungen organisiert, die von lokalen Einwohnern durchgeführt wurden und welche aus eigener Initiative die goldenen Uniformen von Althamers Projekt getragen haben. Es wurde ein Transport vom Stadtzentrum zum Viertel Bródno mit einem goldenem Bus „*der Träumer*“ (pl. „*Marzyciel*“) organisiert und im Park Fahrten mit einer goldenen Gondel angeboten.

Die Eröffnung des erstens Kapitels geschah am 21. Juni 2009. Es handelte sich dabei um das Projekt *Paradies* (pl. *Raj*) von Paweł Althamer. Zur Gestaltung der Garten-Skulptur, hat Althamer in der ersten Phase Kinder aus der lokalen Schule angeheuert, die mit Hilfe von Zeichnungen erzählt haben, wie sie sich ein Paradies vorstellen. Auf Basis dieser Zeichnungen sowie mit Hilfe von Gärtnern und Landschaftsarchitekten ist eine lebendige Environment-Installation entstanden. Die zweite Phase des Werkes war eine gemeinsame Photographie der versammelten Bewohner und des Künstlers vor dem Werk. Diese Photographie wurde anschließend in einem para-religiösen, verkleideten Umzug zur lokalen Pfarrkirche „Christus der König“ gebracht und dort beim Eingang als ein "heiliges" Bild aufgehängt.

Gleichzeitig wurden noch drei andere Werke im Park enthüllt. Die Skulptur der polnischen Bildhauerin Monika Sosnowska *Gitter* (pl. *Krata*), das Land-Art Werk *Kaleidoskope* (pl. *Kalejdoskop*) des isländischen Künstlers Olafur Eliasson und die Skulptur-Installation *Umgestürztes Teehaus mit Kaffeemaschine* (pl. *Domek herbaciany z maszynka do kawy*) des thailändischen Künstlers Rirkrit Tiravanija²⁵.

Das zweite Kapitel wurde am 11. November 2010 eröffnet. Es wurden drei neue Werke im Park installiert. *Sylwia* ist eine Chimära-Skulptur, die Paweł Althamer zusammen mit der Gruppe *Nowolipie*, einer Werkstattgruppe von Menschen mit Multipler Sklerose, ausgeführt hat und die auf dem Teich im Park installiert wurde. Die Klanginstallation *You are not alone - Would there be earth without the sun* der Schottin Susan Philipsz wurde in der Mitte des Park angebracht und sie belebt im 15 Minuten Takt den Park. Die polnische Künstlerin Katarzyna Przywańska hat die räumlichen Interventionen im ganzen Park ausgeführt²⁶.

²⁴ Für diese Informationen bedanke ich mich bei Herrn Sebastian Cichocki, dem Kurator des Parks.

²⁵ <http://artmuseum.pl/en/wydarzenia/pawel-althamer-olafur-eliasson-monika-sosnowska-i-rirkrit> (abgerufen am 18.11.2014).

²⁶ <http://artmuseum.pl/en/wydarzenia/pawel-althamer-grupa-nowolipie-susan-philipsz-katarzyna>. (abgerufen am 18.11.2014).

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 dritte Kapitel konzentrierte sich auf die Skulptur des malischen Künstlers Youssouf Dara mit dem Titel *Toguna*, die als die neue Bushaltestelle entstanden ist. Am 14. Juli 2011 fand in einer lokalen Bäckerei die Eröffnungsfeier mit Diskussionen mit dem Künstler, Paweł Althamer und mit einem Ethnologen statt²⁷.

2012 wurde mit der monumentalen Skulptur *Bródno* des dänischen Künstlers Jens Haaning das vierte Kapitel des Parks eröffnet. Die Skulptur wurde auf einer Erhebung platziert und fungiert seitdem als das offizielle Logo des Parks und des Viertels. Haaning schaffte auch eine digitale Version des Logos, welches dem Viertel zur freien Verfügung steht²⁸.

Für die fünfte Eröffnung am 8. September 2013 wurde eine monumentale, vergoldete, figurative Skulptur *Der Schutzengel* (pl. *Anioł Stróż*) von Roman Stańczak gewählt. Diese steht auf einer Säule direkt vor dem Eingangstor zu Althamers *Paradies*²⁹.

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 werden³⁰.

²⁷ <http://artmuseum.pl/en/wydarzenia/yousouf-dara-i-pawel-althamer-park-rzezby-na-brodnie-rozdziel> (abgerufen am 18.11.2014).

²⁸ <http://artmuseum.pl/en/wydarzenia/jens-haaning-park-rzezby-na-brodnie-rozdziel-iv> (abgerufen am 18.11.2014).

²⁹ <http://artmuseum.pl/en/wydarzenia/park-rzezby-na-brodnie-rozdziel-v-roman-stanczak> (abgerufen am 18.11.2014).

³⁰ <http://artmuseum.pl/en/wydarzenia/ai-weiwei-to-be-found-park-rzezby-na-brodnie-rozdziel-vi> (abgerufen am 18.11.2014).

2.4. Werke im Skulpturenpark

In diesem Kapitel erfolgt eine genauere Analyse aller Werke, die bis 2014 im Skulpturenpark Bródno entstanden sind. Sie wurden zur besseren Strukturierung in vier Kategorien unterteilt: Skulpturen, Land-Art und räumliche Interventionen, Installationen und konzeptuelle Kunst und Partizipative Werke.

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

Der Skulptur-Brunnen *Sylwia* (Abb. 10) befindet sich im Wasserteich des Parks. Das Werk ist ein überlebensgroßer Akt einer liegenden Frau der in Bronze gegossen ist. *Sylwia* wurde von Paweł Althamer und zusammen mit der Gruppe Nowolipie geschaffen, Diese ist eine Werkstätte für Menschen mit Multipler Sklerose, in welcher Althamer als Tutor arbeitet. Eine weitere Version mit dem gleichen Titel wurde 2010 vom Public Art Fund in New York bestellt und auf der Ausstellung *Statuesque* gezeigt³¹. Bei der New Yorker Ausstellung haben sich die eingeladenen Künstler mit dem Thema der Tradition der figurativen Skulptur und der Darstellungen eines Menschen auseinander gesetzt.

Ein erster Schritt zur Entstehung des Werks war die gemeinsame Suche nach dem genaueren Thema der Skulptur. Die Gruppe und Althamer haben sich für eine Interpretation des akademischen weiblichen Aktes entschieden. Der Wunsch der Gruppe Nowolipie war das Werk wie an einer Akademie der bildenden Kunst, mit einem richtigen Model, zu schaffen. Das Model, das für die Gruppe posierte, hieß Sylwia. Daher der Titel des Werks.

Inspiriert wurden sie von Darstellungen von Odaliskinnen und der Medusa³². Das Werk wurde als eine kollektive Arbeit geplant und die Arbeiten wurden zwischen allen Mitgliedern verteilt. Die Arbeiten am Werk begannen mit der Zeichnung eines weiblichen Akts von Althamer. Nachdem es von Mitgliedern der Gruppe besprochen und korrigiert wurde, hat Althamer alle Körperteile durchnummeriert und die Nummern an alle Mitglieder verteilt. Jede Person war

³¹ http://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5638_statuesque/ (abgerufen am 12.12.2014).

³² http://www.publicartfund.org/FILE/5840/Prompt_2_Paweł_Althamer.mp3 (abgerufen am 23.11.2014).

für das Formen eines Körperteils verantwortlich ³³ . Am Ende wurden alle Teile zusammengefügt.

Die Skulptur veranschaulicht eine nackte Frau, die in einer sinnlichen Pose mit den Händen über dem Kopf liegt. Ihre Haare sind aus Schlangen gemacht und aus den Brüsten spritzt das Brunnenwasser. Das Werk ist eine Reflektion über die Schönheit und den Vorstellungen der Körperideale. Die Ausführung der Skulptur durch eine Gruppe von körperlich erkrankten Menschen gibt der Skulptur eine andere Dimension, es weist auf den sehr persönlichen Charakter dieser Auseinandersetzung hin. Der, zeitlich und intellektuell, intensive Arbeitsprozess hat für die Gruppe vor allem einen therapeutischen Effekt haben sollen. Die Auseinandersetzung mit den haptischen Körperteilen, die jeder geschaffen hat, war ein Akt der Meditation mit dem eigenen Körper und der eigenen Verfassung.

Die Nennung der Autorenschaft von *Sylwia* ist problematisch. So wurde der konzeptuelle Prozess und die Ausführung gleichmäßig unter den Mitgliedern eines Kollektiv verteilt, das aber jedoch unter der Anleitung von Althamer arbeitete. Hier stellt sich die Frage, ob die Arbeit dem Kollektiv als Einheit zugeschrieben sein sollte oder dem Künstler und dem Kollektiv. Dieses Werk bricht diese Grenze und fragt, ob die Frage nach der Autorschaft überhaupt eine Gültigkeit hat und ob sein Ansehen davon beeinflusst sein sollte.

2.4.1.2. Roman Stańczak, *Schutzengel*, 2013

Roman Stańczak ist ein polnischer Bildhauer, der zusammen mit Paweł Althamer in Grzegorz Kowalskis Atelier an der Warschauer Akademie der bildenden Künste studiert hat. Er gehörte zu jener Generation die in den 1990er Jahren die kritische Kunst geschaffen hat. Seine Kunst wich jedoch thematisch und formal von der Gruppe ab. Seine Werke charakterisiert eine religiöse, mystische Poetik, die untypisch für die anderen, institutionellen Künstler seiner Generation war. Seine Arbeit reflektiert das Vergehen, den Tod, die Spiritualität und lehnt sich an das intime Innenleben des Künstlers an.

Im Gegenteil zu seinen früheren konzeptuellen Ready-Made-Arbeiten, ist der Schutzengel eine monumentale, figurative Staue (Abb. 11). Die Entstehungsgeschichte des Werks zeigt den Geist der Kunst von Stańczak. Wie der Künstler selbst erzählt, hatte er, nach einer schwierigen, depressiven Zeit in seinem Leben, auf der Straße eine Vision eines Engels, der ihm seine Hilfe

³³ http://www.publicartfund.org/FILE/5840/Prompt_2_Paweł_Althamer.mp3 (abgerufen am 23.11.2014).

versprochen hat. Danach traf Stańczak Paweł Althamer, den er seit den gemeinsamen Jahren an der Akademie nicht mehr gesehen hatte. Am gleichen Tag und als Resultat seiner Erkrankung wurde Stańczak in das Krankenhaus Bródno eingeliefert. Das Treffen mit Althamer und die persönliche Erfahrung die Stańczak an diesem Tag gesammelt hat, haben zur Kooperation der beiden geführt und zur Einladung in den Skulpturenpark Bródno³⁴.

Das Resultat dessen ist eine monumentale, vergoldete Skulptur aus Holz. Sie steht auf einer hohen Säule gegenüber von Althamers *Paradies*. Der Engel ist in Richtung des Tors zum *Paradies* gedreht und mit geschlossenen Augen und den Händen zum Gebet „schützt“ er den Park und dessen *Paradies*.

Formal bezieht sich Stańczak auf die klassischen Darstellungen der Schutzpatrone, der Engel oder der Heiligen, die auf Säulen und oft vergoldet an wichtigen Stellen in der Stadt stehen. Hier hat sich Stańczak auf die Symbolik des Schutzengels berufen. Die Figur des Schutzengels ist besonders in der polnischen Tradition des Katholizismus, aber auch der Folklore beliebt. Er ist mit dem einfachen, intuitiven Katholizismus verbunden, der folkloristische und magische Elemente vereint. Assoziiert wird der Schutzengel vor allem mit der Kindheit, da vielen Kindern in Polen schon in jüngsten Jahren ein Gebet an den Schutzengel beigebracht wird, dass sie morgens und abends aufsagen sollen.

Die Skulptur von Roman Stańczak bildet einen starken und ungewöhnlichen Akzent im Park. Das Werk ist tieferreligiös und persönlich, im Gegensatz zu anderen sozial und auf die Gegenwart ausgerichteten Arbeiten. Formal ist sie, neben der *Sylvia* von Althamer und der Gruppe Nowolipie, die zweite klassische figurative Darstellung im Park. Der Engel ist eine Votivgabe, ein Zeichen der persönlichen Dankbarkeit und ein neuer Patron für den Park.

2.4.1.3. Jens Haaning, *Bródno*, 2012

Der dänische Künstler Jens Haaning hat in Bródno 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 Gesellschaft³⁵. Haaning setzt sich insbesondere mit ephemeren Kunstformen auseinander. Für Bródno hat er jedoch eine, für ihn und für den Park, untypische

³⁴ <http://artmuseum.pl/pl/doc/video-wokol-kolekcji-16-2> (abgerufen am 28.11.2014).

³⁵ Larsen 1999, S. 81-82.

Skulptur konzipiert. Die Skulptur großer Kapazität bildet einen starken, radikalen Landschaftspunkt im Park, der fast den Charakter eines Denkmals hat.

Das Werk besteht aus Ziegeln und Zement, die den 3 Meter hohen und über 10 Meter langen Schriftzug *Bródno* formen. Teil des Werkes ist auch die digitale Version des Logos, das vom Viertel genutzt werden kann. Der Gedanke von Haaning war eine Wortmarke für das Stadtviertel zu schaffen, etwas wie der „Hollywood“ Schriftzug in Los Angeles³⁶.

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.

Das Material das Haaning gewählt hat, Ziegel und Zement, tragen eine Bedeutung, die, auf vielleicht naive und stereotypische Weise, die Perzeption des Viertels *Bródno* durch den dänischen Künstler zeigen. Die simplen Baumaterialien, symbolisieren die körperliche und kollektive Arbeit, die solche Wohnviertel mit sozialistischer Geschichte charakterisieren. Haaning bezieht sich damit auf die Geschichte der Umgebung, aber auch des Parks und seiner Projekte wie *Paradies von Althamer*. Althamer und Haaning haben die Elemente der einfachen und der kollektiven Arbeit als Gemeinsamkeit. Den Gartenbau im Fall von *Paradies* und den Ziegelbau bei Haaning³⁸.

Heutzutage kann *Bródno* auch als ein Kommentar zur neuen sozialen Situation im Viertel gesehen werden. Die sinkende Zahl von polnischen Bauarbeitern hat die Möglichkeiten für Migranten aus der Ukraine und Weißrussland geboten in Warschau nach Arbeit zu suchen. Das Viertel *Bródno* bietet die niedrigsten Mieten in der Stadt und ist daher unter Gastarbeitern ein populärer Niederlassungsort. Der Zustrom von ausländischen Arbeitern ist für Polen und solche Viertel wie *Bródno* relativ neu, es ändert aber das Bild der Gesellschaft die dort wohnt.

³⁶ http://wyborcza.pl/1,75475,14445642,Jedyny_taki_park_w_Polsce__swiatowa_sztuka_na_blokowisku.html (abgerufen am 12.12.2014).

³⁷ <http://artmuseum.pl/pl/news/brodno> (abgerufen am 28.11.2014).

³⁸ <http://artmuseum.pl/pl/news/brodno> (abgerufen am 28.11.2014).

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

Monika Sosnowska hat für den Park Bródno eine Skulptur in Form einer Kugel ausgeführt, das *Krata* (dt. *Gitter*, Abb. 13) genannt wird. Gitter bezieht sich hier auf das Material aus dem die Skulptur entstanden ist. Es sind eiserne Panzergitter, die verwendet wurden um Fenster vor Einbrüchen zu schützen.

Sosnowska arbeitet gerne mit architektonischen Elementen und mit der Weise wie sie die Umgebung formen und die Realität beeinflussen³⁹. 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.

Die Künstlerin behandelt in ihrer Kunst Probleme des Modernismus in der Architektur und in Skulpturen. Sie bezieht sich in ihrem Schaffen auf die formalen Probleme des so genannten internationalen modernistischen Stils in der Architektur, welcher seit den 1950er Jahren die Realität in den Ländern des ehemaligen Ost-Blocks geformt hat. Die Formen die sie verwendet, sind, wie die des Modernismus, auf einfachen, mathematischen Prinzipien, auf einfachen Formen, wie Kreis oder Rechteck, gestützt, welche ideologisch einfach und praktisch sein sollen. Sie kehrt zu Künstlern zurück, die die so genannte „Metaloplastyka“-Skulptur in Eisen mit konstruktivistischem Charakter ausgeübt haben. Zu diesen zählten in den 1950er und 60er Jahren Künstler wie Wanda Gołkowska, Zbigniew Gostomski oder Jürgen Blum.

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,

³⁹ Cichocki 2005.

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 präsenste 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.

Der Entstehungsprozess begann in der lokalen Grundschule, wo Althamer in Werkstätten mit Schülern die Reproduktionen von Bildern gezeigt hat, die das Paradies darstellen. Auf Grund dieser Reproduktionen sind die Zeichnungen der Kinder entstanden, die den Garten des Paradieses abgebildet haben. Mit diesen Zeichnungen hat Althamer zusammen mit dem Landschaftsarchitekten Marcin Trojanowski den Garten entworfen und ihn zusammen mit den Einwohnern des Bródno Wohnviertels gepflanzt. Der Garten hat auch als Hintergrund für eine gemeinsame Fotografie von Bródno Einwohnern gedient. Anschließend wurde diese

⁴⁰ Cichocki 2005.

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

Die Arbeit bezieht sich auf Beispiele von Land Art wie *Time Landscape* von Alan Sonfist, welches sich in New York, in Form von einem völlig mit Bäumen und Sträuchern bepflanzten Platz, sich über 13 Jahren frei entwickelt hat. Auch *Sanctuarium* von Herman de Vries in Münster dient als Beispiel. Hier hat der Künstler eine runde Konstruktion die Innen bewachsen ist, geschaffen. Paradies bezieht sich auf die Idee eines Gartens, der eine Oase in der Stadt darstellt und das Gefühl der Nähe zur Natur vermittelt.

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.

Althamer hat sich mit der Bitte an die Kinder gewendet, ihre Phantasie zu verwenden und den Garten zu zeichnen. Kinder tauchen in Althamers Kunst oft auf. Er arbeitet mit ihnen wie mit einer Art von „Welt-Übersetzern“. Kinder, auf die die Welt noch nicht einen so großen Einfluss gehabt hat, sehen die Realität klarer und reiner, so wie sie ursprünglich war. Die Wende zur Natur findet nicht nur auf einer deutlichen Ebene, wie durch die Pflanzung eines Gartens, sondern auch durch die Arbeit mit Kindern statt. Diese bewegen sich, laut Althamer, viel mehr noch in der Sphäre der Natur als Kultur⁴¹.

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 Fotografie vor der Installation ist eine Art von visueller Identifikation, Befestigung und Verbindung der Gemeinde mit dem Ort.

Das Tragen der Fotografie 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 Fronleichnamfest und den Palmsonntag. Althamer spielte auf diese katholische Tradition an, die aber einen

⁴¹ Szymczyk 2011, S. 13.

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

Das *Kaleidoskop* (Abb. 15) des isländischen Künstlers Olafur Eliasson wurde 2007 von der neugerriemschneider Galerie in Berlin präsentiert, 2009 in den Park in Bródno verlegt und dort am Rand des Parks, auf einer Wiese, im Boden installiert.

Die Installation hat die Form einer umgedrehten Pyramide. Es ist eine 2,5 Meter lange und 300 kg schwere Konstruktion aus Edelstahl und Glas. Auf dem Wiesenboden sieht man nur ein Dreieck, die Basis der Pyramide. Wenn man hinein schaut sieht man ein Kaleidoskop mit einem Stern in der Mitte. Die Konstruktion ist von innen beleuchtet, sie reflektiert die Sterne auf die schrägen Elemente der Seitenwände. Das Kaleidoskop wirkt anders bei verschiedenen atmosphärischen Verhältnissen, ist deutlicher bei schlechtem Wetter oder am Abend zu sehen. Die Narration zu dem Werk ist ein glühender Stern, der aus dem nächtlichen Himmel in eine Eisgrotte gefallen ist.

Negative Glacier Kaleidoskope 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.

Das Kaleidoskop ist auch eine räumliche Intervention. Zwar ist sie nicht besonders stark im Raum des Parks betont, sondern ist eher eine Intervention in die natürliche Parkstruktur und das ursprüngliche Gewebe - den Erdboden. Im Boden wurde eine schwere Konstruktion aus Stahl und Glas eingelassen. Aus Materialien, die eine starke Konnotation mit der Industrialisierung und Entwicklung haben. Es bildet eine starke Dichotomie - Natur und Technologie. Es scheint als würde Eliasson versuchen, diesen starken Eingriff in die Natur mit Technologien zu ersetzen und sein Werk von den atmosphärischen Zuständen - der Natur, abhängig zu machen.

2.4.2.3. Katarzyna Przewańska, *Interventionen*, 2010

Katarzyna Przewańska, eine Warschauer Malerin, hat im Skulpturenpark Bródno malerische Interventionen ausgeführt (Abb. 16, Abb. 17). Die Interventionen sind im ganzen Park verstreut. Manche sind groß und einfach zu finden, manche Kleinere sind versteckt und schwierig zu finden. Die Interventionen haben die Form von einfarbigen Flecken auf dem Boden, sie füllen die Löcher und Brüche im Gehsteig oder bilden eine Bordüre für verschiedene Elemente wie Müllkörbe oder Bäume.

Die kleinen abstrakten Werke von Przewańska sind eine, unter freiem Himmel geschaffene, Malerei. Sie übernehmen die Farben von Fassaden der lokalen Wohnhäuser, pastellenes Grün, Blau, Gelb oder Rosa. Sie verwenden die Mankos die aus der Alterung der Bausubstanz, den Absplitterungen des Asphalts und der Abnutzung entstehen. Sie unterstreicht besonders die Plätze wo die Bäume den Asphalt durchgebrochen haben oder wo, durch einen ständigen Wasserdurchfluss während Regens, ein Sprung oder eine Vertiefung entstanden ist. Przewańska hat jene Elemente gewählt, die als Berührungspunkte zwischen Natur und menschlicher Tätigkeit gelten. Mit ihrer Malerei versucht sie wieder ein Gleichgewicht einzuführen, die Plätze die von Menschen gebaut, aber von der Natur wieder „zerstört“ wurden, mit Kultur – Kunst, wieder zu neutralisieren und die beiden Dichotomien harmonisch zu verbinden.

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 Fotografie der Umgebung und danach mithilfe des Programms Photoshop „destilliert“ sie die Farben und verwendet sie als einfarbigen Farbfleck. Auf diese Weise zeigt die Künstlerin, dass die Möglichkeiten und Ideen unser Umfeld umzuwandeln sehr nah liegend sind. Das Bemalen des

Parks in lokalen Farben des Wohnviertels verbindet die Identität des Parks mit dem Viertel Bródno noch stärker. Die bunten Farben brechen die grauen Töne der ursprünglichen architektonischen Anlage des Parks und hinterfragen das Denken über die modernistische Architektur. Die bunten, pastellfarbenen Fassaden der Plattenhäuser waren eine Wahl und Initiative der Einwohner und Beamten, die nicht mehr in grauen Gebäuden wohnen wollten, wie sie ursprünglich geplant waren. Oft wurden sie als „kitschig“ und „stillos“ beschrieben. Przewańska überlegt mit ihren kleinen Interventionen, ob die Dekrete der Architektur oder die Wahl und der Geschmack der Einwohner die Umgebung formen sollen.

2.4.3. Installationen und konzeptuelle Werke

Zwei Werke im Park haben den Charakter einer Installation und konzeptuellen Werkes. Die Arbeit von Susan Philipsz lässt sich am einfachsten als Installation oder Klanginstallation kategorisieren während die Arbeit von Ai WeiWei sich zwischen konzeptueller Arbeit, Skulptur und Installation bewegt.

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

Die Arbeit von Susan Philipsz ist eine Klanginstallation (Abb. 18), oder wie die Künstlerin es bezeichnet Klangskulptur⁴². Zwischen Bäumen sieht man Megaphone, die im 15 Minuten Takt eine Radio Erkennungsmelodie spielen. Das Werk hat die Funktion einer Uhr, jede Viertelstunde, wie eine Pendeluhr, die Zeit bekannt zu geben. Philipsz hat die Radio Melodien aus verschiedenen Ländern gesammelt und Ausgewählte auf dem Xylophon eingespielt. Diese formen eine unsichtbare Skulptur und wirken wie eine leichte Tonspur für den Park.

Die Megaphone sind an einem Kästchen im Boden angeschlossen. Dieses wurde mit einem Satellit verbunden um die Zeitverschiebungen zu berücksichtigen und programmiert auch in den nächsten Jahrzehnten die Melodien abzuspielen. Das Kästchen wurde aus einem panzernden Material gemacht, um die Lebendigkeit des Werks zu versichern.

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.

Von diesem Punkt aus hat sie weiter die Geschichte und die Rolle des Radios in Polen erkundet. Das Radio wurde in Polen während der Zeit der Volksrepublik Polen eines von wenigen Medien, das im so genannten zweiten Umgang, im Untergrund, funktioniert hat. Es waren von der Regierung unabhängige Institutionen, die über die politische Situation ohne Propaganda oder Zensur berichtet haben. Diese Rundfunksendungen wurden regelmäßig von der Regierung übertönt, haben aber deswegen oft die Uhrzeiten der Sendungen und das Frequenzband gewechselt. Unter diesen Sendern waren viele lokale und unprofessionelle, die aus privaten Wohnungen ausgestrahlt wurden. Die größte Radiosendung war das Radio Freies Europa (pl. Radio Wolna Europa), das seit 1949 in New York aufgenommen, nach Deutschland geschickt und in der Nähe von Frankfurt weiter ausgestrahlt wurde. Die polnische Abteilung des Radios wurde 1952 in München gestartet und hat bis 1994 funktioniert.

Während des Kalten Kriegs war das Radio in polnischen Haushalten die einzige Möglichkeit wahre Informationen aus der Welt zu bekommen. Als eine einfache Lösung, die keine materiellen Spuren hinterlässt ist das Radio zum sichersten Mittel der Informationsverbreitung geworden. Das Radio wurde zum Hauptmittel der Solidarność, deren Ideen sich, dem Radio seit Dank, schnell verbreitet haben.

Während der Forschung für das Projekt ist Philipsz auf das Interview mit Lech Wałęsa gestoßen, wo er nach der Rolle des Radios für die Opposition und Solidarność gefragt wurde. Er hat geantwortet: *Würde es die Erde ohne Sonne geben?* Dieser Satz wurde zum zweiten Teil des Arbeitstitels.

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 Arbeit von Ai WeiWei realisiert sich auf vielen Ebenen. Die materielle Ebene der begrabenen Scherben der Vasen, sind für eine andere Arbeit von Ai WeiWei entstanden, für den Zyklus *Ghost Gu Coming Down the Mountain* aus 2005. Für diesen Zyklus wurde eine Kopie der Porzellanvase aus der Yuan Dynastie ursprünglich erstellt. Die blau-weiße Vase zeigt die Person der Guiguzi – den Meister des Geistertals, der auf einem Fuhrwerk sitzt und von Tigern und Pantern gezogen wird. Der Künstler interessierte sich für die originale Vase, nachdem sie 2005 in London für einen Rekordpreis von 27 Millionen versteigert wurde. Laut Gerüchen nach der Versteigerung, wurde die Vase von einer chinesischen Firma, mit dem Gedanken mindestens eines dieser wertvollen Objekte zurück in China zu haben, gekauft⁴³. Das Ereignis hat Ai WeiWei zu Reflektion über die kulturelle Politik von China provoziert. Einerseits beobachtet man eine fortschreitende Modernisierung des Landes, die kulturelle Güter und das Erbe vernichtet, andererseits das Fetischisieren von solchen Objekten wie Porzellanvasen.

To be found bewegt sich zwischen den Traditionen der konzeptuellen, minimalistischen Kunst und Land Art. Die Vase könnte als Ready-Made gesehen werden und der Prozesse der Entstehung des Werks hat Elemente des Performance getragen. Ein materialistisches Objekt, das an sich auch visuell interessant ist und dessen Visuelles einen Beitrag für die Bedeutung des Werkes leistet, ist für den Beobachter nicht sichtbar. Er funktioniert nur als ein Mythos, eine Urban Legend.

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

⁴³ <http://artmuseum.pl/en/wydarzenia/ai-weiwei-to-be-found-park-rzeby-na-brodnie-rozdzial-vi> (abgerufen am 30.11.2014).

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 haben⁴⁴.

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. *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, *Teehaus mit einer Kaffeemaschine*, 2009

Das Werk des tailändischen Künstlers Rirkrit Tiravanija ist eine Installation, eine architektonische Einheit und konzeptuelle Soziale Skulptur (Abb. 20). Der Würfel aus Aluminium steht auf einer Kante, die Treppen bieten den Eingang in das Innere, der von einer Seite aufgemacht werden kann und wie ein Barcounter dient. Innen befinden sich eine Kaffeemaschine und eine Teekanne. An normalen Wochentagen bleibt der Würfel verschlossen und am Wochenende wird er als Kaffee geöffnet. Er wird von einer Gruppe von Einwohnern betrieben, welche Getränke im Austausch für eine Zeichnung, ein interessantes Gespräch oder Hilfe im Betrieb des Teehauses bieten.

Rirkrit Tiravanija begann seine Karriere Ende der 1980er Jahre zusammen mit anderen Künstlern, welche die so genannte Postkoloniale Kunst geschaffen haben. Charakteristisch für Tiravanija sind Werk-Hybriden, die Installationen mit konzeptuellen Ideen verbinden. Oft

⁴⁴ <http://artmuseum.pl/en/wydarzenia/ai-weiwei-to-be-found-park-rzezby-na-brodnie-rozdziel-vi> (abgerufen am 30.11.2014).

verwendet er industrielle Überreste. Er gibt seinen Werken ephemeren und provisorischen Charakter. Er spielt mit dem Kontext des Ortes, wechselt seine Funktion und spielt auf diese Weise mit der entstandenen Situation. Er arbeitet mit Essen und Trinken, verwendet dazu ihre symbolischen Werte und ihre Funktion in der Gesellschaft. Ein Beispiel seiner Tätigkeiten war eine Performance in der 303 Gallery in New York, wo er die Arbeitsplätze der Galerieangestellten und den Ausstellungsraum vertauscht hat und selbst im hinteren Raum Curry mit Reis gekocht und verteilt hat. Seine Werke - soziale Skulpturen - brauchen um vollständig zu sein das Publikum und das Mitmachen des Publikums, wird die Substanz seiner Arbeiten diese Zusammenarbeit und Partizipation⁴⁵.

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 widerspiegeln, 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 Seejungfer.

Toguna ist das Resultat einer Kooperation von Paweł Althamer mit dem malischen Künstler Youssouf Dara, der aus der Volksgruppe der Dogonen stammt. Die beiden Bildhauer haben sich in Mali 2009 kennengelernt, während Althamers Reise nach Mali für das Projekt *Gemeinsame Sache*. Althamer, der schon seit Anfang der 1990er Jahre von der Dogonen Kultur und Glauben inspiriert wurde, hat Dara nach Warschau eingeladen um mit ihm das Werk für den Bródno Park auszuführen⁴⁶.

Die Dogonen haben einen entwickelten Glauben, der auf einem kosmologischen System der Harmonie und des Universums basiert. Sie glauben, dass die Dogonen aus dem Weltraum in einer galaktischen Arche gekommen sind. Der Glauben verbindet ihr Leben stark mit dem Zyklus des Universums. Interessant bei Dogonen ist ihr sehr entwickeltes Wissen über den Weltraum und die Sterne. Dogonen glauben, dass Künstler mit besonderen Kräften beschenkt wurden, um das Universum in Harmonie zu halten. Einmal alle 60 Jahre wird bei den Dogonen ein siebenjähriges Ritual der Universumserneuerung abgehalten, in dem das Schaffen einer großen Skulptur eine zentrale Rolle spielt.

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

⁴⁶ <http://artmuseum.pl/en/wydarzenia/yousouf-dara-i-pawel-althamer-park-rzezby-na-brodnie-rozdzial>, (abgerufen am 12.12.2014).

die symbolische Funktion mit der pragmatischen verbunden und das Toguna zur Bushaltestelle bestimmt. Symbolisch, da die offizielle Funktion des Toguna in Bródno vor allem dem sozialen Austausch dienen sollte. Die Einwohner sollen sich, während sie auf den Bus warten, miteinander unterhalten und ein Gefühl der Gemeinschaft aufbauen.

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.

Der grundlegende Gedanke bei der Entstehung des Parks war das Schaffen eines Ortes, in dem die Formeln der Kunst, vor allem der Skulptur, im öffentlichen Raum getestet werden könnten. Der Park wurde als ein langfristiges, kuratiertes Projekt angelegt, dessen Kurator des Museums der modernen Kunst in Warschau Sebastian Cichocki, zusammen mit dem Künstler Paweł Althamer, die künstlerische Richtung verwalten. Die Künstler werden eingeladen um Werke speziell für diesen Ort zu schaffen.

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

Die Problematik der Arbeiten konzentriert sich auf ein paar Schwerpunkte, die in verschiedenen Kontexten von den Künstlern aufgefasst wurden und sich wiederholen. Die Aspekte der sozialen Integration, des Mitmachens und das Aufbauen der menschlichen Beziehungen sind in den Werken *Toguna* von Dara und Althamer und *Teehaus* von Tiravanija am deutlichsten. Die beiden Installationen laden zur aktiven Teilnahme an sozialen Prozessen und dem aktiven Werden zum Teil des Kunstwerks, ein. *Toguna* weist auf die Weisheit der ursprünglichen Gesellschaften hin sowie die archaischen Werte, die in modernen Gesellschaften gut gebraucht werden könnten. Auf die Problematik der menschlichen Beziehungen, oder ihrem schlechten, von Angst getriebenen Funktionieren reflektiert Monika Sosnowska in ihrer Arbeit *Gitter*.

Sosnowska weist auch auf die formalen Facetten der Umgebung des Viertels Bródno hin. Auf die modernistische, sozialistische Architektur, die nicht auf die Masse von Menschen zugeschnitten ist. Die gleiche Diskussion mit der Architektur, dieses Mal mit der kleinen Architektur des Parks, geht Katarzyna Przezwańska ein. Mit ihren malerischen Interventionen unternimmt sie das Problem der Farbe im Modernismus, deren Stigmatisierung und ihre Korrelationen mit der Umgebung, wie sie sie verändert und ihre Bewohner beeinflusst.

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.

Olafur Eliassons *Kaleidoskop* und Athamers *Paradies* stellen die Verbindung von Mensch und Kunst mit der Natur, den Naturgewalten und der Atmosphäre her. *Paradies* verbindet die Kunst außerdem, durch das Engagement der lokalen Schule und der Kirche, mit der umliegenden Gemeinde.

Mit der Kirche bezieht sich Althamer auf eine, in allen kleinen Gemeinden, sehr wichtige Institution. Die Kirche die in der Öffentlichkeit sehr präsent und autoritär ist, wird hier während der para-religiösen Prozession von verkleideten Madonnas mit dem Bild, als Mitglied zu der ganzen Unternehmung eingeladen. Althamer weist damit auf den folkloristischen Charakter der Prozession in der polnischen Kirche, die nicht als Doktrin sondern mehr als ein mystisches Ritual gesehen werden könnte, hin.

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.

Der Park als ein laufendes Projekt unterliegt der konstanten Transformation und dessen Charakter wird von den nächsten Werken die in ihm entstehen weiter geprägt. Als ein institutionelles Projekt ist es von vielen Faktoren und bewussten Entscheidungen von Kuratoren und Künstlern abhängig. Seine Ziele, wie am Anfang des Kapitels erwähnt, bleiben das Testen der Formeln der Kunst und der Skulptur im öffentlichen Raum, aber vor allem die Verbreitung von Kunst und Ideen der in Gesellschaft und deren Partizipation am Kulturleben.

3. Begriffsdefinitionen. Entwicklung von Begriffen und die Theoretische Positionen

3.1. Öffentlicher Raum

Der Begriff des *Öffentlichen Raums* funktioniert auf vielen Ebenen wie Kunst, Politik oder Soziologie. Als ein breiter und oft verwendeter Begriff ist er jedoch unklar und mehrdeutig und daher schwierig zu formulieren. In diesem Teil der Arbeit, werden die Positionen zum Öffentlichen Raum, mit ihren Kategorisierungen und Abgrenzungen präsentiert. Da der Begriff in verschiedenen Kulturen unterschiedlich verstanden wird, soll im Folgenden nur über den Begriff im Rahmen der westlichen Kultur gesprochen werden. Ein Phänomen, das in amerikanischen und europäischen Städten zu finden ist.

In seinen physischen Aspekten, ist ein Stadtraum als öffentlicher Raum durch mehrere Merkmale zu charakterisieren. Es ist ein Ort der für alle Menschen frei, zeitlich und ohne Gebühren zugänglich ist. Er ist für keine Sozialgruppe ausgeschlossen und ist für die Heterogenität der Menschen, die ihn betreten charakteristisch. Es ist ebenso ein Ort, der eine vielfältige Nutzungsmöglichkeit bietet⁴⁷. Es kann ein Ort wie eine Straße, ein Stadtplatz, ein Bahnhof oder ein Park sein, Orte, die von Menschen benutzt werden. Ein Ort, der für jeden Mensch unbegrenzt verfügbar ist. Der öffentliche Raum steht im Gegenteil zum privaten Raum und beide Räume bilden einen traditionellen Pol in der urbanen Sphäre⁴⁸.

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*“⁴⁹. Er muss ideell unabhängig und frei und für alle Ideen immerzu offen sein. Laut Vito Acconci, ist der öffentliche Raum nicht geboren, sondern gemacht. Es ist ein Vertrag zwischen Institutionen wie Behörden oder Unternehmen, sowie der Bevölkerung. In dem sozialen Vertrag wird der Raum einer Gruppe von Menschen zur freien Benutzung zur Verfügung gestellt, dieser gehört ihnen jedoch nicht⁵⁰.

⁴⁷ Mayr 2006, S. 25.

⁴⁸ Hornig 2009, S. 62.

⁴⁹ Potocka 2004, S. 105.

⁵⁰ Acconci 2004, S. 31.

Im weiteren Verständnis, ist der öffentliche Raum eng mit den Ideen der Demokratie verbunden. Claude Lefort präsentierte eine utopische Theorie des öffentlichen Raums, in dem eine Diskussion über die Gesellschaft stattfindet, wo die Einheitlichkeit der Gesellschaft verhandelt wird und wo das Rechtmäßige von dem Unrechtmäßigen unterschieden wird. Laut Chantal Mouffe, provoziert und zeitgleich institutionalisiert der öffentliche Raum Konflikte. Er hat einen *antagonistischen* Charakter in denen die unterschiedlichen Interessen verschiedener Gruppen sich auseinandersetzen⁵¹. Dieser Konflikt und die Antagonismen in der Gesellschaft verhindern eine Geschlossenheit, einen Totalitarismus; sie formen Identität und Selbstbewusstsein der Gesellschaft⁵². Hannah Arendt beschreibt die Öffentlichkeit, als die Wirklichkeit der Menschenwelt, in der jeder seine Weltanschauung mit der von den anderen konfrontiert und auf dieser Basis sein Bild der Realität der Welt bildet.⁵³

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 obengenannten Merkmale des öffentlichen Raums nicht.

3.2. Kunst im öffentlichen Raum⁵⁴

Der Begriff *Kunst im öffentlichen Raum* (eng. *public art*) bezieht sich in dieser Arbeit auf die offizielle Kunst, die von Kunstinstitutionen, Museen, Galerien, Behörden, private Stiftungen oder Personen finanziert wird. Sie befindet sich in, oder findet außerhalb von Museen, Galerie oder anderen Kunstinstitutionen statt. An Orten, die im vorherigen Kapitel als öffentlicher Raum charakterisiert wurden. Der Raum in der Stadt, wurde zuerst als der neue Ausstellungsort gesehen. Eine Möglichkeit die urbane Sphäre zu revitalisieren und den neuen Kunstpatronen – Unternehmen – zu finden. Ein hilfreiches Mittel um die Kunst im öffentlichen Raum zu promovieren, waren die Regulierungen wie *Kunst am Bau* in Deutschland und in Österreich,

⁵¹ Deutsche 1998, S. 273, Czubak 2011, S. 16.

⁵² Deutsche 1998, S. 274.

⁵³ Arendt 1999, S. 62.

⁵⁴ In diesem Kapitel wird die kurze Entwicklungsgeschichte vom Begriff Kunst in öffentlichen Raum präsentiert und ihre allgemeine Definition, die heutzutage herrscht, wenn es über Kunst im öffentlichen Raum gesprochen wird. Sie basiert vor allem auf Texte und Beispiele von amerikanischen und westeuropäischen Forschern. Die Situation von Kunst im öffentlichen Raum im Laufe der Geschichte wird im Kapitel 4 *Kunst im öffentlichen Raum in der Tradition der polnischen Kunst* besprochen.

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 unterscheiden, 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.

Kunst im öffentlichen Raum stammte von dem Wunsch, die Umgebung, vor allem den urbanen Raum zu ästhetisieren und zu verschönern. In 1960er bis Mitte 1970er Jahren waren unter *Kunst im öffentlichen Raum* vor allem großformatige Skulpturen des abstrakten Modernismus zu finden, oft waren das großformatige Repliken bekannter Werke von Künstlern wie beispielsweise Henry Moore. Diese waren für ihre Unabhängigkeit von Ort und Kontextlosigkeit charakteristisch. Ihre Funktion war es, die Architektur zu ergänzen und ihre ästhetischen Eigenschaften am besten zu demonstrieren⁵⁵.

Mit der Erfahrungen des Minimalismus und der Land-Art, seit der zweiten Hälfte der 1970er Jahren, beobachtete man eine Wende Richtung Ortspezifität. Die Werke haben ihre Autonomie verloren, und sind in einen Dialog mit der Natur, der Umgebung, der Geschichte der Umgebung und mit der Gesellschaft eingetreten. Dominant waren die Projekte, die utilitär waren, die schon existierenden Elemente der Architektur und Infrastruktur für künstlerische Interventionen verwendet haben, wie die Arbeiten von Krzysztof Wodiczko. Die Künstler haben sich eng mit dem konkreten Ort auseinandergesetzt, seine visuellen und sozialen Eigenschaften verwendet, jedoch nur *metaphorisch*. Selten war das Publikum darin mitengagiert⁵⁶.

Ein Bruch mit diesen Tendenzen war der *Tilted Arc* von Richard Serra, der 1981 auf der Federal Plaza in New York installiert wurde. Serra hat sich offen gegen die utilitaristische und funktionale Kunst ausgesprochen. Mit seinem Werk, hat Serra die Federal Plaza mit einem monumentalen Bogen geteilt, was für die Fußgänger eine Erschwernis in der Nutzung des Ortes verursachte. Er hat damit die Frage der ortspezifischen und ästhetischen Qualitäten des Kunstwerks in öffentlichen Raum aufgestellt. Sein Werk hat nicht innerhalb des architektonischen Kontextes des Ortes gewirkt, sondern dagegen. Während der Diskussion

⁵⁵ Kwon 2002, S. 60-61.

⁵⁶ Lacy 1995, S. 23.

über das Verlegen des Werks, weil es die Nutzung des Platzes verhindert hat, argumentierte er, dass ortspezifisch nicht ortangepasst heißen muss⁵⁷. Serras Argumente haben den Schwerpunkt der Ortspezifität des Werks von einem physischen Raum auf die politischen und sozialen Aspekte verlegt. Mit diesen antagonistischen, kritischen Positionen gegen den Ort selbst, hat Serra ihm einen Wert in sich selbst gegeben: der öffentliche Raum ist in sich selbst ein Medium, das in der Opposition und im Dialog mit dem Medium des Kunstwerks steht⁵⁸.

Die öffentliche Diskussion über *Tilted Arc* von Serra, hat laut Rosalyn Deutsche die Begrifflichkeit für die Erörterung über die Kunst im öffentlichen Raum, wie „Öffentlichkeit“ oder „das Volk“ gefestigt und diese in den künstlerischen Kontext eingeführt⁵⁹. Als weitere Auswirkung des Werks wurden auch in der Kunstkritik und Kunstwissenschaft die Fragen über die Funktion und Ziele der Kunst im öffentlichen Raum gestellt. Die Beseitigung von *Tilted Arc* wurde als die Niederlage von ortspezifisch-kritischer, nichtfunktionaler Kunst gesehen. Es hat die Richtung für die zukünftigen Tendenzen in öffentlicher Kunst freigegeben. Diese sind unter anderem der Dialog mit der lokalen Gesellschaft, deren Engagement in Entscheidungen über Gestaltungsmaßnahmen der Umgebung und ein größerer Austausch zwischen Künstler und Betrachtern.

Die Kategorie der Kunst im öffentlichen Raum zwingt einen auch sich mit dem Konzept des Publikums auseinanderzusetzen. Dies ist von den Museumsbesuchern und dem Publikum der Kulturinstitutionen zu unterscheiden, die bewusst, aus eigenem Interesse oder wegen Zugehörigkeit zu bestimmten Berufsgruppen in Kontakt mit Kunst kommen. Kunst im öffentlichen Raum ist für alle zugänglich und der Beurteilung aller preisgegeben – von Kunstinteressierten, die das *Kulturkapital* besitzen, aber auch von in den Kunstdiskurs nicht involvierten Personen⁶⁰. Kunst im öffentlichen Raum muss damit rechnen, dass sie auf mehrere Gegner stößt als Kunst im Museum und, dass sie ignoriert und nicht wahrgenommen werden kann.

⁵⁷ Kwon 2002, S. 73.

⁵⁸ Kwon 2002 S. 75-76.

⁵⁹ Deutsche 1998, S. 266-268.

⁶⁰ Hornig 2009, S. 172.

3.3. *New Genre Public Art* – Kunst im öffentlichen Interesse

In ihrem Buch *Mapping the Terrain. New Genre Public Art* führte Susanne Lacy den Begriff *New Genre Public Art* (dt. *Kunst im öffentlichen Interesse*⁶¹) ein. Sie präsentiert den Begriff, als neue Bewegung innerhalb der Kunst im öffentlichen Raum, die seit Ende der 1980er Jahren stattfand. Formal umfasst *New Genre Public Art* die traditionellen Künste, sowie nicht traditionelle – Neue Medien, Installationen, oder Happenings. Die Voraussetzungen von *New Genre Public Art* sind die kommunikative Interaktion von Kunst mit dem breiten und abwechslungsreichen Publikum, vor allem mit bis jetzt von Kunst und Kultur marginalisierten Gruppen. Diese Zusammenarbeit basiert auf dem Engagement von jenem Publikum in der Kunst, die so in Zusammenhang mit ihrem Leben entsteht. Die Beziehung zwischen Kunst und Publikum sollte selbst zum Gegenstand der Kunst werden, sie sollte kritisch betrachtet werden und verbessern⁶².

Susanne Lacy argumentiert, dass die Basis für die Entstehung von *New Genre Public Art* die aktivistischen und sozialkritischen Bewegungen des Feminismus, ethnischer Gruppen und ausgeschlossener Gesellschaften waren. Die Phänomene wie Diskriminierung, Gewalt wegen Zugehörigkeit zu bestimmten Gruppe und ihre Marginalisierung, sowie die Probleme wie AIDS, ökologische Krisen, die die Welt erschüttert haben, weckten Aktionismus und den Willen der direkten Maßnahme. Aus der Kritik der Stadt als Konsumraum, der den wirtschaftlichen Wachstum, Investoren und Tourismus vorzieht, ist die Bewegung gewachsen, die sich an den Interessen der Stadtbevölkerung orientiert⁶³.

Ein neues Phänomen ist der „*community artist*“ – Gemeindegärtner geworden, der sein Wissen über die Natur der Gemeinde, ihre Probleme, ökonomischen Status, politische und religiöse Überzeugungen nutzt, um damit am besten zu kommunizieren und als Insider diese in den Kunstprozess einzubeziehen. Das Ziel der Kunst ist es das Publikum zu ermächtigen und ihm die Subjektivität zu geben⁶⁴.

New Genre Public Art legt den Schwerpunkt auf den Prozess der Entstehung des Werkes. Für Künstler bedeutet es eine Arbeit in „realer“ Welt, mit alltäglichen Erfahrungen von Menschen, für diese und mit diesen, Werke zu schaffen. Das wichtige Postulat ist die Demokratisierung

⁶¹Kwon 1997, S. 94-109.

⁶² Lacy 1995, S. 19.

⁶³ Hornig 2009, S. 140.

⁶⁴ Kwon 2002, S. 106-107.

der Kunst und deren neutrale Verbindung mit dem Leben. Die Kunst kommt in Interaktion mit dem Publikum, entsteht als die Kollaboration, die Autorschaft wird mit dem Publikum geteilt. Das Publikum wird zum Hauptakteur der Kunst berufen, während die Künstler „wieder zu Bürgern werden“⁶⁵.

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*

Um den Begriff *Community-based Art* zu verstehen, muss zuerst der Begriff *Community* – Gemeinschaft – erklärt werden. *Community* kann als das Publikum oder das Volk verstanden werden. Eine informelle, soziale Gruppe, die aufgrund der gleichen oder ähnlichen Lebensbedingungen, Wohnsituation, ökonomischen Status, politischer oder religiöser Ausrichtung, Ausbildung oder Arbeitssituation und vielen anderen Faktoren, als eine homogene Gruppe gesehen wird⁶⁶. Miwon Kwon argumentiert nach Marion Young, dass die Ideale der *Community* auf Komfort der eigenen Homogenität und der gegenseitigen Identifizierung mit Gleichgesinnten und für alle transparenten Werten und Wünschen basieren⁶⁷. Die *Community* muss nicht eine permanente Gruppe sein, sie können sich im Rahmen von verschiedenen Ereignissen, Prämisse für eine bestimmte Zeit formen. Das können auch virtuelle Gemeinschaften sein, die zur gleichen Organisation oder Gruppe gehören und nur über Internet oder anderen Medien im Kontakt miteinander stehen.

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,

⁶⁵ Armajani 2004, S. 72.

⁶⁶ Möntmann 2004, S. 689- 690.

⁶⁷ Kwon 2002, S. 149-150.

die die Gemeinschaft in dem Werk findet. Die *Community* sollte gleichzeitig der Mitautor und das Thema des Werks sein. Durch diese Kunst soll die Identität der Gruppe auf eine affirmative, nicht kritische Weise, verstärkt und konsolidiert werden⁶⁸.

Der Künstler selbst muss mit der Gemeinschaft assimiliert werden, deren Probleme und Natur kennen, damit interagieren und sich austauschen. Miwon Kwon nennt es „*becoming one*“ eine performative Fähigkeit des Künstlers, mit der Gemeinschaft eine Einheit zu schaffen⁶⁹. Ein solches „*becoming one*“ kann permanent, aber auch temporär sein, es ist die Voraussetzung für den Künstler um legitim die *Community* zu repräsentieren, um authentisch ihren Name zu vertreten. Der Künstler kann selbst ein Mitglied der Gemeinschaft sein, und realisiert seine Projekte mit der Gemeinschaft aus eigener Initiative, mit Hilfe von einer kulturellen Institution, die seine Projekte unterstützt. Der Künstler kann aber auch eingeladen werden, um in der fremden Umgebung, mit unbekanntem Publikum, ein Werk oder ein Projekt zu schaffen. In einem solchen Fall, ist es die einladende Institution, die den Künstler mit der Community als *Mediator* verbindet⁷⁰. Dieses Zusammenwirken von Gemeinde und Künstler, kann nicht ohne Vermittlung passieren. Die Projekte sind ein Teil der Verhandlungen zwischen Künstlern, Vertretern der Gemeinschaft und Kuratoren, in welchen Verhandlungen die kulturellen Institutionen eine zentrale Rolle spielen⁷¹.

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 teilnimmt⁷².

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

⁶⁸ Kwon 2002, S. 95.

⁶⁹ Kwon 2002, S. 95.

⁷⁰ Kwon 2002, S. 136.

⁷¹ Kwon 2002, S. 141.

⁷² Feldhoff 2009, S. 21.

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.

Die partizipatorische Kunst, fokussiert sich oft auf die sozialen Probleme und Fragen. Claire Bishop nennt drei Motivationsfaktoren für die Entstehung der Partizipationskunst: Aktivierung, Autorschaft und Community⁷⁴. Während der Krise der Gemeinschaften, dem Verlust der sozialen Verantwortung, Isolierung und Marginalisierung von Bedürfnissen von manchen Gruppen, wird die Partizipationskunst als ein Mittel der Erstellung der Beziehungen zwischen Individuum und dem Gemeinsamen gesehen.

3.6. *New Institutionalism*

Die Bezeichnung *New Institutionalism* (dt. Neuer Institutionalismus) beschreibt im Allgemeinen die Tendenz in kulturellen Institutionen und Kunstmuseen, neue Formen der Tätigkeit und den Kontakt mit dem Publikum zu suchen. Der Begriff vorwiegend im Tätigkeitsfeld der Kuratoren verbreitet, wurde durch Texte von Kuratoren und Kritikern wie Alex Farquaharson, Zeitschriften wie *frieze* und Konferenzen wie „*After the New Institutionalism*“ die im November 2013 im Museum der modernen Kunst in Warschau stattfand analysiert.

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

⁷³ Feldhoff 2009, S. 24.

⁷⁴ Bishop 2011, S. 12.

⁷⁵ Farquaharson 2006, Farquaharson 2013.

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

In einem gewissen Sinn, leitet diese Diskussion seine Herkunft aus der Kritik der Kunstinstitutionen in den 1960er und 1970er Jahren her. Der *New Institutionalism* entspringt aber der Bewegung der Institutionen selbst, die selbstreflektierend eigene Methoden der Arbeit und Strukturen revidieren.

Das Hauptprinzip innerhalb der *New Institutionalism* Bewegung ist die Etablierung des Museums als urbaner Denkfabrik (eng. *think tank*) deren übergeordnete Aufgabe die Wissensherstellung ist. Die Position der Ausstellung als Hauptkommunikationsmittel mit dem Publikum wurde geschwächt und die Tätigkeit in langfristige Projekte unterteilt. Ein wichtiger Teil der Museumsarbeit ist die Organisation von Seminaren, Vorlesungen, Konferenzen und Symposien, deren Aufgabe es ist, die Kunst zugänglicher zu machen und sie zu distribuieren. Diese neuen Institutionen sind eine Plattform der Forschung und der Dokumentation der modernen Kunst.

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 zeigen⁷⁶.

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

Das Ziel dieses Kapitels war es, die Begriffe zum öffentlichen Raum und zur Kunst im öffentlichen Raum sowie Typen von öffentlicher Kunst zu erklären und deren Problematik aufzuzeigen. Die Definitionen und Grenzen dieser Begriffe sind nicht klar definiert und die genannten Forscher stellen hierzu unterschiedliche Ansätze dar. Schon der Name öffentlicher Raum erweist sich problematisch zu sein und kann auf verschiedenen Ebenen verstanden als ein Raum mit freiem Zutritt werden. Für alle Menschen offen und als eine Art von moderner Agora, wo über Werte der Gesellschaft diskutiert wird, wo die Regeln des gemeinsamen Lebens ermittelt werden.

Die Kunst im öffentlichen Raum als Begriff hat sich seit den 1960er Jahren des 20sten Jahrhunderts entwickelt und abhängig von der Zeit in der sie entstanden ist, unterlag sie verschiedenen Aspekten. Von einer rein ästhetisierenden Disziplin ist sie zu einer Kunst, die mit dem Publikum in engem Kontakt steht, geworden, die über soziale Probleme das Wort ergreift und die sich mit den gesellschaftlichen Strukturen vermischt. Deren Nebenkategorien wie Partizipationskunst, *Community-based Art* oder *New Genre Public Art* zeigen die unterschiedlichen Arten und Weisen diese Disziplin auszuüben und unterschiedliche Zugänge zu einem Kontakt mit dem Publikum zu finden.

Kunst im öffentlichen Raum bleibt daher nicht kritiklos, sie wirft viele Fragen auf, vor allem über die Natur ihrer Verbindung mit dem Publikum. Von Kritikern wird oft die Frage gestellt, wie identifiziert man das Publikum, Rezipienten dieses Kunstgenres? Sind das die authentischen Gruppen und Communities, oder werden sie künstlich für den Zweck der Kunst von Institutionen und Künstlern genannt? Es wird oft gefragt, zu welchem Grad das Publikum die Mitautorschaft hat, das Subjekt der Kunst ist oder dient es nur als Objekt in der von Kuratoren, Institutionen und Künstlern getriebenen Kunstmaschinerie? Problematisch erscheint vor allem die entscheidende Rolle von Institutionen, die das künstlerische Leben organisieren. Die Gemeinschaften werden oft als Opfer gesehen, in deren Lebensraum, Werke der offiziellen, dominanten Kultur gestellt werden⁷⁷.

In seiner Veröffentlichung *The Artist as Ethnographer*⁷⁸, 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 ausbreitet⁷⁹. 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“ Lebensstile und der „Authentizität“ zu erfüllen⁸⁰.

Foster benennt diese Gefahren mit Betonung, dass viele Künstler mit Gemeinschaften und ortsspezifisch bewusst und innovativ arbeiten. Foster erwähnt das horizontale und vertikale „*Mapping*“ als eine Art und Weise mit Gemeinschaften und bestimmten Orten zu arbeiten⁸¹. Darunter versteht Foster zwei Achsen, die horizontale, die sich auf die räumliche, kontextuale 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 ortsspezifischen 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 verlieren⁸².

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 bringen⁸³.

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

⁷⁹ Foster 1996, S. 173.

⁸⁰ Foster 1996, S. 174-177.

⁸¹ Foster 1996, S. 202.

⁸² Foster 1996, S. 202-203.

⁸³ Foster 1996, S. 197.

Zugang zu Werken zeitlich unbegrenzt ist, ist ein Grund warum diese Objekte oft dem Vandalismus zum Opfer fallen. Warum der Vandalismus überhaupt auftritt? Es kann generalisiert werden, dass Vandalismus Verübende, der Kulturcode um die Objekte als kulturelle Werte zu sehen, fehlt. Es ist aber auch eine Art und Weise die Meinung zu diesen Werken zu äußern, eine Möglichkeit die negative Kritik mitzuteilen. Es zeigt auch das Problem des Machtausgleichs und des Herrschaftsproblems über dem öffentlichen Raum. Das Aufstellen von Kunstwerken durch kulturelle Institutionen, kann von anderen Nutzern dieses Raums als „*kulturelle Kolonisation*“ oder „*symbolische Okkupation*“ gesehen werden⁸⁴. Der Vandalismus zeigt die Heterogenität und Vielfalt des Publikums für Kunst im öffentlichen Raum und weist auf die unterschiedlichen Reaktionen die die zeitgenössische Kunst erregt. Was diese Kunst von der Kunst in Museen und Galerien am meisten unterscheidet, ist der breite Kreis an Rezipienten, der sie beurteilt.

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.

Die Werke des Skulpturenparks Bródno können eindeutig als Kunst im öffentlichen Raum bezeichnet werden. Als Teil des kuratierten Kunstprojekts, werden sie offiziell von staatlichen Institutionen gefördert und unterstützt. Sie gehören zu verschiedenen Kunstrichtungen, beziehen sich auf die unterschiedlichen Genres der Kunst im öffentlichen Raum. Alle Werke wurden spezifisch für den Park ausgeführt, mit der Betonung auf die Spezifität des Publikums und des Ortes. Hier wird die *Community* – Gemeinschaft deutlich als die Bewohnerschaft des Wohnviertle Bródno spezifiziert.

⁸⁴ Hornig 2009, S. 173-174.

Die Theorie der *New Genre Public Art* führte den Begriff des *community artist* ein. Diese topische Funktion im Fall des Skulpturenparks im Bródno, hat der Künstler Paweł Althamer inne. Als Insider der Gemeinschaft, der Bewohner des Viertels bezieht er sich in seiner Kunst auf die Probleme, die er aus seinem eigenen Leben kennt und die für die ganze Community gültig sind. Die von Paweł Althamer in Bródno durchgeführten Projekte, wie *Bródno 2000* und *Gemeinsames Ziel*, haben die Grundlagen für die Ausrichtung des Parks gegeben. Die Projekte die die Gemeinschaft stark involvierten, die auf die Zusammenarbeit zwischen Bevölkerung des Wohnviertels, dem Künstler selbst und Kunstinstitutionen den Fokus setzten, haben die Richtlinien für den entstehenden Skulpturenpark gegeben. Der Park sollte ein Praxisfeld für öffentliche Kunst sein und die Schemen der *Community-based Art*, Partizipationskunst und *New Genre Public Art* ausüben und ihre Gültigkeit in diesem Umfeld testen.

Viele der Werke in Bródno beziehen sich auf die Formel der ortspezifischen Kunst, die stark von der physischen Umgebung beeinflusst sind, wie die malerische *Interventionen* von Katarzyna Przeważska, *Gitter* von Monika Sosnowska oder die Land-Art Werk *Paradies* von Paweł Althamer. Räumlich an diesen Ort angepasst, ziehen sie ihre Inspiration und visuelle Form aus der Umgebung von Bródno, aus derer architektonischen Realität und ihrer Natur. Sie sind davon beeinflusst und beeinflussen selbst das Aussehen des Parks.

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.

Die Partizipation findet in Bródno in den unterschiedlichen Formen Ausdruck. Die Skulptur *Sylwia* kann als ein klassisches Beispiel der partizipatorischen Kunst gesehen werden, da sie ein Endeffekt der Zusammenarbeit vor Paweł Althamer und die Nowolipie Gruppe ist, eine Werkstattgruppe für Menschen mit Multipler Sklerose. Der Schlussstein dieses Werks ist der Entstehungsprozess, die Mitautorschaft der Gruppe am Werk. Die Skulpturen – Installationen wie das *Teehaus* von Rikrit Tiravanija und *Toguna* von Youssef Kara lehnen sich an die Idee der Partizipation, aber nicht an den Entstehungsprozess des materiellen Werkes an. Das *Teehaus* und die *Toguna* involvieren ein Spiel mit gesellschaftlichen Strukturen, wie Menschen miteinander interagieren und versuchen diese Prozesse zu beeinflussen. Sie laden Menschen

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 der Museumswände 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

4.1. Kunst im öffentlichen Raum von 1945 bis 1989

Die Nachkriegszeit brach in Polen das Regiment des Realsozialismus. Die Zeit zwischen 1945 und 1989 wird kurz als *PRL* bezeichnet - *Polska Rzeczpospolita Ludowa* (dt. Volksrepublik Polen) und in dieser Zeit wurde das Land von der kommunistischen Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei regiert.

Für die Kunst bedeutete dies den Anschluss an den offiziellen Regierungsapparat und die Bürokratie des Systems, da der Staat der einzige Kunstmäzen war. Das Kulturleben wurde von zahlreichen Behörden und Büros organisiert und geregelt. Die Wichtigsten davon waren *Komisja Artystyczna* (dt. *Kunstkommission*), *Biuro Wystaw Artystycznych* (dt. *Büro für künstlerische Ausstellungen*), *Przedsiębiorstwo Państwowe Pracownie Sztuk Plastycznych* (dt. *Staatsbetrieb für die bildenden Künste*) die über die künstlerischen Projekte und Aufträge entschieden und sie finanzierten. Die Aufgabe von *Państwowy Instytut Sztuki* (dt. *Staatliches Kunstinstitut*) war die richtige Thematisierung und Ausrichtung der Kunst zu bewachen und zu kontrollieren. Das letzte Wort über alle kreativen und künstlerischen Unternehmungen hatte *Komisja Urzedu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk* (dt. *Kommission für die Kontrolle der Presse, Publikationen und Vorstellungen*) - die Zensurbehörde.

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.

Die Zeit nach dem Krieg brachte viele Bauinvestitionen, vor allem im komplett zerstörten Warschau. Das Mäzenatentum des Staates sorgte dafür, dass architektonische Projekte mit plastischen Werken verziert wurden. Großformatige Malerei, Fresken und Mosaik von hoher

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 simplen Werke, stellen bürgerliche Szenen, Warschauer Legenden und Ornamente dar und sind stellenweise thematisch und formal von der soziorealistischen Ideologie beeinflusst⁸⁵.

Eins der künstlerisch wichtigsten Werke für die Öffentlichkeit, ist das Innere des Bahnhofs Warszawa-Śródmieście. Das Gesamtkunstwerk wurde von dem Architekten Zbigniew Ihnatowicz, Jerzy Sołtan und dem Künstler Wojciech Fangor konzipiert. Die Op-Art Mosaiken (Abb. 23) vom Maler Wojciech Fangor aus dem Jahr 1963, die die Wände und Decken verzieren, sind das beste Beispiel für die Richtung der Kunst im öffentlichen Raum von Warschau⁸⁶.

Eine für diese Zeit typische offizielle Initiativen für Kunst, waren die Biennale und die Kunstsymposien, die *Pleinair* genannt wurden und deren Hauptaufgabe es war, die neuen Formen der Kunst innerhalb der neuen Gesellschaft ausfindig zu machen⁸⁷. Die Regierung finanzierte sie innerhalb des Programms *Sojusz świata pracy z kulturą i sztuką* (dt. Bündnis der Arbeiterwelt mit Kunst und Kultur)⁸⁸. Sie fanden in Städten wie Zielona Góra (dt. Grünberg in Schlesien), Elbląg (dt. Elbing), Koszalin (dt. Köslin) oder Wrocław (dt. Breslau) statt. Die Wahl von diesen nordwestlichen Städten war nicht zufällig, es waren die Gebiete, die nach dem zweiten Weltkrieg den Prozessen der Umsiedlung unterzogen wurden und in denen das Kulturleben neu im Betracht gezogen werden musste.

Die wichtigste Eigenschaft solcher *Pleinairs* war die Offenheit und der Kontakt mit dem Publikum. Künstler arbeiteten in Werkstätten, die von den Betrachtern besucht wurden und wo sie die Entstehungsprozesse von Werken beobachten konnten. Während den *Pleinairs* schufen und zeigten bereits etablierte Künstler wie Henryk Stażewski, Jerzy Bereś, oder Erna Rosenstein ihr Werke. Tadeusz Kantor organisierte innerhalb des *Pleinairs* in Koszalin 1967 sein großes Happening *Panoramiczny happening morski* (dt. *Panoramaartiges Seehappening*,

⁸⁵ Giergoń 2014, S. 44-45.

⁸⁶ Giergoń 2014, S. 204-205.

⁸⁷ Bogacki 1983, S. 167.

⁸⁸ Rottenberg 2007, S. 127.

Abb. 24) und Jerzy Beres führte seine ersten Performances aus⁸⁹. Es wurden Vorlesungen und Reden mit Künstlern und Wissenschaftlern organisiert, um die moderne Kunst dem Publikum näher zu bringen. Die *Pleinairs* wurden von Schülern, Studenten und Gruppen von Fabrikarbeitern besucht, die an einer Reihe von Veranstaltungen teilgenommen haben, währenddessen sie in die Grundlagen der gegenwärtigen Kunst und deren Richtungen eingeführt wurden.

Diese Biennalen wurden oft von verschiedensten Betrieben unterstützt, die den Künstlern Materialien, wie Metall oder Platz für Werkstätte boten⁹⁰. So sind beispielsweise, innerhalb der *Biennale Form Przestrzennych* (dt. *Biennale der räumlichen Formen*) in der Stadt Elblag großformatige, abstrakte Metallkonstruktionen von Henryk Morel, Magdalena Więcek, Jerzy Jarnuszkiewicz und Zbigniew Gostomski (Abb. 25) entstanden, die in der Stadt für die Zeit der Biennale ausgestellt wurden.

Das letzte *Pleinair* wurde 1970 in Wroclaw organisiert und mit einer virtuellen Skulptur von Henryk Stazewski beendet, die über die Stadt mithilfe von Flugabwehrlichtern realisiert wurde⁹¹. Die Gründe für die Beendigung der *Pleinairs*, waren ihr offizieller Charakter und das abnehmende Interesse von Künstlern, innerhalb solcher Formate auszustellen. Größere Popularität unter den Künstlern gewannen kleine, halbprivat betriebene Galerien, die innerhalb des kommunistisch, kontrollierten Systems eine Enklave der Freiheit für sich ausgearbeitet haben. Beispiele für solche Galerien sind unter anderem die Galerie Krzysztofory in Krakau oder die Galerie Foksal in Warschau.

Auch außerhalb der offiziell gestalteten Biennalen, fanden in Polen diese künstlerischen Tätigkeiten einen Eingang in den offenen und urbanen Raum. Die künstlerische Situation war nicht einfach, da die Zensur die Freiheit des künstlerischen Ausdrucks deutlich begrenzte. Die interessantesten Geschehen haben sich außerhalb der offiziellen Kunstszene abgespielt, oder an der schwer für die Zensur definierbaren Grenze. Hierzu erwähnen sind vor allem die Arbeiten von Ewa Partum *Legalność Przestrzeni* (dt. *Die Legalität des Raums*, Abb. 26) aus dem Jahr 1971, in der die Künstlerin in einem Ort Straßenzeichen und Verbotstafeln gesammelt hat, um damit das Bedrängnis der offenen Sphäre aufzuzeigen. Andrzej Partum schickte aus seinem konzeptuellen *Biuro Poezji* (dt. *Dichtungsbüro*) Flugblätter an zufällige Adressen, auf denen die Aufschrift „Du bist Kultur- und Kunstignorant“ stand. Der polnische Künstler der

⁸⁹ Rottenberg 2007, S 128.

⁹⁰ Bogacki 1983, S. 172-177.

⁹¹ Rottenberg 2007, S. 131.

für sein Engagement im öffentlichen Raum bekannt ist, ist Krzysztof Wodiczko. In seinem Schaffen konzentrierte er sich auf die sozialen Strukturen, von ihm „soziales Design“ genannt⁹². Ab den 1980er Jahren schaffte er großformatige Projektionen auf Gebäuden und Monumenten, die soziale Probleme thematisierten. Diese fanden jedoch zu dieser Zeit nur in Städten des westlichen Europas oder in den USA statt. Bis zu seiner Emigration 1977 hat er in Polen eine Reihe von sogenannten „personalen Instrumenten“ ausgeführt. Diese interaktiven Maschinen hatten zum Ziel, die Utopie des sozialen Systems und den Kommunikationsmangel in der Gesellschaft zu entlarven. Die *Maschine zu laufen* (1977, Abb. 27) war eine Plattform aus einem Band und vier Rädern die, wenn sie von, einem auf dem Band laufenden Menschen, angetrieben wurde, sich auf dem Boden bewegte. Man musste 10 Meter auf der Plattform laufen um sich 5 Meter auf dem Boden fortzubewegen. Mit Spaziergängen auf dieser Maschine in Warschau, äußerte Wodiczko seine Reflexionen über die sozialistischen Ideen des Fortschritts. Um eine Distanz mit einer solch unpraktischen Maschine zurücklegen zu können, war er stets gezwungen vorwärts und rückwärts zu laufen, was das Funktionieren des sozialistischen Staats widerspiegeln sollte.

Jerzy Kalina ist der nächste Künstler, der sich in seinen Arbeiten, die in dem öffentlichen Raum stattfanden, stark gegen das kommunistische System positionierte und seine Sinnlosigkeit und Absurdität kritisierte. Während einer wissenschaftlichen Konferenz „Intuition und Intellekt“ 1974 in Wrocław, baute er über einem Kanal eine provisorische Brücke und platzierte auf einem Ufer ein Schild „Intuition“ und auf dem anderen „Intellekt“. Er bat nun, das mit ihm auf der Brücke versammelte Publikum eine Seite zu wählen und auf das jeweilige Ufer zu gehen. Diejenigen, die sich nicht entscheiden konnten und mit ihm auf der Brücke blieben, sind zusammen mit dem Künstler und der Brücke ins Wasser gefallen. Seine Skulptur *Przejście* (dt. *Durchgang*, Abb. 28) aus dem Jahr 1977, die in Warschau installiert wurde, war ein Denkmal für den anonymen Fußgänger, für Menschen die im kommunistischen System leben. Die grauen, realistischen Figuren von Passanten versanken allmählich in dem Gehsteig, bis sie in ihm ganz verschwanden.

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.

In den 1980er Jahren hat die Gruppe Pomarańczowa Alternatywa (dt. Die Orangene Alternative) mit ihren Performances und Happenings in der Öffentlichkeit in vielen polnischen Städten die Kondition der Gesellschaft analysiert. Die Gruppe ist als Teil der Ruch Nowej Kultury (dt. die Bewegung der neuen Kultur) entstanden und wurde von Waldemar Frydrych, Major Frydrych genannt, geführt. Er und andere Mitglieder haben orangene Zwergenmützen getragen. Die von ihnen organisierten „Situationen“ demaskierten auf groteske Art die Absurdität des Lebens in der PRL, sie verwendeten die Symbolik und Sprache des kommunistischen Staats, um dessen Surrealismus zu enthüllen. In den 1980er Jahren, zusammen mit der Ausbreitung der Solidarnosc Bewegung, hat in den polnischen Städten der ideologische Krieg angefangen. Gebäude wurden mit Anti-Regimeslogans und Symbolen der Solidarnosc bedeckt, die dann sofort von der Miliz übermalt wurden, was aber erfolglos blieb, da sie sofort wieder mit Slogans beschrieben wurden. So sind die charakteristischen Flecken-Mosaiken auf Fassaden entstanden. Die orangene Alternative wollte den Kreis des Beschriftens und Übermalens brechen und begann die Flecken mit Bildern von Zwergen zu bemalen (Abb. 30).

Die Happenings der Orangenen Alternative waren an der Grenze der Zensur platziert. Sie haben Sprüche verwendet, die nicht zensiert werden konnten, um so ein Spiel mit dem System einzugehen. Während dem Happening „*Tag des Milizionärs*“ schenkten sie den Milizionären Blumen, organisierten sie ein Straßenfest für die Oktoberrevolution, den „*Tag des Spitzels*“, oder sind durch die Straßen in einem Panzer aus Pappe mit einem Spruch „*Warschauer Pakt-Avantgarde der Freiheit*“ gefahren. Zahlreiche Happenings der Gruppe haben immer die politische Situation und die Verlogenheit der Regierung kommentiert, auf eine groteske, ironische Weise, die nie als ein Verbrechen gegen dem System anerkannt sein konnte. Die Orangene Alternative hat ihre Tätigkeit bis Anfang der 90er Jahren, auch nach der Wende des politischen Systems fortgesetzt.

4.2. Kunst im öffentlichen Raum ab den 1990er Jahren

Am Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre, zusammen mit der Wende des politischen Systems, hat die neue Generation der Kunstszene eingesetzt. Sie sind in der kommunistischen Realität aufgewachsen und als junge Künstler haben sie die gewaltigen Veränderungen beobachten können, die Polen Anfang der 1990er Jahre erschüttert haben. Diese Künstler haben den Eintritt des Kapitalismus gesehen, der schnell das Aussehen von polnischen Städten änderte. Die Straßen wurden mit Zeichen und Symbolen des „westlichen Kapitalismus“, wie er früher genannt wurde, gefüllt. Die Gesellschaft hat sich schnell auf das neue System umgestellt und hat, oft kritiklos, auf die Symbole der neuen Freiheit, seine neue Identität als Konsumgesellschaft aufgebaut. Die Künstler der neuen Generation sind in den Dialog mit der Realität außerhalb der Museumswände getreten, nicht nur mit der lokalen Realität, sondern vor allem auch mit der globalen, zu der sie früher keinen guten Zugang hatten.

Die Entstehung des öffentlichen Raums in Polen hat der Kunst die Möglichkeit gegeben in diesem Raum frei zu schaffen, mit Berücksichtigung der künstlerischen Freiheit, die während kommunistischer Zeiten streng begrenzt war. Die Institutionen, die über die Aufstellung der Kunst auf den Straßen und an offenen Orten entscheiden, sind die Museen der modernen Kunst, zahlreiche Stiftungen, Kunstinstitute und Biuro Kultury (dt. Kulturbüro), die unabhängig von der politischen Ausrichtung die Kunstprojekte auswählen. Die Rollen von Kuratoren haben an Bedeutung gewonnen, die das Kunstleben in Städten animieren und zusammen mit Künstlern und Kulturbüros arbeiten und vermitteln. Dieses Kapitel versucht die zahlreichen künstlerischen Initiativen im öffentlichen Raum zu systematisieren und die wichtigsten Tendenzen aufzuzeigen.

Anfang der 1990er Jahren, hat die Grupa Twożywo (dt. die Kunststoff Gruppe) die Krzysztof Sidorek und Mariusz Libel geformt haben, angefangen mit ihren Werken in den öffentlichen Raum zu treten. Als eine Street-Art Gruppe, haben sie ihre Werke mit Graffitis und Aufklebern in Städten verbreitet, die formal von Konstruktivismus, Pop-Art und Werbung beeinflusst waren und soziale und politische Probleme thematisierten. Ihre graphischen Projekte haben sie auch auf zwei Billboards in Warschau gezeigt, indem sie jeden Monat ein neues Werk präsentierten. Als eine Street-Art Gruppe, haben sie ihre großformatigen Werke auf

Gebäudewänden geschaffen, die die Thematiken und formalen Tendenzen der Kunst im öffentlichen Raum der 1990er Jahre in Polen stark beeinflusst haben⁹³.

1998 wurde die Galeria Zewnętrzna AMS (dt. Die Außengalerie AMS) ins Leben gerufen. Für vier Jahre hat die Billboard Firma AMS ihre Billboards in den größten Städten Polens zu Verfügung gestellt, auf denen die Werke in der Form eines Billboard zwischen anderen kommerziellen Werbungen gezeigt wurden. Es wurden Werke von führenden polnischen Künstlern gezeigt, die sich mit der Thematik der Gesellschaft, sozialen Problemen oder des Konsums auseinandergesetzt haben. Ein Billboard mit dem Plakat von Marcin Maciejowski *Jak tu teraz żyć* (dt. *Wie kann man jetzt so leben*, Abb. 31) zeigt eine apathische Familie von vier Personen, die wortlos an einem Tisch sitzen. Das Plakat spricht die sozialen Probleme des Alltags wie Arbeitslosigkeit, Mangel an Perspektiven und Kraftlosigkeit an, die den Großteil der Gesellschaft betreffen. Die Photographien der Künstlerin Katarzyna Kozyra *Więzy Krwi* (dt. *Blutsbande*, Abb. 32) zeigen den erkrankten und schwachen Körper der Künstlerin selbst und von ihrer Schwester, deren Bein amputiert wurde. Die beiden Frauen liegen auf roten Symbolen, die ein Kreuz und einen Mond darstellen. Die Arbeit ist während des Balkankrieges entstanden und hat das Problem der Opfer thematisiert, was in vielen Medien missverstanden wurde und zum Entfernen von Plakaten geführt hat⁹⁴. Viele der AMS Billboards waren auch für ihre Auseinandersetzung mit der Sprache der Öffentlichkeit bekannt. Das Plakat von Jadwiga Sawicka *Nawracanie Oswajanie Tresowanie* (dt. *Bekehren, Zähmen, Dressieren*) hat die Brutalisierung und die Bedrängnis der Sprache im öffentlichen Raum angesprochen und gleichzeitig dagegen protestiert. Die Endungen der Wörter „-nie“, bedeuten „Nein“, was einen innerlichen Widerspruch dieser Wörter bildet.

Eine ähnliche Initiative wurde 1998-2002 in Krakau von Rafal Bujnowski unter dem Namen Galeria Otwarta (dt. Offene Galerie) geführt. An drei Orten in der Stadt platzierte er Billboards, die von Bujnowski und von ihm eingeladenen Künstlern wie Wilhelm Sasnal und Maciej Maciejowski bemalt wurden. So entstanden großformatige Bilder und Collagen. Bujnowski beschrieb die Motivation für die Entstehung der Offener Galerie folgend:

„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. Wolą ulicę niż salon.“

⁹³ Rottenberg 2007, S. 377.

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

Ab den 1990er Jahren ist Krzysztof Wodiczko zurück nach Polen mit seinen Projektionen, die er seit den 1980er Jahren in den USA und Europa zeigte, gekehrt. In seinen monumentalen Projekten belebt er die Architektur mit Videos und mit Tönen. Seine Projekte sprechen die marginalisierten sozialen Probleme an, die Situationen von in der Gesellschaft ignorierten Menschen und Ereignissen. Im Jahre 1996 berührte er künstlerisch mit seinem Werk auf dem Rathausurm in Krakau, zum ersten Mal im polnischen öffentlichen Raum, direkt die Themen der Hausgewalt, AIDS, Obdachlosen und Drogensüchtigen. Über drei Tage wurde abends auf dem Turm ein Video abgespielt, das Hände gezeigt hat, die bei Tätigkeiten wie Kartoffelschälen oder Zigarette rauchen, über Problemen der Ausgeschlossenheit, Gewalt, Alkoholismus und Süchte sprach. Fast eine Dekade später auf dem Gebäude der Kunstgesellschaft Zachęta in Warschau, projizierte er auf zwei Säulen Figuren von Frauen, die wie Karyatiden das Gebäck, mit der Inschrift „Artibus“ halten. Die Frauen aus verschiedenen Umfeldern, mit verschiedenen Lebenserfahrungen haben über ihre Situationen in der Gesellschaft, ihre archetypische Rolle als Frau, Unterdrückung und Versklavung gesprochen.

Charakteristisch für die letzten 15 Jahre, ist die große Präsenz der Künstlerinnen in der polnischen Kunstszene. Diese Generation schafft in einer simplen, symbolischen Sprache, die von Kritikern deutlich von der Männer-Kunstsprache unterschieden wird⁹⁶. Kunst von diesen jungen Künstlerinnen ist auch im öffentlichen Raum zu sehen.

Eine Künstlerin, die ihre Arbeiten in dem öffentlichen Raum schafft, ist Joanna Rajkowska. In ihrer Kunst spricht sie vor allem über die Identität der polnischen Gesellschaft, deren Geschichte und sozialen Tabus. Ihre Arbeit *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* (dt. *Grüße aus der Jerusalemmallee*, Abb. 33) wurde 2002 an der Jerusalemmallee in Warschau aufgestellt. Die Arbeit – eine große Palme, ein exotisches Element in Zentrum Warschaus, sollte an die Geschichte des Ortes erinnern. Die Jerusalemmallee war ein Teil des so genannten Nowa Jerozolima (dt. Neuer Jerusalem), ein Viertel, das von jüdischen Kaufmännern bewohnt wurde. Die Palme weist auf die verlorene Multikulturalität von Warschau und Polen hin. Das Werk ist offen für die Interpretationen der Betrachter und wurde auch oft als ein Symbol für die

⁹⁵Potocka 2012. Übersetzung P. Medrala.

⁹⁶Rottenberg 2007, S. 377.

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

Eine andere Arbeit von Joanna Rajkowska, *Dotleniacz* (dt. *Lüfter*, Abb. 34) wurde 2007 in der Form eines Teichs auf dem Grzybowski Platz installiert. Der Grzybowski Platz, ein historisch interessanter Ort, an dem sich das Jüdische Theater, die Nożyk Synagoge und die Aller Heilige Kirche, in dem sich vor dem Krieg der antisemitische Patriotische Buchladen befunden hat, befinden. Während des Krieges, war der Platz ein Teil des Ghettos und wurde nach dem Krieg zu einem leeren Platz ohne Identität. Rajkowska wollte mit ihrem Werk die Gegend „belüften“, erfrischen und dem lokalen Bewohner eine Möglichkeit geben am Teich freie Zeit zu verbringen, um sich gegenseitig zu sehen und wahrnehmen zu können. *Der Lüfter* war ein soziales Experiment, das es geschafft hat, die Bewohner einander näher zu bringen und eine lokale Gemeinschaft zu bilden. Das Projekt, das eine große Unterstützung seitens der Bewohner bekommen hat, wurde von den Behörden, trotz vieler Proteste der Bewohner, abgeschafft⁹⁷.

Teresa Murak ist eine der wichtigsten polnischen Künstlerinnen, die die feministische Bewegung in der Kunst repräsentiert. Sie bezieht sich in ihrer Kunst auf die Rituale der Erde, Wachstum, Zyklen des Jahres und des Lebens, die Saat und die Ernte. Ihre Performances im öffentlichen Raum fing sie noch in den 1970er Jahren an, indem sie durch die Straßen in einem langen Mantel aus Kresse spazierte. Im Jahre 2004 führte sie das Projekt *Dziela legną w szczelinach rzeczywistości* (dt. *Werke fallen in die Spalten der Realität*) durch, indem sie an verschiedenen Stellen in Warschau Samen von unterschiedlichen Pflanzen säte. Die Arbeit hat die Spiritualität der Natur und die organischen Aspekte der Stadt, sowie der Gesellschaft angesprochen. Ihre letzte Arbeit *Materia* (dt. *Materie*) ist am Weichsel—Ufer zu sehen, beim Zentrum der modernen Kunst Zamek Ujazdowski. Murak hat über mehrere Monate eine monumentale Land-Art Skulptur mit Erde aus dem Weichsel Flussbett geformt. Die Erde wurde aus dem Flussboden ausgegraben während des Baus einer neuen U-Bahn Linie. Mit der Skulptur, wechselte Murak die Materie und die Ordnung der Erde, sodass die Erde die normalerweise unten liegt und von Menschen in industriellen Prozessen abgebaut wird, nun als ein abstraktes Monument der Verbindung zwischen Mensch und Natur dargestellt wird⁹⁸.

⁹⁷ Rajkowska 2010, S. 292.

⁹⁸ <http://csw.art.pl/index.php?action=aktualnosci&s2=1&id=1077&lang>.

Julita Wójcik ist eine andere Künstlerin der jungen Generation, die mit ihrer Kunst in den öffentlichen Raum tritt. In ihren Performances und Installationen stellt sie Fragen über Grenzen zwischen Realität und Kunst. In ihrer Performance *Dyscyplina abstrakcyjna* (dt. *Abstrakte Disziplin*) aus 2009 in der Stadt Świeć, organisierte sie einen Hürdenlauf. Sie bemalte die Hürden mit schwarz-weißen Linien, was an die abstrakte Malerei von Daniel Buren erinnerte. Im Jahre 2005 trug Wójcik ein großes, schwarzes Kostüm aus Schaumstoff, das wie das graphische Symbol der Frau aussah, während sie auf der Eisbahn im Warschauer Viertel Praga eislief. In diesen zwei Beispielen zeigte Wójcik ihr Interesse, an der Abstraktion der Kunst im realen Leben, daran abstrakte Symbole, die uns definieren, herauszufinden und daran die Grenze zwischen Leben und Kunst zu definieren.

Ihre bekannteste Installation *Tęcza* (dt. *Regenbogen*, Abb. 35) steht seit 2012 auf dem Zbawiciela Platz in Warschau und ist zu einem Brennpunkt geworden. Ein großformatiger Regenbogen aus künstlichen Blumen thematisiert die allgemeinen Symbole des Regenbogens wie Frieden, Liebe oder Schönheit. Es sollte einen positiven Akzent in der Mitte der Stadt setzen, ohne aufgedrängte Bedeutung. Das Werk gewann jedoch mit der Zeit seiner Aufstellung eine starke Bedeutung. Der Regenbogen wurde mehrmals in den letzten Jahren von rechtsradikalen, illegalen Gruppen angebrannt, die in der Form des Werks ein Symbol der Lesbian-Gay-Bisexual-Transgender-Bewegung sehen. Da der Regenbogen jedes Mal erneut aufgebaut wurde und während Demonstrationen geschützt wird, ist das Werk von Wójcik zu einem Symbol der sozialen Gegensätze und Intoleranz geworden.

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.

respektieren. Die Kunst soll den Raum um neue Kontexte und Reflexionen bereichern, ihn aber nicht dominieren. Mit der Kurzlebigkeit der Werke, versuchen Künstler innerhalb des Open City Festival das Gleichgewicht zwischen der urbane Sphäre und der Kunst zu finden¹⁰⁰. Eine interessante Interventionen in der urbane Sphäre Lublins war die Arbeit von Robert Kuśmirowski *Wykop+-* (dt. *Ausschachtung+-*), bei der der Künstler ein Loch in den Boden ausgeschachtet hat und die Passanten in eine Diskussion verwickelte, was er dort wohl ausschachten könnte.

Seit 2009 wird in Krakau ein ähnliches Festival ArtBoom organisiert, das das Thema von Kunstwerken in der Stadtstruktur bearbeitet. Während des Festivals wurden Werke und Projekte in Krakau, in Mitarbeit mit den kulturellen Institutionen ausgeführt. Ein Teil des ArtBoom Festivals ist es auch die Werke zu schaffen, die ein permanenter Teil des Krakauer öffentlichen Raums und der künstlerischen Landschaft werden sollen. Während diesem Festival wurde 2009 die Skulptur von Mirosław Bałka *AUSCHWITZWIELICZKA* (Abb. 36) aufgestellt. Ein großer, langer Tunnel mit der Aufschrift AUSCHWITZWIELICZKA auf dem Dach, reflektiert den Umgang mit Orten wie Auschwitz, die zusammen mit dem historischen Salzbergwerk als ein Tagesausflug von Krakau angeboten wurden. Joanna Rajkowska hat für das Festival ihr Werk *Wodnik* (dt. *Wassermann*) in den Fluss Weichsel eingetaucht. Unter Wasser wurde eine Figur eines Bischoffs montiert, dessen Kopf Richtung Boden schaut und die mit der Zeit von Algen bewachsen werden sein wird. Dies stellt eine persönliche Betrachtung der Künstlerin der Situation der katholischen Kirche in Polen, vor allem in Städten wie Krakau, die traditionell unter einem großen Einfluss dieser Institution stehen, dar.

In diesem Abschnitt wurden die wichtigsten Initiativen der Kunst im öffentlichen Raum präsentiert. Paweł Althamer, einer der wichtigsten polnischen Künstler der im öffentlichen Raum schafft, wurde bereits präsentiert. Hier wurden nur die Werke und Projekte von polnischen Künstlern besprochen, wobei angemerkt werden muss, dass über die letzten 20 Jahre auch viele ausländische Künstler die Landschaft der Kunst in Polen mit ihren Arbeiten geformt haben. Darunter markant sind die Bänke der amerikanischen Künstlerin Jenny Holzer mit eingemeißelten Sätzen, sogenannten *Gemeinplätze* in Warschau oder ein Zyklus der Performances von Sharon Hayes in Warschau 2008.

¹⁰⁰ <http://opencity.pl/#o-festiwalu>.

4.3. Der Nachlass der *Offenen Form* von Oskar Hansen und deren Einfluss auf die Kunst nach den 1990er Jahren

Oskar Hansen war ein polnischer Architekt, Stadtplaner, Lehrer und Architektur- und Kunsttheoretiker. Er studierte Architektur in Vilnius und Warschau und zwischen 1948 und 1950 studierte er in Paris, wo er im Atelier von Ferdinand Léger Malerei und bei Pierre Jeanneret Architektur lernte. Während seinem Auslandsaufenthalt und Konferenzen in Frankreich, Italien und Großbritannien ist er in Kontakt mit Le Corbusier, Pablo Picasso und Henry Moore gekommen, die nicht kritikfrei von Seite Hansens blieben, aber einen großen Einfluss auf seine Arbeit hatten. Er war ein Mitglied der GEAM- Groupe d'Études d'Architecture Mobile, des Team 10 und hat an CIAM- Congrès International d'Architecture Moderne regelmäßig teilgenommen.

1950 in London, nach dem Gewinn des Preises für den besten Entwurf für eine Wohnsiedlung, lehnte er ein Stelleangebot im Büro von Ernesto Nathan Rogers ab und entschied sich für die Rückkehr nach Polen. Die Gründe dafür waren die misstrauische Atmosphäre des kalten Krieges und seine idealistische Überzeugung, dass er seinem Land mit seiner Arbeit dienen muss¹⁰¹. Seitdem war er als Professor an der Akademie der bildenden Kunst in Warschau tätig. Er hat die Lehrstelle an der Fakultät der Skulptur bekommen, wo er eine Übung zu räumlichen und visuellen Strukturen und Kompositionen geführt hat.

Oskar Hansens Theorie der Offenen Form- *Open Form*, wurde von ihm über Jahre, während seiner Arbeit als Architekt, Theoretiker und Lehrer formuliert. Die ersten Ideen, hat er auf dem CIAM Kongress in Otterlo im Jahr 1959 im Vortrag *The Open Form in Architecture- The Art of the Great Number*, den er zusammen mit seiner Frau Zofia geschrieben hat, vorgestellt¹⁰². Dieser Vortrag war nur die Grundlage für die Theorie, die posteriori über Jahre entwickelt wurde und vor allem durch seine Projekte realisiert wurde.

Die Offene Form gab Richtlinien für Architekten und Künstler, die im räumlichen Kontext schaffen. Die Offene Form, soll den Hintergrund für das Leben und die soziale Interaktion schaffen. Die architektonischen und künstlerischen Formen sollen aus den grundlegenden Bedürfnisse und Lebensstilen ihren Benutzer entstehen. Dies stand in der Opposition zur Geschlossenen Form, die Hansen als modernistische und patriarchale gesehen hat. Die offene Form legt den Schwerpunkt des Raumes auf den Menschen, auf seine Vielfältigkeit, die

¹⁰¹ Ockman 2014, S. 41.

¹⁰² Hansen/Hansen 1961, S. 190-191.

Einzigkeit des Individuums und seine personalisierte Verbindung mit der Umgebung. Das Ziel von Hansen war die Objektivität mit Subjektivität zu vertauschen und diese mit Hilfe von Evolutionsprozessen sich weiter entwickeln zu lassen¹⁰³.

Oskar Hansen hat die Prinzipien der Unifizierung, modernistischen Standardisierung und Schematisierung abgelehnt und stand für die Uneinheitlichkeit und die Ungleichheit ein. Er hat die Idee, dass die Menschen sich gleich sind abgewiesen und die Diversität betont, die ihr Abbild in räumlichen Formen finden soll. Es sollte die Beziehung zwischen dem Individuum und dem Kollektiv entstehen, in der jeder seine individuellen Bedürfnisse innerhalb des kollektiven Ganzen ausdrücken kann¹⁰⁴.

Hansens Theorie wurde von ihm in seine Lehrveranstaltungen für Studenten der Akademie übertragen, hauptsächlich für die Skulptur-Studenten, die seine Werkstatt *Studio struktur wizualnych* (dt. *Studio der visuellen Strukturen*) besucht haben. Er unterrichtete den Umgang mit dem Raum, dreidimensionalen Anlagen und Kompositionen. Was seine Didaktik besonders gemacht hat, war ein tiefes humanistisches Konzept, dass nicht nur die Gestaltung des architektonischen Raums anstrebte, sondern vor allem die Entwicklung des demokratischen und kommunikativen Lebensraums. Hansens Studio war für die Zusammenarbeit und die große Kommunikation bekannt. Wert wurde vor allem auf die Dokumentation und die Besprechung des Entstehungsprozesses gelegt. Das Fotografieren von fortlaufenden Etappen der Arbeit und deren Analyse ist essenziell geworden. In seinen Übungen legte Hansen den Schwerpunkt auf ein paar Begriffe, die er in der Praxis anwenden wollte: die Partnerschaft, die Prozesshaftigkeit und die Umwandelbarkeit, die ökologische Balance und die Wahrnehmung. All diese Begriffe standen unter einem führenden Motto: Zuerst der Mensch¹⁰⁵.

Seine didaktische Tätigkeit fand Eingang in den Projekten seiner Studenten. Diese Projekte, wenn auch nicht ausgeführt, geben einen guten Einblick in die Praxis von Hansens Studio. Krystian Burda, ein Student von Hansen, konzipierte für sein Projekt das Denkmal von Fryderyk Chopin, *Droga do Żelazowej Woli – studia czasowo-przestrzenne* (dt. *Der Weg nach Żelazowa Wola – zeitlich-räumliche Studien*), eine Installation entlang der Straße, auf der man nach Żelazowa Wola, dem Geburtsort von Chopin, fährt. Die geometrischen, flachen Module

¹⁰³ Ronduda 2014, S. 355.

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.

Auch Grzegorz Kowalski, ein anderer Student von Hansen und in späteren Jahren einflussreicher Professor der Skulptur, zeigte den Geist der Theorie Hansens in seinen Projekten. Im Projekt für das Denkmal der Atomenergie aus dem Jahr 1965, hat er eine monumentale unterirdische Sphäre konzipiert, die beim Betreten vollkommen dunkel ist und nur haptisch, durch das Antasten und die Bewegung zu erkunden und erkennen ist. Seine Arbeit *Kompozycja manipulacyjna* (dt. *Manipulative Komposition*, Abb. 37) für das Kunstsymposium in Puławy 1966, bestand aus mehreren schwarz-weißen abstrakten Bildern, die auf einer beweglichen Konstruktion montiert waren und vom Betrachter in verschiedene Konstellationen gesetzt werden konnte, um andere visuelle Effekte zu ergeben.

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 kann¹⁰⁶. 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.

In den 1970er Jahren führte Hansen eine Übung *Gry Wizualne* (dt. *Visuelle Spiele*) in seine Lehrtätigkeit ein. Die *Spiele* fanden draußen statt, im *realen Leben*. Die Übung stellte die Voraussetzung, dass jede Tätigkeit andere Menschen beeinflusst und in Wechselwirkung diese Menschen die Tätigkeit beeinflussen. Alles wurde in Korrelation mit anderen gesetzt und geschaffen¹⁰⁷. Jede Bewegung sollte von der Umgebung abhängig sein und im Zusammenhang mit der Bewegung des Vorgängers. Die Übung sollte die Verantwortung für den Eingriff im Raum und im Kontext verdeutlichen und den harmonischen Umgang damit beibringen.

Ein Künstlerduett KwieKulik (Przemyslaw Kwiek 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.

Erfahrungen ihres Tages teilnehmen zu können. Sie arbeiteten mit dem Gesicht einer Schauspielerin und verschiedenen plastischen Materialien und beobachteten wie sich die verschiedenen Materialien auf die Gesichtsausdrücke auswirkten. In ihren künstlerischen Versuchen, hat das KwieKulik Duett den Weg der Konfrontation und durchgehenden Interaktion mit dem Publikum gewählt. Wichtig für sie war der Aspekt der Dokumentation ihrer künstlerischen Tätigkeiten. Sie haben *Pracownia działań, dokumentacji i upowrzedniania* (dt. *Studio für Tätigkeiten, Dokumentation und Verbreitung*) gegründet, das seine Projekte, so wie von anderen Künstlern, die parallel auf ebenfalls auf dieser Ebene gearbeitet haben, dokumentierte.

Ab 1965 war Grzegorz Kowalski, bisheriger Student der Hansens Offener Form, ein Lehrer an der Akademie. Seine Lehrtechnik kann am besten als „*die Didaktik der Partnerschaft*“ bezeichnet werden¹⁰⁸. In seiner Übung *Obszar wspólny, obszar własny* (dt. *Gemeinschaftsraum, Privatraum*) praktizierte er mit seinen Studenten einen Dialog zwischen der Kunst und dem realen Leben, zwischen Individuen und Gemeinschaft. Basierend auf der Ausarbeitung von diesen zwei Begriffen: Gemeinschafts- und Privatraum, übten sie die Tätigkeiten und Bewegungen aus, die am besten die Charakteristiken dieser zwei Pole zeigten. Kowalski etablierte eine ausgleichende Atmosphäre zwischen sich selbst und den Studierenden, indem er großen Wert auf die Emanzipation der jungen Künstler von der Obhut des Professors und der Akademie setzte. Er förderte die Kunstsprache und Ausdrucksweisen, die aus individuellen Bedürfnissen heraus auftreten, die die eigene Persönlichkeit hervorbringen, aber andere in ihrer nicht einschränken¹⁰⁹.

Aus seinem Atelier stammt eine Gruppe von Künstlern, die informal als „Kowalnia“ (dt. „Schmiede“) bezeichnet werden. Diese Künstler, fingen ihre Karrieren in den 1990er Jahren an, während der großen sozialen Veränderungen. Unter dem allgemeinen Namen „kritische Kunst“, fanden in dieser Gruppe die Probleme der Gesellschaft, des Körpers und der Emanzipation ihren Ausdruck. Die Künstler die in „Kowalnia“ ihren Abschluss gemacht haben, waren unter anderen Katarzyna Kozyra, mit ihrer Abschlussarbeit *Piramida zwierząt* (deutsch. *Tierpyramide*, Abb. 38), Jacek Markiewicz, Artur Żmijewski und Paweł Althamer¹¹⁰.

¹⁰⁸ Sienkiewicz 2014b, S. 301.

¹⁰⁹ Sienkiewicz 2014b, S. 303.

¹¹⁰ Die künstlerische Tätigkeit von Paweł Althamer und sein Bezug zu Offener Form und Nachlass von Oskar Hansen wurde in Kapitel 2.2. signalisiert.

Artur Żmijewskis Schaffen ist stark von Hansens Theorie beeinflusst. In seinen Werken legt er viel Wert auf soziale Beziehungen, Interaktionen und die Zusammenarbeit mit dem Publikum. Seine Technik nannte er „Spieltheorie“ und er argumentierte, dass das Potenzial dieses Spiels darin besteht, dass die Aufmerksamkeit von den künstlerischen Tätigkeiten auf die gesellschaftlichen Beziehungen geleitet wird. Laut Żmijewski liegen die Möglichkeiten des sozialen Spiels in der Eröffnung des allgemeinen Bewusstseins. Er arbeitet gerne im Werkstatt-Format, kreiert Situationen, in denen er gemeinsam mit dem Publikum oder bestimmten Gruppen ein Werk schaffte, wie beispielsweise den Film *Oni* (dt. *Sie*). Das Resultat, das später ausgestellt wurde, ist nur ein sekundäres Produkt des Schaffensprozesses und nicht eine autonome Kunstarbeit. Ein solches Situationsformat hat Żmijewski auch für die Berlin Biennale 2012 als Kurator gewählt. Er reduzierte die Biennale auf Treffen, Kongresse und Partizipationsprojekte, wie beispielsweise der *Kongress der Zeichner* (Abb. 39) von Paweł Althamer in der St. Elisabeth Kirche, wo die Besucher eingeladen wurden die Wänden zu bemalen, darüber zu diskutieren und sich auszutauschen.

Oskar Hansens Theorie der Offenen Form, ein breitgreifender und humanistischer Gedanke, wurde auf unauffällige Weise über Jahre an der Warschauer Akademie der bildenden Kunst verbreitet. Unauffällig, da keine bedeutsamen schriftlichen Manifeste ausgestellt wurden, die diese Theorie formal definieren würden. Entwickelt über Jahre, fand sie ihren Ausdruck vor allem in der didaktischen Tätigkeit von Hansen. Sie wurde von Hansens Student und späteren Akademie Professor Grzegorz Kowalski übernommen und weiter an die neue Generation von Künstlern übergeben. Diese Generation, sieht die Offene Form von Oskar Hansen als Schlüsselwort, sie bezieht sich direkt auf sie, polemisiert mit ihr und die Offene Form bleibt sehr präsent und gestaltet das Bild der polnischen Kunst nach den 1990er Jahren.

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

Das Jahr 1989 brachte in Polen zusammen mit dem neuen politischen System auch die Änderungen in der Kunst. Bis dahin funktionierte Kunst in einem festgelegten kontrollierten System und selten wurde sie mit der Meinung der Öffentlichkeit konfrontiert. Das Jahr 1989 brachte neue Tendenzen in der Form der Kunst und neue Thematiken. Die sozialen Themen, die Kritik an der Gesellschaft und die starke feministische Stimme, sind zu den Hauptgegenständen der zeitgenössischen Kunst in Polen geworden.

Ein Phänomen das seit 20 Jahren die zeitgenössische Kunst, vor allem die kritische Kunst, begleitet, ist die Atmosphäre des Skandals. Eine starke Kritik wurde vor allem von der Presse, der konservativen Ausrichtung seit den 1990er Jahren, verbreitet, die sich auf den moralischen und ästhetischen Aspekt der neuen Kunst konzentriert¹¹¹. Der Kritik unterfallen vor allem die Werke und Künstler, die sich mit Themen wie Feminismus, Religion und Kirche oder Sexualität beschäftigen. Als Wurzel von diesem Missverständnis der Kunst weist Piotr Piotrowski in seinem Artikel *Postkommunistische Agoraphobie* unter anderem auf die starke Position der katholischen Kirche in Polen seit den 1990er Jahren hin¹¹². Die Kirche, die während des Kommunismus eine feste Position als Freiheitsvertreter aufgebaut hat, fungiert im heutigen Polen als eine wichtige Autorität und quasi-politische Institution, mit der sich viele Politiker der rechten politischen Szene identifizieren.

Die größten Skandale der zeitgenössischen Kunst entstanden auf der Basis des Konflikts zwischen den Ansichten der Kirche und ihren politischen Anhängern und Künstlern und Vertretern der Kunstinstitutionen. Zum Opfer einer solchen Diskussion ist, wie schon bereits erwähnt, die Arbeit von Katarzyna Kozyra *Więzy Krwi* (dt. *Blutsbande*, Abb. 32) gefallen, die Motive des Halbmondes, des Kreuzes und Frauenkörper darstellte und letztlich nach heftiger Kritik seitens der Presse und Kirchenvertreter von den Billboards entfernt wurde¹¹³.

Noch radikalere Schritte wurden gegen die Künstlerin Dorota Nieznalska unternommen, gegen die ein Verfahren wegen Verletzung religiöser Gefühle eingeleitet wurde. Die Arbeit *Pasja* (dt. *Passion*, Abb. 40), die aus einer Photographie von einem männlichen Geschlechtsorgan in Form eines griechischen Kreuzes und einem Video, das einen athletischen Mann während Übungen zeigt, besteht. Dieses wurde 2001 in Danzig in der Galerie Wyspa präsentiert. Laut dem Kunsthistoriker Piotr Piotrowski, beruft sich Dorota Nieznalska in ihrer Arbeit auf die kulturelle Bedeutung des männlichen Körpers, sein physisches Ideal und das griechische Kreuz bezieht sich in diesem Fall, auf das Symbol des Ideals und nicht, wie von der Kritik angenommen wurde auf das lateinische Kreuz, das Symbol der Passion Christi¹¹⁴. Das Verfahren wurde von der Danziger Staatsanwaltschaft eingeleitet, im Auftrag einer politischen Partei namens Liga Polskich Rodzin (dt. Liga der polnischen Familien) und die Künstlerin wurde endgültig wegen Verletzung religiöser Gefühle verurteilt. Wie Piotrowski hinweist,

¹¹¹ Brzozowska 2008, S. 338.

¹¹² Piotrowski 2010, S. 208.

¹¹³ Zydorowicz 2005, s. 110, 136.

¹¹⁴ Piotrowski 2010, S. 273.

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 haben¹¹⁵.

Als ein Beispiel sei Maurizio Cattelan mit seinem Werk *Dziwija Godzina* (dt. *Neun Uhr*, Abb. 41) aus dem Jahr 2000 angeführt, dieses zeigt welche negative Beeinflussung die Regierung auf das Funktionieren von Kulturinstitutionen ausübt. Auf der Ausstellung in der Galerie Zachęta in Warschau, die von Harald Szeemann kuratiert wurde, wurde ein Werk von Cattelan gezeigt, das den Papst Johannes Paul II darstellt, wie er von einem Meteor niedergeschmettert wird. Die Arbeit hat sich mit der Vorstellung des Papsts in Polen beschäftigt und mit dem Kult seiner Person, der seinen Ausdruck in zahlreichen Bildnissen in Polen findet. Diesmal wurde Johannes Paul II nicht glorifiziert und in Form eines monumentalen Denkmals gezeigt, sondern schwach, am Boden liegend und nicht heroisch dargestellt. Diese ungewöhnliche Darstellung missfiel den Parlamentariern der rechten politischen Szene und dem ultrakatholischen Radio „Maryja“ so sehr, dass sie während der Ausstellung die Skulptur zerstörten, indem sie den Meteor der Figur des Papsts zu Fall brachten. Diese Aktion hatte eine Abstimmung im Parlament zur Folge, die über die Abberufung der Direktorin der Galerie Zachęta Anda Rottenberg entschieden hat¹¹⁶.

Anhand dieser Beispiele sollen einige Probleme verdeutlicht werden, auf die die Kunst in Polen und demzufolge die breite Diskussion über den öffentlichen Raum treffen. Die deutlich starke Position der Kirche ist historisch nachvollziehbar, da die Kirche seit dem 19. Jahrhundert und später während des Kommunismus stark mit nationalen Gefühlen verbunden wurde. Die Position der Kirche nach 1989 ist das Erbe von früheren Erfahrungen, aus welchen ihre Autorität stammt, mit der sich die Kirche über verschiedene Aspekte des öffentlichen Lebens äußert, ohne einer Hinterfragung unterliegen zu müssen. Problematisch scheint zum Einen die Aneignung von religiösen Symbolen, die nur im kirchlichem Kontext und affirmativ verwendet werden dürfen und zum Anderen die Unzulässigkeit von jeglicher Kritik an der Kirche oder ihrer Funktion in der Gesellschaft. Solch eine Haltung basiert auf einem hierarchischen und nicht demokratischen System von Forderungen an der Autorität im öffentlichen Raum und kann als die potenzielle Gefahr für ihn gesehen werden.

¹¹⁵ Piotrowski 2008, S. 234.

¹¹⁶ Piotrowski 2008, S. 232-233.

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

Der Skulpturenpark Bródno ist ein relativ junges Programm und Ereignis auf der polnischen Szene der Kunst im öffentlichen Raum. Es ist eine neue Form der Initiative, die Kunst in ein bestimmtes Umfeld einlädt, um das Umfeld aktiv zu verändern. Was das Projekt von anderen Initiativen der Kunst im öffentlichen Raum in Warschau und anderen polnischen Städten unterscheidet, ist sein langfristiger Charakter. Die Formel ist ein kuratiertes Projekt, unter künstlerischer Leitung von Paweł Althamer und dem Kurator Sebastian Cichocki. Diese Leitung gibt dem Projekt einen homogenen Charakter, wodurch es mehr wie ein Gesamtkunstwerk wirkt, als eine Ausstellung von einzelnen Werken.

Im Kontext der modernen polnischen Kunst im öffentlichen Raum kann der Skulpturenpark auf vielen Ebenen verglichen werden. Sein Format, eine Ausstellung der Skulptur im Park in der realen Umgebung der sozialistischen Wohnhäuser und des urbanen Gewebes, erinnert an die Pleinairs und Biennale, die seit den 1950er Jahren in verschiedenen Städten organisiert wurden. Die Aufstellung von Werken während der Pleinairs und der pro-Publikum Charakter, mit Führungen und Gesprächen mit den Kuratoren und Künstlern, ähnelt dem Format, das im Skulpturenpark Bródno angenommen wird. Der offene, soziale Charakter weist auch auf die Traditionen der Ausstellungen für Pleinairs hin.

Über die Person von Paweł Althamer wird Bródno weiter an Tendenzen der polnischen Kunst verknüpft. Zuerst wird der Skulpturenpark programmatisch an die Tradition der Offenen Form von Oskar Hansen angeschlossen. Die Projekte von Althamer *Bródno 2000*, *Gemeinsames Ziel* und die Skulptur *Sylvia* basieren auf dem Team Work und der Zusammenarbeit mit der Gemeinde. Sie setzten ein Leitmotiv ein, das sich direkter oder indirekter in allen nächsten Werken im Park wiederholt. Es wird die Beziehung zwischen dem Individuum und der Gruppe, dem Individuum und der Umgebung und der Gruppe und der Umgebung analysiert. Die

Arbeiten im Park positionieren sich gegenüber der Architektur, sie thematisieren und reflektieren sie, wie beispielsweise *Gitter* von Monika Sosnowska und *Interventionen* von Katarzyna Przezwańska. Die Werke *Teehaus* von Rirkrit Tiravanija und die Klanginstallation von Susan Philipsz verbinden sich unauffällig mit dem Umfeld, sie sind wandelbar und flüssig.

Die Idee der Offenen Form wird vor allem in der gesamten Funktion des Parks deutlich. Die Verbindung von der Kunst mit der Natur und den Menschen. Der Park mit der Ausstellung der Skulpturen ist eine Bühne, er formt den Rahmen und Hintergrund für die alltäglichen Tätigkeiten und für den Austausch zwischen den Menschen. Die Kunst sollte nur ein Anlass oder ein Auslöser für diesen Austausch sein. Einer der wichtigsten Aspekte des Bródno Skulpturenparks ist die Herstellung von Orten des öffentlichen Nutzens und das „Zähmen“ des Raums durch die Kunst von Bewohnern. Was das Projekt von anderen Initiativen der Kunst im öffentlichen Raum unterscheiden soll, ist das Engagement der Gemeinschaft in den Entscheidungsprozessen. Das Ganze geschieht unter der Obhut und dem Patronat des Museums der modernen Kunst in Warschau, es wird aber hervorgehoben, die Organe des Viertels und seine Gemeinschaft in das Projekt aufzunehmen.

Die Arbeiten wie *Lüfter* von Joanna Rajkowska, welche in Warschau 2007 auf dem Grzybowski Platz installiert wurden, haben gezeigt, dass solche Formen von künstlerischen sozialen Experimenten einen guten Empfang in der lokalen Gemeinschaften haben. Die Projekte, die den Raum domestizieren und eine Möglichkeit geben, näher an den Anderen zu kommen, wurden von der Gesellschaft positiver angenommen, als die Projekte die etwa willkürlich realisiert werden, wie *Grüße aus der Jerozolimaallee* von der gleichen Künstlerin oder wie *Regenbogen* von Julita Wójcik. Das Hauptziel von solchen Projekten und des Skulpturenparks Bródno ist es, die Bewohnerschaft zu überzeugen, aktiv in der Gestaltung des öffentlichen Raums zu partizipieren. Eine der ersten Initiativen im Park, *Paradies* von Paweł Althamer, so wie *Toguna* von Youssef Dara und *Teehaus*, folgen diesem Prinzip. Diese Werke fügen auch ein Element der Verspieltheit in die Umgebung hinzu.

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.

Was für die polnische zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum untypisch ist, ist der spirituelle, schamanische Charakter des Parks, der beispielsweise durch Werke wie der *Schutzengel* von Roman Stańczak oder *To be found* von Ai WeiWei verliehen wird. Bedeutsam ist die Rolle von Paweł Althamer in der Bródno Gemeinschaft, die bewusste, anthropologische Rolle des Schamanen, der durch Kunst spirituelle Rituale über das Viertel praktiziert. Er wirkt in zwei Richtungen, zuerst als das wichtige und allgemein akzeptierte Gemeinschaftsmitglied, leitet er die Bedürfnisse und Geschichten der Gemeinschaft nach außen und zweitens fungiert er für die Gemeinde als ein Heiler. Seine Tätigkeiten dienen einer langsamen Veränderung der Viertels, deren geistige Erneuerung und der Gestaltung einer neuen Gesellschaft. Es ist das Streben nach der sozialen Skulptur, dem unsichtbaren immateriellen Wert, das das Ergebnis von materiellen Kunstwerken ausmachen soll.

Das Projekt von dem Skulpturenpark Bródno ist eine unikale künstlerische Initiative im Rahmen Polens, da sie von der Seite des Wohnviertels Bródno stammt und nicht von Seite der kulturellen Institution. Sein wichtigster Aspekt ist das Vertauschen von Entstehungsprozeduren, die normalerweise ein solches Unterfangen begleiten und die untypische, etwa exotische Umgebung für Kunst. Die Bewohnerschaft tritt hier nicht nur als das Publikum auf, sondern als der Verhandlungspartner und der Mitgestalter, der über seinen öffentlichen Raum selbst entscheidet. Für den Kontext der polnischen Kunst stellt dies ein neues Element dar, das einen Teil zur Ausbildung und zum Aufbau der Zivilgesellschaft beiträgt.

5. EXKURS: *Soziale Plastik* von Joseph Beuys

Die Theorie der *Sozialen Plastik* von Joseph Beuys ist ein radikales, anthropologisches Gedankengebäude, in dem Beuys die Verwandlung der kompletten Gesellschaft zu einem Kunstwerk eingearbeitet hat.

Seit den 1960er Jahren und seiner Arbeit an der Akademie der bildenden Künste in Düsseldorf, war Joseph Beuys ein aktiver Akteur und Promotor für Öffentlichkeitstätigkeiten und für die enge Kooperation in Organisationen zuständig. Die Gründung von Organisationen wie der Deutschen Studentenpartei, der Organisation für Nichtwähler, der Freien Volksabstimmung oder der freien Internationalen Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung in Kassel 1977, hat seine Position als Führer in der Diskussion über politische und soziologische Kondition der Gesellschaft befestigt. Diese solle der Analyse der Gesellschaft und der Suche nach Alternativen dienen. In zahlreichen Diskussionsrunden und Interviews hat er allmählich ein Model der offenen Kommunikation vorgestellt, das zusätzlich von seinen Programmtexten unterstützt wurde. Diese wurden unter anderem während seiner Auftritte auf der Documenta in Kassel veröffentlicht¹¹⁷.

Seine Programtexte, die 1977 und 1982 in Kassel veröffentlicht wurden, ergeben ein Bild seiner Theorie, die *Soziale Plastik* genannt wird. Die breitungfassende Idee seiner Theorie sollte ein Mittel oder Instrument sein, um das Zusammenleben der Menschen in einer Gesellschaft zu transformieren, damit eine neue Sozialstruktur entstehen kann. Diese Transformation sollte mithilfe von bewusster Partizipation und Kreativität stattfinden. Die Partizipation wurde jedoch allgemeiner und indirekter verstanden, als eine geistige Partizipation, die nicht immer eine physische Involvierung beinhaltet. Durch die *Soziale Plastik* sollte letztlich die unsichtbare Skulptur entstehen¹¹⁸.

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 erweitert¹¹⁹. Der Mensch als Künstler ist der Ingenieur des Lebens und der Gesellschaft, der in allen Bereichen, materiell und geistig, tätig ist¹²⁰. Beuys förderte die Erweiterung der Wissenschaftsbegriffe hin bis zur *Freiheitswissenschaft* und zur Trennung von Materie und Geist. Damit sollte die Bewusstseinsweiterung erreicht werden, womit die spirituelle und rituelle Sphäre zurückgewonnen werden sollte¹²¹.

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 erkennen¹²². 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 *die reine Aktivität, ein plastischer Vorgang, in dem der reine Wille wirkt* entstehen¹²³.

Beuys Idee der *Sozialen Plastik*, entwickelt in den 1970er und 1980er Jahren, war eine Strategie für ein neues soziales System. Womit sich Beuys stark gegen zwei in diesen Zeiten dominierenden politischen Tendenzen stellte, gegen den Privatkapitalismus des Westens und dem Staatskapitalismus des Ostens. Beuys schlug ein drittes System vor. Sein Konzept war von politischen Ideen des freiheitlich-demokratischen Sozialismus von Rudolf Steiner beeinflusst¹²⁴. Steiner förderte in seinen Schriften die Vereinigung von sozialistischem Zusammenwirken, der Demokratie und dem Liberalismus der individuellen Freiheit. Er unterteilte das Gesellschaftsleben in drei Gliederungen: Sozialismus für das Wirtschaft, Demokratie für den Staat und das Recht und Liberalismus für das Geistesleben¹²⁵.

Joseph Beuys hat mit der *Sozialen Plastik* eine Theorie der Kunst und des sozialen Lebens entwickelt, in der künstlerische Begriffe für ein breitemfassendes, totales, gesellschaftliches Leben wirken sollen. Der Begriff *Plastik* steht hier für das ganze System, den Organismus der Gesellschaft, der zum vollständigen Kunstwerk, zur unsichtbaren Skulptur, wird. An diesem

¹¹⁹ Beuys 1984, S. 124-125.

¹²⁰ Harlen/Rappmann/Schata 1984, S. 102.

¹²¹ Diwo 1993, S.103.

¹²² Diwo 1993, S. 103.

¹²³ Beuys 1984, S. 127.

¹²⁴ Harlen/Rappmann/Schata 1984, S. 26.

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.

Das Resultat seiner Theorie für die Gestaltung der Kunst, war die Ablehnung der Kunst mit einem bürgerlichen Charakter, die sich nur auf das Objekt fokussiert. Das Resultat war die Emanzipation der Kunst von seinen materiellen Eigenschaften und das Brechen mit dem traditionellen ästhetischen System. Diese Befreiung erlaubte die bessere Betonung der Zusammenhänge zwischen den Menschen, der Natur, der Zivilisation und der Archais. Dies sollte der Verbesserung des Verständnisses und der Kommunikation, zwischen den verschiedenen Welten von Mensch, Tier und Pflanzen, dienen. Die so entstandene Kunst wendet sich an das Unbewusste, an den natürlichen Sinn der Instinkte, nicht an den rationalen und analytischen Intellekt¹²⁶.

Seine Postulate der *Sozialen Plastik* fanden ihre Verwirklichung in Beuys Arbeiten im öffentlichen Raum. Die *7000 Eichen* Aktion, die anlässlich der *documenta 7* (1982) und der *documenta 8* (1987) in Kassel stattfand, warb lokale Gesellschaft, ihre Kreativität und ihren Partizipationswillen an, um die Umgebung zusammen umzuwandeln. Die Baumpflanzung in der Stadt Kassel, hat die Partizipation von vielen Menschen gefördert, von Beamten, Mitgliedern der *documenta* bis zum normalen Bürger. Diese Partizipation spielte sich auf verschiedenen Stufen ab, von Bürgergruppen und Schulen, die sich in diesem Projekt aktiv engagierten und über die Lokalisierung von Eichen entschieden, bis zur Kritik an der Aktion und der Bezweiflung des künstlerischen Charakters des Projekts von anderen Bewohnern Kassels. 7000 Eichen die gepflanzt wurden, waren nur die Auslösung für das tatsächliche Werk. Es war die Umwandlung der Umgebung, des gemeinsamen Raums, des lokalen ökologischen Systems und des Zusammenlebens der Gemeinde. Das Werk kristallisierte sich aus den Diskussionen, aus der Kritik an der Form des Projektes, aus der Zusammenarbeit zwischen Künstler und Gemeinde und aus dem Konsens und dem Dissens.

¹²⁶ Diwo 1993, S. 51.

¹²⁶ Diwo 1993, S. 51.

6. Conclusio

Der Gegenstand der Arbeit ist der Skulpturenpark Bródno in Warschau und die künstlerische Tätigkeit im Park zwischen 2009 und 2014. Der Park befindet sich im Wohnviertel Bródno am Rand von Warschau, das ein typisches Beispiel für die soziale Plattensiedlung aus den 1960er und 1970er Jahren ist. Das Wohnviertel wurde als ein Wohnraum für Arbeiter aus naheliegenden Betrieben und Fabriken gebaut. Der Park selbst wurde Ende der 1970er Jahre entworfen, als ein Rekreationsort für die Bewohner.

Einer der Initiatoren des Skulpturenparks ist der Künstler Paweł Althamer, der selbst aus Bródno stammt und bis heute selbst dort wohnt und künstlerisch tätig ist. Althamer ist der führende Vertreter der sogenannten polnischen kritischen Kunst seit den 1990er Jahren, er positioniert seine Kunst an der Grenze zwischen der kollektiven Arbeit als Gemeinde und der Erfahrung der individuellen Erlebnisse und Introspektionen. Mit seinen Arbeiten infiltriert er die sozialen Strukturen und Probleme, demaskiert die oberflächlichen Rollen, die in der Gesellschaft funktionieren und versucht mithilfe von seinen Menschen-engagierenden Projekten die Perzeption zu ändern. In Althamers Oeuvre ist ein spiritueller Charakter der Kunst und sein anthropologischer Zugang zur Realität wichtig. Er sucht nach dem Mystizismus im Leben und der spirituellen Erweiterung des eigenen und kollektiven Bewusstseins. Diese zwei Schwerpunkte seiner künstlerischen Tätigkeit, die Arbeit mit der Gemeinde und die Spiritualität, machen aus Althamer einen modernen Schamanen, der mithilfe der Kunst ein Ritual über die Gesellschaft hält.

Auf dieser Basis ist die Idee des Skulpturenparks Bródno entstanden. Althamer richtete den Park auf die lokale Thematik und Spezifik aus, auf das Engagement von Menschen, die Integration und das Mitwirken, was wiederum Themen von Werken von Rirkrit Tiravanija, Jens Haaning und Youssef Khatami anspricht. Die lokale Spezifik und die architektonische Umgebung, sowie der Platz des Individuums in der Gesellschaft, wird in Werken von Monika Sosnowska und Katarzyna Przeważska analysiert. Olafur Eliasson und Paweł Althamer thematisieren die Verbindung zwischen der Natur und Menschen, die ursprünglichen, archetypischen Werte, die in der modernen Gesellschaft wieder hergestellt werden sollen. Dazu werden die Elemente des Mystizismus und des Geheimnisses eingeführt, die in den Werken von Roman Stańczak und Ai Weiwei zu finden sind.

Die rezeptionsästhetische Methode, die für die Arbeit gewählt wurde, erlaubt die Werke in einen engen Kontext mit der Umgebung und der lokalen Gesellschaft zu setzen. Die Aufmerksamkeit wurde auf die Ortspezifität und den lokalen sozialen Kontext gelegt und in diesem Licht werden die Werke in der Arbeit präsentiert und interpretiert. Die Interpretation des Parks im Rahmen von Begriffen wie Kunst im öffentlichen Raum, *New Genre Public Art* oder *Community based-art* positionierte das Projekt im breiteren Kontext des institutionellen Diskurses über zeitgenössische Kunst. Solch eine Positionierung erlaubte es zu bewerten, wie der Skulpturenpark Bródno diese Formeln ausübt.

Die Kunst im Park wird stark mit manchen Begriffen assoziiert, wie *Community based-art* Kunst. In Bródno wird unterstrichen, dass die Werke im Kontakt mit und für das bestimmte lokale Publikum entstehen. So sind beispielsweise die *Sylvia* von Althamer, *Toguna* von Dara oder das *Teehaus* von Tiravanija entstanden, angeführt als Beispiele von Arbeiten, die mit dem Publikum entstehen oder von ihm benutzt werden. Die Ortspezifität ist eine weitere Eigenschaft, die in Bródno ausgeübt wird. So sind auch *Gitter* von Monika Sosnowska und malerische *Interventionen* von Katarzyna Przewańska von der architektonischen Umgebung inspiriert und beeinflusst. Susan Philipsz's Klanginstallation und Jens Haanings Skulptur basieren auf der lokalen Mentalität und Geschichte, sie analysieren die Quellen des lokalen Geistes und Charakters. Dies sind die Werke, die ohne den lokalen Kontext ihre Aussagekraft verlieren würden.

Paweł Althamer wird im Kontext von Bródno als der *community artist* bezeichnet, ein Mitglied der Bródno Gesellschaft, der das künstlerische Leben in der Gemeinschaft anregt. Wichtig für die Kontextualisierung, ist auch die Positionierung des Projekts im Rahmen der Ideen von *New Institutionalism*. Sein Ansatz ist es, neue Gebiete für Kunst, neue Publikumskreise und Wirksamkeiten des Museums außerhalb seiner Wände zu schaffen. In der Tätigkeit des Museums der modernen Kunst in Warschau, sind die Richtlinien von *New Institutionalism* deutlich zu bemerken, wie das Ausdehnen der Wirksamkeit des Museums auf neue Gebiete und die direkten Kontakte mit dem Publikum außerhalb der Museumswände.

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 machen¹²⁷.

In der Arbeit wurde der Skulpturenpark Bródno in einen Kontext mit zwei theoretischen Denkansätzen gestellt, der *Offener Form* von Oskar Hansen und der *Sozialen Plastik* von Joseph Beuys. Die Idee der *Offenen Form*, ein starker Bezugspunkt für Künstler in der Generation von Althamer, die in der Tradition von Hansen an der Warschauer Kunst Akademie aufwuchsen, findet auch in Bródno seine Anknüpfungspunkte. Das bewusste ortspezifische Schaffen von Künstlern, die die Verbindung zwischen der Architektur, der Natur und den Menschen zu finden versuchen und damit den Hintergrund für gute zwischenmenschliche Beziehungen zu gestalten. Im kuratierten Projekt des Parks, wurde Wert drauf gelegt, den Charakter des offenen, freien Raums beizubehalten, um den Park den Bewohner symbolisch nicht „weg zu nehmen“. Die Kunst existiert auf eine unauffällige Art und Weise, hebt die sozialen Kontexte hervor, aber sie drängt sich nicht auf.

Weiterdenkend, kann die Idee des Skulpturenparks Bródno 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 *Bródno 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 Bródno ist eine sich weiter entwickelnde und offene Initiative. Sie basiert auf der breiten Idee der Kunst im öffentlichen Raum und greift auf verschiedene Tendenzen

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 Paweł 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

Vito Acconci, Das Haus verlassen. Anmerkungen in die Öffentlichkeit, in: Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Handbuch, Hg. Florian Matzner, Ostfildern-Ruit 2004.

Arendt 1999

Hannah Arendt, Vita activa oder vom tätigen Leben, München – Zürich 1999.

Armajani 2004

Siah Armajani, Kunst im öffentlichen Raum und die Stadt, in: Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Handbuch, Florian Matzner (Hg.), Ostfildern-Ruit 2004.

Beuys 1984

Joseph Beuys, Eintritt in ein Lebenswesen, Vortrag am 6.8.1977 im Rahmen der FIU, documenta 6, Kassel, in: Soziale Plastik, Hg. Volker Harlen, Rainer Rappmann, Peter Schata, Achberg 1984.

Bishop 2011

Claire Bishop, Viewers as Producers, in: Participation, Hg. Claire Bishop, London 2011.

Bogacki 1983

Janusz Bogacki, Sztuka Polski Ludowej, Warszawa 1983.

Bourriaud 2005

Nicolas Bourriaud, Postproduction: culture as screenplay: how art reprograms the world, New York 2005.

Budak 2010

Adam Budak, Die Performance des einheimischen Lebens. Die Herstellung der Welt in die Landschaft der Selbstbedingtheit, in: Der schaffende Mensch. Welten des Eigensinns, Ausst.Kat., 3. Juni-31. Oktober 2010, Schloss Trautenfels.

Brassat/Kohle 2003

Wolfgang Brassat, Hubertus Kohle, Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft, Köln 2003.

Czubak 2011

Bozena Czubak, Art of the Public Domain, in: Krzysztof Wodiczko. Art of a public domain, Hg. Bozena Czubak, Lublin 2011.

Deutsche 1998

Rosalyn Deutsche, Evictions. Art and Spatial Politics, New York 1998.

Diwo 1993

Marion Dagmar Gabriela Diwo, Gesellschaftliche Aspekte bei Joseph Beuys, Lothar Baumgarten und Ingo Günther, phil.Diss., Bonn 1993.

Feldhoff 2009

Silke Feldhoff, Zwischen Spiel und Politik. Partizipation als Strategie und Praxis in der bildenden Kunst, (Diss. Phil.), Berlin 2009.

Folie 2006

Sabine Folie, Empowerment, in: Das unmögliche Theater, Ausst.Kat., Kunsthalle Wien Juli-November 2005, Zachęta, Warschau Mai-Juli 2006.

Foster 1996

Hal Foster, The Artist as Ethnographer, in: The Return of the Real. The Avangarde at the End of the Century, Hg. Hal Foster, Cambridge 1996.

Foster 2007

Hal Foster, 1989, in: Art since 1900, Hg. H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B. H. D. Buchloh, London 2007.

Giergoń 2014

Paweł Giergoń, Mozaika Warszawska. Przewodnik po plastyce w architekturze stolicy 1945-1989, Warschau 2014.

Hansen/Hansen 1961

Oskar Hansen, Zofia Hansen, The Open Form in Architecture- The Art of the Great Number, in: CIAM '59 in Otterlo, Hg. Oscar Newman, Stuttgart 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

Wilfried Heidt, Die Umstülpung des demiurgischen Prinzips, in: Die unsichtbare Skulptur. Zum erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys. Herausgegeben von der FIU, Kassel 1982.

Hornig 2009

Petra Hornig, Kunst im Museum und Kunst im öffentlichen Raum. Elitär versus demokratisch?, (Diss. Phil), Kassel 2009.

Lange 1999

Barbara Lange, Joseph Beuys. Richtkräfte einer neuen Gesellschaft. Der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer, Bonn 1999.

Kat.Ausst. Kunsthaus Zürich 1983

Der Hang zum Gesamtkunstwerk: europäische Utopien seit 1800 (Hg. H. Szeemann, Kat.Ausst. Kunsthaus Zürich 1983, Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1983, Museum moderner Kunst, Museum des 20. Jahrhunderts Wien 1983), Sauerländer 1983.

Kościuczyk 2010

Krzysztof Kościuczyk, From Singularity to Collectivity, or There and Back again, in: The Science of Imagination, Ausst. Kat., Ludwig Museum of Contemporary Art, Budapest, April-Juni 2010.

Kurzmeyer 2011

Roman Kurzmeyer, To an Invisible Sculpture, in: Paweł Althamer, Roman Kurzmeyer, Adam Szymczyk, Suzanne Cotter (Hg.), London 2011.

Kwon 1997

Miwon Kwon, Für Hamburg: Public Art und städtische Identitäten, in: Kunst auf Schritt und Tritt (Kat.Ausst. Kunstverein Hamburg 1997), Hg. Christian Philipp Müller, Hamburg 1997.

Kwon 2002

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

Lacy 1995

Suzanne Lacy, Mapping the Terrain. New Genre Public Art, Seattle 1995.

Mayr 2006

Nora Mayr, Brennpunkt öffentlicher Raum: die Stadt zwischen neoliberaler Reglementierung und künstlerischen Interventionen, (Dipl. Phil.), Wien 2006.

Möntmann 2004

Nina Möntmann, Konflikt als Produktive Kraft. Communities und Öffentliche Räume, in: Schrumpfende Städte. Band 1: Internationale Untersuchung, Philip Oswald (Hg.), Ostfildern-Ruit 2004.

Ockman 2014

Joan Ockman, Oskar Hansen's Radical Humanism, in: Oskar Hansen. Opening Modernism, Hg. Aleksandra Kedziorek, Lukasz Ronduda, Warschau 2014.

Piotrowski 2008

Piotr Piotrowski, Sztuka według Polityki. Od melancholii do Pasji, Krakau 2008.

Piotrowski 2010

Piotr Piotrowski, Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie, Posen 2010.

Piotrowski 2011

Piotr Piotrowski, Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945, Posen 2011.

Potocka 2004

Maria Anna Potocka, Ah, geh, das ist doch nur Kunst, in: Öffentlicher Raum für Kunst, Hg. Maria Anna Potocka, Krakau/Wien 2004.

Rajkowska 2010

Joanna Rajkowska. Przewodnik krytyki politycznej, mehrere Herausgeber, Warschau 2010.

Rebentisch 2013

Juliane Rebentisch, Theorien der Gegenwartskunst, Hamburg 2013.

Ronduda 2014

Łukasz Ronduda, Oskar Hansen (1922-2005), in: Oskar Hansen. Opening Modernism, Hg. Hg. Aleksandra Kedziorek, Lukasz Ronduda, Warschau 2014.

Rottenberg 2007

Anda Rottenberg, Sztuka w Polsce 1945- 2005, Warschau 2007.

Scott 2014

Felicity D. Scott, Space Educates, in: Oskar Hansen. Opening Modernism, Hg. Hg. Aleksandra Kedziorek, Lukasz Ronduda, Warschau 2014.

Sienkiewicz 2014

Karol Sienkiewicz, Zatańcza ci co drżeli. Polska sztuka krytyczna, Krakau-Warschau 2014.

Sienkiewicz 2014b

Karol Sienkiewicz, You live and you learn: Open Form put to the Test, in: Oskar Hansen. Opening Modernism, Hg. Aleksandra Kedziorek, Lukasz Ronduda, Warschau 2014.

Szymczyk 2011

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

Vischer 1994

Theodora Vischer, Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes, Köln 1994.

Zydorowicz 2005

Jacek Zydorowicz, Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku, Warschau 2005.

Veröffentlichungen in Zeitschriften:

Bishop 2012

Claire Bishop, Delegated Performance- Outsourcing Authenticity, in: October, 140, 2012, S. 99-112.

Brzozowska 2008

Emilia Brzozowska, Potoczny odbiór sztuki krytycznej w Polsce (Colloquial reception of critical art in Poland), in: Panoptikum, 7, 2008, S. 338-349.

Cieśła 2009

Joanna Cieśła, Konstelacja Brodno, Polityka, 30, 2009.

Deutsche 1992

Rosalyn Deutsche, Art and Public Space: Questions of Democracy, in: Social Text, 33, 1992, S. 34-53.

Gioni 2008

Massimiliano Gioni, Pawel Althamer. Der Held mit den Tausend Gesichtern, in: Parkett, 82, 2008, S. 96-101.

Jeziorek 2008

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

Larsen 1999

Lars Bang Larsen, Social Aesthetics: II examples to begin with, in the light of parallel history, in: *Afterall: a Journal of Art, Kontext and Enquiry*, 1, 1999.

Szymczyk 2002

Adam Szymczyk, The Annotated Althamer, in: *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 5, 2002, S. 12-23.

Online Ressourcen:

http://artmuseum.pl/public/upload/files/mapka-BRODNO_eng.pdf (Karte des Parks)

<http://artmuseum.pl/en/doc/video-wokol-kolekcji-16-2> (Film über den Schutzengel von Roman Stańczak)

<http://artmuseum.pl/en/news/brodno> (Gespräch mit Jens Haaning)

<http://artmuseum.pl/en/news/toguna-na-brodnie> (Gespräch mit Youssef Dara)

<http://artmuseum.pl/en/news/dzwiek-nigdy-nie-umiera> (Gespräch mit Susan Philipsz)

http://www.sztuka-architektury.pl/index.php?ID_PAGE=1120 (Gespräch mit Monika Sosnowska)

http://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5638_statuesque/

http://www.publicartfund.org/FILE/5840/Prompt_2_Pawel_Althamer.mp3

<http://csw.art.pl/index.php?action=aktualnosci&s2=1&id=1077&lang.>

<http://opencity.pl/#o-festiwalu.>

Cichocki 2010a

Powściągliwość w podróży, Gespräch von Sebastian Cichocki mit Paweł Althamer, <http://artmuseum.pl/en/news/powsciagliwosc-w-podrozy.>

Cichocki 2005

Wprowadzić chaos i niepewność. Gespräch von Sebastian Cichocki mit Monika Sosnowska http://www.sztuka-architektury.pl/index.php?ID_PAGE=1120 (abgerufen am 21.11.2014).

Cichocki 2010b

The sound never dies. Gespräch von Sebastian Cichocki mit Susan Philipsz. <http://artmuseum.pl/en/news/dzwiek-nigdy-nie-umiera>

Farquharson 2006

Alex Farquharson, Bureaux de change, in: *frieze*, 1, 2006. http://www.frieze.com/issue/article/bureaux_de_change/ Abgerufen am 16.1.2015.

Farquharson 2013

Vortrag von Alex Farquharson „After the New Institutionalism“ in Museum der modernen Kunst in Warschau am 14.11.2013. <http://artmuseum.pl/en/doc/video-po-nowym-instytucjonalizmie-alex-farquharson.>

Informator 2008

Informator Urzędu Dzielnicy Targowe m.st. Warszawy, 2008

http://spolecznosc.targowek.waw.pl/page/data/other/informator_a.pdf

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_niebezpiecznie__ZOBACZ_MAPE_.html](http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34862,13557438,W_tych_dzielnicach_jest_niebezpiecznie__ZOBACZ_MAPE_.html)

Potocka 2012

Galeria Otwarta, Gespräch von Anna Maria Potocka mit Rafal Bujnowski,

<https://mocak.pl/galeria-otwarta>.

II.I. Abbildungen

Abbildung 1. Kondratowiczastraße, Bródno. 1970.



Abbildung 2. Pawel Althamer, Selbstporträt, 1993.



Abbildung 3. Pawel Althamer, Selbstporträt mit Monika, 2002.



Abbildung 4. Pawel Althamer, Beobachter, 1992.



Abbildung 5. Pawel Althamer, *Gummi*, 2008.



Abbildung 6. Pawel Althamer, *So-called waves and other phenomena of the mind*, 2003.



Abbildung 7. Pawel Althamer, *Abam und Buruś*, 2007.



Abbildung 8. Pawel Althamer, *Bródno 2000*, 2000.

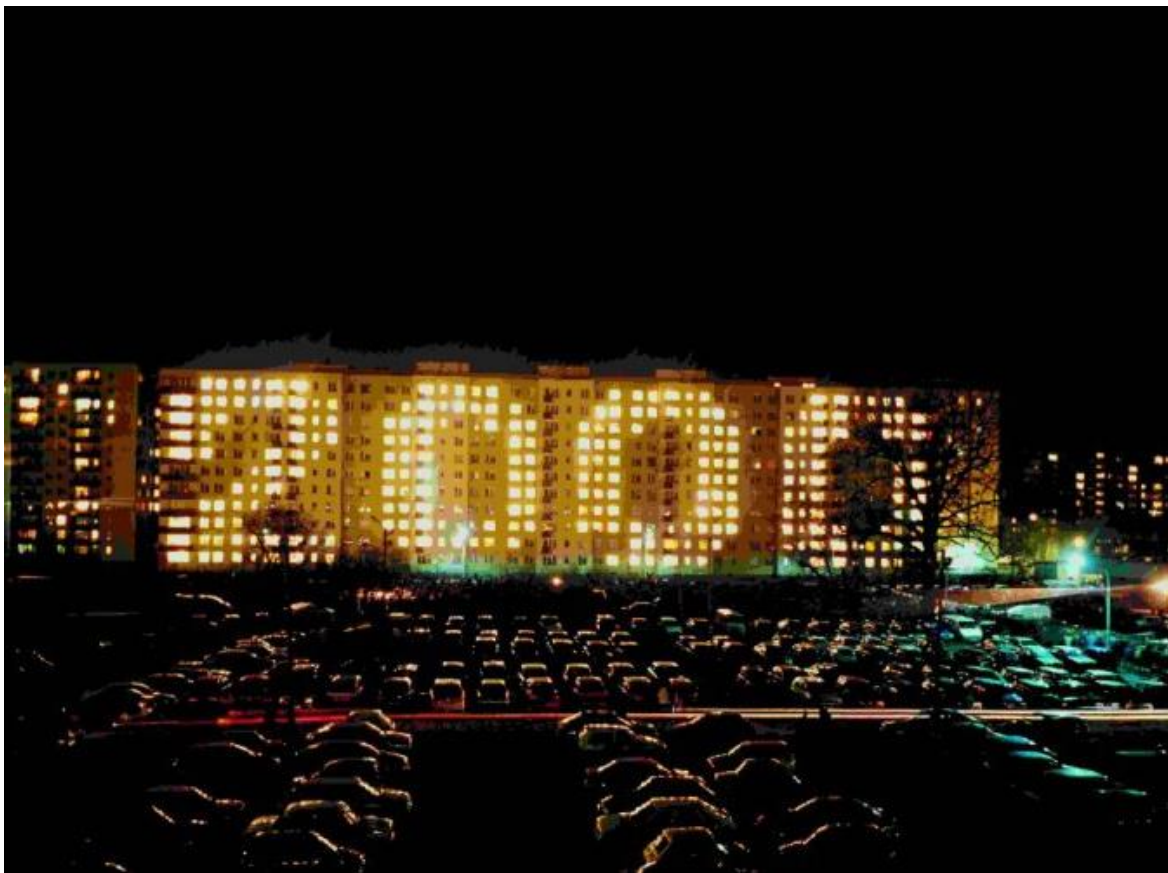


Abbildung 9. Pawel Althamer, *Gemeinsames Ziel*, 2009.



Abbildung 10. Pawel Althamer und Nowolipie Gruppe, *Sylvia*, 2010.



Abbildung 11. Roman Stańczak, Schutzengel, 2013.



Abbildung 12. Jens Haaning, Bródno, 2012.



Abbildung 13. Monika Sosnowska, Gitter, 2009.



Abbildung 14. Paweł Althamer, Paradies, 2009.



Abbildung 15. Olafur Eliasson, *Negative Glacier Kaleidoscope*, 2007.



Abbildung 16. Katarzyna Przewańska, *Interventionen*, 2010.



Abbildung 17. Katarzyna Przewańska, *Interventionen*, 2010.



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 20. Rirkrit Tiravanija, *Teehaus mit einer Kaffeemaschine*, 2009.



Abbildung 21. Youssouf Dara und Pawel Althamer, Toguna, 2011.



Abbildung 22. Zofia Czarnocka-Kowalska, sgraffito, 1956.



Abbildung 23. Wojciech Fangor, Op-Art Mosaiken, 1963.



Abbildung 24. Tadeusz Kantor, Panoramaartiges Seehappening, 1967.



Abbildung 25. Zbigniew Gostomski, Form, Elbląg.



Abbildung 26. Ewa Partum, *Legalität des Raums*, 1971.



Abbildung 27. Krzysztof Wodiczko, *Maschine zu laufen*, 1977.



Abbildung 28. Jerzy Kalina, *Durchgang*, 1977.



Abbildung 29. *Akademia Ruchu*, Eurpoa, 1979.



Abbildung 30. Pomarańczowa Alternatywa, Zwergen.



Abbildung 31. Marcin Maciejowski, Wie kann man jetzt so leben?, 2002.

JAK TU TERAZ ŻYĆ ?

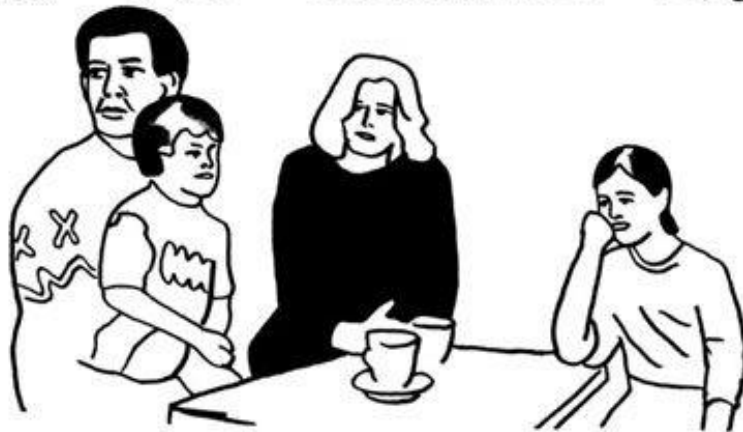


Abbildung 32. Katarzyna Kozyra, *Blutsbande*, 1995.

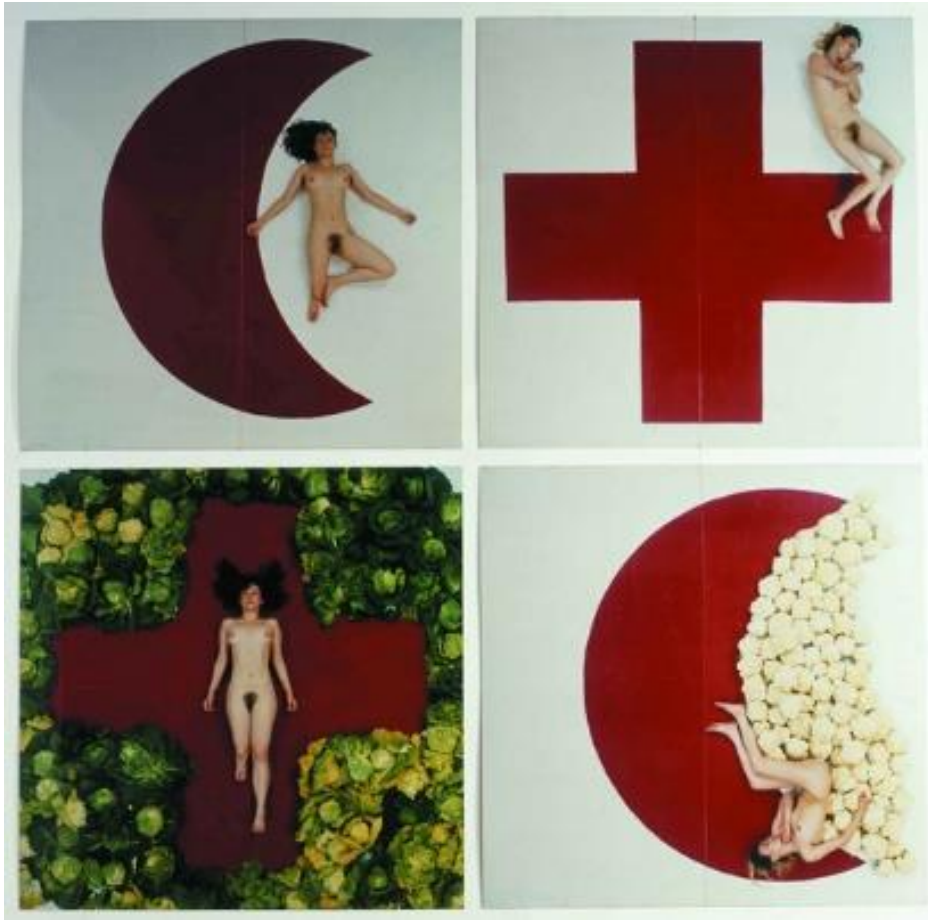


Abbildung 33. Joanna Rajkowska, *Grüße aus Jerusalemllee*, 2002.



Abbildung 34. Joanna Rajkowska, Lüfter, 2007.



Abbildung 35. Julita Wójcik, Regenbogen, 2012.



Abbildung 36. Mirosław Balka, AUSCHWITZWIELICZKA, 2009



Abbildung 37. Grzegorz Kowalski, *Manipulative Komposition*, 1966.

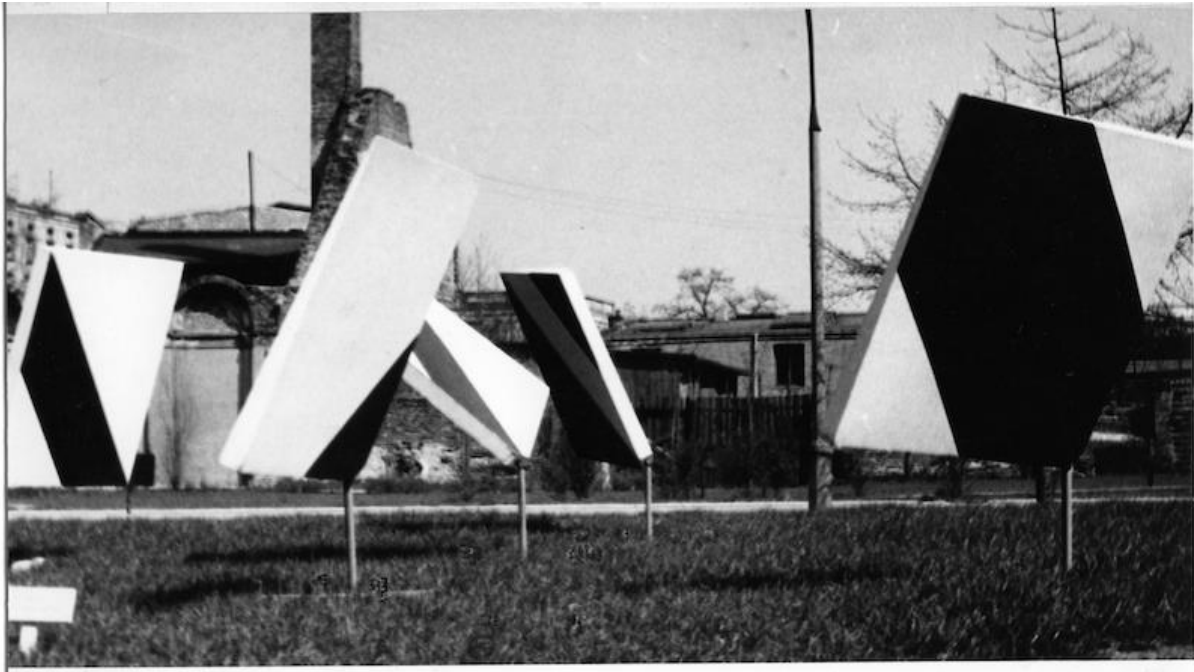


Abbildung 38. Katarzyna Kozyra, *Tierpyramide*, 1993.



Abbildung 39. Paweł Althamer, *Kongress der Zeichner*, 2012.



Abbildung 40. Dorota Nieznalska, *Passion*, 2001.

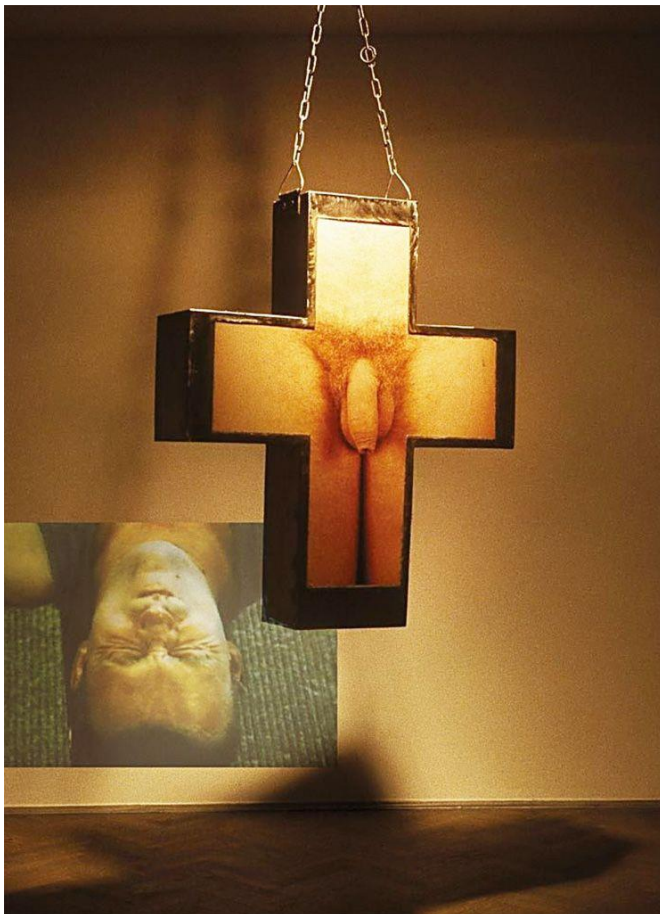


Abbildung 41. Maurizio Cattelan, *Neun Uhr*, 2000.



II.II. Abbildungsverzeichnis

Abb.1. <http://www.dkswit.com.pl/bph/galerie/ul-kondratowicza-br%C3%B3dno>.

Abb. 2. Culture.pl.

Abb.3. Culture.pl.

Abb.4. Kurzmeyer, Szymczyk, Cotter 2011, S. 31.

Abb.5. Kurzmeyer, Szymczyk, Cotter 2011, S. 41.

Abb.6. Kurzmeyer, Szymczyk, Cotter 2011, S. 40.

Abb.7. Kurzmeyer, Szymczyk, Cotter, 2011, S. 38.

Abb.8. Culture.pl.

Abb.9. Culture.pl.

Abb.10. Foto. P. Medrala 2014.

Abb.11. Foto. P. Medrala 2014.

Abb.12. Foto. P. Medrala 2014.

Abb.13. Foto. P. Medrala 2014.

Abb.14. Foto. P. Medrala 2014.

Abb.15. artmuseum.pl.
Abb.16. Foto. P. Medrala 2014.
Abb.17. Foto. P. Medrala 2014.
Abb.18. Foto. P. Medrala 2014.
Abb.19. artmuseum.pl
Abb.20. Foto. P. Medrala 2014.
Abb.21. Foto. P. Medrala 2014.
Abb.22. Giergoń 2014, S. 46.
Abb.23. Giergoń 2014, S. 206.
Abb.24. Culture.pl.
Abb.25. Galeria-el.pl.
Abb.26. Culture.pl.
Abb.27. Culture.pl.
Abb.28. Culture.pl.
Abb.29. Culture.pl.
Abb.30. Culture.pl.
Abb.31. Culture.pl.
Abb.32. Culture.pl.
Abb.33. csw.art.pl.
Abb.34. Culture.pl.
Abb.35. Culture.pl.
Abb.36. artboomfestival.pl.
Abb.37. Kowalski.art.pl.
Abb.38. Culture.pl.
Abb.39. artmuseum.pl.
Abb.40. Culture.pl.
Abb.41. Culture.pl.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

III. Abstrakt

Der Gegenstand der Arbeit ist der Skulpturenpark Bródno in Warschau und die künstlerische Tätigkeit im Park zwischen 2009 und 2014. Der Park befindet sich im Wohnviertel Bródno am Rand von Warschau, das ein typisches Beispiel für die soziale Plattensiedlung aus den 1960er und 1970er Jahren ist. Die Initiatoren des Skulpturenparks ist der Künstler Paweł Althamer und der Amt des Stadtviertels Bródno-Targówek in Warschau, die sich um Unterstützung zu erhalten an das Museum der modernen Kunst in Warschau wendeten. Der Skulpturenpark funktioniert als ein Teil der permanenten Sammlung des Museums und seiner Außengalerie, die immer offen und frei zugänglich ist.

Die Arbeit beschäftigt sich mit der künstlerischen Tätigkeit von Paweł Althamer in Warschauer Wohnviertel Bródno und mit den Arbeiten von Künstler wie Olafur Eliasson, Susan Philipsz, Ai Weiwei, Monika Sosnowska, Katarzyna Przewańska, Rirkrit Tiravanija, Youssef Kader und Jens Haaning. Das Projekt wurde innerhalb des breiteren institutionellen Diskurses positioniert und gegenüber Ideen und Begriffen wie Kunst im öffentlichen Raum, *New Genre Public Art*, *community-artist*, *New Institutionalism* oder Partizipationskunst gestellt. Die Werke sprechen die sozialen Strukturen und Probleme an, demaskieren die oberflächlichen Rollen in der Gesellschaft und versuchen die Perzeption zu ändern. Der Schwerpunkt der Arbeit wurde auf die Ortspezifität, die Menschen-engagierenden Projekte und den lokalen sozialen Kontext gelegt.

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. 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

Geboren am 13. Oktober 1988 in Krakau, Polen.

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