



**HAL**  
open science

# Le parc des sculptures de Bródno : appropriations et (ré)appropriations

Anna Michalak

► **To cite this version:**

Anna Michalak. Le parc des sculptures de Bródno : appropriations et (ré)appropriations. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-04570666

**HAL Id: dumas-04570666**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04570666>**

Submitted on 7 May 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Anna MICHALAK

# Le Parc des Sculptures de Bródno : appropriations et (ré)appropriations

Mémoire de recherche

(2<sup>nd</sup> année de 2<sup>e</sup> cycle)

en muséologie

Présenté sous la direction

de Mme Cécilia HURLEY-GRIENER

Janvier 2021

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



# Remerciements

Je remercie très chaleureusement Madame Cécilia Hurley-Griener, ma directrice de mémoire, Docteure en Histoire de l'Art, pour avoir accepté de m'accompagner dans ce travail. Je la remercie pour le savoir et les connaissances qu'elle nous a transmis pendant ses cours, pour les conseils qu'elle m'a apportés et ses mots d'encouragements.

Je souhaiterais également remercier Madame Marie-Cécile Bruwier, Directrice scientifique honoraire du Musée Royal de Mariemont, pour la gentillesse avec laquelle elle a accepté de faire partie de mon jury de soutenance. Je la remercie également pour ses cours de méthodologie.

Mes sincères remerciements vont à Marta Skowronska-Markiewicz, chargée de la médiation culturelle du Musée d'art moderne de Varsovie, qui m'a fait part de ses réflexions au sujet du Parc des Sculptures et son public. Je remercie également Szymon Maliborski, commissaire d'exposition du Musée d'art moderne de Varsovie, qui m'a transmis des informations précieuses concernant les éditions récentes du Parc des Sculptures de Bródno. Mes chaleureux remerciements vont à Dominika Jagiello, chargée de la médiation culturelle du Musée d'art moderne de Varsovie pour la documentation qu'elle m'a envoyée.

Ce travail n'aurait pas pu se faire sans les précieuses rencontres avec les médiatrices et médiateurs du Musée d'art moderne de Varsovie. Zuzanna Wesolowska, Paulina Sledziak et Bernard Wnuk, je vous remercie pour votre temps et pour les informations que vous m'avez transmis.

Enfin, de très grands remerciements à Hélène Michalak, Ines Roy-Lewanowicz, Régis Chupin, Laurent Sarfati et Robin Beaumont, pour leurs relectures et la pertinence de leurs commentaires. Je les remercie, ainsi que ma mère, pour leur soutien et leur patience.

L'idée pour ce sujet de recherche est née pendant une conversation avec Adam Durjasz, que je remercie également.

# Table des matières

Introduction.....	5
Partie I Appropriations : mise au point méthodologique et analyse des courants artistiques. ....	10
I. Les intentions de l'artiste selon Michael Baxandall. ....	10
II. Le contexte qui nous façonne : La civilisations des mœurs de Norbert Elias .....	13
III. Le Land art.....	16
IV. Happening et <i>Fluxus</i> : quelques notions essentielles. ....	21
V. Joseph Beuys et la « sculpture sociale » .....	23
VII. L'Art dans l'espace urbain ou comment les artistes réaniment une ville.....	25
VIII. Réception des œuvres : quelques réflexions sur la méthode employée. ....	28
IX. L'appropriation participative selon Barbara Rogoff.....	29
PARTIE II Une initiative commune : mairie, artiste et institution muséale. ....	31
I. Histoire du lieu et situation actuelle au moment où naît l'initiative.....	32
II. Améliorer son quartier : la mairie initiatrice du projet.....	33
III. La démarche artistique de Paweł Althamer. ....	34
IV. « Mon atelier c'est Bródno » : l'engagement de Paweł Althamer dans son quartier.....	35
V. Œuvres de Paweł Althamer dans l'espace public.....	36
VI. Œuvres de Paweł Althamer qui réaniment la ville.....	38
VII. Groupe Nowolipie. ....	41
VII. Un défi pour une jeune institution : le Musée d'art Moderne au moment de l'inauguration du Parc des Sculptures. ....	42
Partie III Le Parc des Sculptures de Brodno. ....	45
I. Les œuvres.....	45
I. Bródno .....	46
II. Sans titres (interventions peintes).....	49
III. A Trouver.....	52
IV. Sans titres (Salon de thé renversé avec une machine à café) / Maison de Thé.....	54
V. Le Paradis.....	56
VI. La Procession.....	58
VII. Les Madones.....	59
VIII. L'Ange Gardien .....	60
IX. Sylvia .....	62
X. L'enracinement .....	62
XI. Toguna.....	66
XII. Les Bourgeois de Bródno .....	69
XIII. La Grille .....	71
XIV. Negative Glacier Kaleidoscope.....	72

II. Les « chapitres » du Parc des Sculptures depuis 2017.....	73
III. Médiation et Réception.....	78
I. Outils muséographiques.....	78
II. Visites et ateliers.....	81
III. Réception.....	82
CONCLUSION.....	84
Bibliographie.....	89

# Introduction

Le Parc des Sculptures de Bródno est un projet commencé en 2009 à l'initiative de la mairie de Bródno, de l'artiste Paweł Althamer et du Musée d'art Moderne de Varsovie<sup>1</sup>. Il est situé dans un environnement urbain de grands immeubles construits dans les années 1970, sur le terrain d'un parc aménagé à cette même période sur d'anciens champs agricoles. Bródno est un quartier (périphérique) de la ville de Varsovie. Comme le désigne le musée, le parc fonctionne en tant « qu'exposition d'art contemporain, à caractère évolutif, présentée à ciel ouvert et accessible au public à tout moment ». Introduction

Ce projet s'inscrit dans plusieurs traditions, dont celle de l'aménagement des jardins. Concernant la culture occidentale, c'est dans la Rome antique que naissent des jardins qui sont des lieux de plaisance, agrémentés de bassins d'eau et aménagés avec des éléments architecturaux. Le jardin, quelles que soient ses dimensions, devient un élément central dans l'arrangement du *domus* et des villas privées<sup>2</sup>. C'est à l'époque de la Renaissance que les jardins sont pensés en tant que configurations urbaines plus imposantes, régies par des règles scientifiques et mathématiques<sup>3</sup>. Le plan de Bramante pour aménager l'espace qui relie le palais du Vatican à celui de la cour du Belvédère en est un exemple. Son projet se compose d'une enfilade de trois terrasses, sur lesquelles se déploient des bâtiments architecturaux, des éléments de nature et des sculptures antiques. Le jardin, qui se situe dans la continuité du palais du Vatican, le met en valeur, ainsi que les symboles qu'il représente. Le jardin de Versailles imaginé par André le Nôtre incarne le jardin français à l'excellence. Les formes géométriques et les jeux de miroirs avec l'eau en sont des traits caractéristiques. Cet exemple témoigne également du fait que l'aménagement du jardin n'a pas seulement un but esthétique, mais transmet un discours et des valeurs : celles des Lumières. Au contraire, le jardin « à l'anglaise » laisse plus de place à la nature et à son épanouissement, mais est tout de même un espace pensé par l'homme. C'est en Angleterre, qu'émergent de nombreux théoriciens de l'art des jardins et des personnes liées à son aménagement. Ces aspects confèrent à cet art des jardins une résonance typiquement *british*<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Voir Annexe Partie I fig.1

<sup>2</sup> Michel Baridon, *Les Jardins : paysagistes, jardiniers, poètes*, Paris, Editions Robert Laffont, 1998, p.137-140

<sup>3</sup> Ibid. p.593-599

<sup>4</sup> Grimal, Pierre, Levy, Maurice, « Jardins – de l'Antiquité au Lumières » Encyclopaedia Universalis [en ligne], <https://www-universalis--edu-com.rpnet.bnf.fr/encyclopedie/jardins-de-l-antiquite-aux-lumieres/>

Emmanuel Kant dans la *Critique de la faculté de juger*, intègre l'art des jardins dans le domaine des Beaux-Arts. Selon Kristeller, c'est avec le traité de Batteux, puis avec l'*Encyclopédie* de d'Alembert et Diderot, que s'est forgé et établi le regroupement des cinq arts principaux sous la dénomination commune de Beaux-Arts<sup>5</sup>. Kant appréhende l'art des jardins comme une extension du genre pictural, un art libéral, et non mécanique. Il s'agit d'un art non utilitaire, un art de l'apparence. Les jardins se contemplent à la manière d'une peinture, à cette différence que la nature nous est offerte à l'expérimenter dans un univers tangible<sup>6</sup>. En rapprochant cet art à ceux du genre pictural, le philosophe allemand lui attribue un statut aussi considérable et digne des autres arts libéraux. Les démarches des artistes du land art ou celles que nous analyserons dans ce travail, s'inscrivent dans cet héritage, tout en voulant le contester. Ils marquent le paysage, l'espace et le temps, en le composant selon leurs valeurs artistiques.

La notion de sculpture appréhendée dans le contexte du parc de Bródno est polysémique et abrite sous cette appellation une variété de réalisations. Comme nous le verrons, ces dernières ne sont pas seulement matérielles et pérennes, mais peuvent se présenter de différentes manières. L'emplacement de ces sculptures - au sein d'un parc urbain - les inscrit dans la tradition de la sculpture présentée dans l'espace public. On pense tout particulièrement à l'héritage de la sculpture commémorative. Que ce soient des arcs de triomphe, des statues d'empereurs, de souverains ou d'autres monuments commémorant des épisodes importants de l'histoire, ce médium est un outil qui sert un pouvoir en place. Ces monuments véhiculent des symboles et transmettent des valeurs qui sont celles d'un Etat donné. Concernant un pays qui nous intéresse dans ce travail, la Pologne, nous pouvons mentionner les sculptures représentant Staline. Avec la chute du mur de Berlin et l'effondrement de l'URSS, ces sculptures et les autres qui glorifient l'amitié polono-soviétique, ont été démontées et enlevées de l'espace public<sup>7</sup>. Au contraire, les bas-reliefs de la place MDM qui représentent les travailleurs modèles du régime communiste - l'ouvrier, le paysan, le professeur - sont toujours visibles à leur place d'origine<sup>8</sup>. Comme nous le verrons, certaines œuvres de ce travail questionnent la forme du monument telle qu'il est traditionnellement pensé.

Jusqu'à la sculpture *Les Bourgeois de Calais*<sup>9</sup> d'Auguste Rodin, la forme et la thématique d'une sculpture commémorative dépendent de son commanditaire et des conventions de l'époque.

---

<sup>5</sup> Paul Oskar Kristeller, *Le Système moderne des arts*, Nîmes, Jacqueline Chambon, p.64-69.

<sup>6</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion, 1995, p.204, 310-311

<sup>7</sup> Voir Annexe Partie I fig.2

<sup>8</sup> Voir Annexe Partie I fig.3

<sup>9</sup> Voir Annexe Partie I fig.4

Avec Rodin, le trait singulier du sculpteur va gagner en importance. L'époque qui nous intéresse plus particulièrement dans ce travail sont les années 1960, qui voient apparaître de nouvelles pratiques artistiques, l'utilisation de médiums inhabituels et un renouvellement du genre sculptural. Dans cette lignée, le projet de Bródno donne la possibilité aux artistes de s'emparer de cet espace et d'y proposer de nouvelles idées, qui prennent en compte l'intérêt local et les « capacités que sa société valorise le plus ». En effet, comme nous le rappelle Baxandall, «Le peintre en tient compte ; il doit s'appuyer sur la capacité visuelle de son public. Quels que soient ses talents professionnels de spécialiste, il est lui-même membre de la société pour laquelle il travaille et dont il partage l'expérience et l'habitude visuelles.»<sup>10</sup> Les réalisations du Parc des Sculptures sont également le fruit de collaborations diverses entre artistes, amateurs plasticiens, habitants et différents groupes socio-professionnels du quartier.

L'appropriation est définie comme une « action d'appropriier, de rendre propre à » et « action de s'approprier une chose. Se faire l'appropriation d'un dépôt »<sup>11</sup> Afin de pouvoir faire une lecture originale et renouvelée d'un modèle, il est nécessaire de le connaître. Nous pouvons ainsi nous poser la question de ce qu'est un modèle et des critères de sa connaissance. Cette interrogation mobilisera notre réflexion dans une première partie, qui aura pour but de définir ce modèle en l'inscrivant dans différents courants théoriques. Les écrits de Michael Baxandall et Norbert Elias nous permettent d'appréhender ces modèles dans un contexte historique. Dans cette partie nous nous interrogerons également sur les pratiques artistiques qui modèlent notre société et témoignent des changements qui s'y produisent. Il sera ainsi important de se pencher sur les courants artistiques qui se développent à partir des années 1960, tels le *land art* et Fluxus. L'artiste allemand Joseph Beuys qui a théorisé le concept de la "sculpture sociale" sera également mentionné. Certaines sculptures ou performances que nous étudierons mettent en pratique ce concept. Le parc de Bródno se situe dans un espace urbain, il sera important de voir les manières dont les artistes s'emparent de la ville. Tous ces éléments ont pour but de poser des bases théoriques, afin de poser les questions suivantes : quels motifs artistiques et historiques le Parc de Sculptures s'approprie-t-il et comment les remodèle-t-il à sa façon ? La partie consacrée au concept de l'appropriation participative a pour but d'analyser les œuvres

---

<sup>10</sup> Michael Baxandall, *L'œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985, p.65 trad. « The painter responds to this ; his public's visual capacity must be his medium. Whatever his own specialized professional skills, he is himself a member of the society he works for and shares its visual experience and habit »

<sup>11</sup> Emile Littré, *Le Littré : dictionnaire de la langue française en un volume*, Paris, Le Grand livre du mois, 2000, p.77

sous un tel angle. En effet, nous essayons de comprendre comment les habitants s'approprient cet espace et les sculptures qui y sont présentées.

Le fait que le parc a été inauguré au début du XXI<sup>e</sup> siècle est un aspect à prendre en compte dans l'analyse que nous en faisons. L'ancrage local de ce projet, avec tous les enjeux sociétaux et historiques qu'il porte, est tout aussi considérable. Le choix d'implanter ce parc est celui de la mairie et de l'artiste Pawel Althamer, soutenu institutionnellement par le Musée d'art Moderne. Pour chaque partie impliquée dans le projet, la « sculpture » peut revêtir différentes significations et importances. Le Musée la définit comme « une proposition artistique dynamique par rapport à un lieu, un temps et un espace concret et des relations humaines qui s'y jouent ». Pour Pawel Althamer, sculpteur figuratif utilisant principalement des matériaux expérimentaux, les réalisations du parc sont en grande partie le résultat d'un travail collectif. L'artiste est souvent l'initiateur de l'idée, dont l'achèvement dépend de l'implication de nombreuses personnes. Le processus et l'expérience du faire-ensemble sont primordiaux. La mairie, initiatrice du parc, voit dans ce projet une possibilité d'amélioration du quartier.

La deuxième partie de ce travail sera consacrée à l'analyse des motivations qui font agir ces acteurs. Il sera également important de se pencher sur l'histoire de cet emplacement et le contexte dans lequel le parc se développe. Une attention particulière sera portée à l'institution muséale, à sa position lors du lancement de ce projet et à sa démarche d'interagir en dehors d'un cadre cloisonné. Se familiariser avec les démarches artistiques de Pawel Althamer est nécessaire afin de comprendre l'importance de sa personne en ce qui concerne le Parc des Sculptures. Nous analyserons sa pratique artistique et ses œuvres qui se trouvent dans l'espace public. Une partie sera également consacrée à la présentation du groupe Nowolipie, avec lequel l'artiste polonais collabore depuis plus de 20 ans.

La mise au point méthodologique du début de ce travail nous permet dans une troisième partie d'analyser les œuvres et leur réception, en tant qu'actions de (ré)appropriations. L'appropriation est comprise ici comme un processus dynamique, qui n'est pas unidirectionnel et défini une fois pour toutes. Ce processus peut être perçu à différents niveaux et échelles : le parc en tant que dispositif local qui s'inscrit dans un héritage et un monde globalisé.

Les œuvres ne sont pas des éléments isolés, mais se répondent et interagissent. C'est pour cela que nous analysons les œuvres du Parc dans l'ordre qu'elles nous apparaissent en suivant un des parcours possibles de la visite. La description de l'œuvre, le contexte dans lequel l'objet a

été pensé par son auteur, ses motivations et l'histoire ou l'héritage auquel il fait référence seront mentionnés dans notre analyse. En effet, il est important de nous demander quels aspects du quartier de Bródno, de Varsovie ou de la Pologne les artistes s'approprient et projettent dans les sculptures. En étudiant les œuvres, nous verrons également les liens qui existent dans le milieu artistique. Les différents acteurs qui créent ce parc, institutionnels, auteurs des sculptures, spectateurs et habitants, qu'ils agissent consciemment ou pas, font partie de cet ensemble que nous allons étudier. Il n'y a pas que l'auteur qui s'approprie un modèle pour l'adapter à un nouveau contexte ; le public participe également à ces processus d'appropriations et d'activations de cet espace. Ne pas distinguer l'œuvre de son environnement en utilisant une barrière ou en la plaçant sur un socle a un impact sur la signification qu'elle va véhiculer. Accompagner les sculptures de cartels discrets, sans y ajouter de notices informatives, influence également la manière dont les personnes vont se les approprier. Il sera important de s'interroger sur les éléments qui accompagnent les sculptures et les opinions des habitants concernant ce dispositif. La médiation, avec tous les ateliers et événements qu'elle implique, sera également analysée dans cette partie.

Nous considérons que chaque interaction avec la sculpture lui confère de nouvelles significations et formes d'appropriation. La présence de l'artiste au sein du parc, ses idées pour la réalisation de son œuvre, son interaction avec les gens du quartier, le personnel du musée et toutes autres personnes ou éléments croisés sur sa route pendant la conception de son œuvre font partie de ses significations futures. Par la suite, tout acte envers et avec la sculpture la marque de nouvelles appropriations. Que ce soit un acte de vandalisme, sa restauration, son utilisation dans un autre contexte, son changement de fonction ou sa disparition, ces aspects font partie des significations qu'elle véhicule auprès des autres. Des idées, souhaits, contraintes et compromis pensés par des humains y sont projetés. Les sculptures se trouvent dans un parc public et sont faites pour, par et avec des gens. La rencontre entre l'œuvre et l'habitant, qu'elle soit voulue ou fortuite, donne à la première un nouveau sens et l'inscrit dans la mémoire visuelle de ce dernier. Nous considérons que les sculptures du parc ne sont pas seulement des objets matériels, mais symbolisent des intérêts partagés et des mémoires communes. Cette thèse s'appuie également sur le fait que depuis 2017 les éditions successives du projet n'inaugurent pas de nouvelles sculptures, au sens plastique de ce terme, mais se concentrent sur d'autres formes créatives. Il s'agit de nouer une collaboration plus étroite avec les habitants et les acteurs locaux à travers l'organisation d'ateliers et d'événements divers. Créer avec ce

qui existe ou ce qui se trouve sur place est perçu comme étant plus important que d'installer de nouvelles œuvres de manière cumulative.

Nous pensons que les sculptures sont les témoins de la construction des mémoires communes, faites consciemment et inconsciemment. La question principale que nous voulons poser, à nous-même et au lecteur dans ce travail est la suivante :

*Comment le Parc des Sculptures de Bródno peut-il devenir un lieu de construction sociale, un terrain des mémoires communes liées aux appropriations successives des sculptures par (un groupe donné) de ses habitants ?*

## Partie I Appropriations : mise au point méthodologique et analyse des courants artistiques.

### I. Les intentions de l'artiste selon Michael Baxandall.

Dans son ouvrage *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Michael Baxandall pose les questions suivantes : « Comment pouvons-nous entrer dans la structure des intentions des artistes vivants dans des cultures ou des périodes différentes de la nôtre ? Comment pouvons-nous justifier nos assertions et à quoi finalement servent-elles ? »<sup>12</sup> Selon l'auteur de cet ouvrage, pour analyser une œuvre d'art, le spécialiste de ce domaine doit se familiariser avec le contexte historique qui a façonné l'auteur de son objet d'étude. L'historien de l'art doit interroger les enjeux politiques, économiques et sociétaux auxquels était confronté l'artiste à la période où il pensait et réalisait son œuvre. Comme le titre de l'ouvrage l'indique, il est important d'analyser les intentions qui ont permis à l'œuvre d'art d'exister. Pour y parvenir, il est primordial de connaître les motivations de l'individu et les difficultés auxquelles il était confronté. Ce fait a pour but de restituer avec les moyens possibles le quotidien

---

<sup>12</sup> Michael Baxandall, *Formes de l'intention : sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991, p.9

historique qu'était celui de l'artiste. L'individu est le fait également d'un processus culturel, il est ainsi important d'interroger ce contexte plus large qui le façonne<sup>13</sup>.

Connaître ce contexte culturel n'est pas le seul élément important dans l'analyse que fait l'historien de l'art. Ce dernier, du fait de son éloignement temporel, porte un regard distancié sur son sujet d'étude. Cette distanciation est importante, car elle suppose que la personne, en analysant un tableau d'une période antérieure, se concentrera sur les éléments étrangers et différents de son propre cadre culturel. En tant qu'observateur, qui supposément appartient à un contexte culturel différent, il lui sera plus simple d'appréhender ces éléments qui ont façonné l'artiste. L'auteur présuppose que nous ne sommes pas conscients de ces éléments tangibles et imaginaires qui font ce que l'on est. Il est également important de se rendre compte que notre étude est limitée par l'impossibilité de connaître toutes les intentions de l'auteur. On ne pourra jamais découvrir son intérieur et ses pensées. Rendre étranger l'objet de notre étude est déjà un moyen d'y porter un regard assez critique qui aidera à notre analyse. Il est important d'être conscient du fait, qu'en analysant les œuvres ainsi, on les met en perspective selon nos codes et nos normes. Chaque analyse projette une partie de nous-même et nous dévoile plus que nous le pensons<sup>14</sup>.

L'apport considérable de Michael Baxandall dans le domaine de l'histoire de l'art est sa position sur la notion d'influence. Jusqu'à la parution de son ouvrage, cette dernière, était perçue comme unidirectionnelle, lisible d'une manière historisante et comprise en termes d'affiliation. Il s'agissait d'étudier l'influence produite par des artistes, des œuvres ou des productions artistiques à une période donnée, sur celles d'une époque postérieure. Comme le remarque Baxandall l'effet peut précéder sa cause. Il renverse ainsi ce paradigme d'une influence passive en un processus actif et dynamique qui donne de l'importance à la personne qui s'empare d'un modèle pour l'étudier à sa manière. Analyser les œuvres d'une telle manière rend compte de la diversité des façons qu'ont les artistes de s'approprier un modèle. L'auteur indique la panoplie de termes qui peuvent être utilisés à cet effet, comme par exemple : se référer à, reprendre de, remodeler, prolonger. Ce renversement est primordial car il se concentre sur l'individu avec tout ce qui constitue son bagage culturel. Cette nouvelle perspective nous donne la possibilité de réétudier les démarches de celui qui sert de modèle et de celui qui s'en empare.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Ibid., p.37-41

<sup>14</sup> Ibid., p.176-190

<sup>15</sup> Ibid., p.106-111

L'étude que propose Baxandall peut nous questionner sur deux aspects majeurs. D'une part, son analyse ne se concentre pas sur des artistes qui lui sont contemporains. Il se concentre seulement sur la création picturale d'artistes (Chardin, Picasso) qui ont conçu des œuvres à des périodes antérieures à celles de l'auteur. Ainsi, les questions que soulève Baxandall, et qui reviennent dans *Patterns of Intentions*, soulignent les difficultés que rencontre l'historien dans son analyse. Nous pouvons ainsi nous demander quelle est la position de l'historien de l'art quant à l'analyse d'un sujet qui lui est contemporain. Dans l'analyse que nous proposons du Parc des Sculptures de Bródno, nous n'avons pas la distance nécessaire pour l'interroger d'une manière critique en dehors de nos propres normes. Une telle analyse pourra se faire dans le futur. En attendant, nous proposons d'étudier les œuvres du parc en interrogeant les intentions des artistes, qui sont le résultat de facteurs multiples, des décisions individuelles et collectives, d'un contexte culturel européen et d'une demande spécifique locale, ainsi que de contraintes institutionnelles et techniques.

L'autre aspect de son analyse qui peut nous interpeller est le présupposé qu'il est possible d'étudier des artistes appartenant à des cultures différentes. Il est ainsi primordial de se demander quelles sont ces cultures « différentes » et quels sont les critères qui définissent cette « différence ». Est-ce que l'aspect supposément assez distinct de nos propres modalités de penser nous donnent la permission de les étudier ? De plus, comme l'auteur nous l'indique, en analysant des objets artistiques qui nous sont lointains, nous y projetons une partie de notre vision, de nos faits culturels. De ce fait, le jugement que nous porterons sur certaines cultures pourra être mal employé, empreint de notre propre bagage culturel et d'idéologies diverses. Edward Said dans son ouvrage *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident* pointe des éléments importants qui seront par la suite repris dans les études postcoloniales. L'auteur soutient que la notion de l'Orient, avec toute la charge fantasmée et mystifiée que porte ce concept, est le produit de l'imaginaire occidental. L'imaginaire occidental a créé ce paradigme dualiste et s'est donc créé soi-même, afin d'affirmer sa puissance et sa domination. Comme l'indique l'auteur, le terme de « l'Orient » « lui fournit l'une des images de l'Autre qui s'expriment le plus profondément en lui »<sup>16</sup>. Il est important de prendre conscience de quel point de vue nous parlons et faisons notre analyse. Chez Said, l'analyse de l'orientalisme se fait d'une perspective américaine et européenne. La problématique que soulève l'auteur concernant notre projection de « l'autre » peut être appliquée à d'autres contextes d'études, dont le nôtre. En analysant un projet polonais, en langue française et en prenant une majorité

---

<sup>16</sup> Edward Said, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, édition du Seuil, 1980, p.14

de référence d'auteurs étrangers, nous construisons une manière donnée d'étudier ce parc, qui est le résultat de nos choix réfléchis et de notre propre cadre culturel<sup>17</sup>.

Le fait que l'observateur porte un regard différent lorsqu'il étudie un objet d'art d'une époque antérieure ou qui appartient à une autre culture que la sienne sous-entend que des changements ont eu lieu entre ces deux temps. De plus, en soulignant le fait que « celui qui vit dans une culture n'a pas conscience du fait que certaines règles de vie sont des constantes de toute société humaine, tandis que d'autres institutions sont spécifiquement liées à un lieu et à une époque » l'auteur nous laisse comprendre que la société est le fait d'un processus, qu'il nous est difficile de cerner au moment donné<sup>18</sup>. Les normes et règles qui nous entourent deviennent, avec le temps, ancrés dans nos habitudes et il nous est impossible de les discerner d'autres éléments. Afin de mieux comprendre ces changements qui s'opèrent et qui ont un impact sur une production artistique, il est nécessaire de puiser des connaissances dans d'autres domaines d'études, telle la sociologie. Dans son ouvrage *La civilisation des mœurs*, Norbert Elias analyse les changements qui se sont opérés dans la société occidentale et qui ont mené à conceptualiser les processus de culture et de civilisation. Ce sont ces processus que nous allons étudier à présent.

## II. Le contexte qui nous façonne : La civilisations des mœurs de Norbert Elias

Dans son ouvrage *La civilisation des mœurs*, Norbert Elias, écrit : « À l'encontre de la fonction du concept de civilisation, fonction qui exprime les tendances expansionnistes permanentes de nations et de groupes colonisateurs, la notion de 'culture' reflète la conscience d'une nation obligée de se demander continuellement en quoi consiste son caractère spécifique, de chercher et de consolider sans cesse ses frontières politiques et spirituelles »<sup>19</sup>. Dans la première partie de son ouvrage, l'auteur revient sur l'émergence de l'antithèse des termes civilisation et culture en Europe Occidentale. Ce dualisme entre ces deux notions s'est accentué après la Première

---

<sup>17</sup> Ibid., p.13-42

<sup>18</sup> Baxandall, op.cit. note 12, p.181

<sup>19</sup> Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Levy, 2002, p.16

Guerre mondiale, essentiellement dans deux pays – la France et l'Allemagne - auxquels l'auteur consacre une analyse historique et sociologique détaillée. La notion de culture en Allemagne est liée aux milieux d'intellectuels bourgeois, qui s'opposent aux « bonnes manières » des cours princières. Cette *intelligentsia*, qui étudie les lettres, l'art et la philosophie, n'est pas en contact direct avec les couches dirigeantes, elle est exclue du pouvoir et de la politique. Pendant que Frederic II, roi de Prusse, glorifie la langue française et la philosophie des lumières et répugne la langue allemande qu'il trouve barbare, le mouvement *Sturm und Drang* éclot et gagne de l'importance. Représenté par des écrivains tels que Goethe ou Schiller, ce courant littéraire s'oppose aux valeurs véhiculées par la cour absolutiste<sup>20</sup>. L'étude plus approfondie de chacun de ces personnages montre également les contradictions qu'ils portent. Le personnage de Frederic II et l'attitude des bourgeois à son encontre caractérise cette ambigüité. Ses succès politiques et militaires étaient appréciés par la classe moyenne, mais son admiration vouée aux valeurs françaises lui causait des désagréments<sup>21</sup>. De son côté, la bourgeoisie allemande veut accéder aux couches supérieures, afin de les transformer, mais en même temps ne veut pas faire disparaître les frontières qui les séparent avec les couches basses. Les frontières entre ces différents milieux sont assez marquées : l'effacement de l'une d'entre elles marquerait le début de changements étendus à toutes classes sociales<sup>22</sup>. Cette opposition sociale entre la classe moyenne et le pouvoir en place va devenir, avec la montée en puissance de la bourgeoisie allemande, un élément fédérateur de la nation allemande. S'opérera ainsi un changement d'une opposition sociale vers une opposition nationale, contre les pays étrangers<sup>23</sup>.

Le concept de civilisation qui s'est développé en France vient du terme « civilité » qui signifiait une manière d'être en société, supposée supérieure à celles d'autres couches sociales. Contrairement à l'*intelligentsia* allemande, les physiocrates français sont moins radicaux dans leurs discours face au pouvoir en place. Ils ne s'opposent pas aux manières d'être de la cour dirigeante. Au contraire, ils s'en inspirent et la transforment à leur convenance. Cette façon de faire témoigne également d'un contexte socio-historique spécifique à la France, où les bourgeois sont proches des aristocrates et du pouvoir et de leurs normes influencent le caractère national qui est en train de se structurer. C'est ainsi que les habitudes et façons d'être de ces différents groupes sociaux vont se mélanger. Avec la montée en puissance de la classe moyenne, l'importance du terme « civilisation » et des valeurs qu'il porte, vont se répandre

---

<sup>20</sup> Ibid., p.29-36

<sup>21</sup> Ibid., p.35

<sup>22</sup> Ibid., p.44-47

<sup>23</sup> Ibid., p.65-75

dans le pays. La « civilisation » est comprise ici comme un processus qui, avec les changements provoqués par la révolution française et l'ascension des classes moyennes au pouvoir, vont devenir un sentiment national de supériorité face aux autres nations<sup>24</sup>.

Norbert Elias montre dans son analyse comment se construisent les normes sociales. Il appréhende ces notions comme un processus en perpétuel mouvement qui n'a pas de finalité. Ces mécanismes ont lieu dans d'autres endroits géographiques et se transmettent entre les générations. L'État, à travers ses institutions religieuses et éducatives, va perpétuer ces normes. Ces transmissions vont se faire entre individus, de manière consciente et inconsciente. Seuls des changements radicaux dans la structure même de la société peuvent modifier à leur tour ces normes. Pour Norbert Elias, il n'existe pas de dichotomie entre l'individu et la société : ces deux entités sont intrinsèquement liées et se font mutuellement référence. Il développe cette relation dans son concept qu'il nomme « configurations ». La démarche de Norbert Elias est une sociologie historique, elle ne s'intéresse pas seulement aux faits sociaux qui lui sont contemporains, mais prend en compte les processus historiques qui ont formé les normes sociales. Ce qui nous est donné à vivre dans le présent relève d'éléments, de structures et de relations antérieures. Qu'on veuille rompre avec elles ou les transformer implique qu'on leur fait référence<sup>25</sup>.

Dans son article *Paysages vernaculaires et paysages savants*, Yves Luginbühl écrit : « le paysage a constitué une forme d'appropriation tout d'abord symbolique puis matérielle du territoire par la bourgeoisie et l'aristocratie européennes. »<sup>26</sup> Avec le temps et les transformations sociales de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le paysage est devenu un espace partagé par une plus grande variété de personnes. Ainsi, cet espace devient le terrain d'interactions sociales, de confrontation de l'homme et de la nature, des humains entre eux et avec leur espace d'habitation.

Interroger le parc de Bródno en termes d'appropriations nécessite d'indiquer et d'étudier les modèles historiques qu'il reprend et qu'il réajuste à sa manière. Nous allons à présent découvrir la pratique des artistes du *Land art*.

---

<sup>24</sup> Ibid., p.87-88, 92, 108

<sup>25</sup> « Termes clés de la sociologie de Norbert Elias », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 106, no. 2, 2010, p.29-36

<sup>26</sup> Yves Luginbühl, « Paysages vernaculaires et paysages savants » in *Racine, Michel, Créateurs de jardins et de paysages : en France de la renaissance au début du XIX<sup>e</sup> siècle*, Arles, Actes Sud, 2001, p.XXIV

### III. Le Land art

Le *Land art* est un courant qui se développe dans la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, durant les années 1960-1970 et qui regroupe différents artistes qui ne forment pas un groupe homogène. Comme le nom l'indique, un des éléments communs qui relie ces artistes est l'utilisation de la terre dans leur œuvre. La littérature qui porte sur ce courant est majoritairement anglophone, ce qui explique que le domaine de l'histoire de l'art a regroupé dans le *Land art* principalement des artistes américains masculins. D'autres termes, tels que « art processuel » et « art environnemental » existent aussi afin de parler de ces réalisations. Le mot de land art a été retenu pour définir le caractère général de ces œuvres<sup>27</sup>. Par son caractère globalisant, ce terme, comme le remarque Tiberghien, a commencé avec le temps à être utilisé d'une manière généraliste pour décrire des réalisations diverses<sup>28</sup>. William Malpas, dans son ouvrage *Land art in Great Britain*, utilise le terme de land art d'une telle manière en nous présentant des œuvres d'artistes qui nous sont contemporains<sup>29</sup>. Nous allons poser les bases de ce courant artistique, afin de le mettre par la suite en parallèle avec certaines œuvres du parc de Bródno et s'interroger sur l'héritage de ce courant.

Plusieurs facteurs sont à prendre en compte pour comprendre le contexte général qui a donné la possibilité aux artistes du land art d'émerger sur la scène internationale. Concernant les États-Unis, les années *sixties* sont un temps de bouillonnement, d'énergie et d'un ressenti de liberté et de possibilités infinies. L'économie et la démographie du pays se portent bien. Dans son ouvrage portant sur les *Earthworks*, Suzanne Boettger indique les années 1967-74 comme dates charnières du développement du *Land Art*. Ces années correspondent à une population américaine majoritairement jeune, grâce à la génération des baby-boomers. Cette jeunesse est ouverte d'esprits, à la recherche de nouvelles expériences et apte à découvrir différentes formes créatives<sup>30</sup>. Apparaît ainsi la contre-culture américaine de cette période, avec la *beat*

---

<sup>27</sup> Catherine Francblin, *L'ABCdaire de l'Art contemporain*, Paris, Flammarion, 2003, p.76-77 ; Gilles Tiberghien, *Land Art*, Paris, Dominique Carré, 2012, p.27

<sup>28</sup> Tiberghien, op.cit. note 27, p.23

<sup>29</sup> William Malpas, *Land art in Great Britain : a complete guide to landscape, environmental, earthworks, nature, sculpture and installation art in Great Britain*, Kent, Crescent moon publishing, 2013, p.18

<sup>30</sup> Suzaan Boettger, *Earthworks: art and the landscape of the sixties*, Berkeley, University of California Press, 2002, p.28-31

*generation, la new left* et les hippies, qui voit naître de nouvelles manières de contester l'ordre social et de penser le monde<sup>31</sup>.

En 1968 à la Dwan Gallery à New York a lieu l'exposition « Earthworks ». Walter de Maria, Michael Heizer, Dennis Oppenheim et Robert Smithson, de futurs artistes associés au Land art y présentent leurs œuvres. D'autres artistes qui exposent leurs œuvres, tels Carl Andre ou Sol Lewitt, continueront par la suite dans le minimalisme. Ils expérimentent tous de nouvelles formes de création et cherchent leurs manières de s'exprimer à travers l'art. Certains artistes que l'histoire de l'art a associé au *Land art* ont commencé au début de leur carrière en créant des œuvres minimales. Nous pouvons citer à cet effet les œuvres de Walter de Maria et Robert Morris, présents dans l'une des premières expositions du minimalisme « Primary Structures » de 1966. La deuxième exposition importante du Land art, qui est présentée pour la première fois dans une institution muséale, au White Museum of Art, s'intitule « Earth Art ». Elle a lieu en 1969 et regroupe des artistes américains et européens. Toutes les œuvres qui y sont présentées, à l'intérieur du musée ou à l'extérieur (dans la forêt, dans les rues ou sur le campus universitaire), ont été spécialement conçues pour cet événement<sup>32</sup>.

Les artistes du *Land Art* sont un groupe de personnes qui appartiennent à la même génération et, pour certains d'entre eux, se connaissent à travers la fréquentation des mêmes milieux artistiques et la présentation de leurs œuvres dans des expositions communes. Les artistes associés à ce courant sont des personnalités singulières, qui développent leurs propres créations artistiques. Malgré le parcours singulier de chaque personne, leur pratique artistique a des points communs. L'une d'elle est l'utilisation de ressources naturelles dans leur œuvre, majoritairement la terre, mais également l'eau, l'air ou le feu. Les processus naturels de la transformation et du changement jouent un rôle important dans leurs œuvres, qui à cause du temps qui passe, changent de formes ou disparaissent. Ces artistes recherchent également de nouveaux lieux d'exposition, afin de sortir des murs de la galerie ou d'un espace enfermé qui impose des contraintes. Présenter des œuvres en extérieur est un élément que ces artistes ont en commun<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Jean-Paul Brun, *Nature, art contemporain et société : le land art comme analyseur du social*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.83-88

<sup>32</sup> Boettger, op.cit. note 30, p.158-159

<sup>33</sup> Tiberghien, op.cit., note 27, p.70

Teresa Murak crée des œuvres avec du cresson, son matériau de prédilection, de l'argile ainsi que de la pâte à pain fermentée. Dans *Procession (Procesja*<sup>34</sup>), l'artiste vêtue d'une robe recouverte de cresson semée, se balade pendant trois heures dans Varsovie. La dimension corporelle et les interactions entre l'humain et la nature sont au cœur de sa démarche. La même année, en 1974, elle réalise *Sculpture pour la terre (l'équilibre des balances) (Rzeźba dla ziemi (rownowaga balansu*<sup>35</sup>). Cette œuvre implique un effort physique de la part de l'artiste qui travaille la terre avec ses mains. Pendant trente jours, l'artiste creuse un trou en forme de demi-sphère, d'un diamètre de deux mètres. La terre qu'elle enlève crée à son tour une colline semi-sphérique, sa contrepartie. Après cette étape, des graines de cresson sont semées sur ces deux endroits. Peu après que les premières herbes apparaissent, l'œuvre, contre la volonté de son autrice et suite à une décision municipale, est détruite. L'engagement des gens et du milieu artistique qui voulait garder l'œuvre n'aura pas eu assez de retentissement pour la laisser sur place. Cette œuvre est un hommage aux cycles de la nature, ainsi qu'au travail qu'implique la pratique de la sculpture au sens d'une démarche physique. Nous connaissons son œuvre grâce aux photographies qui la documentent<sup>36</sup>.

La documentation de leurs œuvres est un des éléments communs des artistes du Land Art. En effet, leurs réalisations ou performances sont souvent documentées à travers l'écrit, la photographie ou l'enregistrement sonore. Cette documentation reste la seule trace tangible d'une action passée. Certaines œuvres, qui se trouvent dans des endroits éloignés par exemple, sont difficilement accessibles pour le public. Ainsi, cette documentation peut être parfois le seul élément qui laisse au spectateur la possibilité de découvrir une œuvre<sup>37</sup>. *A Line made by walking*<sup>38</sup> (1967) de Richard Long en est un exemple. C'est en faisant des allers-retours suivant le même trajet, dans un champ du Wiltshire, que l'artiste britannique, grâce aux rayons de soleil, est parvenu à mettre à jour cette ligne. La photographie de cet espace, ainsi que les enregistrements de sa performance, constituent la seule documentation de cet événement. Richard Long considère la marche comme un médium artistique dans laquelle la présence corporelle de l'artiste est importante. Pendant ses balades, l'artiste britannique crée des configurations géométriques en forme de lignes et de cercles avec des éléments naturels<sup>39</sup>. La

---

<sup>34</sup> Voir Annexe Partie II.I fig.5-6

<sup>35</sup> Voir Annexe Partie II.I fig.7-8

<sup>36</sup> Teresa Murak, *Z cyklu : Rzeźba dla ziemi*, MSL, [en ligne] <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/8957>

<sup>37</sup> Tiberghien, op.cit. note 27, p.29-36

<sup>38</sup> Voir Annexe Partie II.II fig.9

<sup>39</sup> Mathilde Ferrer (dir.), *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001, p.155-156

démarche artistique de la marche est également utilisée par d'autres artistes de son époque et continue à l'être, comme en témoigne le travail de Francis Alys ou de Erwin Wurm. Cette œuvre, tout comme d'autres réalisations des artistes du *Land Art* peuvent faire penser aux démarches des artistes conceptuels, pour lesquels l'accompagnement de leur œuvre d'un texte théorique est important.

Comme nous l'avons vu, cette génération d'artistes, de la même manière que d'autres personnes, contestent les normes de leurs époques et proposent des solutions nouvelles. Ils s'opposent au pop art qui est en plein bouillonnement à l'époque et veulent échapper à l'économie du marché de l'art et de la consommation de masse<sup>40</sup>. Nous pouvons trouver ces critiques paradoxales, sachant que ces artistes ont exposé dans des galeries ou des musées. Même si leurs œuvres physiques se trouvent ou s'expriment dans la nature, la documentation de cette dernière est souvent présentée dans un espace institutionnel ou commercial. Pour pouvoir créer et présenter leurs œuvres, ces artistes ont besoin d'un soutien économique et institutionnel. Des mécènes et des fonds divers leur permettent de concevoir leurs travaux, qui sont souvent des entreprises de grande ampleur et qui nécessite de nombreuses ressources. Ils critiquent et veulent dépasser ce système, tout en profitant de ce qu'il a à leur offrir.

La démarche des artistes américains est ancrée dans un contexte qui est spécifique à leur nation. En exposant des œuvres et en travaillant dans des espaces isolés et éloignés des villes ou dans des endroits difficiles d'accès, ils réinterprètent le mythe américain de la quête d'une nature sauvage. Ce retour à la nature "primaire" peut être interprété comme un questionnement identitaire et une recherche de fondements, dans un monde qui bouscule. Les interventions des artistes américains dans leur paysage sont d'une plus grande ampleur que celles des artistes du continent européen. *Spiral Jetty*<sup>41</sup> (1970) de Robert Smithson ou *Double Negative* (1969-70) de Michael Heizer en sont des exemples. L'œuvre de Smithson se présente sous la forme d'une spirale confectionnée avec du basalte et de la terre du Grand Lac Salé. Créée à une période de sécheresse du lac, la visibilité de l'œuvre dépend des variations d'eau et des changements climatiques. C'est ainsi qu'elle fut recouverte par l'eau pendant plus de 30 ans<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Ibid., p.155

<sup>41</sup> Voir Annexe Partie II.II fig.10

<sup>42</sup> <https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/robert-smithson-spiral-jetty>

La création du *Double Negative*<sup>43</sup> a nécessité le déplacement de 240000 tonnes de grès du désert de Nevada, afin de creuser une tranchée dans cet endroit isolé<sup>44</sup>. Ces entreprises nécessitent un travail physique important et se trouvent dans des endroits isolés. Cela contraste avec l'œuvre de Ian Hamilton Finlay. Les modifications qu'il opère se situent sur un environnement qui l'entoure et qui lui est proche. L'artiste écossais, installé dans un cottage à Stony Path, près d'Edimbourg, décide de transformer cet endroit en un jardin de poète. Il puise dans la tradition des jardiniers anglais du XVIIIème siècle, Shenstone et Pope, pour créer son propre jardin. Afin de marquer cette transformation, il change également le nom de son domaine et l'appelle *Little Sparta*<sup>45</sup>. L'artiste, qui est également poète, considère son jardin comme un espace de langage et un endroit où sont placées des idées. À travers les œuvres qui y sont présentées, il mentionne plusieurs thématiques, la mer, le jardin antique, la révolution française et fait référence à la tradition locale. Des pierres gravées, avec quelques mots ou des fragments de poèmes, des sculptures végétales et de petites constructions font partie de ce jardin<sup>46</sup>. La thèse qui interprète l'œuvre des artistes américains du land art à travers le prisme d'une tradition nationale, s'applique également aux artistes d'autres pays. La manière dont travaillent le paysage Finlay ou Long s'inscrit dans une tradition britannique de la représentation du paysage dans l'art et d'une relation entre l'homme et la nature. Le travail de Richard Long est considéré comme une continuité des peintres paysagistes britanniques. Au contraire, les œuvres de Jan Dibbets, qui jouent avec les lignes verticales et horizontales, font écho à un paysage structuré et architectural néerlandais<sup>47</sup>.

Vittorio Fagone, dans *Art and Nature*, écrit : « Il s'agit avant tout, d'une étude centrée sur la terre et l'environnement naturel. Préserver la nature dans son intégralité est nécessaire pour que l'humanité survive et que les artistes puissent continuer à créer leurs œuvres »<sup>48</sup> Comme l'explique l'auteur de cet extrait, les inquiétudes concernant l'état de la planète et son bien-être surgissent également à l'époque ; en témoigne la première édition du *Earth Day* inaugurée le 22 avril 1970. Cette date est symbolique et correspond à un aboutissement d'une prise de conscience

---

<sup>43</sup> Voir Annexe Partie II.II fig.11

<sup>44</sup> <https://www.moca.org/visit/double-negative>

<sup>45</sup> Voir Annexe Partie II.II fig.12

<sup>46</sup> Michael Archer, *L'art depuis 1960*, Londres Paris, Thames and Hudson, 1998, p.91-96 ; Stephen Bann, « Les jardins de Ian Hamilton Finlay » in Mosser, Monique, *Histoire des jardins : de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991, p.518 ; <https://www.littlesparta.org.uk/interactive-map/>

<sup>47</sup> Monique Mosser, *Histoire des jardins : de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991, p.491 ; Archer, op.cit., note 46, p.91

<sup>48</sup> Vittorio Fagone, *Art in nature*, Milano : Mazzotta, 1996, p.32, trad. « Rather, it is, first and foremost, a thorough investigation of the earth and the natural environment. This is also motivated by the awareness that its integrity must be preserved if humankind is to survive and artists are to continue to create their works. »

environnementale débutée dans les années 1950. Cet éveil écologique, qui a le soutien de diverses institutions et associations, trouve ses racines dans le XVIII<sup>ème</sup> siècle et le romantisme<sup>49</sup>.

Les œuvres du *Land art* sont des sculptures inorganiques, leur apparence visuelle nous laisse les appréhender à notre manière, mais ne renvoie pas à une signification intrinsèque de son objet. Elles dépassent les catégorisations, nous ne pouvons pas les classer en tant que simple sculpture ou architecture<sup>50</sup>. Ces interrogations, quant à la notion de la sculpture, rejoignent l'analyse de Rosalind Krauss. Dans son article de 1979, « Sculpture in the expanded field », elle fait l'état des lieux de la position de la sculpture dans un milieu artistique bouleversé. Avec les expérimentations du minimalisme, de l'art conceptuel et du *Land art* la notion de sculpture, utilisée pour décrire les œuvres, doit être repensée. L'auteur analyse les nouvelles œuvres de cette période en les positionnant dans une des quatre combinaisons possibles qui concernent le paysage et l'architecture et leur négation. Ainsi, en utilisant un modèle mathématique (le groupe de Klein) elle démontre que la sculpture se définit par une négation (elle n'est plus un élément du paysage et de l'architecture) et par l'inverse de celle-ci : élément de paysage et celui de l'architecture. Ce que l'on continue à nommer sculpture, rentre dans, ce que l'auteur nomme, « un champ logiquement élargi ». Ce dernier permet de repenser l'œuvre en de nouveaux termes pour l'histoire de l'art occidental. Le terme postmodernisme est employé pour décrire ces pratiques, qui se caractérisent par l'utilisation de médiums variés. Le processus prend de l'importance au détriment de l'objet final. La notion de site et d'emplacement qui caractérisait la sculpture traditionnelle est également à reconsidérer. L'artiste qui endosse plusieurs rôles à la fois n'a plus le même statut qu'auparavant. Les difficultés liées à la catégorisation de ces différents aspects les éloignent de la pensée moderniste<sup>51</sup>.

#### IV. Happening et *Fluxus* : quelques notions essentielles.

Le happening comme le décrit Allan Kaprow est une action éphémère, qui donne la possibilité à l'artiste d'exprimer sa liberté et qui invite les spectateurs à y participer. Le happening, tel que pensé à ses débuts, est une action qui se déroule dans un moment donné du temps et qui ne se

---

<sup>49</sup> Boettger, op.cit. note 30, p.39-41

<sup>50</sup> Tiberghien, op.cit. note 27, p.80

<sup>51</sup> Rosalind Krauss, « Sculpture in the expanded field », October, Vol.8, Spring 1979, p.31-43

répète pas. Ce courant se développe aux Etats-Unis, dans les années 1950, avec des artistes tels que John Cage, Merce Cunningham et Robert Rauschenberg, associés au Black Mountain College. Dans leurs actions improvisées, les artistes utilisent et combinent différents médias plastiques, visuels et sonores. Ces événements se déroulent en petits comités et ne sont pas planifiés à l'avance. Avec le temps, certains artistes vont vouloir rompre avec le caractère unique et non répétable de l'action, et rejoindront le réseau *Fluxus*<sup>52</sup>.

*Fluxus* est un des courants artistiques importants qui anime la scène internationale à partir des années 1960. Le nom de ce « mouvement » a été donné par l'artiste George Maciunas en 1961, deux ans plus tard il sera alimenté d'un manifeste ; un écho aux autres revendications écrites des avant-gardes du XXème siècle, dont le dadaïsme auquel il fait référence. La même année, avec le départ de George Maciunas en Allemagne, *Fluxus* va créer un réseau international d'artistes qui se retrouvent dans cette façon de faire de l'art. La mise en place de festivals, les années suivantes, va contribuer à la diffusion des idées *Fluxus* et l'adhésion de nouveaux artistes. *Fluxus* peut être ainsi appréhendé comme un courant qui regroupe différents artistes internationaux qui partagent une même vision de ce « non-art ».<sup>53</sup>

Tout comme les dadaïstes, les artistes qui se retrouvent dans les revendications du *Fluxus*, remettent en question les frontières entre art et société, la hiérarchie des arts, ils proposent une approche pluridisciplinaire de l'art mélangeant différents médiums et questionnent la place du spectateur dans la création artistique. Les dadaïstes s'emparent des cafés et des salles de concerts pour exposer leurs créations. De la même manière, les artistes du *Fluxus* cherchent d'autres endroits que le musée ou la galerie d'art, pour montrer leurs œuvres et s'exposer. Ils utilisent à ces fins des appartements, des galeries mobiles ou spécialement conçus à cet effet ou utilisent des campus ou des espaces urbains. Les artistes du *Fluxus* portent un regard critique sur la mainmise de la politique sur la vie et la liberté artistique, la société soumise à de normes et la marchandisation de l'art. Afin de rendre compte de cette réalité, ils utilisent l'humour, la dérive et la surprise. Ils veulent faire réagir le spectateur et provoquer chez lui des émotions, afin de lutter contre une passivité qui caractérise une société de consommation. Les artistes interviennent dans l'espace urbain, par le biais de la marche ou l'organisation d'événements tels

---

<sup>52</sup> Franckblin, op.cit., note 27, p.94-95 ; Ferrer, op.cit, note 39, p.137-138

<sup>53</sup> Laetitia Devaux (trad.), *Révolution : Fluxus, Le Bouscat*, L'Esprit du temps, 2009, p.7-12

que Free Flux Tours. Ces revendications artistiques et politiques font écho aux démarches d'autres personnalités artistiques et politiques : les situationnistes<sup>54</sup>.

## V. Joseph Beuys et la « sculpture sociale »

Joseph Beuys est un artiste associé au courant Fluxus et le théoricien du concept de la « sculpture sociale ». C'est pendant la période où il enseigne à l'académie de Düsseldorf, à travers ses conférences et ses installations, qu'il développe ce concept. La conférence qui marque un tournant décisif dans l'articulation de ce concept est celle qu'il a donné aux États-Unis en 1974 *Energy plan for the Western Man* est cette conférence-performance pendant laquelle il appelle à mettre en pratique l'énergie que chacun porte en soi pour améliorer la société. Les hommes ont les ressources nécessaires afin d'entamer un dialogue social<sup>55</sup>. Sa phrase célèbre, apparue dans l'article « I'm searching for field character » (1974), indiquant que « chaque être humain est un artiste », considère l'être humain dans un contexte du « *art of living* ». Appréhendant l'art comme un domaine élargi qui façonne la vie du quotidien, l'artiste allemand considère que chaque être humain est potentiellement un artiste. Toutes les personnes naissent avec des ressources qui les font agir sur leurs pensées, leurs actions, et donc sur la vie qui les entoure. Les personnes qu'il nomme artiste ne sont pas seulement des gens qui créent des objets matériels, mais il s'agit plus généralement d'êtres humains qui réfléchissent et qui agissent pour penser à un monde différent. Chaque personne utilise différentes formes afin de questionner le fonctionnement du monde et les possibilités de son amélioration. Cela peut se faire par exemple à travers la discussion, la création d'objets ou la performance. La conscience et l'action déterminent l'être individuel et la société. La communication et la perception sont des éléments clés de cette notion. L'écoute mutuelle s'opère sur différents niveaux, entre deux personnes, entre le sujet et l'objet de sa création, entre l'humain et son environnement. L'interaction entre ces deux derniers aspects donne de l'importance aux gens et à leur pouvoir de remodeler la société. Dans le modèle qu'il propose, Joseph Beuys considère l'être humain comme un acteur actif. Il choisit l'éducation artistique comme une manière de transmission de savoirs. En tant que professeur à Düsseldorf, il s'oppose à la sélection des candidats et accepte tous les étudiants dans ses cours. Cela lui fera perdre son poste et l'amène à créer l'université internationale libre. L'interdisciplinarité et les échanges entre spécialistes de différents milieux

---

<sup>54</sup> Ghislaine Del Rey, « Fluxus : un temps pour la politique en art ? », *Noesis*, novembre, 2007, p.47

<sup>55</sup> Amanda Boetzkes, *The ethics of Earth art*, Minneapolis, University of Minesota Press, 2010, p.36

sont une source de connaissance précieuse afin de penser le monde autrement que les modèles répandus à son époque - le capitalisme et le communisme<sup>56</sup>.

La communication, malgré le fait qu'elle peut provoquer des incompréhensions entre les personnes, est pour Joseph Beuys le fondement de l'enseignement. Les problèmes qui surgissent sont importants pour l'amélioration de l'objet de la création. Les difficultés qui apparaissent lors du processus créatif sont des éléments intrinsèques de chaque projet en développement. Une solution ne pourra pas surgir si aucune question n'est posée. Le chaos fait partie du début de chaque processus qui a pour but d'investir des gens et des points de vue différents. C'est en observant et en intervenant avec notre environnement que nous en apprenons le plus. Les questionnements que soulève John Dewey dans son ouvrage *Art as experience* trouvent des résonances avec les démarches de l'artiste allemand. Pour ce dernier il est important d'être à l'écoute de son œuvre, d'interagir avec elle en utilisant d'une part la pensée, de l'autre l'action. Le mouvement sculptural a lieu entre la forme et le chaos<sup>57</sup>.

Une de ses actions qui visait à améliorer le quotidien du citoyen et faire prendre conscience à l'humanité des changements climatiques était son action pour la Documenta 7 en 1982. Il propose ainsi de planter 7000 chênes. La réalisation de son œuvre<sup>58</sup> prend cinq ans et se répandra par la suite dans d'autres villes. Sa proposition fait écho aux changements sociétaux et climatiques qui se mettent en place durant ces décennies. Son concept redonne de l'importance à chaque personne, qui, si elle le souhaite, peut jouer un rôle important dans la société. Il s'agit de résoudre le lien social dans une communauté aliénée et isolée de la nature. L'art peut être un des moyens de parvenir à ce rapprochement. L'élément fondamental de ce concept est la communication et l'interaction des personnes. L'importance de la communauté et de l'aspect local sont primordiaux. C'est pour ces raisons que Joseph Beuys s'engage politiquement, dans des organisations démocratiques et environnementales, qui visent à améliorer le quotidien des citoyens, et à long terme la société qui les entoure. En 1967 il fonde le Parti des étudiants allemands, en 1979 il rejoint le mouvement vert allemand<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup> Carl-Peter Buschkühle, *Joseph Beuys and the artistic education : theory and practice of an artistic art education*, Doing Arts Thinking: Arts Practice, Research and Education, 2020, p. 10, 20-25, 35

<sup>57</sup> Ibid., p.52-53

<sup>58</sup> Voir Annexe Partie II.III fig.13

<sup>59</sup> Boetzkes, op.cit., note 55, p.36-38

La performance se situe dans une continuité des actions dadaïstes, du happening et d'autres événements impliquant l'interaction de l'artiste avec son entourage. Les actions du *Fluxus*, de Joseph Beuys ou des actionnistes viennois, s'inscrivent dans cette dénomination. Il s'agit d'actions à caractère social et politique, qui veulent contester l'ordre établi. Transgresser ses propres limites et les tabous sociaux, provoquer et faire réagir le public, aborder des sujets sensibles et importants, sont des éléments caractéristiques des performances. La performance mélange différents médiums artistiques ; danses, musique, vidéo, dans un but de contester les arts majeurs ; la peinture et la sculpture<sup>60</sup>.

La performance développée dans les années 1960, est devenue avec le temps, un terme générique, qui a perdu son sens initial. Ce terme, dans une acceptation générale, désigne une action éphémère. La documentation, sonore et/ou photographique, devient la seule trace tangible de l'existence de cette manifestation. Les événements que nous nommerons performances dans ce travail sont à appréhender sous cette optique. D'une manière moins provocante, les propositions artistiques du parc veulent engager les gens à penser et développer leur quartier.

## VII. L'Art dans l'espace urbain ou comment les artistes réaniment une ville

« La ville n'est pas hors de l'homme, elle est en lui, elle imprègne son regard, son ouïe, et ses autres sens, il se l'approprie et agit sur elle selon les significations qu'il lui confère »<sup>61</sup>

Avec les réalisations du *Land art*, nous avons vu précédemment comment les artistes marquent le paysage ou utilisent des ressources naturelles dans leurs créations. Depuis les années 1960, l'artiste n'intervient pas seulement dans la nature, mais également dans la sphère urbaine. La ville, au même titre que le paysage, devient une matière à modeler et à interroger. Le discours que porte l'intervention de l'artiste peut avoir plusieurs buts ; porter notre attention sur des sujets de société, changer l'apparence d'un endroit, commémorer un événement ou une mémoire. Les raisons sont multiples et dépendent de chaque artiste. D'une manière comparable

---

<sup>60</sup> Francblin, op.cit., note 27, p.94-95

<sup>61</sup> David Le Breton, *Eloge de la marche*, Paris, Editions Métailié, 2001, p.121-122

aux réflexions théoriques de Joseph Beuys, ces réalisations urbaines veulent nous faire (re)découvrir le microcosme qui nous entoure sous une nouvelle perspective<sup>62</sup>.

Comme le décrit Marie Escorne dans son ouvrage *L'art à même la ville*, l'artiste qui s'empare de l'espace urbain pour y apposer sa marque, s'approprie un espace commun pour y proposer sa vision singulière. En transformant des éléments de ce quotidien auquel les habitants sont habitués, la démarche de l'artiste donne la possibilité aux gens de porter un regard différent sur leur quartier et de se le réapproprier. Lorsque l'on habite depuis des années dans un quartier, on ne remarque plus certains éléments, qui saute aux yeux pour une personne nouvelle. On pense connaître parfaitement l'entourage dans lequel on vit, mais notre vision sur ce quartier s'est construite et s'est formatée. Dans une telle perspective, les interventions de l'artiste, pourvu qu'on les remarque, viennent questionner notre perception. Cela trouve toute sa pertinence dans une société de masse qui, comme l'analyse Hannah Arendt, rend les gens indifférents à leur entourage<sup>63</sup>. Un parallèle peut également être fait avec les textes de Guy Debord et les actions des situationnistes. Leurs « dérives » dans les villes ont pour but d'emprunter des chemins différents qu'ils utilisent habituellement, afin de redonner de l'importance à l'être humain en tant que personne qui peut faire des choix libres.

Ayant vu comment les artistes s'approprient la ville, quelques questions nous apparaissent essentielles à poser : Dans quelles mesures peut-on savoir si les habitants « réactivent » leurs villes ? Comment peut-on analyser cela ? Ne s'agirait-il pas plutôt de changements perceptibles à long terme ?

Les interventions qui ont lieu dans un espace public, un endroit supposé appartenir à tout le monde, peuvent déranger et offenser les passants. Si aucune explication ne leur est offerte ou si l'œuvre ne leur plaît pas, les gens peuvent ne pas la comprendre et exprimer du mécontentement quant à sa présence. Les habitants ou les habitués peuvent se sentir désorientés, un élément inconnu est venu bousculer leur quotidien. Ce changement peut également être positif et inspirant. Cette provocation peut être le début de débats et mettre à jour des tensions sociales. L'artiste est un citoyen comme les autres, le métier qu'il décide de faire lui donne la possibilité de présenter de nouveaux points de vue, de mettre à jour des problématiques sociales et de questionner l'ordre établi<sup>64</sup>. Les propositions novatrices des artistes qui ne plaisent pas font partie de l'histoire. Nous pouvons citer à cet égard la sculpture

---

<sup>62</sup> Marie Escorne, *L'art à même la ville*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, p.13-18, 105-107

<sup>63</sup> Ibid., p.113-118

<sup>64</sup> Ibid., p.110-113

de Rodin *Les Bourgeois de Calais*. Dans cette sculpture, Rodin représente l'héroïsme d'une manière différente que l'exigent les conventions de l'époque. Il souligne le caractère dramatique de la scène, accentue les émotions et les éléments, tels que les cordes, qui font apparaître les bourgeois tels que Rodin se les imaginent au moment de cette tragique scène. L'élément refusé par le comité était la volonté de Rodin de placer la sculpture sur un socle très haut et dans un espace dégagé. N'acceptant pas le compromis proposé par le comité, il décida de présenter son œuvre sans socle, à la hauteur des gens<sup>65</sup>. Un exemple plus récent d'une œuvre qui a fait controverse en Pologne est celle de Julita Wojcik *L'arc-en-ciel (Tecza)*<sup>66</sup>. L'installation de l'artiste se présente sous la forme d'un arc-en-ciel, mesurant 26 mètres de longueur sur 9 mètres de hauteur, confectionné avec 16000 fausses fleurs grâce à l'aide de bénévoles. L'œuvre a été installée en 2012 sur une place centrale et fréquentée de Varsovie (*plac Zbawiciela*). L'artiste n'avait aucune motivation politique ou sociale en plaçant cette œuvre. *L'arc-en-ciel* devait symboliser la joie, l'union et la tolérance. L'installation, considérée comme faisant référence à la communauté LGBTQIA+, a suscité de nombreuses critiques et attaques ; ses détracteurs allant jusqu'à incendier l'œuvre à plusieurs reprises. En août 2015 il fut décidé de ne plus reconstruire l'œuvre et de la retirer définitivement de la place Zbawiciela. De courte durée dans l'espace public, *L'arc-en-ciel* a néanmoins marqué l'esprit d'une partie des citoyens de la ville. Le scandale que suscite l'œuvre témoigne de la montée en puissance de discours haineux dans l'espace public et de la tolérance des dirigeants à l'égard de ces discours. Les manifestations et leur répression, débutée par une action anodine - le placement d'un drapeau LGBT sur les statues de Kopernik<sup>67</sup> et Pilsudski, en août 2020 s'inscrivent dans cette continuité. Les personnages de ces statues, un grand savant et un général, sont des symboles de fierté nationale. Le placement d'un drapeau, un geste artistique et contestataire, a provoqué des arrestations et une vague de manifestations. Cet événement est un exemple qui prouve que l'espace urbain n'est pas neutre : c'est un endroit où sont représentés le pouvoir, la force, les personnes et les périodes qui sont jugés importants pour l'histoire d'un pays.

L'analyse que nous avons faite des différents mouvements qui animent la scène internationale à partir des années 1960 nous permettra dans une troisième partie d'analyser les sculptures en les plaçant dans cet héritage. Le Parc des Sculptures, conçu pour et avec le public, ne peut

---

<sup>65</sup> Emilie Formoso, « Les Bourgeois de Calais », *Histoire par l'image* [en ligne] <http://histoire-image.org/de/etudes/bourgeois-calais>

<sup>66</sup> Voir Annexe Partie II.IV fig.14-15

<sup>67</sup> Voir Annexe Partie III.IV fig.16

exister sans lui. C'est pour cette raison, que nous allons à présent nous interroger sur les outils à prendre en compte pour étudier les manières dont le public s'approprie les œuvres.

## VIII. Réception des œuvres : quelques réflexions sur la méthode employée.

Les auteurs que nous avons étudiés au début de ce travail proposent des réflexions essentielles pour s'interroger sur le discours « historico-contextuel », comme le nomme Claire Fagnart, qui façonne les artistes et influence leur production. Dans son essai « Discours critique et conceptions de l'art », elle propose également un autre contexte, qui s'intéresse plus aux modalités de réceptions que de productions d'un fait culturel, qu'elle nomme « pragmatique-contextuel ». Ce dernier trouve toute sa pertinence en ce qui concerne notre sujet d'étude. Étudier un dispositif d'exposition, qui est un des enjeux de la muséologie, nécessite de s'intéresser à l'emplacement des œuvres et à leurs interactions avec ceux qui les regardent, les analysent et les côtoient. On ne peut pas étudier le parc des sculptures sans se questionner sur la réception que provoquent ces objets. Nous pensons que ces deux discours sont importants et complémentaires dans l'analyse que nous ferons de notre objet d'étude. L'un ne peut pas exister sans l'autre, c'est la succession d'observations, de descriptions et d'analyses qui font la richesse d'un objet et lui donnent toute son importance au sein d'un espace défini.

En nous interrogeant sur le contexte de sa production, sur son emplacement au sein du parc et sur les médiations qui entourent l'objet et qui participent à sa réception, nous pourrions proposer les différentes appropriations que l'on fait de l'objet. Il s'agit d'une analyse qui se fait à un moment donné de l'existence de ce projet, avec les ressources qui nous sont accessibles. Comme nous le rappelle Vinçon, « une œuvre est vue, perçue et comprise quelque part dans un espace de sens, à un moment donné du temps (présent et historique) ». <sup>68</sup> C'est une telle compréhension du temps que nous appliquons ici. Le Parc des Sculptures est une entité qui est en train de se construire et qui subit des changements. Pendant les premières éditions de ce projet, des nouvelles sculptures y étaient créées et inaugurées. Depuis quelques années, les commissaires de cet espace ne veulent plus produire de nouveaux éléments, mais utiliser et créer avec les matériaux accessibles sur place, interagir avec son environnement naturel,

---

<sup>68</sup> Rene Vinçon, *Artifices d'exposition*, Paris, L'Harmattan, 1999, p.22

organiser des événements ou des résidences artistiques. La rapidité des changements qui s'opèrent dans notre monde, comme nous le rappelle Nicholas Mirzoeff dans son ouvrage *How to see the world*<sup>69</sup>, a également lieu au sein de cette exposition en plein-air. Nous la considérons comme une entité dynamique. Les personnes responsables du parc des Sculptures font leur apprentissage au fur et à mesure de l'existence de cet endroit. Les nouveaux projets qu'ils proposent sont le fruit d'intérêts propres et communs. Ces changements sont à prendre en compte dans l'analyse que nous faisons. Dans le cadre de notre étude nous étudions douze éditions du Parc des Sculptures. Il est important d'être conscient du fait que des éléments de ces douze « chapitres » et de ceux qui les suivront, ne nous apparaissent pas comme importantes aujourd'hui, mais le seront dans le futur. Ce fait est réjouissant car il laisse une part d'inconnu pour l'avenir.

## IX. L'appropriation participative selon Barbara Rogoff

Dans son article « Observing sociocultural activity on three planes : participatory appropriation, guided participation and apprenticeship »<sup>70</sup>, Barbara Rogoff présente trois manières dont peut se faire l'appropriation. Le développement cognitif de l'être humain se fait à travers ces trois étapes, la participation est celle qui nous intéresse pour cette analyse. L'auteur donne de l'importance au sujet qui s'approprie un modèle d'une manière dynamique. La personne est primordiale dans ce processus. Ce raisonnement diffère de la théorie de l'internalisation, qui dans la sociologie définit les normes et concepts que des personnes intègrent. Cette acquisition est comprise en tant que processus unidirectionnel, qui vient de l'extérieur vers l'intérieur. Berger et Luckam définissent trois mécanismes qui participent à «la construction sociale de la réalité» : l'externalisation, l'objectivation et l'internalisation. Dans un premier temps l'activité humaine s'externalise, grâce à la communication entre les gens, la connaissance humaine s'objective en des concepts (comme le langage par exemple), par la suite les personnes qui se trouvent en dehors de ce système codifié peuvent se familiariser avec ce

---

<sup>69</sup> Nicholas Mirzoeff, *How to see the world*, London, Pelican, 2015, 333p.

<sup>70</sup> Barbara Rogoff, « Observing sociocultural activity on three planes: participatory appropriation, guided participation and apprenticeship » In Wertsch, James ; Del Rio, Pablo ; Alvarez, Amerlia (éd.), *Sociocultural Studies of Mind* (Learning in Doing: Social, Cognitive and Computational Perspectives) Cambridge, Cambridge University Press, p.139-164

dernier par l'internalisation de ces faits<sup>71</sup>. Ce processus peut nous rappeler la construction de normes sociales, que nous avons vue avec l'analyse de Norbert Elias.

Rogoff, quant à elle, nous propose une autre grille de lecture. Son étude de cas concerne les modalités d'apprentissage des enfants. Au lieu d'une connaissance transmise de la part d'un adulte, elle indique l'importance d'échanges mutuels qui s'opèrent entre les enfants et qui participent à leur développement. L'auteur souligne également le fait que certains utilisent le terme « internalisation » de la manière dont elle utilise celui de "participation", elle met également en garde contre les ambiguïtés qui existent à utiliser le terme appropriation. Il existe deux conceptions de l'internalisation, une comprise au sens classique du terme et l'autre qui prend en compte le contexte local pour y intégrer les nouveaux éléments extérieurs. Dans le monde académique ces deux compréhensions de l'internalisation côtoient la définition qu'elle propose de l'appropriation participative. Elle conçoit cette notion comme un engagement actif et conscient de la part des participants dans une activité donnée. Le temps, dans cette définition, est également considéré d'une manière différente que celle que nous propose la notion d'internalisation. La segmentation du temps - passé, présent et futur - n'est pas découpée d'une manière aussi nette. Les frontières entre ces entités sont fluides, s'interposent et se font référence<sup>72</sup>.

C'est en prenant part aux activités, en nouant des relations et des interactions avec les autres, que les gens transforment leur manière de participer. L'activité dans laquelle ils prennent part prend un nouveau caractère et une nouvelle dimension, du fait de leur engagement personnel. Cette participation active des personnes dans un processus créatif est primordiale pour concevoir l'apprentissage autrement que par l'internalisation. Nous pouvons appliquer l'étude de Rogoff pour analyser les œuvres du parc. En effet, un nombre important d'entre elles sont le résultat d'un travail collectif. Plusieurs personnes sont engagées dans leur conception, d'une manière volontaire (le groupe Nowolipie par exemple) ou par le biais d'une activité scolaire imposée (les écoliers de l'école primaire de Bródno). Comme nous le verrons, certaines personnes qui ont participé volontairement ou pas à la conception d'une œuvre ou à des animations, se sont engagées par la suite dans l'animation du parc ou dans son entretien. Certaines de ces personnes sont des activistes engagés dans leur communauté locale, d'autres, des habitants qui ont trouvé un nouveau loisir. L'engagement des personnes, qu'il soit ponctuel

---

<sup>71</sup> Ibid., p.152

<sup>72</sup> Ibid., p.150-153

ou sur le long terme, témoigne de l'importance de l'analyse de Rogoff concernant la manière de s'approprier un espace d'une façon cognitive active.

Selon l'auteur « l'orientation du développement varie localement (en accord avec les valeurs culturelles, les besoins interpersonnels et les circonstances spécifiques) ; elle n'exige pas la spécification de concepts universaux de développement »<sup>73</sup>. Nous ne considérons pas le parc comme un outil de développement, mais un projet qui, par les activités qu'il propose et les œuvres qu'il conçoit, participe à la dynamique du quartier et aux interactions entre les habitants et leurs lieux de vie. Comme le souligne Rogoff, il est primordial de prendre en compte les spécificités locales dans l'analyse que nous ferons du Parc des Sculptures. Une analyse locale de ce phénomène, semblable par certains aspects aux outils développés par la micro-histoire italienne, nous permettra de mieux appréhender ce projet. Il nous sera ainsi important d'analyser les œuvres en nous interrogeant sur leurs liens avec le quartier de Bródno, l'identité des habitants et les contraintes locales imposées par le musée ou la mairie. Analyser le processus de création des sculptures ou des performances montrera l'implication des personnes à leur conception. Cette implication est comprise en tant qu'appropriation participative qui fait partie des significations que véhicule l'œuvre. La médiation qui s'opère autour des œuvres et les événements organisés pendant les différentes éditions du parc font également partie de cette conception d'appropriation.

## PARTIE II Une initiative commune : mairie, artiste et institution muséale.

L'importance de la communauté est un aspect important du projet de Bródno, comme en témoigne l'engagement des personnes dans l'élaboration de projets et la réalisation d'œuvres. Par leur participation aux ateliers et aux rencontres, le parc s'inscrit dans une démarche locale. Certaines œuvres nécessitent la collaboration active des habitants à leur maintien et à leur bon fonctionnement. Elles deviennent ainsi des lieux de rencontres et de rassemblements. La mairie, initiatrice de ce projet, représente l'aspect local de cette démarche. Paweł Althamer, habitant engagé de Bródno et artiste qui élabore des projets à l'international, sert de lien entre la sphère locale et la dimension globale du projet. Le Musée d'art Moderne joue un rôle

---

<sup>73</sup> Ibid., p.157

similaire au niveau institutionnel, comme en témoignent sa démarche, ses missions et sa présence dans le réseau *Internationale*. Ce dernier regroupe des institutions d'art moderne et contemporain qui ont un fort impact local et pour lesquelles les échanges internationaux sont tout aussi importants. Les artistes qui réalisent des œuvres dans le Parc des Sculptures, qu'ils soient polonais ou internationaux, s'inscrivent dans un contexte local, tout en portant un regard extérieur sur celui-ci. Nous allons dans cette partie découvrir les motivations et les implications de chaque partie engagée dans ce projet.

## I. Histoire du lieu et situation actuelle au moment où naît l'initiative.

Le parc de Bródno est aménagé dans les années 1976-78 par Stefania Tarczyska sur d'anciens champs agricoles. Les arbres et arbustes fruitiers, que l'on aperçoit encore aujourd'hui, nous rappellent ce passé. A la fin des années 1990, le parc a connu ses premières modifications : les terrains verts ont été réaménagés et de nouveaux lieux sont apparus, à savoir des terrains de jeux et de baskets<sup>74</sup>. Au fil des années, cet espace végétalisé est peu entretenu, Bródno étant un quartier « périphérique » de la ville. Les moyens accordés à sa maintenance sont moins élevés que dans d'autres parties de Varsovie. La période qui précède l'inauguration du Parc des Sculptures est un moment de délaissement de ce grand espace vert. Malgré cela, le parc est tout de même un endroit de passage ; on y aperçoit les coureurs du matin, les enfants qui vont et rentrent de l'école, la jeunesse qui se réunit en fin d'après-midi et les groupes d'amis qui s'y retrouvent le week-end et viennent y faire la fête<sup>75</sup>. L'hiver, à la nuit tombée (c'est-à-dire, à partir de 15 ou 16 heures, le soleil se couchant tôt à l'Est), le parc n'est pas suffisamment illuminé et les habitants évitent de le traverser pour rentrer chez eux. Du fait de sa position géographique et de sa mauvaise réputation, le quartier est peu fréquenté par les habitants de Varsovie. Varsovie est une ville étendue qui compte dans chaque quartier de nombreux espaces verts, des réserves naturelles et des forêts. Dans un tel contexte, il n'est pas surprenant que le quartier de Bródno soit peu fréquenté par les Varsoviens. La périphérie de ce quartier est plus mentale que réelle. En effet, d'autres quartiers qui sont tout aussi éloignés du centre-ville de

---

<sup>74</sup> Krata, *Warszawska Sztuka Publiczna*, puszka.waw.pl [en ligne] <https://puszka.waw.pl/krata-projekt-pl-23.html>

<sup>75</sup> Karol Sienkiewicz, *Patriota wszechswiata o pawle althamerze*, Kraków, Wydawnictwo Karakter, 2017, p.112

Varsovie que Bródno ne sont pas dotés de la même connotation négative. Nous pensons par exemple au quartier nommé Wilanow. Contrairement à ce dernier, Bródno ne possède pas de palais royal et n'est pas un quartier habité par une classe moyenne élevée, voire riche. Targowek, où se situe notre sujet d'étude, est un des quartiers les moins équipés en lieux culturels.

## II. Améliorer son quartier : la mairie initiatrice du projet.

L'initiative pour lancer cet espace est venue d'une institution administrative, et non de celle d'un musée. C'est Krzysztof Bugla, l'adjoint au maire chargé de la culture, qui a eu l'idée d'utiliser le parc pour en faire un lieu de vie (culturelle). Il veut revitaliser cet espace vert qui est un lieu important dans le quartier. C'est pour éviter la construction de nouveaux bâtiments dans ce périmètre et faire face à de futurs investisseurs immobiliers qu'il a l'idée de créer un Parc des Sculptures. En effet, il a refusé des propositions de constructions, comme par exemple celle d'une patinoire, qui n'étaient pas adéquates à sa vision de cet espace<sup>76</sup>. Il est primordial pour lui de garder cet endroit dans sa fonction initiale qui est un espace de détente et de promenade. De plus, Bródno est dépourvu d'établissements culturels, la majorité d'entre eux se trouvent dans le centre de la capitale. En initiant ce projet, la municipalité veut changer l'image qu'ont les Varsoviens de ce quartier et les faire venir plus souvent dans cette partie de la ville. Attirer des touristes, de plus en plus nombreux à visiter la Pologne, est également un point soulevé par l'adjoint au maire de Targówek<sup>77</sup>.

Krzysztof Bugla contacte Paweł Althamer, un habitant du quartier de Bródno engagé depuis de longues années dans des projets impliquant sa communauté, afin de lui présenter sa conception générale pour le futur projet. L'artiste, qui nourrissait une idée similaire de son côté, trouve finalement un appui municipal. Le musée, contacté à travers Paweł Althamer, s'associe au projet en tant que support institutionnel<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> « Obronią park Bródnowski przed deweloperami », *Gazeta Wyborcza*, 24/08/2009.

<sup>77</sup> Joanna Zientek-Varga, « Raj w Parku », *tustolica.pl*, 19/06/2009, [en ligne] [https://tustolica.pl/raj-w-parku\\_51015](https://tustolica.pl/raj-w-parku_51015)

<sup>78</sup> *Publiczna kolekcja sztuki XXI wieku m.st. Warszawy*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa, 2012, p.306 ; Sienkiewicz, *op.cit.* note 75, p.112

Le fait qu'un fonctionnaire municipal soit à l'origine du projet est décrit comme étant rare et exemplaire dans de nombreux articles portant sur le parc<sup>79</sup>. C'est surtout le discours muséal, avec le texte présentant le projet de Sebastian Cichocki, commissaire d'exposition (*curator*), qui met en avant cet aspect atypique d'une telle collaboration<sup>80</sup>.

L'artiste souligne également sa surprise quant à la proposition de Krzysztof Bugla. La confiance qui lui a été accordée concernant ce projet, résulte d'un long cheminement. Beaucoup de personnes, avant la mairie, l'ont soutenu dans ses idées et réalisations. L'appui d'un pouvoir étatique pour lancer le parc est surprenant dans un pays dans lequel les initiatives dans l'espace public sont rares. Cette collaboration résulte de la conjonction de deux personnes, impliquées de longue date dans leur communauté locale ayant un but commun, changer l'environnement des gens. Pour chaque partie, les moyens utilisés afin d'y parvenir sont différents<sup>81</sup>.

### III. La démarche artistique de Pawel Althamer.

La pratique de Paweł Althamer est dans certains textes rapprochée de celle de Joseph Beuys<sup>82</sup>. A travers ces propositions, l'artiste polonais réalise le concept de la "sculpture sociale". Comme l'écrit Massimiliano Gioni « ses œuvres deviennent des arènes dans lesquelles différents individus et communautés tentent de sculpter leur propre territoire et de s'y implanter »<sup>83</sup>. Réaliser des œuvres en collaborant avec des personnes et implanter une vision créative à la vie du quotidien sont des éléments qui rappellent la démarche de Joseph Beuys<sup>84</sup>. Outre cette influence, il est important de se pencher sur celle de Grzegorz Kowalski, beaucoup plus importante pour l'artiste. C'est dans l'atelier de ce sculpteur, enseignant aux Beaux-Arts, que s'est formée une génération d'artistes du courant de l'art critique. Kowalski se distingue par une pédagogie expérimentale, un de ses cours s'intitule *terrain commun, terrain à soi (obszar wspólny, obszar własny)*. Chaque participant a à sa disposition un espace qui lui

---

<sup>79</sup> Agnieszka Kowalska, « Centrum sztuki Bródno », *Gazeta Wyborcza*, 7/09/2018 ; Agata Kowalczyk, „Meteoryt i koncerty w bródnowskim raj”, *Dziennik Polska*, 18/06/2009.

<sup>80</sup> Sebastian Cichocki, « rzeźba kolektywna, park społeczny », in : *Notes.na.6.tygodni*, Warszawa, Fundacja Bęc zmiana, n°53, 2009, p. 111.

<sup>81</sup> Edyta Błaszczak, « Złoty człowiek », *Metro*, 06/12/2010.

<sup>82</sup> Massimiliano Gioni, *Paweł Althamer : 2000 words*, Athens, Deste Foundation for Contemporary Art, 2013, p.13 ; *Au centre Pompidou*, cat.expo, Centre Pompidou, Paris, 2006, Paris, Centre national d'art et de culture George Pompidou, 2006, p. 8-10

<sup>83</sup> Gioni, op.cit., note 82, p.15 Trad. «his works become arenas in which different individuals and communities try to carve their own territory and stake their own ground»

<sup>84</sup> Roman Kurzmeier, Adam Szymczyk, *Paweł Althamer*, London, Phaidon, 2011, p.76

appartient et un autre qu'il partage avec les autres. Le but de ce cours-performance est de créer des œuvres en communiquant visuellement, à l'aide d'objets, et non de mots. Il n'existe pas de hiérarchie entre les participants, les élèves et les professeurs sont tous égaux. Il s'agit d'une création et d'un apprentissage mutuel. Le processus prime sur la réalisation finale, l'œuvre est le fruit du hasard, du moment présent et d'une habileté à communiquer<sup>85</sup>.

Les personnes sorties de l'atelier de Kowalski (appelé en polonais « kowalnia », qui signifie la boutique du forgeron) sont un groupe d'artistes emblématique des années 1990. Katarzyna Kozyra, Artur Zmijewski ou Zbigniew Libera sont des figures importantes du mouvement de l'art critique, qui se développe à une période charnière de l'histoire de la Pologne, à l'époque de la transformation. Ce courant a pour but de questionner les normes qui régissent la société, les canons esthétiques et la mémoire historique. La performance et l'utilisation de son propre corps sont des éléments qui caractérisent les créations de ce courant. L'œuvre de Katarzyna Kozyra, *Le bains des hommes (Lazna Meska, 1999)*, en est un exemple. C'est également la présentation de cette œuvre à la Biennale de Venise, qui va donner au courant une résonance internationale. Les œuvres des artistes du courant de l'art critique peuvent choquer et provoquer de vives débats et controverses. L'art sort de sa zone de confort et fait face à l'opinion publique<sup>86</sup>.

La démarche de Paweł Althamer prend une direction différente de celle des artistes mentionnés ci-dessus. Il est cependant important de garder en tête l'enseignement qu'il a reçu auprès de Grzegorz Kowalski, qui influence sa pratique artistique.

#### IV. « Mon atelier c'est Bródno » : l'engagement de Paweł Althamer dans son quartier.

Paweł Althamer habite et travaille dans le quartier de Bródno, dans lequel il a emménagé étant enfant, à l'âge de 9 ans. Son quartier est pour lui un élément important de sa vie et de son travail. C'est au cours d'un voyage au Mali, en 1991, alors jeune étudiant aux Beaux-Arts, qu'il aurait pris conscience de l'importance de son environnement quotidien. Ce séjour lui aurait appris qu'il n'était pas nécessaire de partir dans un endroit éloigné pour « sentir et vivre des

---

<sup>85</sup> Archiwum Kowalni, MSN, [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-kowalni/1349?read=all>

<sup>86</sup> Anna Struzik, «Krytyka lat 90. - sztuka krytyczna», *Studia i materialy lubelskie*, t.20, 2017

choses ». En étant au Mali, son quartier lui manque. Ce dernier, aussi ordinaire qu'il puisse paraître au premier abord, prend à ses yeux des dimensions importantes et extraordinaires. Ce quartier devient aussi dépaysant et « exotique » que le séjour chez les Dogons au Mali<sup>87</sup>.

Dès les premières expositions de Paweł Althamer, on remarque l'importance que joue son environnement dans sa démarche artistique. L'aptitude qu'a l'artiste à remarquer l'incroyable dans le quotidien, lui fait présenter des objets trouvés dans son quartier dans l'exposition « Bródno » à la galerie A.R du ciné théâtre *Tęcza (Arc-en-ciel)*. C'est ainsi qu'en 1997 il expose *Bródnowska Wenus (Vénus de Bródno)*, une porte délabrée avec un dessin rappelant une figure féminine), une résine synthétique qui ressemble à de l'ambre, un cache-pot en béton et d'autres objets recueillis lors de ses nombreuses balades<sup>88</sup>. *La Biennale Vénitienne de Bródno*, que nous analyserons par la suite, a métamorphosé le quartier en une œuvre entière et fait référence à cette exposition.

L'engagement de Paweł Althamer concernant son quartier est également visible dans d'autres actions qu'il a menées. En 2003/2005, lors de l'exposition « Paweł Althamer zachęta » à la Galerie Nationale d'art Zachęta, il conçoit une aire de jeux pour enfants. Cette dernière, peinte entièrement en blanc faisait référence au white cube, a été aménagé par la suite dans le quartier<sup>89</sup>. Travailler avec les enfants est un aspect récurrent des projets de l'artiste. Avec les élèves de l'école primaire de Bródno, il a repeint les bancs du quartier<sup>90</sup>. C'est également avec des scolaires qu'il a conçu *Raj (Le Paradis)*, une des premières œuvres inaugurées dans le parc.

## V. Œuvres de Paweł Althamer dans l'espace public.

En plus des sculptures du parc de Bródno, deux autres œuvres réalisées ou initiées par l'artiste se trouvent dans l'espace public de la capitale. L'une d'elles, *Abram et Burus*<sup>91</sup>, est située en face du bâtiment où habite l'artiste, rue Krasnobradzka 13. L'œuvre, qui mesure 120cm, présente un jeune garçon accompagné d'un chien. Par son matériel, le bronze et la présence d'un piédestal, cette œuvre représente certaines caractéristiques de la sculpture traditionnelle. Il s'agit d'une sculpture qui par ces éléments se distingue de la création artistique habituelle de

---

<sup>87</sup> Sienkiewicz, op.cit. note 75, p.27-28.

<sup>88</sup> Ibid., p.31, 48.

<sup>89</sup> Ibid., p.189

<sup>90</sup> Ibid., p.112

<sup>91</sup> Voir Annexe Partie III.I fig.17

l'artiste. Paweł Althamer conçoit des sculptures qui utilisent surtout des matériaux périssables, peu nobles et des techniques expérimentales. La conception pour réaliser cette sculpture est née lors d'une séance d'hypnose de l'artiste. Au cours de cette dernière, l'artiste s'est vu en tant que jeune garçon juif dans une ville dévastée et bombardée qu'était Varsovie en 1944. A partir d'un dessin réalisé après la séance, puis d'un modèle en argile, l'œuvre finale est placée en 2007 à son emplacement actuel. Cette œuvre rappelle le *Monument du petit insurgé*<sup>92</sup>, réalisé en 1983 par Jerzy Jarnuszkiewicz. Un petit garçon, portant une arme et un *stalhelm* beaucoup trop grand pour son âge, commémore l'insurrection de Varsovie de 1944, dans une veine monumentale et patriotique. Dans un tel contexte, *Abram et Buruś* proposent une lecture différente d'un événement qui questionne la mémoire collective. Par son emplacement, dans un quartier périphérique de la ville (au contraire de la sculpture de Jarnuszkiewicz qui se trouve dans la Vieille Ville de Varsovie) et entourée de grands bâtiments résidentiels construits dans les années 1970, la sculpture s'inscrit dans un contexte urbain d'interactions sociales. La main de *Abram* est sculptée afin qu'on puisse y mettre un bâton. Les habitants du quartier sont invités à placer un bout de bois dans la main du jeune garçon. Ceux qui veulent peuvent le prendre pour jouer avec leur chien et le remettre par la suite. La sculpture invite à interagir avec elle. Cette participation qu'elle sous-entend est caractéristique de l'œuvre de Paweł Althamer. Comparé à la figure du jeune garçon de Jarnuszkiewicz, au ton neutre et à la posture fière, *Abram* est représenté sans aucune idéalisation. C'est ce que remarque une habitante du quartier, en posant cette question : « Pourquoi a-t-il une si mauvaise mine ce garçon ? »<sup>93</sup> Dans sa vision, Paweł Althamer s'est vu en tant que jeune homme et c'est ainsi qu'il s'est représenté. Il s'agit d'un autoportrait de l'artiste qui se trouve en face de son lieu d'habitation<sup>94</sup>.

Dans une ville qui a perdu un tiers de sa population juive à cause de la Deuxième Guerre Mondiale, les traces qui commémorent ce passé douloureux sont principalement liées à des événements historiques ou à l'emplacement du ghetto. Nous pouvons citer comme exemple *Le Monument aux héros du ghetto* qui rappelle l'insurrection historique de 1944, *le Mur-Monument Umschlagplatz* ou la démarcation au sol qui retrace les murs du ghetto. A côté de ces monuments officiels, la *Passerelle de la mémoire* de Tomasz Lec et l'œuvre de Paweł Althamer, nous rappellent ce passé sous une autre perspective, celle d'artistes contemporains qui s'intéressent au quotidien et à la population civile.

---

<sup>92</sup> Voir Annexe Partie III.I fig.18

<sup>93</sup> Sienkiewicz, op.cit. note 75, p.263 Trad. « Co on taki mizerny ten chłopczyk ? »

<sup>94</sup> Ibid., p.254-263 ; Kurzmeyer; op. cit. note 84, p.39-41.

Entre 2008 et 2010, la bibliothèque publique de Bródno, première salle de lecture de la capitale ouverte en 1934 dans un pays qui a récemment recouvré son indépendance, est rénovée et modernisée. Les pouvoirs publics de la ville sollicitent l'artiste Paweł Althamer pour concevoir un néon de la nouvelle façade de la bibliothèque. Paweł Althamer demande aux employés de la bibliothèque d'écrire à la main les mots « bibliothèque publique ». Parmi les différentes typographies il choisit celle de Danuta Jankowska, la directrice du lieu. Le néon *biblioteka publiczna*<sup>95</sup> retranscrit l'écriture manuscrite de cette femme. Le projet initial planifiait de concevoir de néons similaires pour les autres bibliothèques du quartier<sup>96</sup>.

Cette forme d'art urbain s'inscrit dans l'héritage de la capitale. Les premiers néons de Varsovie sont apparus en 1926, mais c'est surtout sous le régime communiste et au cours des années 1960 et 1970 qu'ils ont envahi l'espace public. Avec la crise énergétique et le délaissement des années qui ont suivi, ils ont été graduellement effacés des rues de la capitale. Seule une centaine des deux mille néons qui illuminaient autrefois la ville ont survécu et se trouvent aujourd'hui dans le musée des néons ouvert en 2012. Depuis 2005 les missions de cette institution sont la collecte, la préservation et la mise en valeur de ces objets. On aperçoit également un regain d'intérêt pour ces formes d'art dans l'espace public. Grâce à des fondations ou à des initiatives privées certains anciens néons ont été restaurés et replacés à leur endroit d'origine. Une grande partie des néons conçus dans les années 1960 sont le travail d'artistes graphiques reconnus du mouvement de l'école de l'affiche polonaise. A ce titre, ils sont un héritage important de l'art urbain<sup>97</sup>.

## VI. Œuvres de Paweł Althamer qui réaniment la ville.

L'action qui marque l'actualité et qui fait un grand écho dans le monde artistique est le projet *Bródno 2000*<sup>98</sup>. Ce dernier est considéré aujourd'hui comme un événement majeur de l'art dans l'espace public. Par sa résonance et son ampleur, il s'inscrit dans une continuité d'actions

---

<sup>95</sup> Voir Annexe Partie III.I fig.19

<sup>96</sup> Kuch, « Niewzwykły neon zaświecił na Bródnie : napisany odręcznie », *Gazeta Wyborcza*, 15/05/2010. ; Paweł Althamer, *Biblioteka Publiczna*, sztuka publiczna, [en ligne] <https://sztukapubliczna.pl/pl/biblioteka-publiczna-Paweł-althamer/czytaj/113>

<sup>97</sup> Piotr Żabowski, « Neonowy blask z garażu na Bródnie », *Bryła*, 01/03/2011.

<sup>98</sup> Voir Annexe Partie III.II fig.20

artistiques qui ont impacté l'histoire. L'idée de Paweł Althamer pour fêter le nouveau millénaire est de faire apparaître le chiffre « 2000 » sur la façade de son immeuble d'habitation rue Krasnobradzka 13. Afin d'y parvenir, il est nécessaire de rencontrer les habitants pour leur faire part du projet. Des scouts aident l'artiste à faire du porte-à-porte, en présentant aux personnes les instructions à suivre. Il s'agit d'allumer ou d'éteindre les lumières de son appartement, afin de rendre visible le chiffre de la nouvelle année sur le bâtiment. Pour y arriver, plus de 200 foyers doivent y prendre part. L'action prend de l'ampleur, des institutions locales s'y joignent, ainsi que la mairie et l'église. Comme le souligne le texte qui incite les habitants à prendre part au projet, il s'agit d'une occasion pour se rencontrer et briser l'anonymat et l'individualisme associés à de telles configurations urbaines. Le 27 février de cette année, le chiffre 2000 apparaît sur la façade du bâtiment. Un festin, accompagné d'un concert et de feux d'artifice, y est organisé pour fêter le nouveau millénaire<sup>99</sup>.

En 2006, pour commémorer la mort de Jean Paul II, une partie des habitants de Krasnobradzka 13, allument les lumières de leur appartement pour rendre visible la forme d'une croix sur la façade de leur immeuble<sup>100</sup>. Cet événement, peu médiatisé et décrit dans les textes, montre l'influence qu'a eue l'action *Bródno 2000* dans la mémoire collective des habitants.

*Common task*<sup>101</sup> est un projet de l'artiste réalisé depuis 2009. Ce dernier implique la présence des habitants du quartier, de la famille de l'artiste, de ses amis, d'artistes et d'autres citoyens. Invité pour une exposition portant sur la science-fiction, l'artiste a l'idée de présenter un film documentant leurs actions à Bródno. Habillés de scaphandre doré, les participants se promènent dans leur quartier et vont à la rencontre de situations inattendues. Des photographies documentent leur action. Appréhendé comme un voyage mental et physique, il s'agit de porter un regard différent sur la réalité qui nous entoure au quotidien. Le doré symbolise la couleur de la transformation. Les participants vêtus de cette manière, soulignent leur distance vis-à-vis de leur entourage. Dès sa conception initiale, ce projet local est également pensé dans une dimension internationale. En effet, l'artiste a l'idée de faire un voyage au Mali, avec les personnes habillées dans ces combinaisons dorées. En raison de changements organisationnels, le premier voyage se déroule dans la capitale du Brésil et dans la Sunrise valley. Bruxelles,

---

<sup>99</sup> Gioni, op.cit. note 82, p.17 ; Sienkiewicz, op.cit. note 75, p. 32-36. Paweł, Althamer, *Bródno 2000*, 2000, MSN, [vidéo en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/althamer-pawel-Bródno-2000>

<sup>100</sup> Sienkiewicz, op.cit. note 75, p.111.

<sup>101</sup> Voir Annexe Partie III.II fig.21-22

Bamako, Amsterdam et Oxford seront d'autres villes visitées par les participants à l'occasion de différents évènements<sup>102</sup>.

*Guma*<sup>103</sup> est une œuvre née de l'idée de quatre jeunes personnes. Paweł Althamer a mené un atelier avec des personnes du groupe de pédagogie et d'animation sociale de Praga. Ce groupe s'occupe de jeunes vulnérables, qui ont délaissé l'école et qui se trouvent en situation difficile. Praga est un quartier où la pauvreté est plus élevée par rapport au reste de la ville. L'état de certains bâtiments est alarmant. Avant la lente gentrification de ce quartier, cet endroit était considéré dans l'opinion publique comme peu fréquentable. Cette vision superficielle peut être rapidement remise en question, si l'on fait l'effort de passer du temps dans ce quartier. Praga, ayant été moins détruite que le reste de la ville pendant la Seconde Guerre mondiale, garde un charme et une atmosphère uniques à Varsovie.

Paweł Althamer veut concevoir une sculpture pour le quartier. Les jeunes garçons choisissent comme sujet de leur sculpture la figure de *Zbyszek*. Cet homme d'une trentaine d'années est un personnage connu du quartier, un homme de la rue qui fréquente les environs de l'épicerie locale pour s'y approvisionner en boissons fortes. Pour certains habitants, il n'est qu'un petit délinquant, pour d'autres il représente une personnalité qui anime le quartier. Paweł Althamer trouve la silhouette atypique de l'homme intéressante d'un point de vue plastique. C'est pour cela que la sculpture se distingue par les matériaux utilisés pour sa confection, principalement le caoutchouc et le métal. La sculpture est mobile, elle peut se balancer, grâce à un ressort qui la relie au sol. En polonais, le caoutchouc se dit *guma*, ce mot est également utilisé comme surnom pour cet homme dans le quartier. Pendant qu'ils travaillaient sur le projet, un événement triste s'est produit, l'homme en question est décédé. L'accord passé avec le Musée d'art Moderne de Varsovie, qui a acquis l'œuvre, était de placer une copie de celle-là dans le quartier de Praga, devant le magasin que l'homme avait l'habitude de fréquenter. Le jour de son inauguration, la sculpture a déclenché des débats et des controverses. Pour certains habitants, choisir cet homme comme sujet de sculpture accentue la mauvaise image du quartier. Comparé à la rive droite de Varsovie, où les statues représentent des personnages importants de l'histoire du pays, le symbole de ce côté de la ville est un homme en marge de la société. Certaines critiques portent sur le fait que l'argent est investi dans ce genre de créations, alors

---

<sup>102</sup> Sienkiewicz, op.cit. note 75, p.188-195 ; Paweł Althamer, *Wspolna Sprawa*, 2009, MSN, [vidéo en ligne] film présentant l'action : <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/althamer-Paweł-wspolna-sprawa>

<sup>103</sup> Voir Annexe Partie II.II fig.22

qu'il pourrait être employé pour améliorer les conditions de vie des habitants. Pour l'animateur qui s'occupe des jeunes en difficulté, la décision de sculpter cet homme témoigne d'une prise de conscience de la réalité dans laquelle vivent ces jeunes garçons. Il s'agit d'une étape importante pour qu'ils puissent faire leur chemin. Avec le temps, l'œuvre semble s'être intégrée dans l'espace urbain. Malgré ce fait, cet exemple témoigne des débats et controverses que peut provoquer une sculpture dans l'espace public<sup>104</sup>.

## VII. Groupe Nowolipie.

Le groupe Nowolipie est le nom donné à un groupe d'artistes amateurs qui créent des céramiques et des sculptures. Pawel Althamer est leur enseignant et collaborateur. L'artiste commence à leur donner des cours de céramique en 1995. Il s'agit de son premier travail après ses études aux Beaux-Arts de Varsovie. L'idée de créer ces activités est celle d'une femme qui souffre de sclérose en plaque. Les pays scandinaves, où de tels ateliers thérapeutiques sont organisés, lui servent de source d'inspiration. Elle contacte le jeune Pawel Althamer avec sa proposition. Ce dernier aide depuis deux ans les jeunes candidats à préparer leur concours d'entrée pour les Beaux-Arts. L'artiste répond favorablement à la proposition de Joanna, le groupe se constitue et commence à se retrouver. Au début, les participants confectionnent principalement des figurines et des objets utilitaires. Il s'agit principalement de travailler l'argile, afin d'induire un mouvement des mains, dans un but de réhabilitation<sup>105</sup>. L'artiste n'est pas intéressé par leur maladie, il n'a pas non plus de formation spécifique pour mener des ateliers avec des personnes touchées par la sclérose en plaque. Pour lui, il s'agit de rencontres avec des personnes qui veulent expérimenter et découvrir de nouvelles choses. Les participants, qui pour la plupart ne peuvent plus exercer leur métier à cause de l'aggravation de leur santé, explorent des parts en eux qu'ils ne connaissent pas. Ces rencontres ont tout de même un aspect thérapeutique car elles rassemblent des personnes atteintes de la même maladie, qui peuvent échanger et discuter, tout en créant. Pawel Althamer y voit quelque chose de plus profond, qui

---

<sup>104</sup> Sienkiewicz, op.cit. 75, p.223-230 ; Agnieszka Kowalska, « Pan Guma, czyli prawdziwy pomnik warszawski », *Gazeta Wyborcza*, 13/12/2009.

<sup>105</sup> Delfina Jałowik, « Participatory art : delegated performance versus communal engaged performance using the example of artistic activities by Krzysztof Wodiczko and Pawel Althamer », *Art Inquiry. Recherches sur les arts*, 2018, vol XX, p.165-166

est de l'ordre du spirituel. Ces rencontres qu'ils qualifient de « communions » symbolisent pour lui l'aspect le plus sacré qu'il ait eu la chance de côtoyer<sup>106</sup>.

Rapidement, ces ateliers prennent un nouvel élan. Les participants, accompagnés de Pawel Althamer, commencent à créer des sculptures, à organiser des voyages à l'étranger et des ateliers en plein air et également à présenter leurs travaux dans des expositions dédiées à l'artiste polonais. *Le vol au-dessus de Varsovie (Lot nad Warszawa)* est décrit comme l'événement qui fait basculer le groupe thérapeutique d'artistes amateurs vers celui ayant des vocations artistiques professionnelles. Cette performance qui consiste en un vol au-dessus de la capitale polonaise marque une étape importante d'une longue aventure artistique. La création en amont de cette performance de la fondation « ailé (*uskrzydleni*) » instaure un caractère formel et administratif du groupe. Grâce à ce statut, la fondation peut accumuler du capital en vendant leurs œuvres et organiser ainsi des voyages<sup>107</sup>.

*Marzyciel (le rêveur)* est une sculpture de 2009 qui marque le passage du groupe de la réalisation de céramiques individuelles à la création d'œuvre collective. Des réalisations que le groupe confectionnera par la suite, comme en témoigne l'œuvre *Sylvia*, que nous analyserons dans la troisième partie. Avec *le rêveur*, les participants se confrontent pour la première fois au nu masculin ; passage obligé de toute formation académique. Chaque personne doit sculpter une partie du corps. L'œuvre est par la suite assemblée et présentée dans la galerie Heppen Transfer<sup>108</sup>.

## VII. Un défi pour une jeune institution : le Musée d'art Moderne au moment de l'inauguration du Parc des Sculptures.

Le Musée d'art Moderne de Varsovie a été créé en 2005. Jusqu'en 2012, date à laquelle un bâtiment plus grand (le pavillon Emilia) lui a été prêté pour une durée de 4 ans, le musée se situait rue Pańska 3, dans un espace muséographique plus restreint. En 2017, un nouvel espace

---

<sup>106</sup> Adam Mazur, « Ognisko. Rozmowa z Pawłem Althamerem », *Szum*, 23/07/2016, [en ligne] <https://magazynszum.pl/ognisko-rozmowa-z-pawlem-althamerem/>

<sup>107</sup> Sienkiewicz, op.cit. note 75, p.175-176

<sup>108</sup> Sienkiewicz, op.cit. note 75, p.180

a été mis en place pour accueillir les expositions temporaires, appelé « Le musée au bord de la Vistule »<sup>109</sup>.

La construction du bâtiment principal du musée est en cours d'élaboration depuis 2007. A cause de raisons diverses, le projet initial a dû être interrompu. En février 2019, un nouveau contrat a été signé et les constructions ont commencé. L'ouverture du futur musée, au centre de la capitale, place Defilad, doit voir le jour en 2021/22.

Ce retour en arrière, concernant l'histoire du musée, a pour but de nous recontextualiser et nous rappeler sa situation l'année de l'ouverture du parc. Le musée se présente ainsi en 2009 en tant qu'une institution jeune qui n'a pas encore de grande visibilité. L'exposition du début de l'année 2009 « L'art plus précieux que l'or » (« *Sztuka cenniejsza niż złoto* ») présente les premiers dons et dépôts reçus, ainsi que les œuvres achetées par le musée. Ces objets et les archives d'artistes font partie d'une collection muséale qui est en train de se créer. En rejoignant le projet du parc, le musée étend son positionnement en dehors d'une enceinte institutionnelle, qui n'est pas réellement ancrée dans un espace permanent. Cette fluidité et performativité du musée font écho avec le projet qui n'est pas réellement structuré. Beaucoup de décisions sont prises spontanément et l'inconnu est le mot à l'ordre du jour<sup>110</sup>.

Prendre en compte les changements qui se produisent dans une société afin de repenser le fonctionnement d'une institution muséale n'est pas un sujet nouveau. A chaque moment de leur existence, les lieux et institutions abritant des collections ont dû se redéfinir par rapport au monde qui les entourent. Au XIX siècle, les dioramas et les panoramas attirent des foules, en soif de nouveautés divertissantes et spectaculaires. Ces lieux leur procurent une expérience d'immersion dans une réalité reconstruite. Dans les dioramas, les visiteurs sont assis dans une salle noire et sont invités à observer, d'une manière passive, ce qui se présente à leurs yeux. Les musées qui se mettent en place à l'époque, doivent prendre en compte ces lieux qui leur font concurrence. Ils réfléchissent ainsi à de nouveaux accrochages et dispositifs, certains font allusion aux présentations des magasins de l'époque (*Victoria and Albert Museum*), tout en argumentant pour une fonction éducative du musée. D'autres privilégient une approche pédagogique, avec plus ou moins de succès (*National Gallery*)<sup>111</sup>. Dans un monde où se

---

<sup>109</sup> Brochure du Musée d'Art Moderne, 2019, [en ligne] <https://artmuseum.pl/public/upload/files/Muzeum-Sztuki-Nowoczesnej-w-Warszawie.pdf>

<sup>110</sup> Sienkiewicz, op.cit. note 75, p.112 ; Cichocki, op.cit. note 80, p.111.

<sup>111</sup> Cécilia Hurley-Griener, « Jalons pour une histoire du dispositif », *Culture&Musées*, n°16, 2010, p.212-214

développe la réalité virtuelle, où chacun peut, en restant chez soi, avoir l'illusion de « voyager » dans n'importe quelle ville ; dans un monde où sont créées des espaces tels que l'Atelier des Lumières, qui présentent des tableaux de maîtres d'une manière interactive, nous pouvons nous interroger sur quelles sont les motivations des musées qui s'exposent en dehors de leur enceinte institutionnelle ?

La première phrase du texte qui présente les missions du musée est révélatrice de la vision de cette institution. « Les personnes sont au cœur du musée : les artistes, l'équipe et le public »<sup>112</sup>. Les œuvres, les expositions ou les publications représentent différents médiums qui servent à entamer un dialogue et une réflexion critique au sujet de différents domaines artistiques. La communication ressort comme un aspect primordial dans cette vision muséale.

Prendre en compte les attentes des visiteurs et interagir avec sa communauté est un élément qui rapproche cette institution avec des recommandations récentes concernant le futur des musées. Le texte de la Museum Association, publié en 2012, présente quatre thèmes principaux d'améliorations possibles des musées, auxquels il est important de réfléchir. Ce manifeste souhaite connaître les attentes et les positions des institutions concernant leur vision du musée en 2020. Les sujets du *Museums 2020 discussion paper* portent sur le bien-être des individus, l'implication et la participation de la communauté, l'engagement du musée à aborder des sujets sociétaux et à se développer en accord avec son entourage et son environnement<sup>113</sup>. Les recommandations de l'organisation britannique ne sont pas un cas isolé. Le rapport de la mission « Musée du XXIème siècle », piloté par Jacqueline Eidelman et remis au Ministère de la Culture en 2017, propose quatre approches à suivre pour les futurs musées. Ces dernières valorisent et prônent un musée éthique et citoyen, protéiforme, inclusif et collaboratif, ainsi qu'un musée comme écosystème professionnel créatif<sup>114</sup>. Plus récemment, la proposition d'une nouvelle définition du musée, rentre dans un contexte similaire. Les débats qui ont agité en 2019 la conférence ICOM de Kyoto, mettent en avant les différentes perspectives que portent les professionnels des musées concernant les fonctions de cette institution. La nouvelle définition fait table rase avec celle de 2007. Les sujets de société y gagnent en importance au détriment de fonctions associées traditionnellement à ces institutions, telles que la collection

---

<sup>112</sup> *Our mission*, MSN [en ligne] <https://artmuseum.pl/en/muzeum/o-nas/misja-muzeum>, trad. « The museum is made up of people : the artists, the team and the public »

<sup>113</sup> Museums Association, *Museums 2020 Discussion Paper*, London, Museum Association, 2012, p.26

<sup>114</sup> Jacqueline Eidelman (dir.), *Inventer des musées pour demain. Rapport de la Mission Musées du XXIème siècle*, Paris, La documentation française, 2017.

permanente et la recherche. L'accent est mis sur des thèmes abordant les droits de l'homme et le développement durable, dans une vision inclusive et participative<sup>115</sup>.

L'analyse des douze éditions du Parc des Sculptures, nous montre le changement qu'opère le Musée d'art Moderne au sein du jardin de Bródno quant à la production d'œuvres matérielles. Comme nous l'avons mentionné, cette institution présente seulement des expositions temporaires, du fait qu'aucun lieu ne lui est attribué à long terme. Jusqu'à l'ouverture future du musée place Defilad, qui présentera des œuvres de manière permanente, leur seule collection visible actuellement est celle qui se trouve dans le parc de Bródno. Seulement une dizaine d'œuvres que nous analyserons par la suite y sont exposées. Depuis 2017, le musée a décidé d'arrêter progressivement de commander des nouvelles sculptures, au sens matériel de ce terme, pour se concentrer sur d'autres formes d'interactions sociales et de créations artistiques.

Les différentes inaugurations des sculptures sont divisées en chapitres. La dénomination de ces derniers se fait en ordre croissant. Un sous-titre vient indiquer le nom des artistes principaux, le titre d'une œuvre ou la thématique générale de l'événement. Ces éditions se déroulent seulement pendant l'été, de juin à septembre principalement. Même si ces œuvres sont accessibles toute l'année, les ateliers et les événements qui ont lieu se déroulent seulement pendant cette période estivale. Ce fait est important à prendre en compte quant au rapport des habitants au Parc des Sculptures et à sa dynamique. Nous allons dès à présent découvrir les œuvres qui se trouvent au sein de ce jardin.

## Partie III Le Parc des Sculptures de Brodno.

### I. Les œuvres.

Nous allons parcourir le parc et découvrir ses œuvres, en suivant un des parcours possibles pour le visiter. En rentrant dans le parc depuis la rue Chodecka nous nous retrouvons devant

---

<sup>115</sup> Définition actuelle et proposition d'une nouvelle définition du musée sur la page de l'ICOM : <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>

une inscription monumentale qui nous indique le nom du quartier : Bródno. C'est avec celle-ci que nous allons commencer notre déambulement<sup>116</sup>.

## I.Bródno

*Bródno*<sup>117</sup> est une œuvre inaugurée en 2012 pendant la quatrième édition du projet. L'auteur de cette installation est l'artiste danois Jens Haaning. Elle se présente sous la forme d'une inscription qui indique le nom du quartier dans lequel elle est placée. Les matériaux utilisés pour sa confection sont le béton, le ciment armé et le mortier. L'œuvre a des dimensions considérables, elle mesure 323,5 cm x 1591,5 cm x 51 cm. Elle est placée sur l'une des collines du parc. Grâce à son emplacement stratégique, choisi par le studio d'architecture qui a confectionné l'œuvre (Kalata architekci) l'installation est visible par les passants et représente un élément-clé du paysage de cet espace. L'inscription peut rappeler celle de Hollywood qui se trouve à Los Angeles. Ce clin d'œil à l'inscription américaine pourrait être interprété comme une plaisanterie. On qualifie souvent de « plaisanteries » les œuvres de Jens Haaning. La plaisanterie, contrairement à la moquerie, n'a pas de mauvaises intentions, elle n'est pas utilisée pour blesser. Elle a pour but d'interroger un élément donné de la réalité en y projetant un autre point de vue, moins direct, plus nuancé. L'artiste utilise l'humour et le rire dans certaines de ses œuvres pour aborder des sujets sociétaux importants<sup>118</sup>. La frontière, l'identité, le racisme et l'immigration sont des thématiques que Jens Haaning explore dans son travail. La sculpture qu'il a imaginée pour le Parc des Sculptures diffère de ses réalisations antérieures, qui étaient des projets conceptuels, éphémères, utilisant des objets du quotidien. Dans le contexte du parc, l'installation qu'il a conçue se présente comme une construction massive et pérenne. L'œuvre a été imaginée en fonction du contexte dans lequel elle se trouve, elle ne peut fonctionner que dans cet espace-temps concret. Avant d'arriver à cette idée, l'artiste a pensé à d'autres réalisations possibles. Signaler l'une d'entre elles, montre l'importance que Jens Haaning donne au contexte local et à la vision qu'il se fait d'une société dans l'élaboration de ses projets. *L'allée des Zubrowki (Aleja Zubrowki)* devait être une allée du parc illuminée grâce à des bouteilles de vodkas. Ces dernières - qui ont inspiré le nom de l'œuvre- devaient servir d'abat-jours pour les lampions. Grâce à la couleur du verre des bouteilles, la lumière devait avoir une

---

<sup>116</sup> Voir Annexe Partie IV.I fig.24

<sup>117</sup> Voir Annexe Partie IV.I fig.25

<sup>118</sup> Vincent Pécoil, *Hello my name is Jens Haaning*, Dijon, Le Consortium, 2003, p.208

tonalité jaunâtre. L'idée, elle aussi imprégnée d'un ton humoristique, pointant un problème majeur d'alcoolisme aussi bien de nos jours que pendant la période communiste, n'a finalement pas abouti à sa réalisation. Dans ce projet, tout comme dans celui de Bródno, l'importance de l'histoire locale, et même nationale pourrions-nous dire, sert comme point de départ pour l'élaboration du projet<sup>119</sup>.

Au sujet de son œuvre, l'artiste dit dans un entretien : « Ce qui importait pour moi, était de construire une sculpture en briques. Je vois la Pologne à travers le prisme de l'effort collectif et du travail commun ; des qualités, qui sont à la base de la création du Paradis de Bródno. »<sup>120</sup> Pour l'artiste, les briques renvoient aux constructions de la période communiste, des habitations que l'on trouve également dans le quartier de Targowek. Le cinéma de « l'inquiétude morale », terme inventé par J. Kijowski, est pour lui une source d'inspiration. Ce courant de la cinématographie polonaise se situe entre les années 1976 et 1981. Ces fictions filment le monde contemporain, la vie quotidienne y est présentée de manière réaliste. Le spectateur suit la vie d'un héros et les étapes qui l'amènent à grandir. Le film d'Andrzej Wajda, *L'homme de marbre* en est un exemple<sup>121</sup>. L'histoire se déroule en 1976. Agnieszka veut faire un film documentaire sur Mateusz Birkut, un ouvrier modèle de la Nouvelle Fonderie (Nowa Huta) ; une ville nouvelle construite en périphérie de Cracovie à partir des années 1950, pour y accueillir le plus grand complexe métallurgiste du pays. Mateusz Birkut, marbrier venant de la campagne, gagne le concours du plus grand nombre de briques posées en un temps record. Les documentaires de l'époque sont des films de propagande et montrent une vision idéalisée des ouvriers, éloignée de la réalité. Les conditions de travail, la dureté de leur labeur et la fatigue qu'elles provoquent y sont occultées. C'est cette vérité que la jeune Agnieszka veut dévoiler. Les scènes cultes de ce film sont celles qui montrent les ouvriers en train de poser des briques. Ces images, tout comme les constructions en briques dans les autres films de l'époque, chez Kieslowski ou Zanussi, font partie de l'identité polonaise. En choisissant la brique comme matériau pour réaliser son œuvre, Jens Haaning s'inscrit dans cette histoire commune. Il invite les passants, les habitants du quartier à se questionner sur le passé et à ce qui fait l'identité d'un pays. Les personnes qui ont vécu sous le communisme, les enfants de ceux qui ont vu la ville se reconstruire et qui ont grandi avec ces films mythiques, peuvent appréhender cette inscription

---

<sup>119</sup> Cichoński, Sebastian, « Z Jensem Haanngiem rozmawia Sebastian Cichoński », 17/11/2012, [En ligne] <https://artmuseum.pl/pl/news/Bródno> (consulté le 20 novembre 2020)

<sup>120</sup> Bródno, MSN, [en ligne] <https://park.artmuseum.pl/pl/rzezby/Bródno>

<sup>121</sup> Tadeusz Lubelski, *Histoire du cinéma polonais*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du septentrion, 2017, p.293-298

en brique comme un monument du passé, un monument de leur histoire. La jeune génération quant à elle, qui a été nourrie par certaines de ces histoires, transmises ou occultées, par la littérature et par les films, qui forment notre culture visuelle, peut également découvrir l'œuvre de Haaning et s'interroger sur ce qui fait une communauté, une nation. Cette sculpture peut soulever différentes questions et réflexions, tout comme elle peut évoquer des émotions de joie ou d'indifférence. Tous ces éléments sont à prendre en compte pour analyser les réceptions de l'œuvre chez le public.

En découvrant le quartier de Bródno, Jens Haaning a déclaré qu'il lui faisait penser à l'endroit où il avait grandi étant enfant, notamment en raison de la présence de logements de style « socialiste ». Aujourd'hui l'artiste habite dans un quartier périphérique de Copenhague qui, par certains aspects, rappelle le quartier de Targowek. Varsovie est une ville qui occupe une place importante pour l'artiste. En effet, c'est en Pologne que l'artiste effectue son premier voyage à l'étranger, à l'âge de 7 ans. C'est en 1972, il s'agit d'un voyage à vélo en famille. Alors que d'autres personnes partent en Espagne ou en Grèce, ses parents choisissent la Pologne comme destination de vacances<sup>122</sup>. Les années 1970-80 correspondent au développement économique du pays pendant les premières années de gouvernance d'Edward Gerek. L'artiste a gardé un très bon souvenir de ce voyage, un pays qui était à ses yeux exotique et dépaysant. Depuis ce premier voyage, Jens Haaning a eu l'occasion de venir en Pologne à de nombreuses reprises. Son travail a été exposé au Musée d'art Moderne de Lodz dans l'exposition « Hospitality. Receiving Strangers » en 2010<sup>123</sup>.

L'idée qui a mené à la réalisation de cette œuvre n'est pas née d'une expérience de quelques jours ou semaines sur le terrain précédant la réalisation de la sculpture, mais découle de motivations différentes. En côtoyant des Polonais, en découvrant le pays à travers ses paysages, son héritage et sa culture, l'artiste s'est forgé toutes sortes de réflexions concernant la Pologne. Ces visions sont influencées, d'une part par les normes sociales et culturelles qui l'ont façonné, d'autre part par les choix qu'il a portés dans sa vie, les rencontres qu'il a faites, l'environnement qui l'a entouré. Sa culture lui permet de porter un regard extérieur sur ce qui fait la Pologne contemporaine et ses habitants. Des réflexions dites et pensées, ainsi que des ressentis inconscients qui sont impossibles à pointer, sont un ensemble d'éléments qui influencent son œuvre. À côté d'une démarche individuelle de l'artiste, d'autres facteurs sont à prendre en compte concernant le choix de l'œuvre finale. Des contraintes économiques, techniques et

---

<sup>122</sup> Cichocki, op. cit. note 119

<sup>123</sup> *Hospitality, receiving strangers*, Muzeum sztuki w Lodzi [en ligne] <https://msl.org.pl/hostipitality-receiving>

institutionnelles (idée initiale non acceptée par la mairie) en font partie. C'est tous ces éléments qui constituent l'œuvre Bródno.

A ses débuts l'œuvre installée a suscité de nombreuses critiques. Son emplacement était utilisé l'été comme un endroit de repos et de séance de bronzage, l'hiver il servait aux enfants à faire de la luge. S'agissant d'un endroit surélevé et dégagé, il était parfait pour ces diverses récréations. De plus, la brique peut avoir des connotations qui ne plaisent pas et qui ne rappellent pas de bons souvenirs, qu'était la vie sous le communisme. Il s'agit d'un élément qui symbolise le passé et qui peut ne pas plaire aux personnes qui veulent de l'innovation et de la nouveauté. Avec le temps, le rapport des habitants à la sculpture a changé, et *Bródno* est devenu l'emblème du quartier et un signe de fierté. L'inscription apparaît en tant que fond sur des photographies de mariées, des personnes de passage et dans des clips musicaux. Les inscriptions (gentils ou impolies) et les noms des personnes, qui se trouvent sur la sculpture (du côté qui n'est pas visible par les passants) témoignent d'une appropriation active de cette sculpture par ses utilisateurs les plus jeunes<sup>124</sup>. De plus, la sculpture n'a pas empêché les enfants d'utiliser cet espace pour pratiquer leurs loisirs. Leurs capacités d'adaptation et d'inventivité sont plus grandes que celles des gens qui critiquent l'œuvre. Un sondage fait par la mairie de Targowek confirme la popularité de l'œuvre.

## II. Sans titres (interventions peintes)

À proximité de l'inscription de Jens Haaning, on aperçoit sur le trottoir une forme peinte en jaune<sup>125</sup>. L'œuvre est celle de la jeune artiste Katarzyna Przewanska, invitée par le musée pour la deuxième édition du Parc des Sculptures. L'artiste polonaise venait d'être diplômée des Beaux-Arts de Varsovie (mention peinture) l'année précédente. Les interventions qu'elle a réalisées dans le parc consistent à peindre différents éléments de cet espace. Il s'agit d'éléments de sculptures, d'architectures ou d'objets utilitaires de cet environnement qui ont subi des modifications dues au temps et à la nature. Les trottoirs en asphalte ou en béton, qui se décomposent et créent des craquelures et des trous, ont été peints par l'artiste à l'aide de différentes couleurs. La couleur sert à mettre en valeur un espace qui resterait autrement inaperçu. Certains espaces sont entièrement peints, dans d'autres cas, la couleur vient souligner

---

<sup>124</sup> Voir Annexe Partie IV.I fig.26

<sup>125</sup> Voir Annexe Partie IV.II fig.27

les craquelures de l'asphalte brute<sup>126</sup>. Les couleurs font, d'une part, référence aux tons que l'on aperçoit sur les façades des immeubles de Bródno, de l'autre sont des choix personnels de l'artiste<sup>127</sup>. Les roses, bleus et jaunes contrastent avec les tonalités grisâtres de l'asphalte et la verdure du parc. Ces couleurs peuvent surprendre et déranger les habitants qui sont habitués à voir cet espace autrement. En intervenant d'une telle manière, l'artiste ne vient pas seulement apporter une nouvelle dimension artistique au projet et au parc, mais invite les habitants du quartier, et plus généralement les personnes de passage, à s'interroger sur la manière dont nous percevons le monde. D'une part celui qui nous entoure, celui du quotidien dans lequel nous vivons et qui du fait qu'il fait partie de notre environnement courant ne nous questionne plus. S'interroger sur son quartier et ses identités, ou son manque d'unité, nécessite également de se replacer dans ce microcosme et donc de s'interroger sur soi. D'un autre côté, les interventions de l'artiste polonaise, questionnent plus globalement notre manière de percevoir le monde.

Peintre de formation, l'intérêt de Katarzyna Przewanska porte sur la couleur et sur son effacement dans l'architecture. Le discours moderniste a mis de côté l'importance de la couleur qui était un élément révolutionnaire de ses débuts. La figure emblématique du Bauhaus, Johannes Itten et ses recherches au sujet des couleurs (*L'art de la couleur*) en est un exemple. La vision d'un modernisme blanc a été véhiculé et s'est forgé dans l'histoire de l'art et dans les mémoires visuelles à travers la diffusion des reproductions de constructions architecturales en noir et blanc. Celles-ci possédaient originalement des façades ou des éléments décoratifs de couleurs. La circulation d'images en noir et blanc de ces bâtiments modernistes a forgé une vision épurée et sans couleurs de ce style d'architecture. Nous retrouvons une problématique similaire autour du mythe de la sculpture grecque antique. Les éléments ornementaux de l'architecture ou les sculptures étaient peints avec des couleurs qui attiraient la vue. Depuis la Renaissance, l'œil de l'homme s'est habitué à voir ces œuvres en blanc, que ce soit dans leurs lieux d'origines, dans les musées ou en images reproduites par la suite. Découvrir ces mêmes sculptures avec leurs couleurs d'origines surprend et interpelle le public contemporain. L'omniprésence de ces différentes couleurs criardes et voyantes peut déranger et ne pas plaire. Cette réaction est le fruit d'un processus qui a éduqué notre vue à apprécier la simplicité et les tons neutres en tant qu'éléments dignes d'intérêt. Une dichotomie s'est mise en place, entre cette vision et l'importance de la couleur dans l'art populaire ou folklorique, ou ce que l'on

---

<sup>126</sup> Voir Annexe Partie IV.II fig.28-29

<sup>127</sup> *Sans titres (Bez tytułu)*, MSN [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/przewanska-katarzyna-bez-tytulu-interwencje-malarskie>

considère comme étant kitsch, imposant une hiérarchie de goûts. Au début du XXème siècle, Alfred Loos a soulevé de telles interrogations, dans son ouvrage *l'Ornement et le Crime*. Selon lui, les éléments décoratifs sont barbares et grossiers. Il prônait une vision d'une architecture simple et dépouillée d'éléments qui ne nuisent pas à la forme pure du bâtiment<sup>128</sup>.

L'importance de la couleur dans le modernisme, qui a été rapidement écartée par la suite, est pour l'artiste polonaise une source d'inspiration importante. L'utilisation des couleurs sur l'architecture moderniste de Le Corbusier, ainsi que sur les constructions polonaises des années 1980-90, sont des exemples qui la poussent à appliquer de la couleur dans l'espace public. Par ces interventions, il s'agit également d'amener cette dimension colorée de la réalité dans la vie quotidienne. En utilisant des couleurs criantes, elle s'inscrit dans cet héritage du XXème siècle et questionne notre volonté d'écarter ces couleurs de notre quotidien<sup>129</sup>.

Ne plus utiliser de telles couleurs sur les façades des bâtiments ou sur des motifs ornementaux témoigne de notre temps et de notre reniement aux couleurs fuyardes ou extravagantes de notre quotidien. Un autre problème que l'on aperçoit est l'effacement de ces couleurs des lieux où ils étaient présents à l'origine. Si on en revient à la Pologne, on notera ici les volets verts des immeubles de Praga, caractéristique de ce quartier Nord-Est de Varsovie. Il s'agit d'un endroit où ont survécu quelques bâtiments d'avant-guerre et qui grâce à ce fait garde un charme unique dans la capitale polonaise. Il est important de rappeler que 90% de Varsovie a été détruit pendant la Seconde Guerre Mondiale. Les bâtiments en briques, avec les éléments colorés tels que les volets verts ou les Saintes Vierges placées au centre des cours intérieures de ces immeubles, en sont des exemples. Aujourd'hui, les volets verts qui disparaissent, sont le symbole du changement radical que subit ce quartier. La gentrification a atteint un stade avancé, comme en témoigne la construction d'appartements de luxe, de bureaux, et la transformation de l'ancienne manufacture de vodka en un musée exclusif<sup>130</sup>. Le prix d'entrée de ce musée qui dépasse les 10 euros est excessif. En effet, si l'on prend en compte le fait que le smic polonais est de 500 euros et que le quartier de Praga est l'un de plus pauvres de Varsovie, ce tarif n'est pas accessible aux habitants de Varsovie, mais est destiné à une clientèle internationale de touristes, voire de personnes aisées. Un autre endroit où la culture populaire

---

<sup>128</sup> *Dobor Naturalny – Katarzyna Przewanska – Galerie Kolonie*, vimeo, [en ligne] <https://vimeo.com/28322291>

<sup>129</sup> Galeria Kolonie, « Skad ten kolor », *Gazeta Wyborcza*, 26/01/2011 [en ligne] <https://culture.pl/pl/wydarzenie/katarzyna-przewanska-dobor-naturalny>

<sup>130</sup> *Muzeum polskiej wodka*, [en ligne] <https://muzeumpolskiejwodka.pl/en>

est en train de disparaître est la région appelée Podlasie. Les maisons colorées qui caractérisent ce paysage du sud-est de la Pologne deviennent de plus en plus rares.

Il est intéressant de noter la variété des époques, des personnes et des régions géographiques qui sont sources d'inspiration pour l'artiste polonaise. Le travail de Katarzyna Przewanska est influencé par les portraits de Fayoum, les natures mortes hollandaises du XVII<sup>e</sup> siècle, les réalisations de Nathalie du Pasquier, Luis Barragan ou Helio Oiticica. Les maisons peintes du peuple Ndebele ou celles visibles en Ukraine ou en Pologne sont également une source d'inspiration. L'utilisation des couleurs ou la représentation minutieuse de la réalité sont deux aspects primordiaux que l'on retrouve dans ces créations. La multitude et la diversité de ces influences témoignent d'éléments communs qui relient des espaces culturels différents. L'artiste se nourrit d'idées et de réalisations différentes afin de se les approprier à sa façon de voir et questionner le monde<sup>131</sup>.

Les interventions de l'artiste polonaise changent avec le temps et les transformations que subit cet espace. Les pots à fleurs ou les bancs peuvent être déplacés ou enlevés. La peinture avec le temps perd de sa vivacité et de son éclat qui lui donne sa raison d'être. Le choix de repeindre ou de laisser se dégrader ces peintures engendrerait des conséquences différentes<sup>132</sup>. Dans une perspective de réactivation d'un quartier par les habitants, repeindre ces interventions, n'est-il pas contradictoire avec l'essence même d'interpeller le passant en marquant de manière inhabituelle le paysage urbain ? D'un autre côté, le fait de repeindre des espaces signifierait-il l'acceptation des habitants d'une telle démarche et marquerait-il la continuation d'autres initiatives ? Se poser ces questions nécessite également de savoir qui sont les acteurs qui prennent ces décisions.

### III.A Trouver

L'œuvre *A Trouver (To be Found)* de Ai WeiWei, inaugurée pendant la sixième édition du Parc des Sculptures, en 2014, se compose de trois trous creusés dans la terre. Ces derniers, de formes cylindriques, sont espacés d'une distance de 100 mètres et forment un triangle équilatéral. Dans ces espaces *Ai Wei Wei* a décidé de placer des fragments de vases de son cycle

---

<sup>131</sup> Katarzyna Przewanska, Biennale Malarstwa Bielska Jesien, [en ligne] : <http://bja.galeriabielska.pl/autorzy/84/>

<sup>132</sup> *Bez Tytulu (interwencje malarskie)*, Sztuka publiczna, [en ligne] <https://sztukapubliczna.pl/pl/bez-tytulu-interwencje-malarskie-katarzyna-przewanska/czytaj/61>

*Ghost Gu Coming Down the Mountain*. Ces objets sont des répliques de vases de la période Yuan (1269-1368). L'objet d'origine, qui est un artefact rare, a été vendu aux enchères à Christie's pour une somme atteignant 27 milliards de dollars. Dans un tel contexte, l'œuvre qui transforme un artefact précieux en des répliques en séries, questionne l'engouement du marché de l'art et des collectionneurs pour un objet unique et rare. Une autre interrogation que l'œuvre soulève est la disparition des traditions et des savoir-faire dans la Chine contemporaine, un pays globalisé, où la modernisation s'effectue à une vitesse incroyable<sup>133</sup>.

*To be found* s'inscrit dans l'héritage de la capitale polonaise de deux manières. D'une part, c'est dans les environs de Bródno qu'ont été découverts les premières traces de sédentarisation humaines du XI<sup>e</sup> siècle. Les fouilles archéologiques qui ont permis de découvrir cet aspect, sont une référence pour l'œuvre qui se trouve au-dessous de la terre<sup>134</sup>. Un autre élément, qui rappelle l'histoire tragique des populations juives durant la Seconde Guerre Mondiale, sont les archives du ghetto de Varsovie. Les archives Ringelblum, nom de l'historien qui eut l'idée d'entreprendre cette collecte, comprennent une documentation qui témoignent des conditions de vie dans le Ghetto de Varsovie, nous informent sur la résistance qui se met en place et la misère du quotidien des habitants. Des œuvres artistiques, des lettres et des journaux intimes font également partie de cet ensemble rassemblé par un groupe nommé Oneg Szabat. Les documents ont été placés dans dix boîtes métalliques et deux grands bidons de lait. À l'approche de la liquidation du ghetto, à la fin de l'année 1942 et au début de l'année 1943, ces caisses ont été cachées sous terre dans différents endroits du ghetto. Grâce aux quelques survivants, après la guerre, la majorité des archives ont été retrouvées en parfait état. Quelques caisses, non retrouvées, sont toujours cachées sous terre<sup>135</sup>. Ces archives, qui comptent plus de 35000 documents, sont inscrites au Registre Mémoire du Monde de l'Unesco<sup>136</sup>. Oneg Szabat a rassemblé cette documentation pour que cette mémoire ne se perde pas et que les futures générations soient informées de ce qu'était l'Holocauste. La documentation matérielle des archives est un témoin de ce passé.

---

<sup>133</sup> *Park Rzeźby na Brodnie. Rozdział VI Ai WeiWei: To be found*, MSN, [en ligne]

<https://artmuseum.pl/pl/wydarzenia/ai-weiwei-to-be-found-park-rzezby-na-brodnie-rozdzial-vi>

<sup>134</sup> *Ai WeiWei, To be found*, vimeo, [en ligne] <https://vimeo.com/99914931>

<sup>135</sup> *O Archiwum Ringelbluma*, ZIH, [en ligne] <https://www.jhi.pl/nauka/archiwum-ringelbluma-i-grupa-oneg-szabat/o-archiwum-ringelbluma>

<sup>136</sup> *Archives du ghetto de Varsovie*, Unesco, [en ligne] <http://www.unesco.org/new/fr/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-9/warsaw-ghetto-archives-emanuel-ringelblum-archives/>

L'œuvre de Ai Wei Wei, invisible au sein du parc, a une connotation tout à fait différente, mais fonctionne d'une manière similaire ; laisser une trace pour les générations futures et fonctionner en tant que « mythe urbain ».

#### IV. Sans titres (Salon de thé renversé avec une machine à café) / Maison de Thé

*Sans titres (Salon de thé renversé avec une machine à café*<sup>137</sup>) est l'œuvre de Rirkrit Tiravanija. La première idée de l'artiste était de concevoir des « koksowniki » (panier en acier transportable dans lequel brûle du charbon) qui devaient réchauffer les passants pendant l'hiver. Ce projet prenait en compte les besoins des habitants et le contexte local du lieu. En effet, la température en hiver à Varsovie peut atteindre des températures très basses. Ce concept initial de l'œuvre n'aboutit pas, et au lieu de cela, un autre travail de l'artiste conservé à la galerie neugerriemschneider fut choisi pour le Parc des Sculptures. L'œuvre se présente sous la forme d'un cube métallique recouvert d'aciers brillants. Placée sur son côté et rendant visible les reflets de ce qui l'entoure, l'objet fait penser à une œuvre de science-fiction. Contrairement à ce qu'indique son nom, aucune machine à café n'y est placée dans son intérieur<sup>138</sup>.

Rirkrit Tiravanija, habitant de Berlin, avait été invité à une exposition-dîner, lors d'un séjour de Pawel Althamer dans la capitale Allemande en 2002. L'année suivante, la première exposition de l'artiste polonais eu lieu dans la galerie neugerriemschneider. C'est cette même galerie qui représente l'artiste thaïlandais, ainsi que Olafur Eliasson et Ai Weiwei, artistes qui ont été invités à exposer leurs œuvres au sein du Parc des Sculptures. Leurs travaux de Tiravanija et Althamer ont également été présentés dans diverses expositions communes, comme celle intitulée « Artists favorites » à Institute of Contemporary Arts à Londres. C'est par ce réseau de connaissances professionnelles de Pawel Althamer que l'artiste fut invité par le Parc des Sculptures<sup>139</sup>.

L'artiste, connu pour ses performances culinaires, devait en réaliser une lors de l'inauguration du parc. Il s'agissait d'adapter la performance 2001, *Untitled (the magnificent seven, spaghetti western)* au contexte polonais. Pendant la performance de 2001 un mets thaïlandais *tom kha*

---

<sup>137</sup> Voir Annexe Partie IV.III fig.30

<sup>138</sup> Sienkiewicz, op.cit. note 75, p.213

<sup>139</sup> Ibid., p.167

*gai* était cuisiné et distribué aux visiteurs. Ces actions qui consistent à cuisiner sont appréhendées comme des « sculptures sociales », qui intègrent un aspect de la vie quotidienne dans le domaine artistique. Ces performances sont l'occasion d'expérimenter la créativité d'une manière collective, en rencontrant des gens et discutant avec eux<sup>140</sup>.

En plaçant la sculpture au sein du parc, l'artiste avait déclaré qu'il revenait aux habitants de trouver la nouvelle fonction que pouvait revêtir l'œuvre. Avec le temps, l'installation a servi comme lieu de fêtes, d'habitat nocturne et même de toilettes publiques (le parc n'en disposant pas). Malgré l'intérêt qu'elle pouvait porter, vandalisée de telle sorte, l'œuvre repoussait les passants. Le musée décida de la retirer et de la redonner à la galerie berlinoise. Michal Mioduszewski, un activiste local qui travaille dans une maison des jeunes et de la culture et étudie aux Beaux-Arts, propose à Pawel Althamer un projet pour donner une nouvelle fonction à l'installation. Il veut copier l'œuvre d'origine et la transformer en un vrai café le temps d'un happening de deux jours. Rirkrit Tiravanija donne sa permission pour copier l'œuvre à l'identique et en faire un lieu de vie, que son titre d'origine indiquait. C'est ainsi, que la nouvelle œuvre intitulée *la maison de thé (domek herbaciany - tea house)* est inaugurée en 2010<sup>141</sup>. Du café et du thé étaient offerts, en échange d'une somme symbolique que chacun décidait à la hauteur de ses moyens ou d'un dessin. L'évènement plut aux habitants et Michal Mioduszewski décida d'ouvrir l'endroit pendant tous les weekends de l'été. Ce qui devait durer seulement un week-end, devint un endroit de rencontres et d'initiatives régulières et s'imposa dans le programme du Parc des Sculptures comme un endroit-clé.

Sur le site du musée, *La maison de thé (Domek Herbaciany)* se définit en utilisant différents termes. On peut y lire qu'il s'agit d'une installation, d'une construction, d'un objet tridimensionnel ayant une fonction d'œuvre d'art utilitaire et qui se transforme l'été en un café. Cette polysémie de l'objet lui permet de s'adapter à de nouvelles propositions et fonctions<sup>142</sup>.

Par la création d'une réplique, cette installation questionne l'œuvre en tant qu'objet unique, ainsi que le statut du concepteur. Le *Tea house* est présenté comme la réplique de Rirkrita Tiravanija faite par Pawel Althamer. Le nom de Michal Mioduszewski, qui eut l'idée de transformer cet espace en un lieu de vie et qui s'est occupé bénévolement de ce lieu pendant des années, n'est pas mentionné sur cette description que l'on peut lire sur le site du musée<sup>143</sup>.

---

<sup>140</sup> Cichocki, op.cit. note 80, p. 111

<sup>141</sup> Voir Annexe Partie IV.III fig.31

<sup>142</sup> *Maison de thé (tea house)*, MSN, [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/althamer-pawel-dom-herbaciany>

<sup>143</sup> Ibid.

Le nom de Michal Mioduszewski apparaît dans un autre texte, en tant que l'initiateur de la plus « petite maison de la culture » de Varsovie. Dans ce contexte, le concepteur de l'œuvre est celui qui l'a réalisée et non celui qui a eu l'idée pour sa conception<sup>144</sup>. Il ne s'agit pas de la seule sculpture où le nom de Pawel Althamer détient le monopole des droits sur l'œuvre, au détriment de ses collaborateurs (par exemple les œuvres faites en collaboration avec le groupe Nowolipie). Il semblerait que ce soit un phénomène fréquent sur le marché de l'art.

En continuant notre chemin tout droit, nous nous retrouvons dans un espace richement végétalisé. Nous rentrons ainsi dans *Le Paradis*, qui est l'une des premières œuvres inaugurées au sein du Parc des Sculptures. L'idée pour concevoir cet espace est celle de Pawel Althamer.

## V. Le Paradis

Le projet a été conçu en plusieurs étapes. Dans un premier temps, l'artiste a demandé à des enfants de l'école primaire du quartier (n°285 de Targowek) de réaliser des dessins représentant le paradis. Ils se sont inspirés de reproductions de tableaux d'anciens maîtres portant sur cette thématique. En prenant en compte les dessins réalisés par les enfants, Pawel Althamer et Marcin Trojanowski, architecte paysagiste, ont conçu le jardin-paradis. Avec l'aide de Dariusz Zukowki, architecte-paysagiste, qui a collaboré avec Teresa Murak, artiste du Land art, ils ont choisi les plantes et réfléchi à la conception finale de cet espace. Les végétaux plantés (des magnolias, des bouleaux) ont été choisis pour leurs caractéristiques, telles que leurs formes et leurs résistances au climat. Les deux hêtres, qui se rejoignent et forment un arc, servent de portail par lequel il faut passer pour explorer le paradis. Le jardin est voué à évoluer et à changer, comme en témoigne le rajout de nouveaux arbustes pendant la deuxième édition du parc<sup>145</sup>.

L'inauguration de ce jardin-sculpture marque un nouveau début pour le parc. D'une manière pratique, il redonne de la beauté à cet espace peu entretenu. Dans un sens métaphorique, il offre aux habitants la possibilité de se saisir de leur quartier et de lui redonner de l'importance. Pawel Althamer conçoit son quartier comme un paradis terrestre et c'est également ce qu'il veut offrir

---

<sup>144</sup> *Maison de thé (Tea house)* Park Rzeźby na Brodnie, [en ligne] <http://www.park.artmuseum.pl/pl/rzezby/bez-tytulu-przewrocony-domek-herbacyany>

<sup>145</sup> Voir Annexe Partie IV.IV fig. 32-33 ; Sienkiewicz, op.cit. note 75, p.211, 214

à ses habitants. Une grande partie de ces derniers portent un regard pessimiste sur leur lieu de vie. En leur offrant un « paradis » l'artiste veut partager avec ses voisins la vision qu'il a de son lieu d'habitation. Même si le quartier compte un nombre important d'églises, le plus beau « temple » pour l'artiste est le parc de Bródno<sup>146</sup>. Apporter une dimension sacrée au quotidien est un élément caractéristique des œuvres de Pawel Althamer, comme nous le verrons par la suite.

Du fait de son emplacement au sein du parc de Bródno, *Le Paradis* fait référence à l'histoire locale de cet ancien terrain agricole. La végétation change en fonction des saisons et des nouvelles plantations. Le contexte local n'est pas la seule référence qui donne sa raison d'être à ce jardin. Le terme persan de *pairidaêza* signifie un enclos ou un jardin, d'où l'importance accordée à une végétation diversifiée. Dans le texte qui présente le Parc des Sculptures, Sebastian Cichocki indique les réalisations qui sont une inspiration pour la création du paradis qui serait une appropriation ironique du Land art, ayant comme modèles *Time Landscape* de Alan Sonfist ou *Sanktuarium* de Herman de Vries<sup>147</sup>. L'œuvre d'Alan Sonfist implantée à New York en 1965, est composée de végétaux qui couvrait originalement l'île de Manhattan. Le geste de l'artiste a pour but de réintroduire cette végétation primaire au centre d'une métropole urbaine en pleine extension. Cette démarche est comparable à des phénomènes qui accompagnent le développement des villes et le besoin des citoyens à introduire des espaces verts au centre d'aménagements urbains. On notera ainsi les jardins partagés, les toits végétalisés, etc... Ce retour à ce que l'on nomme la nature ne serait-il pas comparable aux désirs d'artistes romantiques ? Le *Sanktuarium* implanté en 1997 à Munster consiste en une construction de formes ovales faites de briques, dans laquelle de nombreuses végétations y grandissent. L'homme ne peut pas entrer à l'intérieur de cet espace, il peut seulement l'observer de l'extérieur à travers des ouvertures percées dans les murs. Ces entrées servent également à l'implantation de nouvelles espèces végétales, laissant ainsi la nature et le hasard entrer dans cet écosystème. Pour l'artiste, la nature est autosuffisante, l'art ne sert pas à éveiller les consciences, la nature s'en charge elle-même. Le rôle de l'artiste, dans ce contexte, est « d'établir des "sanctuaires" et de les protéger de toute intervention. la nature est l'art.»<sup>148</sup> Les bouteilles en plastique et en verre laissées par les personnes que l'on peut voir à l'intérieur du

---

<sup>146</sup> Ibid.

<sup>147</sup> Cichocki, op.cit. note 80, p.110

<sup>148</sup> Herman de Vries, Skulptur projekte archiv [en ligne] <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1997/projects/12/> trad. « I would then like to establish 'sanctuaries' and protect them from any intervention. nature is art.

sanctuaire nous rappelle que l'homme est encore présent sur terre et s'approprie cet espace à sa (mauvaise) manière.

Concevoir ce genre d'espace a pour but de tester le concept de la « sculpture sociale » et de l'appropriation que vont en faire les habitants. Nous pouvons ainsi nous demander qui sont les personnes qui prennent soin de la végétation ? Est-ce une décision prise d'en haut ou laisse-t-on les gens se l'approprier à leur manière ? Concernant *Time Landscape*, il s'agit d'un programme du département des parcs et loisirs de la ville de New York, avec l'aide d'un groupe de bénévoles qui entretient le parc. Dans le contexte de Bródno, aucune aide de la ville n'a été mise en place, l'œuvre fait partie de la collection permanente du Musée d'art Moderne. Planter une œuvre vivante est une chose, savoir qui va s'en occuper par la suite en est une autre. Pendant la première année, c'est le personnel de l'entreprise de Dariusz Zukowski, ayant participé à la conception de l'œuvre, qui bénévolement s'est occupé du jardin. Les enfants du quartier, le Nowolipie groupe et d'autres personnes ont également aidé à l'entretien de cet espace vert. Il s'agit de personnes qui, dès le début, ont été impliquées dans la conception de l'œuvre. Avec le temps, l'œuvre est moins bien entretenue qu'à ses débuts<sup>149</sup>.

D'autres créations pérennes ou éphémères qui font référence au Paradis ont été mises en place à posteriori. Nous voyons ainsi le rôle important qu'a joué le jardin inauguré par Pawel Althamer dans les propositions artistiques que nous allons étudier. Le Parc des Sculptures devient ainsi une entité autonome qui commence à raconter sa propre histoire.

## VI. La Procession

Lors de l'inauguration du parc, une photographie de tous les participants a été prise par Jan Smaga<sup>150</sup>. A l'aide d'un matériel de levage, le photographe est parvenu à capturer toutes les personnes qui posaient au sein du Paradis. Le point de vue en plongée, nous laisse percevoir le bassin d'eau, le jardin-sculpture et les bâtiments de Bródno au fond de la composition. Les tons bleus et gris du ciel chargé et orageux, renvoient au bassin d'eau dans lequel ils se reflètent. Ces deux parties symétriques encadrent la bande horizontale composée de la verdure du parc et du Paradis. Cette photographie est pour Pawel Althamer une « image sacrée » qui montre les habitants au sein de leur paradis terrestre, qu'est le quartier de Bródno. Le cadre doré, qui

---

<sup>149</sup> Sienkiewicz, op.cit. note 75, p.215

<sup>150</sup> Voir Annexe Partie IV.V fig.1

entoure la photographie, fait référence à l'importance de cette couleur dans l'iconographie chrétienne et nous rappelle les icônes religieuses. L'endroit le plus approprié pour y placer cette image est celui d'une église. C'est pour cette raison que l'artiste décide d'offrir cette photographie au prêtre de la paroisse du Christ-Roi, qui se trouve dans le quartier de Targowek<sup>151</sup>.

Pour commémorer ce don, une procession est organisée en 2010 lors de la deuxième édition. Elle part du *Paradis* et traverse le parc. Des femmes métamorphosées en huit madones représentant différentes imaginations de cette figure, défilent pendant cette performance. Derrière elle, Pawel Althamer, concepteur de cette action éphémère, et son ami portent la photographie<sup>152</sup>. Les 5km qui séparent le Parc des Sculptures de l'église se font en minibus Volkswagen Combi. Ce dernier, peint entièrement en doré, est le bus utilisé pendant les actions du *Common Task* ou pour relier le centre-ville de Varsovie avec le quartier de Bródno. À l'arrivée du bus, une deuxième photographie est prise devant le portail de l'église sur les escaliers. Au centre, on aperçoit « l'image sacrée » entourée des huit madones. La performance continue au sein de l'église, l'image est placée devant l'autel, dans un acte de « bénédiction ». Après la fin de cette procession, l'image, avec l'accord du curé est placée dans le vestibule de l'église et une deuxième photographie est offerte à la mairie<sup>153</sup>.

*La Procession* s'inscrit dans une tradition judéo-chrétienne, comme en témoignent les célébrations de pâques ou de Noël, qui sont très importantes dans un pays majoritairement catholique. D'un point de vue artistique, on peut mentionner l'œuvre de Teresa Murak, *Procession. Le tapis de pâques (Procesja, Dywan Wielkanocny, 1974)*<sup>154</sup> ou *The Modern Procession* (2002) de Francys Alys<sup>155</sup>, qui peuvent être vus comme des sources d'inspirations.

## VII. Les Madones

*Les Madones*<sup>156</sup> ont été conçues lors d'un projet artistique mené en 2010 par Pawel Althamer, Agata Manowska et Joanna Minkiewicz avec des étudiants de l'école Warsaw School of Arts

---

<sup>151</sup> *Park Rzezby na Brodnie*, MSN, [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/park-rzezby-na-brodnie/2>

<sup>152</sup> Voir Annexe Partie III, fig.34-35

<sup>153</sup> Sienkiewicz, op.cit. note 75, p.216 ; Agnieszka Kowalska, « Bródno : Przez Park rzezby przeszła procesja z Madonnami », *Gazeta Wyborcza*, 11/09/2010

<sup>154</sup> Voir Annexe Partie IV.V fig.36

<sup>155</sup> Voir Annexe Partie IV.V fig.37

<sup>156</sup> Voir Annexe, Partie IV.V fig.38

spécialisée en maquillage, coiffure et conception de costumes. Les étudiants du projet « Les Madones-Mères de Dieu » ont eu pour tâche d’imaginer la représentation visuelle d’une Madone contemporaine. En prenant en compte les représentations traditionnelles de ces figures, mais également en observant le quotidien et la réalité qui nous entourent, les étudiants devaient concevoir la vision renouvelée de ces figures. Tout en innovant et expérimentant, il était important de ne pas blesser les sentiments des personnes croyantes. Les conceptions des étudiants ont été présentées sur des modèles vivants. C’est ainsi que huit femmes ont posé lors de la Nuit des Musées (le 15 mai 2010), dans la galerie d’art populaire du musée ethnographique de Varsovie<sup>157</sup>.

Ces « sculptures vivantes » performants au sein d’un musée viennent brouiller les frontières qui séparent les artefacts des humains. Présentées dans une institution qui collecte des objets, témoins du passé, ces figures, qui symbolisent une vision contemporaine d’un motif ancien, nous rappellent les fondements de l’ethnologie. Dans les années 1925, au moment où se professionnalise l’ethnologie en France, émerge la définition de son champ d’étude, que sont « les cultures vivantes ». L’observation sur place et le contact direct avec les populations caractérisent ce domaine, l’éloignant ainsi de l’histoire ou de l’archéologie<sup>158</sup>. La consigne de Pawel Althamer, qui est d’observer et de s’inspirer de son quotidien pour concevoir les Madones, fait écho avec la raison d’être de l’ethnologie. Il est important de noter que les expositions du musée ethnographique de Varsovie mélangent une présentation d’objets et de coutumes anciennes et contemporaines.

## VIII. L’Ange Gardien

Une autre œuvre, qui s’inscrit dans l’influence que peut jouer la religion chrétienne en Pologne est l’œuvre de Rafal Stanczyk. Au contraire des autres propositions étudiées auparavant, la sculpture de l’artiste polonais est une œuvre matérielle et figurative.

*L’Ange Gardien (Aniol)*<sup>159</sup> de Rafal Stanczak a été inauguré dans le parc en 2013 pendant la cinquième édition, qui s’intitulait « à tout instant veille sur moi : la nuit, le jour, le soir et le matin ». Comme son nom l’indique, l’œuvre représente un ange ailé, le geste de ses mains

---

<sup>157</sup> *Nasze Madonny w Muzeum Etnograficznym*, Wyższa Szkoła Artystyczna w Warszawie, [en ligne] <https://charakteryzacja.pl/madonny-w-muzeum-etnograficznym/>

<sup>158</sup> Fabrice Grognet, « Objets de musée, n’avez-vous donc qu’une vie ? », *Gradhiva*, 2, 2005, p.4-5

<sup>159</sup> Voir Annexe Partie IV.VII, fig. 39-40

indique qu'il prie. La sculpture en bois mesure 3,90 mètres de hauteur, sur 2,70 mètres de longueur et 0,60 mètres de largeur et est placée sur une colonne de plus de 4 mètres de hauteur. La colonne sculptée est maintenue grâce à un socle en acier. L'ange est recouvert de feuilles d'or, ce qui lui donne une dimension sacrée. L'œuvre est située à proximité du Paradis, de telle sorte que l'ange veille symboliquement et garde un œil sur cet endroit<sup>160</sup>.

Rafal Stanczak est un artiste polonais, diplômé des Beaux-Arts de Varsovie, qui tout comme Pawel Althamer, a suivi les cours de Grzegorz Kowalski. Son approche se distingue des autres artistes du courant de l'art critique, par le caractère religieux, voire mystique de ces œuvres. Pour ses premières réalisations, il utilise des objets du quotidien. En les transformant, jusqu'à les détruire parfois, l'artiste questionne notre attitude vis-à-vis de ces objets, en nous les faisant découvrir dans un état "neuf" et inhabituel. Ce moment qui surprend et étonne la personne qui regarde l'œuvre est, selon l'artiste, une porte d'entrée vers son subconscient. Rafal Stanczak a également réalisé des performances dans lesquelles il teste ses propres limites. À partir de 1996, l'artiste disparaît de la scène artistique et n'expose plus. Il se consacre à sa vie, sa famille et, pour gagner sa vie, il effectue divers travaux manuels : il rénove les sculptures des façades des églises et crée des copies de sculptures pour des hôtels, notamment. Il considère ces dernières de mauvais goût et sans aucune réflexion, ces sculptures sont seulement un moyen pour survivre. L'artiste traverse également des moments plus difficiles, l'addiction à l'alcool l'amenant par moment à vivre dans la pauvreté et la misère<sup>161</sup>.

C'est en se promenant un jour à Varsovie, en 2011, qu'il rencontre par hasard Pawel Althamer, son ancien ami des Beaux-Arts, qu'il n'avait pas vu depuis des années. Il lui raconte la vision qu'il a eue : alors qu'il marchait, revenant des Capucins chez lesquels il se nourrissait gratuitement, il a eu la vision d'un ange, émanant d'une lumière très forte et lui assurant qu'il allait le guider et l'aider. Après cette rencontre Pawel Althamer, propose à son ami de concevoir une œuvre pour le parc. Il pense que le retour à la création pourrait aider son ami à sortir de son addiction. L'émotion provoquée par cette rencontre et l'arrêt de l'alcool conduisent Rafal Stanczak à l'hôpital. Hospitalisé pendant 10 jours à l'hôpital de Bródno, situé à proximité du parc, l'artiste réfléchit à la proposition de Althamer et nourrit l'idée de sculpter un ange. L'ange, selon l'artiste, doit aider et guider les jeunes personnes qui recherchent dans leur vie la religion. La sculpture sera conçue deux ans après son idée de réalisation. Cette dernière,

---

<sup>160</sup> *Wokol kolekcji - Aniol Stroz Romana Stanczaka* MSN, [vidéo en ligne]

<https://park.artmuseum.pl/pl/film/rzezby/aniol-stroz/1>

<sup>161</sup> *Roman Stanczak*, culture.pl, [en ligne] <https://culture.pl/pl/tworca/roman-stanczak>

visible depuis les fenêtres de l'hôpital, est un hommage à tous ceux et celles que l'artiste a rencontrés pendant son hospitalisation, ainsi que pour les futurs patients<sup>162</sup>.

*Le Paradis* se déploie autour d'un bassin d'eau. Au milieu de celui-là, nous apercevons une fontaine inhabituelle. Contrairement aux œuvres précédentes, cette dernière fait référence à la mythologie qu'à la tradition chrétienne. Peut-être s'agit-il d'une Eve contemporaine ?

## IX. Sylvia

*Sylvia*<sup>163</sup> est une œuvre inaugurée lors de la deuxième édition du Parc des Sculptures, en 2010. La sculpture est placée au milieu de l'étang qui se trouve au sein du *Paradis*. L'œuvre en bronze pèse 4 tonnes et représente une femme allongée, une méduse aux cheveux faits de serpents qui s'entremêlent. La sculpture mesure 3,25 m de longueur, 1 m de hauteur et 0,7 m de largeur. L'eau projetée de sa poitrine, nous rappelle qu'il s'agit également d'une fontaine. Le titre donné à l'œuvre vient du nom du modèle qui a posé pour Althamer et le groupe Nowolipie. En effet, la sculpture résulte d'un travail collectif réalisé par ces personnes. Chacune d'entre elles a confectionné une partie du corps de l'être hybride et les parties assemblées par la suite constituent l'œuvre finale<sup>164</sup>.

L'œuvre est une des sculptures du parc les plus appréciée par ses habitants<sup>165</sup>. Pour les enfants, elle est également une œuvre qui fait rire et intrigue en même temps<sup>166</sup>.

## X. L'enracinement

Une autre performance qui s'est déroulée au sein du *Paradis* est celle de Honorata Martin intitulée *Zadomowienie (L'enracinement)*<sup>167</sup>. L'artiste a décidé de s'installer au sein du parc et

---

<sup>162</sup> Ibid. ; Sienkiewicz, op.cit. note 75, p.341-346 ; *Aniol Stroz*, sztuka publiczna, [en ligne]

<https://sztukapubliczna.pl/pl/aniol-stroz-roman-stanczak/czytaj/62> ; *Aniol Stroz*, Roman Stanczak, MSN, [en ligne]

<https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/s>

<sup>163</sup> Voir Annexe IV.VIII fig.41-42

<sup>164</sup> *Sylwia*, Pawel Althamer & Grupa Nowolipie, Park Rzezby na Brodnie, [en ligne]

<https://park.artmuseum.pl/pl/rzezby/sylwia>

<sup>165</sup> Sienkiewicz, op.cit. note 75, p.216

<sup>166</sup> Entretien avec Zuzanna Wesolowska, médiatrice au Musée d'Art Moderne entre 2015 et 2018, le 25 novembre 2020.

<sup>167</sup> Voir Annexes Partie IV.IX fig. 43-44

de le découvrir, lui et ses habitants. Aucun plan n'était prévu, il s'agissait de suivre son instinct et de voir dans quelles directions les choses allaient se passer. Le seul élément attendu était la date de fin de cette action éphémère, prévue le 5 juillet 2015. Une rencontre avec Honorata Martin et la présentation de sa performance et de ce qui en a découlé étaient envisagées.

En passant du temps au sein du parc, l'artiste a naturellement commencé à aménager son espace. Elle dormait dans une tente, avait de quoi se préparer à manger et accueillir les gens qui venaient découvrir ce qui se passait. Son séjour dans le parc lui a fait connaître des moments de peur et de craintes (un soir, l'artiste a d'ailleurs jugé plus prudent de dormir autre part). Ces émotions font également partie des raisons qui la poussent à faire ces performances. Il s'agit de dépasser ses propres frontières, mais aussi des tabous qui touchent la société. La pratique artistique est pour elle une manière de construire de nouveaux liens sociaux, le hasard des rencontres et l'aide de la part d'inconnus en sont des éléments principaux. Ces actions lui donnent l'opportunité de discuter avec des gens qu'elle n'aurait autrement jamais rencontrés. Ces échanges la font sortir de sa zone de confort, de ses habitudes et questionnent d'une manière plus globale la possibilité de concevoir le monde autrement, hors des circuits politique-économique habituels.

En passant du temps à Bródno, Honorata Martin a eu l'occasion de rencontrer de nombreuses personnes et de présenter son action et le Parc des Sculptures. Les habitants du quartier n'avaient pas tous la même connaissance du projet du Musée d'Art Moderne. Pour certains la rencontre avec la performance a été l'occasion d'en apprendre davantage sur ce qui se passait au sein du Parc des Sculptures. Au contraire, d'autres habitants étaient informés et suivaient ses éditions successives. C'est de cette manière que l'artiste a découvert le rôle important que joue Pawel Althamer pour ces habitants. Ses actions et propositions de collaborations étaient décrites dans de nombreuses conversations. En parlant avec ces gens, elle s'est rendu compte de l'importance de son travail et de son aura au sein du quartier. Dans un interview qu'elle a donnée, Honorata Martin mentionne un nombre important de discussions qu'elle a eu concernant Dieu et la religion<sup>168</sup>.

L'action de l'artiste a été critiquée à de nombreuses reprises et de diverses manières. Certaines personnes sont venues directement lui parler, lui demander ce qu'elle faisait et quel était le sens de son action. Les personnes qui n'étaient pas d'accord avec une telle performance,

---

<sup>168</sup> Jakub Banasiak, « Zycie jest radykalne, z Honorata Martin rozmawia Jakub Banasiak », *Szum*, nr 10, p. 13-14

argumentant que c'était une perte d'argent. Au lieu d'améliorer les conditions du parc, de l'aménager avec des éléments essentiels, tels que de nouveaux bancs, poubelles et des toilettes, l'argent était utilisé pour une telle initiative, ce qui était incompréhensible à leurs yeux. Lors d'une conversation avec deux hommes, pendant laquelle Honorata Martin est accusée d'habiter dans le parc « grâce » à leur impôt, l'artiste mentionne le fait que cet espace a mauvaise réputation, qu'il est considéré comme « dangereux » la nuit tombée. Au fil de la conversation, il s'avère que l'ambiance du parc a changé, et cela depuis l'inauguration du projet en 2009. Elle argumente ainsi que ce n'est pas seulement en l'aménageant matériellement qu'il va changer, mais que l'art et les actions qui y ont lieu depuis six ans peuvent avoir un effet positif. Une autre critique que l'artiste a rencontré et qui a eu un écho important dans le quartier, est un article paru dans un magazine du type tabloïd. Une image de Honorata Martin prise lors d'une cérémonie importante côtoyait une image d'une tente dans le parc, l'article mentionnait le fait que l'artiste passait ses vacances grâce à l'argent du contribuable. D'une personne anonyme, l'artiste est devenu un fait divers, de plus en plus d'habitants ont commencé à venir la voir. Ils ont pu ainsi se rendre compte de ce qui se passait réellement sur place ; des gens qui déjeunent ensemble, discutent, dessinent et peignent. Au fil du temps, un atelier en plein-air s'est mis en place. Le mécontentement qu'a provoqué l'article s'est transformé, pour certains, en une approbation du projet. D'autres personnes ont continué à être en désaccord avec l'idée, mais d'une manière moins conflictuelle qu'avait provoqué l'article. Une partie des habitants a soutenu l'artiste et c'est cela qui a fait comprendre aux autres qu'il n'y avait pas de mauvaises intentions derrière son projet<sup>169</sup>.

Le texte présentant l'action de Honorata Martin indique que l'artiste teste le concept de la « sculpture sociale ». Son action est ancrée dans le quotidien, aucun discours théorique, ni politique ne l'accompagne. L'artiste ne fait rien qui peut choquer ou provoquer, tout au plus causé des critiques et des mécontentements de la part des habitants. Selon l'artiste, l'art, contrairement à la politique, nous donne une liberté qui nous laisse agir sans crainte. Il s'agit d'un espace qui donne toutes les possibilités. Honorata Martin utilise ce champ pour nouer des relations humaines. Comparé à des performances radicales, des actionnistes viennois par exemple, sa démarche n'a rien de révolutionnaire, dans un sens de bousculer des tabous sociaux. Elle a pour but de connaître les habitants, de les faire connaître entre eux, de lier le monde de l'art avec celui d'une communauté locale. Quel est le sens de son action ? Comment à l'aube de notre époque peut-on la lire ? Dans un monde où le numérique domine notre

---

<sup>169</sup> Ibid, p. 13-17

quotidien et la technologie bouscule nos habitudes et nos interactions avec les autres, le retour à des choses simples et basiques peut revêtir une importance cachée. L'année 2020, avec la pandémie qui a touché l'ensemble du monde et a imposé un confinement dans de nombreux pays, a vu un développement des communications à travers les écrans multimédias (ordinateurs, téléphones). Cela, ajouté à une sensation grandissante d'anonymat et de solitude dans les villes, ainsi que d'un désintéressement de l'espace public dans les sociétés de masses, peut faire revêtir à l'action de Honorata Martin une signification plus profonde.

Pendant les trois semaines qu'elle a passées dans le parc, en plus de rencontrer les habitants et de discuter avec eux, Honorata Martin a donné des cours de peintures et de dessins. Une exposition éphémère de ces réalisations a été mise en place le dernier jour de son séjour. Deux autres éléments ont été implantés au sein du parc pour une durée plus longue. *Le visage*<sup>170</sup> est un haut-relief, confectionné en collaboration avec le sculpteur Michal Znojek, qui représente le visage d'un singe. La sculpture est implantée au sol, à l'endroit où était située la tente de l'artiste. Choisir comme représentation le visage d'un singe fait référence à son exposition « Dieu Singe » qui a eu lieu la même année à la galerie BWA de Wrocław et qui lui a valu de nombreuses récompenses. Le titre de cette exposition fait échos aux questionnements qu'ont provoqué les enseignements du catéchisme et de biologie au sujet de l'origine de l'homme et du monde. Dans cette exposition, l'artiste se met également en scène dans diverses expérimentations, qui lui font transgresser ses propres limites et l'interrogent sur la mort. Au moment où l'artiste préparait ses travaux pour cette exposition, son amie proche venait de décéder, ce travail était une manière de faire son deuil. Un nombre important d'auteurs l'ont influencé dans la conception de cette exposition, comme par exemple les ouvrages du primatologue Frans de Waal et de l'ethnologue Jane Goodall<sup>171</sup>.

L'autre intervention qui a été faite pour finaliser la performance de Honorata Martin est l'inscription de poèmes d'Andrzej Przybysz sur les trottoirs du parc<sup>172</sup>. C'est pendant son séjour à Bródno, que l'artiste a rencontré ce poète local, figure incontournable du quartier. C'est ainsi qu'elle l'a invité à apposer ces marques ce paysage urbain. Comme le remarque l'artiste, certains changements sont visibles immédiatement ; les traces matérielles ou les nouvelles relations qui se sont créées entre les gens. Au contraire, d'autres effets indirects de son séjour à Bródno seront observables sur le long terme<sup>173</sup>. C'est également ce même constat

---

<sup>170</sup> Voir Annexe Partie IV.IX, fig.45

<sup>171</sup> Banasiak, op.cit., note 68, p.21-22 ; « Bóg Małpa » Honoraty Martin w BWA Wrocław, *Szum*, 02.07.2015

<sup>172</sup> Voir Annexe Partie IV.IX, fig.46

<sup>173</sup> Banasiak, op.cit. note 68, p.14

qu'a partagé avec moi, Bernard Wnuk, un médiateur du Musée d'art Moderne, pour lequel l'action *Zadomowienie* marque une étape importante du parc. La présence de l'artiste a engendré une nouvelle dynamique dans l'engagement des personnes dans ce projet. Une des habitantes, Madame Malgosia, qui a lié un lien étroit avec Honorata Martin, s'est par la suite engagée, avec son mari, dans l'animation et l'entretien de la *Maison de Thé (Domek Herbaciany)*<sup>174</sup>.

Pendant la IXème édition qui s'intitulait "réutiliser le matériel" les poèmes d'Andrzej Przybysz ont été réécrits sur les trottoirs par un groupe d'élèves. Cette action s'inscrit dans un atelier organisé par le Musée d'Art Moderne. Au cours de la XIème édition, une des activités consistaient en la création de tentes et d'abris. Ces réalisations font références au séjour de Honorata Martin. A travers ces exemples nous voyons comment s'opère le concept d'appropriation participative.

## XI. Toguna

En arrivant à l'extrémité est du parc, près de la rue Chodecka, nous apercevons une construction en bois.

*Toguna (2011)*<sup>175</sup> est un projet de Pawel Althamer réalisé en collaboration avec Youssouf Dara. Le sculpteur malien a confectionné l'oeuvre sur place, aidé d'autres personnes<sup>176</sup>. Il s'agit d'une construction en bois posée sur de massives colonnes sculptées et recouvert d'un toit fait de couches de pailles superposées. Nous apercevons sur ces colonnes des figurines sculptées ; des femmes<sup>177</sup> et figures hybrides représentant des animaux et des humains, une d'elle fait référence à l'emblème de Varsovie, la sirène, mélangé au crocodile ; symbole des Dogons. Les dimensions de la sculpture sont considérables et peuvent changer.

Cet endroit, dans la culture des Dogons, est un espace de rencontres, de discussions et de résolution de problèmes. Seuls les hommes du village peuvent accéder à La Toguna, les femmes y sont interdites. Selon les croyances des Dogons, leur présence les empêcherait de tomber enceinte. Dans la configuration urbaine des villages Dogons chaque espace est destiné à des fonctions et des personnes spécifiques. Par exemple, les femmes se rencontrent dans la

---

<sup>174</sup> Entretien avec Bernard Wnuk, médiateur au Musée d'Art Moderne entre 2018-2019, le 21 decembre 2020.

<sup>175</sup> Voir Annexe Partie IV.X fig.47

<sup>176</sup> Voir Annexe Partie IV.X fig.48

<sup>177</sup> Voir Annexe Partie IV.X fig.49

maison des femmes et les personnes âgées ont un endroit qui leur est consacré qui se nomme Gina<sup>178</sup>. Le choix de transposer *Toguna* dans le Parc des Sculptures de Bródno, parmi tous les autres endroits possibles, est celui de Pawel Althamer. Lors d'un premier voyage au Mali, en 1991, ce jeune étudiant des Beaux-Arts tombe sous le charme de ce pays et de la culture des Dogons. C'est de cette période que remonte sa fascination pour cette culture. Ce voyage au Mali marque spirituellement le jeune artiste et ouvre sa conscience à ce qui concerne l'existence de forces supérieures. En 2009, il réalise un deuxième voyage, cette fois-ci avec les habitants du quartier de Bródno, pendant lequel il rencontre le sculpteur malien Youssef Dara dans un village appelé Koundou<sup>179</sup>.

Ce jeune homme est un ancien agriculteur, qui s'est formé au métier de forgeron, puis à la sculpture en bois. L'artisan malien a développé son propre style de créations, il puise dans la tradition des Dogons pour la moderniser à son goût et à celui de ses clients. En effet, les objets en bois sont particulièrement appréciés et demandés par les touristes, encore nombreux à l'époque au Mali, ainsi que par les hôtels pour les décorer. Le bois fait partie du patrimoine culturel du pays. Il est un matériau utilisé traditionnellement pour la fabrication du mobilier, de masques ou d'instruments musicaux, d'éléments utilitaires pour la maison, mais aussi d'objets rituels<sup>180</sup>.

Le voyage auquel participe Pawel Althamer en 1991 est organisé par Jacek Lapott, ethnologue et africaniste, spécialisé dans la culture des Dogons. Le périple qu'il organise n'est pas une expédition ethnographique, mais regroupe différentes personnes ; deux ethnologues, un sociologue, un photoreporter, deux globetrotteurs et deux étudiants<sup>181</sup>. Le choix du Mali et de la culture des Dogons n'est pas anodin. Il s'agit d'une culture très étudiée par les chercheurs et prisée par les touristes. La popularité de la culture Dogons et la diffusion d'informations les concernant est liée à l'expédition ethnographique Dakar-Djibouti, menée par Marcel Griaule entre 1931 et 1933. Le but de cette dernière était de réunir des objets appartenant à des cultures qui sont en train de se transformer, de changer, voire de disparaître. La collecte était organisée d'une manière scientifique et avait également pour but d'alimenter le futur musée du

---

<sup>178</sup> Ewa Opalka, « Toguna na Brodnie. Z Youssoufem Dara Rozmawia Ewa Opalka », MSN, 15/10/2011

<sup>179</sup> Sienkiewicz, op.cit. note 75, p.221, 222 ; *Park Rzeźby na Brodnie. Rozdział III. Youssouf Dara i Pawel Althamer* MSN, [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/wydarzenia/youssouf-dara-i-pawel-althamer-park-rzezby-na-brodnie-rozdzial>

<sup>180</sup> MALI: Wood carver Youssouf Dara catches the eye of collectors with his sculptures mixing modern and traditional styles in Mali's wood carving capital, Dogon [video en ligne] screenocean, <https://reuters.screenocean.com/record/538404>

<sup>181</sup> Sienkiewicz, op.cit. note 75, p.17-20 ;

Trocadéro<sup>182</sup>. En effet, c'est à cette période que l'ethnographie se professionnalise et doit faire ses preuves en tant que domaine scientifique autonome. L'engouement touristique que suscite ce pays a débuté après la seconde guerre mondiale et cela jusqu'aux années qui ont vu la situation géopolitique se dégrader, avec les menaces de groupes rebelles, des Touaregs et de groupes jihadistes<sup>183</sup>.

La diffusion de textes académiques d'ethnologues (Griaule, Germaine Dieterlen), de films ethnographiques (Jean Rouch) ou d'écrits pseudo-scientifiques (Erich von Daniken) participent à la popularité de cette culture. Centrée essentiellement sur l'étude des mythes, des rituels et de leurs connaissances astrologiques, cette culture fascine un grand nombre de personnes. Le patrimoine matériel, les masques rituels et les figurines sculptées, connaissent un important succès auprès des chercheurs, puis des touristes. L'afflux de ces derniers a fait naître une nouvelle source de revenus chez les dogons, à l'origine essentiellement agriculteurs. Cet engouement touristique a transformé le paysage et le mode de vie traditionnel malien, avec le développement d'infrastructures adaptées et a vu un patrimoine matériel dogon se commercialiser massivement<sup>184</sup>.

Pawel Althamer n'est pas ethnologue et sa mission n'a pas un caractère scientifique. Cependant, le texte qui présente la troisième édition du parc, peut être lu dans une perspective postcoloniale. La phrase suivante de ce texte : « Youssouf Dara - l'auteur de la Toguna sera un visiteur, un messager venu d'un autre monde, débarquant à Bródno, presque comme dans les croyances Dogon, sur un vaisseau spatial au milieu de la savane africaine. »<sup>185</sup> perpétue le même discours que celui des ethnologues, en insistant sur le mythe concernant l'origine des Dogons. Des généralités et des stéréotypes priment dans cette description. On peut également prendre de la distance vis-à-vis de ce texte et le lire avec une certaine autodérision. Pour le lire ainsi, il faut en avoir les moyens, connaître les clés de lecture et la perspective de celui qui parle.

---

<sup>182</sup> Anne Doquet, « Les masques dogon : de l'objet au musée de l'Homme à l'homme objet de musée », *Cahier d'études africaines*, 155-156, 1999, p.617-620

<sup>183</sup> *Maska Satimbe*, Muzeum Etnograficzne w Krakowie, [en ligne] <https://etnomuzeum.eu/zbiory/maska-satimbe>

<sup>184</sup> Doquet, op.cit. note 182, p.623-627

<sup>185</sup> *Park Rzezby na Brodnie. Rozdział III. Youssouf Dara i Pawel Althamer* MSN, [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/wydarzenia/youssouf-dara-i-pawel-althamer-park-rzezby-na-brodnie-rozdzial> trad. « Youssouf Dara – autor bródnowskiej toguny będzie Przybyszem, posłańcem z innego świata, lądującym na Bródnie, niemal jak w wierzeniach dogońskich, na pokładzie kosmicznego statku wśród afrykańskiej sawanny.»

L'objet que l'artiste polonais choisit de placer à Bródno est un des éléments les plus caractéristiques de la société des Dogons<sup>186</sup>. Comme le remarque le sculpteur malien, il était nécessaire d'implanter un espace de la culture des Dogons qui puisse trouver sa place dans le parc et être accepté par les habitants. Le choix de la toguna semble parfait pour ces raisons. Est-ce qu'en choisissant un objet utilitaire du quotidien, et non des objets rituels, leur démarche est-elle différente des missions des ethnologues du XXème siècle ? Les ethnologues du début du XXème siècle avaient pour mission de collecter des artefacts de cultures qui étaient en train de se métamorphoser, tel était leur argument pour avoir une légitimité afin de prendre les artefacts des pays étrangers. De nos jours, la culture des Dogons, tout comme le monde, se transforme également. La Toguna n'en est pas exclue, comme en témoigne la transformation de cet espace en un lieu pour touristes, en un monument ou par des artistes locaux qui se l'approprient à leur manière<sup>187</sup>.

L'œuvre s'est bien intégrée dans le paysage du parc. Pendant de longues années, la *Toguna* a servi comme un espace d'attente du bus, l'arrêt le plus proche ne disposait pas d'une structure adaptée à cet effet. Dans de nombreuses conversations, cette sculpture apparaît comme faisant partie d'une des préférées des habitants.

## XII. Les Bourgeois de Bródno

*Les Bourgeois de Bródno*<sup>188</sup> est une sculpture réalisée en 2016, pendant la huitième édition du Parc des Sculptures. Ce nouveau chapitre du parc a pour but de continuer à nouer des relations avec les habitants du quartier. L'idée de réaliser une œuvre collective est celle de Pawel Althamer. Il veut confectionner une sculpture qui représente les différents groupes sociaux et professionnels de Bródno. Les personnes concernées doivent réaliser l'autoportrait de leur profession en utilisant des matériaux qu'ils ont à disposition dans leur environnement de travail. Plus de cent personnes collaborent à l'élaboration de la sculpture ; les fonctionnaires de la mairie, les utilisateurs de la salle de sport, les membres de l'atelier artisanal Umbra, les employés de la maison de la culture Swit, les restaurateurs de la pizzeria Bella Napoli, les paroissiens de l'église Marii Madeleine et les habitants du centre d'accueil pour migrants. Des

---

<sup>186</sup> Lucjan Buchalik, *Dogon ya gali. Dawny świat Dogonów*, Żory, Muzeum Miejskie w Żorach, 2011, p.443

<sup>187</sup> Ibid. p. 447

<sup>188</sup> Voir Annexe Partie IV.II fig.50

objets quotidiens de dimensions variées, des matériaux ordinaires et des produits périssables sont utilisés pour créer cette œuvre. La sculpture est de grande dimension, les personnes sont présentées debout, allongés ou en mouvement. Grâce à ces différentes représentations et au fait que l'œuvre s'étale dans l'espace, elle donne une impression de dynamisme. Elle invite le spectateur à la contourner et à la contempler sous tous ses aspects, du plus petit détail jusqu'à observer le tout comme un ensemble. Certaines sculptures sont créées à partir de matériaux d'une couleur monochrome, d'autres au contraire juxtaposent une multitude d'objets colorés. L'œuvre est vivante et une énergie en émane<sup>189</sup>.

Le titre de l'œuvre fait référence à la sculpture d'Auguste Rodin. En présentant les *Bourgeois de Calais*, le sculpteur souhaitait mettre en valeur un groupe social peu représenté, des citoyens qui se sont sacrifiés, et non des personnalités liées au pouvoir. L'impression de fragilité qui émane de l'œuvre de Bródno, contraste avec les traits caractéristiques d'un monument – une sculpture solide, stable et imposante. Au contraire, *Les Bourgeois de Bródno* peuvent être appréhendés comme un anti-monument, qui nous donne à voir des êtres humains sous toute leur diversité et fragilité.

L'œuvre qui est visible de nos jours au sein du parc est un bronze réalisé en 2017<sup>190</sup>. Créé au centre de la sculpture polonaise à Oronsk, il s'agit d'un modèle réduit de l'œuvre originale, posé sur un socle<sup>191</sup>. Un métal noble et la présence d'un socle sont des éléments qui caractérisent un monument. Une telle œuvre efface tous les aspects innovants que présentaient l'œuvre d'origine. Cet exemple questionne de manière plus générale, la forme du monument du XXI<sup>ème</sup> siècle, et plus précisément un monument inclusif, qui met en valeur des gens et des thèmes non représentés dans l'espace public, des personnes et des minorités qui sont effacés de cet espace commun. Ne faut-il pas repenser la forme traditionnelle du monument, afin de lui trouver des équivalences avec notre époque ? Le terme même de « monument » ne doit-il pas être repensé pour ce genre de représentation ?

L'élaboration collective de la sculpture en 2016 montre comment le concept d'une appropriation participative s'effectue. En donnant la possibilité aux gens concernés de se questionner sur leur identité et sur comment se représenter, en les incluant dans le processus

---

<sup>189</sup> *Rozdział VIII, Mieszczanie z Brodna, Park Rzeźby na Brodnie*, [en ligne] <http://www.park.artmuseum.pl/pl/o-parku/mieszczanie-z-brodna>

<sup>190</sup> Voir Annexe Partie IV.II fig.51

<sup>191</sup> *Mieszczanie z Brodna, Park Rzeźby na Brodnie*, [en ligne] <https://park.artmuseum.pl/pl/rzezby/mieszczanie-z-brodna>

de création, on leur donne la possibilité de participer à cette démarche du projet. Le processus créatif, à côté du résultat final, est un élément primordial de cette œuvre et pour la cohésion d'un groupe. La démarche des participants aux ateliers est plus importante que la copie en bronze de l'œuvre. En témoigne également le fait, que le modèle des *Bourgeois de Bródno* visible dans le parc, n'attire pas autant l'attention des habitants et visiteurs du parc que les autres œuvres.

### XIII. La Grille

En continuant notre chemin, nous apercevons de loin une grande forme sphérique. Il s'agit de l'œuvre *La Grille (Krata)*<sup>192</sup> inaugurée pendant la première édition du parc en 2009 conçue par l'artiste polonaise Monika Sosnowska. La sculpture est confectionnée à l'aide de barres métalliques et mesure 4 mètres de diamètre.

Le quartier de Bródno, où est située la sculpture, a été une source d'inspiration pour sa conception. La matière première utilisée à sa fabrication est la même que l'on aperçoit devant les fenêtres des appartements, des magasins ou des kiosques. Ces grillages métalliques ont été placés devant les fenêtres pour protéger l'habitant d'un éventuel cambriolage. Un nombre important de ces éléments en métalloplastiques se trouvent dans l'espace public. Les devantures de magasins, les grillages qui entourent les jardins urbains et les poubelles en sont des exemples<sup>193</sup>. *Le carpet hanger (trzepak)* est un élément caractéristique de l'espace urbain que l'on aperçoit dans de nombreux pays de l'ex-URSS. Composé de 4 barres métalliques (deux horizontales et deux verticales) cet objet sert à dépoussiérer les tapis. Une autre construction métallique, qui se présente sous la forme d'un banc troué et sert à placer les tapis, l'accompagne. Quand l'espace n'est pas utilisé pour ces raisons, les enfants viennent y faire des acrobaties et de la gymnastique<sup>194</sup>. Il devient un espace de jeu. Placés au sein de grands immeubles modernistes, ces espaces sont des lieux de rencontres et de sociabilisation. Il s'agit d'une habitude qui subsiste de nos jours dans les quartiers qui ont gardé ces configurations urbaines. Ces éléments métalloplastiques n'ont plus leur place dans les résidences plus récentes. L'aspirateur et les aires de jeu sophistiquées les ont remplacés. Ce changement

---

<sup>192</sup> Voir Annexe Partie IV.XII fig.52

<sup>193</sup> *Krata, Monika Sosnowska*, MSN, [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/sosnowska-monika-krata-2>

<sup>194</sup> Voir Annexe Partie IV.XII fig.53

accentue l'importance que portent ces objets en métalloplastiques dans des métropoles en grande métamorphose. Ils sont des éléments du quotidien qui dans un même temps s'inscrivent dans le passé.

L'artiste polonaise est liée au quartier de Targówek de plusieurs façons. C'est à Bródno qu'elle emménage en 2000 après des études faites au Beaux-arts de Poznan et à la Rijksakademie d'Amsterdam. Elle choisit cet endroit pour des raisons économiques, ce quartier ayant un loyer plus abordable que des appartements situés dans d'autres parties de la ville<sup>195</sup>. En 2009, l'année de l'inauguration de sa sculpture au sein du parc, Monika Sosnowska construit sa maison dans les environs de Bródno. Les constructions modernistes et vernaculaires de ce quartier, caractéristiques des temps du communisme l'intéressent également<sup>196</sup>. Les aménagements urbains de cette époque sont une source importante d'inspiration pour l'artiste. Lors de ses balades l'artiste prend des photographies, qui lui servent par la suite comme documentation pour la conception de ses sculptures<sup>197</sup>.

Malgré l'interdiction de monter sur la sculpture, de nombreux enfants grimpent et jouent avec cette dernière. Ayant l'habitude de s'amuser sur de telles constructions, il n'est pas étonnant de les trouver sur *La Grille* en train de s'amuser. La forme même de la sculpture incite le spectateur à vouloir la faire basculer. Le parc qui se trouve à l'extérieur et qui comporte des sculptures que le passant peut toucher et utiliser à des fins qui lui sont propres, explique en partie ce comportement. Les cartels, posés discrètement au sol, peuvent ne pas être perçus<sup>198</sup>. Un exemple plus décevant de la manière dont fut utilisée l'œuvre de Monika Sosnowska est en tant que dépôt d'ordures. D'autres sculptures du parc ont également été utilisées de cette manière. À cause de tels comportements, l'œuvre a dû être restaurée. Elle retrouve son emplacement d'origine en décembre 2020 lors de la douzième édition<sup>199</sup>.

## XIV. Negative Glacier Kaleidoscope

---

<sup>195</sup> *Wokół kolekcji Monika Sosnowska opowiada o swoich pracach*, MSN, 13/01/2009, [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/doc/video-wokol-kolekcji4>

<sup>196</sup> Sienkiewicz, op.cit. note 75, p.213

<sup>197</sup> *Wokół kolekcji Monika Sosnowska opowiada o swoich pracach*, op.cit. (note)

<sup>198</sup> *Krata*, Sztuka Publiczna, [en ligne] <https://sztukapubliczna.pl/pl/krata-monika-sosnowska/czytaj/57>

<sup>199</sup> Entretien avec Szymon Maliborski, commissaire d'exposition, le 9 juin 2020.

*Negative Glacier Kaleidoscope*<sup>200</sup> est l'œuvre d'Olafur Eliasson inauguré en 2009 lors de la première édition du Parc des Sculptures. Le kaléidoscope en forme de triangle est placé au niveau du sol, à même la terre. Cette œuvre qui pèse plus de 300 kg est faite d'acier, de verres filtrants, d'aluminium et d'une lampe à décharge. L'œuvre nécessite de la part du spectateur un positionnement spécial. Il doit trouver le bon point de vue afin de découvrir ce qui se cache à l'intérieur du kaléidoscope. Des figures géométriques, et plus précisément des étoiles de toutes les couleurs se déploient dans un univers infini. Le temps météorologique joue un rôle important quant à la bonne visualisation de l'œuvre. L'effet qu'elle nous offre à découvrir est le plus intéressant quand il fait sombre ou gris. La translucidité de l'œuvre et sa luminosité, sont à ces moments les plus spectaculaires. Ce fait rappelle que la nature n'est pas isolée d'un homme, mais au contraire l'impacte dans sa vie et son quotidien, il en fait partie, il l'habite selon ces règles. Ce que l'on voit dans ce kaléidoscope nous rappelle d'une part des éléments de la nature, de l'autre, des phénomènes scientifiques et technologiques. L'œuvre invite le spectateur à interagir avec elle, questionnant ainsi ses modes de perceptions. Cette œuvre plaît énormément aux enfants, qui peuvent y découvrir une quantité de formes qui se déploient dans un espace en trois dimensions. En 2019, l'œuvre qui avait été empruntée pour dix ans à la galerie neugerriemschneider fut retirée du parc<sup>201</sup>.

## II. Les « chapitres » du Parc des Sculptures depuis 2017.

Dans la IX<sup>ème</sup> édition intitulée *Réutiliser les ressources* il était question de revoir les œuvres et les idées créées précédemment, de connaître l'opinion des habitants concernant les réalisations du parc et leurs futures attentes. Faire des ateliers, des cours pratiques et des visites qui rapprochent les différents acteurs du projet étaient également au centre de ce « chapitre ». Des élèves en art ont mis en place le « groupe reconstructif » (*grupa rekonstrukcyjna*) qui avait pour but de dispenser des cours pratiques d'histoire de l'art. Une de leurs propositions était d'interroger la pratique de la marche dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle. En partant du musée "au bord de la Vistule", pour arriver au parc de Bródno, leur point d'arrivée, les animateurs du groupe ont mentionné les dérives des situationnistes, les pratiques d'artistes du land art, du fluxus ou

---

<sup>200</sup> Voir Annexe Partie IV.XIII, fig.54-55

<sup>201</sup> Olafur Eliasson, *Negative Glacier Kaleidoscope*, MSN, [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/text/olafur-eliasson-negative-glacier-kaleidoscope> ; *Negative Glacier Kaleidoscope*, Sztuka Publiczna, [en ligne] [https://puszka.waw.pl/negative\\_glacier\\_kaleidoscope-projekt-pl-35.html](https://puszka.waw.pl/negative_glacier_kaleidoscope-projekt-pl-35.html)

celle de Francys Alys<sup>202</sup>. D'autres visites interactives étaient également organisées. En prenant comme point de départ l'œuvre *A trouver (To be found)* de Ai Wei Wei, Sebastian Cichocki (commissaire d'exposition du parc) a fait un cours sur l'art conceptuel et le land art, en mentionnant des artistes associés à ce courant. Des représentants emblématiques de ce courant des années 1960, comme Agnes Denes, y étaient mentionnées à côté d'initiatives plus contemporaines, telles celle de Futurematters<sup>203</sup>. Dans une telle compréhension, la notion de *Land Art* englobe les créations de divers artistes qui ont vécu à des périodes différentes. Pendant ce cours les participants étaient invités à participer à la "reconstruction d'œuvres". Ont été ainsi reconstruites les œuvres *Little Sparta* (1966) de Ian Hamilton Finley et *Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value* (1968) de Sol LeWitt. Un autre exemple de cette volonté de pratiquer l'histoire de l'art pour qu'elle soit la plus interactive et que puisse s'opérer une appropriation participative, comme le nomme Barbara Rogoff, est la reconstruction de l'œuvre *Arctic Circle* de Rasheed Araeen<sup>204</sup>. Cette dernière a nécessité la collaboration de gens, qui étaient invités à amener des bouteilles vides en verre. L'œuvre d'Araeen a pour but d'interroger les dévastations faites à l'environnement et notre manière d'utiliser les ressources naturelles. Sa sculpture s'inspire de l'œuvre *Wood Circle* (1977) de Richard Long qui se présente sous la forme d'un cercle confectionné avec des branches d'arbres. La sculpture de cet artiste du Land art se trouve au Van Abbemuseum à Eindhoven. Au lieu d'emprunter l'œuvre originale pour la présenter au sein du Parc, le Musée d'art Moderne préfère recréer cette œuvre en y faisant collaborer différentes personnes<sup>205</sup>. C'est également pendant cette édition qu'ont été de nouveau inscrits les poèmes d'Andrzej Przybysz sur les trottoirs du parc<sup>206</sup>.

La *Biennale Vénitienne de Bródno* a lieu en 2018, pour fêter les dix ans du Parc des Sculptures. Pendant neuf jours, tout le quartier est transformé en une grande œuvre collective. Le but de ce projet est de mieux connaître ce terrain, son histoire, afin que puisse s'opérer une (ré)appropriation de cet espace par ces habitants. L'idée d'organiser une telle *Biennale* est celle

---

<sup>202</sup> *Grupa rekonstrukcyjna*, MSN, [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/wydarzenia/grupa-rekonstrukcyjna-spotkanie-i>

<sup>203</sup> *Latajacy uniwersytet Parku Rzeźby. Prace ziemne. Wykład i rekonstrukcje*, MSN, [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/wydarzenia/prace-ziemne-wyklad-i-rekonstrukcje>

<sup>204</sup> Voir Annexe Partie V.I fig.52

<sup>205</sup> *Rasheed Araeen Arctic Circle 2017. Rekonstrukcja Rzeźby*, MSN, [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/wydarzenia/rasheed-araeen-arctic-circle-2017-1982-1988>

<sup>206</sup> Voir Annexe Partie V.I fig.53

des artistes Goshka Macuga et Pawel Althamer. Avec l'aide des habitants engagés et des activistes locaux, ils veulent identifier des lieux et des éléments du paysage urbain et naturel qui ont un caractère artistique ou historique intrigant. Cette recherche a pour but de les inclure dans leur exposition collective. Cette initiative veut donner la possibilité aux gens de participer à l'élaboration d'une exposition en plein-air, en mettant en valeur les ressources qu'offrent leur quartier. Après une période de recherches et de consultations, plus de 80 lieux sont identifiés comme dispositifs de présentation. Quatre parcours thématiques sont proposés : l'ancienne gare, le parc de Bródno, la forêt et le cimetière. Les endroits choisis font référence à l'héritage local du quartier et à son passé ouvrier, comme en témoignent la gare ferroviaire désaffectée, le château d'eau ou l'ancien musée des transports ; des endroits inclus dans le parcours. Des éléments en lien avec la nature et ses modifications, qui font écho aux réalisations des artistes du Land Art, sont sélectionnés. On pense à des œuvres telles que *les reliques naturelles*, *les structures d'herbes*, *les arbres renforcés* ou *les jardins sauvages*<sup>207</sup>. Les « *dzialki* » sont des petits espaces verts privatisés, qui se trouvent dans les villes et dans ses périphéries. Les citadins y viennent se reposer le week-end et s'occuper de leur jardin. Les parcelles de petites tailles qui se juxtaposent, créent un espace et une atmosphère qui donnent l'impression d'être à la campagne. Pour la *Biennale*, l'une d'entre elles, *le jardin des choses*, est incluse dans le parcours, arrangée avec un tas d'objets de curiosité. En effet, les endroits ou les objets confectionnés par les habitants font partie des éléments choisis. En témoigne également *la chapelle* - une petite construction où est placée une image sacrée de la Vierge. Les références à l'architecture locale, les vitrines de magasins ou les kiosques remplis d'objets font également partie des *expots* sélectionnés.

Créer avec des éléments qui sont sur place et donner une signification différente à des objets existants est une démarche qui questionne la production cumulative de nouveaux objets artistiques. L'œuvre de Robert Smithson « *The monuments of Passaic. Has Passaic replaces rome as the eternal city?* » est un texte accompagné de photographies qui relate la découverte d'une ville du New Jersey. Pendant cette visite en 1967, l'artiste américain a pris en photos des éléments du paysage industriel, architecture et objets, qu'il trouvait sur sa route<sup>208</sup>. La démarche de l'artiste, comparable aux propositions de la *Biennale*, confère aux objets apparemment banals un statut de "monument". Une initiative plus récente, celle du Center for Land Use Interpretation, s'inscrit dans des recherches similaires. Le texte le décrivant dit :

---

<sup>207</sup> Voir Annexe Partie V.II fig.58-59

<sup>208</sup> Robert Smithson, « *The Monuments of Passaic* » *Artforum* 6, no.4, December, 1967

« *The Center for Land Use Interpretation est un organisme de recherche et d'éducation qui s'intéresse à la nature, aux interactions humaines avec la surface de la terre, et à la recherche de nouvelles significations dans les formes intentionnelles et accidentelles que nous créons individuellement et collectivement. Nous pensons que le paysage créé par l'homme est une inscription culturelle, qui nous donne des connaissances sur qui nous sommes et ce que nous faisons* »<sup>209</sup>

L'exposition de Harald Sheeman « Grandfather: A Pioneer Like Us » de 1974, arrangé dans son propre appartement, mets en scène des objets appartenant à son grand-père, des souvenirs familiaux, des éléments qui ont une valeur mémorielle et émotionnelle, mais qui sont des objets du quotidien, est également une référence importante de la *Biennale*. La transformation des éléments sélectionnés en une exposition se fait à travers la mise en place d'outils muséologiques. L'écrit, qui tient une place importante dans la conception d'une exposition, est visible à travers le confectionnement des cartels, d'une carte et d'un catalogue-guide qui accompagne la visite. La médiation se fait à travers la mise en place de différents parcours et des visites organisées avec des guides du musée, des artistes ou des habitants locaux. Un pavillon central spécialement construit, ainsi que l'œuvre *La Maison de thé*, font office de point d'accueil<sup>210</sup>.

L'édition *écomusée, une institution avec la société a* interrogé le Parc des Sculptures en tant qu'écosystème. Il y était question de penser au futur d'une institution sensible à la nature, à l'écologie et aux demandes des habitants. Continuer à nouer des relations avec les habitants et les personnes engagées a pour but de les impliquer à l'élaboration de cette exposition en plein-air et à réfléchir à ses futures fonctions. La programmation de cette édition a pour but de questionner la dichotomie existante entre les concepts de culture et de nature, de penser à la relation entre la nature et l'art et à la présence d'un projet artistique au sein d'un espace végétalisé ; un écosystème riche. Une des propositions d'activité, *les récoltes entre voisins*, fait allusion aux anciens champs agricoles du parc de Bródno. Des pommiers et autres arbustes

---

<sup>209</sup> *The Center for Land Use Interpretation*, [en ligne] <https://www.clui.org/> Trad. « The Center for Land Use Interpretation is a research and education organization interested in understanding the nature and extent of human interaction with the surface of the earth, and in finding new meanings in the intentional and incidental forms that we individually and collectively create. We believe that the manmade landscape is a cultural inscription, that can be read to better understand who we are, and what we are doing »

<sup>210</sup> *Park Rzezby. Rozdział X Weneckie Biennale na Brodnie*, cat.expo, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 2019, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, p.260

encore visibles aujourd'hui nous rappellent ce passé. Le confectionnement de tentes et cabanes fait écho à la performance de Honorata Martin<sup>211</sup>. Cet exemple montre l'importance du séjour de l'artiste polonaise au sein du Parc des Sculptures et dans la mémoire collective des habitants. Cette édition, comme les deux précédentes, a pour but de renforcer le rôle des médiateurs, des habitants engagés et des institutions locales. Ces dernières jouent un rôle important, de par leur fonction de relais entre les gens du quartier et les membres du Musée d'art Moderne. L'inauguration de ce onzième chapitre se fait avec une visite-performance de nuit, suivie d'un dîner collectif. BródnoC est une initiative de 4 personnes née pendant un des ateliers organisés l'année précédente par le musée. Cette visite inhabituelle de nuit, veut pointer le stéréotype d'un quartier dangereux. En groupe uni et armée de torches, les habitués et les non-initiés du parc, ont l'occasion de le découvrir sous un nouveau jour<sup>212</sup>.

Une autre activité organisée qui rappelle l'intérêt des habitants pour un espace de récréation et de loisirs, est *la journée du sport*<sup>213</sup>. La combinaison d'épreuves sportives et de créations artistiques fait également référence à des propositions artistiques, comme celle de George Maciunas et de son Flux Olympiade, jamais réalisé de son vivant, mais repris par la Tate Modern en 2008. Les *summers schools* étaient des ateliers et des cours organisés pour les professeurs des écoles, les travailleurs d'institutions locales, des bibliothèques et des maisons de cultures. Ces cours avaient pour but de mieux faire connaître le projet et ses enjeux, d'échanger avec les participants concernant cet endroit et ces ressources. Les relais locaux sont des points importants pour que le Parc des Sculptures devienne un lieu partagé par un plus grand nombre d'habitants. C'est dans une telle collaboration, puis par la suite, avec un engagement important des écoles et institutions locales au sein du parc, que pourra se réaliser la vision d'un espace proche de ces utilisateurs.

Ce court aperçu des diverses initiatives qui ont lieu depuis 2017, a pour but de montrer le changement qui s'opère au sein du Parc des Sculptures, d'un arrêt progressif de nouvelles commandes de sculptures vers l'organisation de cours, performances et ateliers qui ont pour but de rapprocher le parc avec les gens qui le côtoient. L'initiative est importante et prometteuse. Il est cependant nécessaire de se demander qui sont les personnes qui collaborent

---

<sup>211</sup> *Park Rzeźby na Brodnie. Rozdział XI Ekomuzeum. Instytucja ze społeczeństwem*, MSN, [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/cykle/park-rzezby-na-brodnie-rozdzial-xi>

<sup>212</sup> *BródnoC*, MSN, [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/wydarzenia/Bródnoc-nocne-oprowadzanie-po-parku-rzezby-na-brodnie>

<sup>213</sup> *Dzień sportu*, Park Rzeźby na Brodnie, [en ligne] <https://park.artmuseum.pl/pl/wydarzenia/dzien-sportu-weekend-zamknienia-xi-rozdzialu-parku-rzezby-na>

à l'organisation de ces événements et qui y prennent part ? Une grande partie de ces personnes sont liées au monde artistique ou ont l'habitude de fréquenter ce genre d'endroits. On notera cependant que se créent des groupes de personnes autour d'artistes engagés au sein du parc des sculptures. Ces personnes impliquées dans leur communauté sont un de relais possibles afin de rapprocher l'initiative du projet et les sculptures auprès des habitants. Le futur montrera les conséquences et les effets de tels changements, qui dépendent en partie, d'un engagement de la part de la mairie pour soutenir ce projet auprès de relais locaux.

### III. Médiation et Réception.

#### I. Outils muséographiques.

Les outils muséographiques qui accompagnent la découverte d'une exposition et sa médiation sont présents au sein du Parc des Sculptures. Nous allons dès à présent les découvrir et voir quel est leur impact sur les visiteurs et les habitants du quartier. Comme nous l'avons mentionné dans les exemples précédents, les différentes éditions de ce projet sont accompagnées de nombreux événements. Les ateliers et les visites guidées en sont des éléments importants.

Chaque œuvre est accompagnée d'un cartel posé par terre, sur lequel est indiqué le nom de l'artiste, celui de l'œuvre et sa date de création<sup>214</sup>. Les inscriptions sur ces plaques en béton ont été faites par un atelier du quartier (près du cimetière de Bródno) qui grave des inscriptions sur les stèles funéraires. La ressemblance à ces dernières est dans un tel contexte compréhensible. Les cartels ont été conçus par l'artiste polonaise Monika Sosnowska<sup>215</sup>, dont son œuvre *La sphère (Kula)* est l'une des premières sculptures inaugurées. Les cartels qui se trouvent au niveau du sol, sont discrets, s'intègrent bien avec l'environnement et ne se jettent pas aux yeux des visiteurs. S'agissant d'un parc urbain public, cet aspect est positif, du fait que ces inscriptions ne s'imposent pas dans le paysage. D'un autre côté, cette discrétion fait qu'elles peuvent passer inaperçues. Cela explique en partie le fait que certaines personnes ne connaissent pas l'existence du Parc des Sculptures, en tant qu'initiative autonome et espace ou est située

---

<sup>214</sup> Voir Annexe Partie VI fig.60

<sup>215</sup> Sienkiewicz, op.cit. note 75, p.213

l'unique collection permanente du Musée d'Art Moderne. A l'entrée du *Paradis*, au niveau du sol, on aperçoit un panneau qui décrit la sculpture en question<sup>216</sup>. Il faut se pencher pour pouvoir lire le texte, qui est long et écrit avec une petite taille de police. Ce dernier mentionne le contexte de la création de l'œuvre et les motivations de l'artiste à la créer. Il ne s'agit pas d'un texte qui définit un bon outil de médiation, un outil qui prend en compte les attentes des visiteurs (attractivité et accessibilité du texte) et leur confort pendant la lecture. La majorité des sculptures n'est pas accompagnée d'un tel cartel descriptif détaillé.

Les œuvres sont posées à même, dans ou au-dessus de la terre. Aucun élément de transition ne les sépare avec leur entourage. Ne pas les distinguer de leur environnement, en leur conférant ainsi une autre signification, a pour but, tout comme pour les cartels, de les laisser paraître proches des habitants. Les visiteurs sont invités à se promener dans les œuvres et à les expérimenter à travers leur corps et leur sens, comme en témoigne *le Paradis* ou la *Maison du thé*. Cette dernière et *Toguna* sont des sculptures polysémiques, qui ont un caractère utilitaire. Elles peuvent ne pas être perçus en tant qu'objets artistiques appartenant à un parc des sculptures. D'autres œuvres sont invisibles et conceptuelles (*To be found*) ou ressemblent à des éléments visibles dans l'espace public de manière générale (Bródno laisse penser aux inscriptions "I love..."). Les outils muséologiques servent ici les ambitions du projet qui ont pour but de ne pas créer de démarcations matérielles entre les dispositifs et les habitants. Une frontière plus difficile à transgresser est la frontière mentale, qui peut donner l'impression aux gens que ces éléments ne leurs sont pas destinés.

A quelques entrées du parc on aperçoit des panneaux qui décrivent le projet et indiquent sur une carte où se trouvent les sculptures<sup>217</sup>. Le texte est le même que celui sur le site du musée et décrit d'une manière générale, en faisant allusion à des concepts théoriques et des mouvements de l'histoire de l'art, l'idée de ce projet. Il utilise un langage académique et théorique, qui n'est pas accessible, ni attractif pour les gens de passage. Le texte informe les passants, mais ne remplit pas sa fonction qu'est de donner envie aux gens de découvrir les sculptures qui s'y trouvent. De plus, les tags et graffitis qui ont été ajoutés rendent difficile la lecture du texte. Outre ces panneaux, il n'existe aucune signalétique qui indique le parc des sculptures et le projet comme étant une collection permanente du Musée d'art Moderne.

---

<sup>216</sup> Voir Annexe Partie VI fig.61

<sup>217</sup> Voir Annexe Partie VI fig.61

Contrairement à d'autres panneaux, qui indiquent le *parkrum* (le parcours du joggeur ou de la marche nordique), aucun logo du musée n'est visible au sein du parc de Bródno<sup>218</sup>.

L'édition de 2018 a pour but d'inclure les gens intéressés à proposer de nouveaux projets et organise des ateliers, en partenariat avec le British Council, intitulés « Le Parc de Sculptures est à Bródno »<sup>219</sup>. Ces ateliers s'adressent principalement aux habitants, animateurs et activistes engagés du quartier, qui ont des propositions pour améliorer le parc, l'animer et le rendre plus accessible. Les personnes engagées dans ces ateliers suivent des cours et des rencontres avec le commissaire du parc, une éducatrice du musée et des artistes qui créent des œuvres dans l'espace public. C'est dans ce contexte, qu'un des groupes, en prenant en compte le budget qu'ils ont à disposition, propose de réaliser un guide. Paulina Sledziak, une étudiante d'histoire de l'art, et Mateusz Kowalczyk, un artiste qui vit à Bródno, créent un guide attrayant visuellement qui utilise un langage courant. Toutes les informations concernant les œuvres se trouvent sur le site du musée où sont données pendant les visites. Le guide vient ainsi combler ces lacunes, en offrant aux habitants un texte écrit sur papier qui rassemble toutes les informations. Le guide existe en version papier et numérique. Finalement, 50 exemplaires ont été imprimés, une partie a été distribuée lors de la rencontre organisée pour faire la promotion du guide et du parc des sculptures. Actuellement, quelques exemplaires se trouvent au Musée d'art Moderne et dans les bibliothèques du quartier de Targówek, où les gens peuvent le lire sur place. Une version numérique existe également<sup>220</sup>.

Un autre guide est réalisé dans le cadre d'une bourse. Il s'adresse principalement aux personnes artistes, mais comme chaque bon outil de médiation, le public auquel il est destiné est bien plus large. D'une manière synthétique et accompagné d'illustrations, ce guide nous présente le parc de Bródno, son histoire, le projet du Parc des Sculptures et les œuvres qui s'y trouvent. Le guide est accessible en ligne<sup>221</sup>.

Un site internet spécialement dédié à ce projet existe. Il regroupe les notices descriptives des œuvres, les informations concernant les différentes éditions du parc et les événements et les

---

<sup>218</sup> Jagiello, Dominika « Park to ludzie – ludzie to publiczność, rzecz o parku rzeźby na Brodnie », Praca Dyplomowa w ramach Studiów Podyplomowych Rozwoj publiczności sous la direction de Beata Dubiel-Stawska, 2009, p16

<sup>219</sup> *Park Rzeźby jest na Brodnie. Warsztaty dla mieszkańców, animatorów i aktywistów*. MSN, [en ligne] <http://artmuseum.pl/pl/wydarzenia/park-rzezby-jest-na-brodnie-warsztaty-dla-mieszkanow/2>

<sup>220</sup> Entretien avec Paulina Sledziak, médiatrice du Musée d'art Moderne, le 28 décembre 2020 ; *Przewodnik po Parku Rzeźby na Brodnie*, [en ligne] [https://issuu.com/muzeum\\_sztuki\\_nowoczesnej/docs/przewodnik\\_issu](https://issuu.com/muzeum_sztuki_nowoczesnej/docs/przewodnik_issu)

<sup>221</sup> *Park Rzeźby na Brodnie Przewodnik dla osób ze spektrum autyzmu*, [en ligne] [https://issuu.com/muzeum\\_sztuki\\_nowoczesnej/docs/przedprzewodnik\\_park](https://issuu.com/muzeum_sztuki_nowoczesnej/docs/przedprzewodnik_park)

ateliers qui s'y déroulent. De nombreuses photographies accompagnent cette documentation. Une carte et des informations générales y sont également présentées. Ce site est complet et bien documenté<sup>222</sup>.

## II. Visites et ateliers.

Comme nous l'avons vu, de nombreux ateliers et visites sont organisés en lien avec le Parc des Sculptures. Les visites guidées, à l'initiative du parc ou à la demande de groupes privés, en font partie. Quand il s'agit de visites libres organisées par le musée, les gens peuvent rejoindre la visite à tout moment. Les personnes qui participent à ce genre de visites sont majoritairement les retraitées et les mères accompagnées de leurs enfants<sup>223</sup>.

Les ateliers les plus populaires, quantitativement, sont ceux organisés avec les groupes scolaires. Pendant les vacances d'été il s'agit d'enfants qui sont pris en charge par une action municipale qui s'appelle « l'été en ville » (*lato w miescie*). Les écoles organisent différentes sorties et occupations pour les enfants dont les parents travaillent ou qui ne peuvent pas partir en vacances. Les ateliers organisés consistent en une courte visite du parc, suivie par une activité plastique. C'est un médiateur ou un animateur du Musée d'art Moderne qui en a la charge. Le climat continental de la Pologne, implique que les étés à Varsovie sont très chauds et orageux. Ces facteurs peuvent poser des problèmes quant au bon déroulement de ces activités. Un autre élément qui peut nous questionner concernant l'impact de ces ateliers est le fait que souvent ce sont les mêmes écoles, dont les mêmes élèves qui s'y inscrivent<sup>224</sup>.

Une autre proposition d'atelier se nomme les « actions ouvertes » (*dzialania otwarte*). Ces rencontres créatives ont lieu à côté de *La maison de thé*. Ils sont ouverts à tous, gratuits et sans inscription préalable. Chaque enfant peut rejoindre ou quitter l'atelier au moment de son choix, les parents peuvent également y participer. Pendant environ trois heures, les participants font différents exercices et produisent une création ou une construction artistique. Le déroulé de ces cours varie en fonction des enfants et de leurs intérêts, de l'énergie du groupe et de leurs envies. Le médiateur doit être créatif, ouvert et à l'écoute des demandes des enfants. Ce type d'activité met en pratique le concept d'appropriation participative que nous avons analysé dans la

---

<sup>222</sup> *Park Rzeźby na Brodnie* [en ligne] <https://park.artmuseum.pl/pl>

<sup>223</sup> Entretien avec Bernard Wnuk

<sup>224</sup> Entretien avec Zuzanna Wesolowska

première partie et mentionné au cours de ce travail. Un animateur (du musée ou un habitant du quartier qui s'est engagé) est également présent à l'intérieur de *La maison de thé*. Des boissons chaudes et froides, ainsi que des gâteaux y sont servies en échange d'une création artistique. Cela peut être un dessin, un poème, une chanson ou pour les plus timides une somme symbolique. Des transats et des chaises sont disposés autour de cette sculpture polyvalente et font de cet endroit un lieu de détente et d'échanges<sup>225</sup>. De manière générale, un nombre important d'ateliers et de rencontres sont organisés autour de cet espace, en collaboration avec le musée ou par des acteurs locaux. On note ainsi des rencontres littéraires, des ateliers photographiques (transformation de la maison en une *camera obscura*) et des collectes d'objets (les trésors de Targowek - rassemblement d'objets dans une boîte, qui est enterrée par la suite au sein du jardin)<sup>226</sup>.

### III. Réception

Le texte présentant la Xème édition du Parc des Sculptures nous dit :

« Les activités de ces dernières années dans le Parc de Sculptures de Bródno suivent une séquence naturelle d'événements : nous pensons que l'art fait de plus en plus partie de la vie quotidienne des voisins et des visiteurs, comme en témoignent ces actions : planter des chênes ensemble, revitaliser *Le Paradis*, faire un pique-nique près de la *Maison de thé* et ramasser des pierres lors d'une randonnée improvisée »<sup>227</sup>

Nous voulons dans cette partie nous interroger sur cette affirmation. Est-ce que le Parc des sculptures est-il vraiment proche de ses habitants ? Ces derniers, le connaissent-ils ? L'apprécient-ils ? Veulent-ils s'engager à sa création ? L'enquête réalisée par Dominika Jagiello (responsable adjointe du département des médiateurs au Musée d'art Moderne) et Maria Kosinska nous donne des informations précieuses concernant les habitudes des habitants qui

---

<sup>225</sup> Ibid.

<sup>226</sup> Sienkiewicz, op.cit. note 75, p.233-236 ; Nedzi, Emilia, « Michal Mioduszewski // W kontakcie wśród ludzi », *Publiczna Kolekcja Sztuki mst. Warszawy*, [en ligne]

<https://kolekcjapublicznawarszawy.wordpress.com/teksty/michal-mioduszewski-w-kontakcie-wsrod-ludzi/>

<sup>227</sup> *Park Rzeźby. Rozdział X Weneckie Biennale na Bródnie*, cat.expo, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 2019, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, p.10, trad. « Działania z ostatnich lat w Parku Rzeźby na Bródnie układają się w naturalną sekwencję zdarzeń: wierzymy, że sztuka staje się coraz bardziej częścią codziennego życia dla sąsiadów i przybyszy: wspólnym sadzeniem dębów, rewitalizacją ogrodu-rzeźby, piknikiem przy herbacianym domku, zbieraniem kamieni w trakcie bezcelowej wędrówki itd »

fréquentent le parc de Bródno et leurs attentes concernant le Parc des Sculptures. Comme elles nous le disent, le sondage et les observations qu'elles ont faites sont des démarches préliminaires, qui ont vocation à être approfondies et remodelées (sonder plus de personnes, rajouter des questions). L'enquête qu'elles nous livrent est cependant importante pour plusieurs raisons. Elle nous donne des informations concernant les moments de la journée où les personnes ont l'habitude de venir dans cet espace vert. L'après-midi ressort comme le moment où il est le plus fréquenté. La connaissance de cet aspect peut faire décaler les activités organisées à l'après-midi afin de toucher un public plus large. Un autre point important qui ressort de cette enquête est le parcours que les gens empruntent au sein du parc<sup>228</sup>. Le café (*przystanek gofrowo*) et le jardin Jordanowski en ressortent comme des endroits privilégiés de ce trajet. *La maison de thé (tea house)* se trouve dans un espace entouré de végétations, à l'écart des routes principales du parc. Dans cette enquête on le nomme comme un endroit « méditatif » où les gens font du yoga et viennent lire des livres. Comme nous l'avons vu au cours de ce travail, c'est autour de *la maison de thé*, que sont organisés les ateliers et les manifestations du Parc des Sculptures. L'œuvre en question est située dans un endroit isolé du parc et c'est pour cette raison peut-être qu'elle n'est pas connue du grand public. Plus de 64% des sondés savent que l'enclave verte de Bródno abrite une collection d'art contemporain, mais seulement une personne sur deux, sait qu'il s'agit de la collection du Musée d'art Moderne. La méconnaissance de ce fait est en partie due à une mauvaise signalétique du parc, qui, comme nous l'avons vu, ne comporte aucun logo du musée, ni aucun panneau signalant l'endroit où se trouvent les œuvres. Une des recommandations des enquêtrices est d'afficher des posters et de déposer des brochures pour informer les gens sur les événements organisés au *przystanek gofrowo*. Concernant les activités qui intéressent le plus les enquêtées on note les pique-niques, les ateliers et les rencontres avec les artistes. Selon ce sondage les visites guidées ressortent comme une médiation peu appréciée ; peut-être est-ce lié à de mauvaises expériences de ce genre de visites<sup>229</sup>.

---

<sup>228</sup> Voir Annexe Partie VI fig.63

<sup>229</sup> Dominika Jagiello, « Park to ludzie – ludzie to publiczność, rzecz o parku rzeźby na Brodnie », Praca Dyplomowa w ramach Studiów Podyplomowych Rozwoj publiczności sous la direction de Beata Dubiel-Stawska, 2009, p.4-19

# CONCLUSION

Ce travail s'est interrogé sur l'analyse du Parc des Sculptures de Bródno à travers la notion de la (ré)appropriation. L'appropriation au sein de cet espace peut être perçue à différentes échelles, impliquant divers auteurs et notions de temps. Ce Parc des Sculptures inauguré en 2009 s'approprie des modèles traditionnels, l'art des jardins et la sculpture commémorative dans l'espace public, pour le remodeler à sa façon et de manière adéquate aux attentes du XXI<sup>ème</sup> siècle. L'initiative pour lancer cette expérience est celle de la mairie et de l'artiste Pawel Alhamer, soutenu institutionnellement par le Musée d'Art Moderne. Pour cette institution, les sculptures qui se trouvent au sein du parc sont sa seule collection visible de manière permanente.

Afin de pouvoir analyser les sculptures du parc sous l'angle de l'appropriation, il a été nécessaire, dans une première partie, d'interroger ce modèle. Les écrits de Michael Baxandall et Norbert Elias nous apportent des bases théoriques afin de comprendre ce processus. Elias, en tant que sociologue, démontre comment se construisent les concepts de civilisation et de culture, et comment se diffusent les valeurs qui leurs sont associées. Ces processus, qui imposent des transferts conscients de valeurs, deviennent avec le temps des éléments qui nous paraissent naturels. Mais ces normes et façons de faire nous constituant, nous les percevons plus comme étant étrangères. Seules de profondes contestations sociales et crises majeures peuvent induire un changement dans la société et modifier ces règles. Baxandall, quant à lui, reconsidère la notion d'influence, qui jusqu'à sa contribution, était pensée comme un processus unidirectionnel. L'historien de l'art analyse cette notion comme un échange mutuel qui s'opère entre deux acteurs : l'artiste qui s'approprie un modèle et celui qui lui sert d'exemple. Dans son ouvrage *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Baxandall nous livre une analyse importante concernant les enjeux que rencontre l'historien de l'art en analysant les œuvres d'artistes qui appartiennent à des périodes ou à des cultures différentes de la sienne. Nous appliquons ces recommandations dans l'étude des sculptures dans la troisième partie. Nous gardons à l'esprit le fait qu'il nous est impossible de cerner tous les éléments qui font de la sculpture ce qu'elle est. Certains aspects ne nous apparaissent pas comme étant importants dans l'analyse actuelle que nous faisons. Ils le seront dans le futur. Le concept de l'appropriation participative, développé par Barbara Rogoff, nous sert de mise au point

méthodologique pour aborder la réception des œuvres et les manières dont le public et les habitants s'emparent des sculptures.

Les propositions du parc s'inscrivent dans l'héritage des pratiques artistiques développées dans les années 1960, principalement le *Land art*, mais également le courant nommé *Fluxus*. Il nous a paru primordial de nous pencher sur ces mouvements, connaître les démarches des artistes et les traits caractéristiques de leurs œuvres. Nombreuses œuvres, performances et ateliers du Parc des Sculptures s'approprient, à leur tour, ces modèles et les façonnent à leur convenance. Mentionner Joseph Beuys et son concept de "sculpture sociale" était également important dans ce contexte. En effet, les propositions de Pawel Althamer sont rapprochées de celles de l'artiste allemand, tout comme celles de Rirkrit Tiravanija, dont la réplique de son œuvre *Sans titres (Salon de thé renversé avec une machine à café)* est l'élément central du Parc des Sculptures. *L'enracinement* de Honorata Martin est également un des exemples de la mise en pratique de ce concept.

Dans une deuxième partie nous avons interrogé les motivations de la mairie, de Pawel Althamer et du Musée d'Art Moderne quant à leur implication dans ce projet. C'est à l'initiative de la mairie qu'est née l'idée de concevoir un tel endroit. Dans un contexte polonais, ce fait est inhabituel. L'institution étatique veut donner un nouveau souffle au parc de Bródno et empêcher l'installation de commerces. L'artiste polonais se joint au projet, auquel il réfléchissait également de son côté. Comme nous le voyons, la pratique artistique de Pawel Althamer engage les habitants de son quartier, ses voisins, ses amis et le groupe Nowolipie. Ses œuvres sont également visibles dans son environnement proche, comme en témoignent *Guma et Abram et Burus*. Ses sculptures questionnent également la forme et la thématique du monument contemporain. Cette interrogation revient dans notre travail, au moment où nous analysons *les Bourgeois de Bródno*. Le Musée d'Art Moderne, qui au moment du lancement du projet est une institution jeune, voit dans cette possibilité la réalisation d'une démarche qualifiée de « hors-les-murs ». Être au plus près des gens est primordial pour le musée. Cela rejoint également les recommandations qui émanent de différents organismes (Museum association, mission Musées du XXI<sup>e</sup> siècle, ICOM), concernant le futur du musée. Pour celui-ci, il s'agit également d'une expérience curatoriale. En tant qu'institution qui représente la création contemporaine, proposer de nouvelles idées est sa raison d'être. Comme nous le voyons, chaque partie engagée veut œuvrer pour et avec les habitants du quartier. Quelques questions nous semblent essentielles à poser : ces acteurs connaissent-ils les attentes des

habitants ? sont-elles prises en compte dans les décisions concernant la réalisation des sculptures et des événements ?

Les éléments qui constituent la conception d'une sculpture, son analyse et sa réception sont multiples. Dans notre étude, nous nous penchons sur la pratique de l'artiste, son bagage culturel et la vision du quartier ou de la Pologne qu'il prend en compte dans l'élaboration de son œuvre. Les contraintes institutionnelles et techniques sont également des éléments importants à considérer. Certaines œuvres sont le résultat d'un travail collectif. Dans l'analyse de ces dernières nous pouvons appliquer le concept de l'appropriation participative. L'impact des performances dans la mémoire commune, la réutilisation des œuvres ou leurs modifications font partie des manières dont les utilisateurs du parc font appel à ces œuvres au quotidien. Placer des œuvres dans un espace public les rend susceptibles à diverses formes de vandalisme et de critiques. Imposer sa marque sur une œuvre, s'en servir autrement que sa fonction initiale le prévoyait ou détruire une sculpture signalent également la réception des œuvres sur les utilisateurs.

Comme nous l'avons vu, certaines œuvres s'approprient un modèle extérieur pour le placer dans un nouveau contexte (*Toguna*) ou copient une œuvre d'art en lui attribuant une autre fonction (*La maison de thé*). Certaines œuvres du parc (*Le Paradis*) se caractérisent par le cavage de la terre ou l'utilisation de la végétation comme matière première. D'autres œuvres sont invisibles et ont vocation à devenir de futures légendes urbaines (*To be found*). L'aspect collaboratif, qui implique la communauté locale, est également un aspect important du projet de ce parc, comme en témoigne la performance de Honorata Martin (*L'enracinement*), l'œuvre du groupe Nowolipie (*Sylvia*) ou *Les Bourgeois de Bródno*. Le parc et ses environs ne sont pas seulement une source d'inspiration, mais peuvent devenir une entité à part entière qui leur fait revêtir une nouvelle signification. Certains éléments qui s'y trouvent deviennent ainsi la matière première de nouvelles manifestations artistiques (*Biennale Vénitienne de Bródno*).

La commande et l'implantation des sculptures ont été décidées par le musée, la mairie et Pawel Althamer sans consultation avec les habitants du quartier. Un changement quant à cette démarche s'opère à partir de 2017. En effet, comme nous l'avons observé, les éditions qui se déroulent depuis cette période ont pour but d'impliquer les gens à la conception d'événements et de propositions nouvelles pour le parc. Ce changement est nécessaire, dans un contexte où le Parc des Sculptures est une entité encore étrangère à une partie des habitants. Targowek, le quartier où se situe notre sujet d'étude, est indiqué comme l'endroit à Varsovie où les habitants

sont nommés (en terme sociologique) de “traditionnels non-utilisateurs” de la culture<sup>230</sup>. A part des maisons de la culture qui sont fréquemment utilisées par ces habitants, aucune institution culturelle importante n’y est implantée. Ces dernières se situent majoritairement au centre de la capitale ou dans d’autres quartiers.

Les visions des commissaires d’expositions et celles des médiateurs concernant le contenu d’un projet sont souvent divergentes. Rencontré également dans notre étude, ce type de différences n’est pas surprenant, dans la mesure où c’est un aspect présent dans de nombreuses institutions<sup>231</sup>. Chacune des parties défend ses points de vue, qui ne sont pas toujours compatibles entre eux. Nous pensons qu’au lieu de confronter ces deux perspectives, il est primordial de les voir comme des éléments complémentaires, que ce soit au moment de la conception d’un projet ou, surtout, sur le long terme. Le Parc des Sculptures est pensé comme une expérience curatoriale, les décisions concernant les éditions se font d’une année à l’autre. Ainsi, au fil du temps des sculptures s’implantent, des réseaux se tissent, des groupes se créent autour d’eux et de nouvelles initiatives apparaissent. Avec le temps, on peut voir ce qui marche et ce qui reste à améliorer. Une démarche peut ne pas être comprise à ses débuts par les utilisateurs, mais au long-terme, en faisant participer des personnes qui peuvent servir de relais entre les habitants et le Parc des Sculptures, un intérêt nouveau peut naître. La collaboration plus étroite prévue entre le musée et la mairie, dans les années à venir, suggère qu’une autre modification est en train de s’opérer<sup>232</sup>. La mairie veut s’impliquer plus activement en ce qui concerne ce projet. Elle prévoit de travailler avec les écoles et les institutions locales, afin qu’elles fassent connaître et donnent envie aux plus jeunes de s’engager dans cet espace. Si cela se fait avec de bons outils et de bonnes formations, un tel engagement peut nous apparaître comme un nouveau chapitre qui s’offre au Parc des Sculptures. Pendant les douze éditions successives, le projet a inauguré des sculptures, accumulé des souvenirs, des connaissances et a transformé le parc de Bródno. Si la jeune génération, à travers l’implication des écoles et des réseaux locaux, s’approprient ces ressources d’une manière participative, le Parc des Sculptures pourra devenir un lieu partagé par ses habitants, où se construisent des mémoires communes, qui font société. L’épidémie que nous vivons actuellement, nous rappelle l’importance de préserver des lieux végétaux, en extérieur qui sont des endroits de rencontres et de convivialité.

---

<sup>230</sup> Jagiello, op.cit., p.5

<sup>231</sup> Jagiello, op.cit., p.4-5 ; aspects discutés pendant les entretiens avec les médiateurs et les personnes chargées du département de la médiation du Musée ; propres observations.

<sup>232</sup> Entretien avec Marta Skowronska-Markiewicz (chargée de la médiation culturelle) le 4 janvier 2021.

Nous pensons que si tous les éléments sont réunis, les années à venir seront de belles années pour ce projet.

# Bibliographie

- Archer, Michael, *L'art depuis 1960*, Londres Paris, Thames and Hudson, 1998, p.224
- Au centre Pompidou*, cat.expo, Centre Pompidou, Paris, 2006, Paris, Centre national d'art et de culture George Pompidou, 2006, p.77
- Bann, Stephen, « Les jardins de Ian Hamilton Finlay » in Mosser, Monique, *Histoire des jardins : de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991, p. 518-520
- «Bóg Małpa» Honoraty Martin w BWA Wrocław, *Szum*, 02.07.2015, <https://magazynszum.pl/bog-malpa-honoraty-martin-w-bwa-wroclaw/>
- Banasiak Jakub, « Zycie jest radykalne, z Honorata Martin rozmawia Jakub Banasiak », *Szum*, nr 10, <https://magazynszum.pl/zycie-jest-radykalne-rozmowa-z-honorata-martin/>
- Baridon, Michel, *Les Jardins : paysagistes, jardiniers, poètes*, Paris, Editions Robert Laffont, 1998, p.1239
- Baxandall, Michael, *Formes de l'intention : sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991, p.238
- Baxandall, Michael, *L'œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985, p.254
- Baxandall, Michael, «The Period Eye» in Baxandall, Michael, *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, Oxford: Oxford University Press, 1988, p.29-57.
- Boettger, Suzaan, *Earthworks: art and the landscape of the sixties*, Berkeley, University of California Press, 2002, p.315
- Boetzkes, Amanda, *The ethics of Earth art*, Minneapolis, University of Minesota Press, 2010, p.227
- Błaszczak, Edyta, «Złoty człowiek», *Metro*, 06/12/2010, [en ligne] [http://metro.gazeta.pl/metro/1,50144,8777528,Zloty\\_czlowiek.html](http://metro.gazeta.pl/metro/1,50144,8777528,Zloty_czlowiek.html)
- Brun, Jean-Paul, *Nature, art contemporain et société : le land art comme analyseur du social*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.353
- Buchalik, Lucjan, *Dogon ya gali. Dawny świat Dogonów*, Żory, Muzeum Miejskie w Żorach, 2011, p.348
- Buschkühle, Carl-Peter, *Joseph Beuys and the artistic education: theory and practice of an artistic art education*, Doing Arts Thinking: Arts Practice, Research and Education, 2020, p.238
- Cichocki, Sebastian, « Rzeźba kolektywna, park społeczny », in *Notes.na.6.tygodni*, Warszawa, Fundacja Bęc zmiana, n°53, 2009, p. 107-111.

Cichocki, Sebastian, « Z Jensem Haanngiem rozmawia Sebastian Cichocki », 17/11/2012, [En ligne] <https://artmuseum.pl/pl/news/brodno> (consulté le 20 novembre 2020).

Cros, Caroline, « FRANCE (Arts et culture) - L'art public », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] <https://www-universalis--edu-com.rpnet.bnf.fr/encyclopedie/france-arts-et-culture-l-art-public/> (consulté le 5 janvier 2021)

Del Rey, Ghislaine, « Fluxus : un temps pour la politique en art ? », *Noesis*, novembre, 2007, p.47-61.

Devaux, Laetitia (trad.), *Révolution : Fluxus, Le Bouscat*, L'Esprit du temps, 2009, p.101.

Doquet, Anne, « Les masques dogon : de l'objet au musée de l'Homme à l'homme objet de musée », *Cahier d'études africaines*, 155-156, 1999, p.617-634

Eidelman, Jacqueline (dir.), *Inventer des musées pour demain. Rapport de la Mission Musées du XXIème siècle*, Paris, La documentation française, 2017

Elias, Norbert, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Levy, 2002, p.509

Escorne, Marie, *L'art à même la ville*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, p.191

Fagnart, Claire « Discours critiques et conceptions de l'art », *Marges*, 13 | 2011, 80-90.

Fagone, Vittorio, *Art in nature*, Milano : Mazzotta, 1996, p.222

Ferrer, Mathilde (dir.), *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001, p.345

Francblin, Catherine, *L'ABCdaire de l'Art contemporain*, Paris, Flammarion, 2003, p.119

Formoso, Emilie « Les Bourgeois de Calais », *Histoire par l'image* [en ligne] <http://histoire-image.org/de/etudes/bourgeois-calais> (consulté le 20 décembre 2020)

Galeria Kolonie, « Skad ten kolor », *Gazeta Wyborcza*, 26/01/2011

Gioni, Massimiliano, *Pawel Althamer : 2000 words*, Athens, Deste Foundation for Contemporary Art, 2013, p.111

Grimal, Pierre, Levy, Maurice, « Jardins – de l'Antiquité au Lumieres » *Encyclopaedia Universalis* [en ligne] <https://www-universalis--edu-com.rpnet.bnf.fr/encyclopedie/jardins-de-l-antiquite-aux-lumieres/> (consulté le 8 janvier 2021)

Grognet, Fabrice, « Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ? », *Gradhiva*, 2, 2005, p.4-5

Hurley-Griener, Cécilia, « Jalons pour une histoire du dispositif », *Culture&Musées*, n°16, 2010, p.207-218

Jagiello, Dominika « Park to ludzie – ludzie to publiczność, rzecz o parku rzeźby na Brodnie », Praca Dyplomowa w ramach Studiów Podyplomowych Rozwoj publiczności sous la direction de Beata Dubiel-Stawska, 2009, p.20

Jałowik, Delfina « Participatory art : delegated performance versus communal engaged performance using the example of artistic activities by Krzysztof Wodiczko and Pawel Althamer », *Art Inquiry. Recherches sur les arts*, 2018, vol XX, p.159-170

Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion, 1995, p.540

Kowalczyk, Agata, « Meteoryt i koncerty w bródnowskim rajku », *Dziennik Polska*, 18/06/2009 <https://polskatimes.pl/meteoryt-i-koncerty-w-brodnowskim-raju/ar/131243>

Kowalska, Agnieszka « Brodno : Przez Park rzeźby przeszła procesja z Madonnami », *Gazeta Wyborcza*, 11/09/2010

Kowalska, Agnieszka, « Centrum sztuki Brodno », *Gazeta Wyborcza*, 7/09/2018 [https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,95190,5669435,Centrum\\_sztuki\\_Brodno.html](https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,95190,5669435,Centrum_sztuki_Brodno.html)

Kowalska, Agnieszka, « Pan Guma, czyli prawdziwy pomnik warszawski », *Gazeta Wyborcza*, 13/12/2009 [https://wyborcza.pl/1,76842,7360156,Pan\\_Guma\\_\\_czyli\\_prawdziwy\\_pomnik\\_warszawski.html](https://wyborcza.pl/1,76842,7360156,Pan_Guma__czyli_prawdziwy_pomnik_warszawski.html)

Krauss, Rosalind, « Sculpture in the expanded field », *October*, Vol.8, Spring 1979, p.31-43

Kristeller, Paul Oskar, *Le Système moderne des arts*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, p.64-69.

Kuch, « Niewzłykły neon zaświecił na Bródnie : napisany odręcznie », *Gazeta Wyborcza*, 15/05/2010

Kurzmeier, Roman, Szymczyk, Adam, *Pawel Althamer*, London, Phaidon, 2011, p.158

Le Breton, David, *Eloge de la marche*, Paris, Editions Métailié, 2001, p.176

Littré, Emile, *Le Littré : dictionnaire de la langue française en un volume*, Paris, Le Grand livre du mois, 2000, p.1839

Lubelski, Tadeusz, *Histoire du cinéma polonais*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du septentrion, 2017, 573p.

Luginbühl, Yves, « Paysages vernaculaires et paysages savants » in *Racine, Michel, Créateurs de jardins et de paysages : en France de la renaissance au début du XIXe siècle*, Arles, Actes Sud, 2001, p.XIX-XXVII.

Malpas, William, *Land art in Great Britain : a complete guide to landscape, environmental, earthworks, nature, sculpture and installation art in Great Britain*, Kent, Crescent moon publishing, 2013, p.344

Mosser, Monique, *Histoire des jardins : de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991, p.542

Mazur, Adam, « Ognisko. Rozmowa z Pawłem Althamerem », Szum, 23/07/2016, [en ligne] <https://magazynszum.pl/ognisko-rozmowa-z-pawlem-althamerem/> (consulté le 8 avril 2020)

Mirzoeff, Nicholas, *How to see the world*, London, Pelican, 2015, 333p.

Museums Association, *Museums 2020 Discussion Paper*, London, Museum Association, 2012, 26p

Nedzi, Emilia, « Michal Mioduszewski // W kontakcie wśród ludzi », *Publiczna Kolekcja Sztuki mst. Warszawy*, [en ligne] <https://kolekcjapublicznawarszawy.wordpress.com/teksty/michal-mioduszewski-w-kontakcie-wsrod-ludzi/> (consulté le 14 avril 2020)

« Obronią park Bródnowski przed deweloperami », *Gazeta Wyborcza*, 24/08/2009.

Opalka, Ewa, « Toguna na Brodnie. Z Youssoufem Dara Rozmawia Ewa Opalka », MSN, 15/10/2011 <https://artmuseum.pl/pl/news/toguna-na-brodnie>

Pécoil, Vincent, *Hello my name is Jens Haaning*, Dijon, Le Consortium, 2003, 208p.

*Publiczna kolekcja sztuki XXI wieku m.st. Warszawy*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa, 2012, p.306

Racine, Michel, *Créateurs de jardins et de paysages : en France de la renaissance au début du XIXe siècle*, Arles, Actes Sud, 2001, 288p.

Rogoff, Barbara, « Observing sociocultural activity on three planes: participatory appropriation, guided participation and apprenticeship » In Wertsch, James ; Del Rio, Pablo ; Alvarez, Amerlia (éd.), *Sociocultural Studies of Mind (Learning in Doing: Social, Cognitive and Computational Perspectives)* Cambridge, Cambridge University Press, p.139-164

Tiberghien, Gilles, *Land Art*, Paris, Dominique Carré, 2012, p.351

Sokolowska, Joanna, « Opis dzieła Rzeźba dla ziemi (rownowaga balansu) », [En ligne] <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/8957> (consulté le 22 avril 2020)

Said, Edward, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, édition du Seuil, 1980, p.392

Sienkiewicz, Karol, *Patriota wszechświata o pawle althamerze*, Kraków, Wydawnictwo Karakter, 2017, p.478

Sienkiewicz, Karol, « Brodno. Z Jensem Haaningem rozmawia Sebastian Cichocki » 17.11.2012, [En ligne], <https://artmuseum.pl/pl/news/brodno>, (consulté le 15 avril 2020)

Struzik, Anna, « Krytyka lat 90. - sztuka krytyczna », *Studia i materiały lubelskie*, t.20, 2017

Smithson, Robert., «The Monuments of Passaic.» *Artforum* 6, no.4, December, 1967

Vincon, Rene, *Artifices d'exposition*, Paris, L'Harmattan, 1999, p.124

« Termes clés de la sociologie de Norbert Elias », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 106, no. 2, 2010, pp. 29-36, [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2010-2-page-29.htm> (consulté le 25 novembre 2020)

Zientek-Varga, Joanna, « Raj w Parku », *tustolica.pl*, 19/96/2009, [en ligne] [https://tustolica.pl/raj-w-parku\\_51015](https://tustolica.pl/raj-w-parku_51015) (consulté le 7 avril 2020)

Żabowski, Piotr, « Neonowy blask z garażu na Bródnie », *Bryła*, 01/03/2011.

Webographie :

*Aniol Stroz*, sztuka publiczna, [en ligne] <https://sztukapubliczna.pl/pl/aniol-stroz-roman-stanczak/czytaj/62> ;

*Aniol Stroz*, Roman Stanczak, MSN, [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/s>

*Archives du ghetto de Varsovie*, Unesco, [en ligne] <http://www.unesco.org/new/fr/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-9/warsaw-ghetto-archives-emanuel-ringelblum-archives/>

*Archiwum Kowalni*, MSN, [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-kowalni/1349?read=all>

Bez Tytułu (interwencje malarskie), Sztuka publiczna, [en ligne] <https://sztukapubliczna.pl/pl/bez-tytułu-interwencje-malarskie-katarzyna-przewanska/czytaj/61>

*Brodno*, MSN, [en ligne] <https://park.artmuseum.pl/pl/rzezby/brodno>

*Brodnoc*, MSN, [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/wydarzenia/brodnoc-nocne-oprowadzanie-po-parku-rzezby-na-brodnie>

*Dobor Naturalny – Katarzyna Przewanska – Galerie Kolonie*, vimeo, [en ligne] <https://vimeo.com/28322291>

Dobor naturalny - Katarzyna Przewanska. [en ligne] <https://culture.pl/pl/wydarzenie/katarzyna-przewanska-dobor-naturalny> ?

*Dzien sportu*, Park Rzezby na Brodnie, [en ligne] <https://park.artmuseum.pl/pl/wydarzenia/dzien-sportu-weekend-zamknienia-xi-rozdzialu-parku-rzezby-na>

Grupa rekonstrukcyjna, MSN, [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/wydarzenia/grupa-rekonstrukcyjna-spotkanie-i>

*Herman de Vries*, Skulptur projekte archiv [en ligne] <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1997/projects/12/>

*Hospitality, receiving strangers*, Muzeum sztuki w Łodzi [en ligne] <https://msl.org.pl/hostipitality-receiving>

*Katarzyna Przewawska*, Biennale Malarstwa Bielska Jesien, [en ligne] : <http://bja.galeriabielska.pl/autorzy/84/>

*Krata*, Sztuka Publiczna, [en ligne] <https://sztukapubliczna.pl/pl/krata-monika-sosnowska/czytaj/57>

*Latający uniwersytet Parku Rzeźby. Prace ziemne. Wykład i rekonstrukcje*, MSN, [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/wydarzenia/prace-ziemne-wyklad-i-rekonstrukcje>

*Maison de thé (tea house)*, MSN, [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/althamer-pawel-dom-herbaciany>

*Maison de thé (tea house) Parc Rzeźby na Brodnie*, [en ligne] <http://www.park.artmuseum.pl/pl/rzezby/bez-tytulu-przewrocony-domek-herbaciany>

*Maska Satimbe*, Muzeum Etnograficzne w Krakowie, [en ligne] <https://etnomuzeum.eu/zbiory/maska-satimbe>

*Mieszczanie z Brodna, Park Rzeźby na Brodnie*, [en ligne] <https://park.artmuseum.pl/pl/rzezby/mieszczanie-z-brodna>

Muzeum polskiej wódki, [en ligne] <https://muzeumpolskiejwodki.pl/en>

*Nasze Madonny w Muzeum Etnograficznym*, Wyższa Szkoła Artystyczna w Warszawie, [en ligne] <https://charakteryzacja.pl/madonny-w-muzeum-etnograficznym/>

*Negative Glacier Kaleidoscope*, Sztuka Publiczna, [en ligne] [https://puszka.waw.pl/negative\\_glacier\\_kaleidoscope-projekt-pl-35.html](https://puszka.waw.pl/negative_glacier_kaleidoscope-projekt-pl-35.html)

*Olafur Eliasson, Negative Glacier Kaleidoscope*, MSN, [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/text/olafur-eliasson-negative-glacier-kaleidoscope>

*O Archiwum Ringelbluma*, ZIH, [en ligne] <https://www.jhi.pl/nauka/archiwum-ringelbluma-i-grupa-oneg-szabat/o-archiwum-ringelbluma>

*Park Rzeźby na Brodnie*, MSN, [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/park-rzezby-na-brodnie/2>

*Park Rzeźby jest na Brodnie. Warsztaty dla mieszkańców, animatorów i aktywistów*. MSN, [en ligne] <http://artmuseum.pl/pl/wydarzenia/park-rzezby-jest-na-brodnie-warsztaty-dla-mieszkanow/2>

*Park Rzeźby na Brodnie. Rozdział III. Youssouf Dara i Paweł Althamer* MSN, [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/wydarzenia/yousouf-dara-i-pawel-althamer-park-rzezby-na-brodnie-rozdzial>

*Park Rzeźby na Brodnie. Rozdział VI Ai WeiWei : To be found*, MSN, [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/wydarzenia/ai-weiwei-to-be-found-park-rzezby-na-brodnie-rozdzial-vi>

*Park Rzeźby. Rozdział X Weneckie Biennale na Brodnie*, cat.expo, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 2019, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, p.260 [en ligne] [http://www.park.artmuseum.pl/public/upload/chapter\\_docs/5cb87595f08f1.pdf](http://www.park.artmuseum.pl/public/upload/chapter_docs/5cb87595f08f1.pdf)

*Park Rzeźby na Brodnie. Rozdział XI Ekomuzeum. Instytucja ze społeczeństwem*, MSN, [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/cykle/park-rzezby-na-brodnie-rozdzial-xi>

Park Rzeźby na Brodnie. Przewodnik dla osób ze spektrum autyzmu, [en ligne] [https://issuu.com/muzeum\\_sztuki\\_nowoczesnej/docs/przedprzewodnik\\_park](https://issuu.com/muzeum_sztuki_nowoczesnej/docs/przedprzewodnik_park)

*Paweł Althamer, Biblioteka Publiczna*, sztuka publiczna, [en ligne] <https://sztukapubliczna.pl/pl/biblioteka-publiczna-Paweł-althamer/czytaj/113>

*Paweł Althamer, Brodno 2000*, 2000 MSN, [vidéo en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/althamer-pawel-brodno-2000>

*Paweł Althamer, Wspólna Sprawa*, 2009, MSN, [vidéo en ligne] film présentant l'action : <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/althamer-Paweł-wspolna-sprawa>

*Przewodnik po Parku Rzeźby na Brodnie*, [en ligne] [https://issuu.com/muzeum\\_sztuki\\_nowoczesnej/docs/przewodnik\\_issu](https://issuu.com/muzeum_sztuki_nowoczesnej/docs/przewodnik_issu)

*Rasheed Araeen Arctic Circle 2017. Rekonstrukcja Rzeźby*, MSN, [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/wydarzenia/rasheed-araeen-arctic-circle-2017-1982-1988>

*Roman Stanczak*, culture.pl, [en ligne] <https://culture.pl/pl/tworca/roman-stanczak>

*Rozdział VIII, Mieszczanie z Brodna, Park Rzeźby na Brodnie*, [en ligne] <http://www.park.artmuseum.pl/pl/o-parku/mieszczanie-z-brodna>

*Sans titres (Bez tytułu)*, MSN [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/przewanska-katarzyna-bez-tytulu-interwencje-malarskie>

*Sylwia, Paweł Althamer & Grupa Nowolipie*, Park Rzeźby na Brodnie, [en ligne] <https://park.artmuseum.pl/pl/rzezby/sylwia>

*Teresa Murak, Z cyklu: Rzeźba dla ziemi*, MSL, [en ligne] <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/8957>

*The Center for Land Use Interpretation*, [en ligne] <https://www.clui.org/>

*Wokół kolekcji - Aniol Stroz Romana Stanczaka* MSN, [vidéo en ligne] <https://park.artmuseum.pl/pl/film/rzezby/aniol-stroz/1>

*Wokół kolekcji Monika Sosnowska opowiada o swoich pracach*, MSN, 13/01/2009, [en ligne] <https://artmuseum.pl/pl/doc/video-wokol-kolekcji4>

