

ZERO 3
ART SPACE

STUDIA PODYPLOMOWE
MEDIACJA I RYNEK SZTUKI

Kij w mrowisku / Stick in the Anthill



Kij w mrowisku

Redakcja:
Andrzej Drohomirecki
Tomasz Opania
Róża Tomikowska
Rafał Tomikowski

Stick in the Anthill

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

ZERO 3
ART SPACE

STUDIA PODYPLOMOWE
MEDIACJA I RYNEK SZTUKI

Wrocław–Poznań 2025

Serdeczne podziękowania kierujemy do wszystkich osób i instytucji, które przyczyniły się do zrealizowania wystawy *Kij w mrowisku* oraz powstania i wydania niniejszej publikacji. Dziękujemy przede wszystkim artystom, autorom tekstów, autorowi identyfikacji wizualnej, wykładowcom studiów podyplomowych Mediacja i Rynek Sztuki oraz koleżankom – absolwentkom tychże studiów – których zaangażowanie, pasja i twórcza wizja wzbogaciły zawartość tego wydawnictwa, nadając mu wyjątkowy charakter.

Szczególne wyrazy wdzięczności składamy Tomaszowi Opani za zorganizowanie nam czasu, który efektywnie spędziliśmy na studiach podyplomowych Mediacja i Rynek Sztuki oraz wsparcie wszelakie.

Gorące podziękowania kierujemy do Ewy Zarzyckiej za długie, inspirujące rozmowy będące iskrą dla kolejnych działań.

Na koniec pragniemy podziękować wszystkim, którzy nas odwiedzili w czasie trwania wystawy *Kij w mrowisku*, za czas wspólnie spędzony razem ze sztuką oraz naszym Czytelnikom za zainteresowanie i otwartość – mamy nadzieję, że ta publikacja stanie się dla Państwa źródłem inspiracji i refleksji nad sztuką współczesną.

Róża Tomikowska i Rafał Tomikowski
Przestrzeń dla sztuki Zero3

Our heartfelt thanks go out to all the individuals and institutions who contributed to staging the exhibition, *Stick in the Anthill*, and the writing and publication of this book. First and foremost, we extend our deepest gratitude to the artists, the authors of the texts, the creator of the visual identity, and the lecturers of the postgraduate course "Mediation and Art Market". We are especially thankful to our friends who graduated from the course, whose commitment, passion and creative vision enriched this publication with its unique character.

A special acknowledgment goes to Tomasz Opania for organizing our time so effectively during the "Mediation and Art Market" postgraduate course. Your support was invaluable to us.

Our warmest thanks are also owed to Ewa Zarzycka for long and inspiring conversations that sparked many ideas for future activities.

Finally, we wish to thank everyone who visited *Stick in the Anthill* and for the time we shared together with art. To our readers, thank you for your interest and openness. We hope that this publication serves as a valuable source of inspiration and reflection on contemporary art.

The original Polish title, "Kij w mrowisku", literally means "The cat among the pigeons". However, the authors chose "Stick in the anthill" as a direct, word-for-word translation to preserve its associations and multilayered meanings. These include references to ants, activity, disruption caused by the stick, as well as the notion of an anthill being built around a wooden pole.

Róża Tomikowska and Rafał Tomikowski
Zero3 Art Space



Fot./Photo Róża Tomikowska


8.07.24
GODZ. 18.00
/PONIEDZIAŁEK/
DZIECI
SZTATY ←
DO 13 LAT,
DJ.PL LUB SMS POD NR: 501 450 410,
MIEJSC OGRANICZONA, BEZPŁATNE
ZERO 3
UL. DALEKA 13
60-124 POZNAŃ
9.07.2024
GODZ. 18.00
/WERNISAŻ/
10.07—
6.08.24
K I J → → W
MROWISKU
ANDRZEJ DROHOMIRECKI → KASIA KMITA → MARCIN
MIERZICKI → TOMASZ OPANIA → JAROSŁAW SŁOMSKI →
KAROLINA SZYMANOWSKA → EWA ZARZYCKA

Od redakcji

From the Editors



Fot./Photo NAFTASQUAD

Tomasz Opania

Publikacja ta jest zbiorem refleksji wykładowców, słuchaczy oraz artystów związanych i zaprzyjaźnionych ze studiami podyplomowymi Mediacja i Rynek Sztuki. Bezpośrednim impulsem do powstania tej książki była zeszłoroczna wystawa dyplomowa absolwentów, inaugurująca nowe miejsce prezentacji sztuki w Poznaniu – Przestrzeń dla Sztuki Zero3.

Kuratorami wystawy oraz pomysłodawcami przedsięwzięcia byli Róża i Rafał Tomikowscy, wspierani przez Judytę Gralkę, Martynę Siek i Agatę Hebel. Wystawa zatytułowana *Kij w mrowisku* miała na celu skłonienie zaproszonych artystów do refleksji nad rolą sztuki w społecznym dyskursie oraz mediacją w sztuce w szerszym kontekście. W Polsce pojęcie „mediacji" nieczęsto kojarzy się ze sztuką, podczas gdy w Niemczech, Szwajcarii czy krajach Dalekiego Wschodu termin ten z powodzeniem zastąpił tradycyjną „edukację artystyczną". Zmiana ta wynika z potrzeby redefinicji roli edukatora. Edukacja tradycyjnie zakłada hierarchiczny model, w którym edukator znajduje się ponad uczestnikami. Mediator natomiast zajmuje pozycję równorzędną, jego rolą nie jest autorytatywne przekazywanie wiedzy, lecz inspirowanie do samokształcenia poprzez inicjowanie wydarzeń, dyskusję i wsparcie. Mediator sztuki staje się inicjatorem dialogu i inspirującym przewodnikiem, a nie autorytatywnym przekazicielem wiedzy.

Rozważania nad pojęciem mediacji sztuki są istotne także dlatego, że kierunek ten jest unikalny w polskim środowisku akademickim. W tym miejscu warto przypomnieć założenia programowe wspomnianego kierunku kształcenia. Studia podyplomowe Mediacja i Rynek Sztuki są prowadzone na Wydziale Rzeźby i Mediacji Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Studia te dedykowane są osobom z różnych środowisk intelektualnych związanych ze sztuką i zainteresowanych interdyscyplinarną wymianą doświadczeń. Program studiów obejmuje zarówno teorię, jak i praktykę artystyczną, skierowaną do tych osób, które chcą poszerzyć swoje zainteresowania artystyczne w sposób zawodowy.

W ramach warsztatów prowadzonych przez artystów uczestnicy zdobywają umiejętności w zakresie rysunku, malarstwa, rzeźby, działań w przestrzeni społecznej, sztuki procesualnej i performance. Program obejmuje również naukę o kuratorstwie i specyfice pracy w galeriach, fundacjach oraz stowarzyszeniach artystycznych z myślą o osobach, które pragną zajmować się profesjonalnie produkcją, promocją i sprzedażą sztuki oraz organizacją wydarzeń animacyjnych.

Program powstał nie tylko jako odpowiedź na potrzebę poszerzania wpływu sztuki na społeczeństwo i tworzenia nowych przestrzeni dla działań artystycznych, ale także jako platforma dialogu między artystami, odbiorcami i instytucjami kultury. Studia te łączą wybrane teorie artystyczne, niektóre zagadnienia historii sztuki, warsztat artystyczny oraz wiedzę na temat finansowania i promowania

wydarzeń kulturalnych, kładąc jednocześnie nacisk na połączenie teorii z praktyką. Podczas spotkań słuchacze zostają wprowadzani w życie artystyczne Wrocławia oraz lokalnych instytucji kultury. Studia podyplomowe Mediacja i Rynek Sztuki skierowane są zarówno do absolwentów kierunków artystycznych oraz humanistycznych, jak i wszystkich zainteresowanych poszerzeniem swoich zainteresowań artystycznych w wymiarze praktycznym i zawodowym. Powstały one z myślą o edukacji opartej na dialogu i wymianie doświadczeń, co sprawia, że są atrakcyjne dla młodych absolwentów oraz specjalistów pragnących połączyć swoje dotychczasowe doświadczenia zawodowe ze sztuką.

Doświadczenia artystów działających na Dolnym Śląsku wskazują, że choć w ostatnim czasie powstało wiele fundacji, stowarzyszeń i galerii zajmujących się promocją sztuki współczesnej, nadal istnieje potrzeba wspierania lokalnych inicjatyw artystycznych i kulturalnych. Rośnie także zainteresowanie projektami łączącymi artystów z przedsiębiorcami oraz współpracą instytucji kultury z samorządami i lokalnym samorządem, co sprzyja zaangażowaniu studentów i absolwentów w działania artystyczne oraz w pracę w fundacjach dbających o rozwój kulturalny. W odpowiedzi na wymienione wyżej potrzeby i zmieniający się rynek kształcimy świadomych odbiorców sztuki, kolekcjonerów oraz pasjonatów, wspierających jej rozwój.

Studia wieńczy projekt dyplomowy, realizowany pod opieką promotorów, który obejmuje zaplanowanie i organizację wydarzenia artystycznego lub kulturalnego, takiego jak wystawa, festiwal, sympozjum, plener, warsztaty lub przestrzeń wystawiennicza. Pisemna część pracy dyplomowej zawiera ideowy opis projektu z odniesieniem do kontekstu kulturowego, filozoficznego i estetycznego oraz szczegółowy plan, harmonogram i budżet realizowanego przedsięwzięcia. Przestrzeń dla Sztuki Zero3 stanowi kolejny krok ku rozwojowi założeń kierunku kształcenia mediacja i rynek sztuki, będąc jednocześnie próbą weryfikacji ich w praktyce.

Tomasz Opania

This publication is a collection of thoughts by lecturers, students and friends – artists associated with the postgraduate course on Mediation and Art Market. The immediate impetus for this book was the 2023 graduating student exhibition, which inaugurated a new exhibition venue in Poznań – Zero3 Art Space.

The curators and initiators of the project were Róża and Rafal Tomikowski, supported by Judyta Gralka, Martyna Siek and Agata Hebel. *Stick in the Anthill* aimed to encourage the invited artists to reflect on the role of art in social discourse and mediation in art in a broader context. In Poland, the concept of "mediation" is rarely associated with art, whereas in Germany, Switzerland and East Asia the term has successfully replaced traditional "art education". This shift is driven by the need to redefine the role of the educator. Education traditionally implies a hierarchical model in which the educator is superior to the students. The mediator, on the other hand, is their peer. Their role is to encourage self-education through initiating events, discussion and support, rather than to impart knowledge in an authoritative way. The art mediator becomes an initiator to dialogue and an inspirational guide, rather than an authoritative transmitter of knowledge.

The discussion around art mediation is important because this course is unique in Polish universities. At this point, it is worth recalling the framework of this course. The postgraduate course on Mediation and Market Art is offered by the Faculty of Sculpture and Art Mediation at the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts in Wrocław. The course is addressed to people from different academic backgrounds related to art, who are interested in interdisciplinary exchange. The curriculum includes both theory and art practice and is aimed at participants willing to develop their artistic interests in a professional way.

Through artist-led workshops, students increase their skills in drawing, painting, sculpture, social practice, process art and performance. The curriculum also includes the study of curation and arts administration, from the perspective of those wishing to become professionally involved in the production, promotion and sale of art and the organisation of community events.

The program was designed in response to the need to increase the social impact of art and create new spaces for artistic activities, as well as to provide a platform for dialogue between artists, audiences and cultural institutions. The course combines selected topics from art theory, history, artistic practice, and a study of the financing and promotion of cultural events. Simultaneously, it focuses on integrating theory and practice. During the meetings, students are introduced to the artistic life of Wrocław and its local cultural institutions. The postgraduate course on Mediation and Market Art is aimed at graduates of art

and humanities faculties, and likewise to anyone interested in developing their artistic interests, practically and professionally. It was inspired by education based on dialogue and experience sharing, thus making it more attractive to recent graduates and young professionals who wish to combine their previous experience with art.

The experience of artists working in Lower Silesia shows that although there has been a recent flourishing of foundations, associations and galleries established to promote contemporary art, there is still a need to further support local artistic and cultural initiatives. There is also a growing interest in projects linking artists and business, as well as in cooperation between cultural institutions, local governments and enterprises. This in turn encourages art students and graduates to engage with these activities and to work with organisations that foster cultural development. All these needs, together with the changing market, have inspired us to educate conscious art consumers, collectors and enthusiasts who support the development of art.

The postgraduate course culminates with a thesis project, carried out under the supervision of a thesis advisor. It involves the planning and organisation of an artistic or cultural event, such as an exhibition, festival, symposium, artistic retreat, workshop or exhibition space. The written part of the thesis includes an overview of the project with reference to the cultural, philosophical and aesthetic context, together with a detailed plan, schedule and budget for the project. Zero3 Art Space is a step forward in the development of the Mediation and Market Art curriculum, and an attempt to test it in practice.

Andrzej Drohomirecki

Przecież pisuar był już dawno temu. Kto dziś pamięta o dorysowanych wąsach Giocondy? Kartony proszku do prania? Oczywiście, że były. Podobnie jak zapomniany już nieco akcjonizm i Otto Muehl, o którym drobnomieszczańska wrażliwość podszyta politycznie poprawną inkluzyjnością woli zapomnieć. Słowem, było już chyba wszystko i nic nas nie zaskoczy, bo przyzwyczailiśmy się tak bardzo do tego zaskoczenia, że przestało ono już nas zaskakiwać. W liberalnej demokracji nie lubimy być zaskakiwani. Konsumenci akceptują rozrywkę, którą dobrze znają. Odbija się to nawet na aktualnej sytuacji sztuki współczesnej, przypominającej mrowisko, w które ktoś już dawno temu wetknął kij. Ten, początkowo obcy, zaskakujący element stał się z czasem częścią struktury, którą niegdyś miał naruszyć, a może i przezwyciężyć. Dziś przecież nie chodzi o to, żeby zwyczajnie wziąć i wetknąć kij w mrowisko (jeśli jest to w ogóle jeszcze możliwe) lub żeby zrobić to ze szczególną finezją. Wznieść się, wykonać jakieś *salto mortale* kończące się wetknięciem tegoż kija. Corrida z finalnym zatknięciem patyka w samym środku uporządkowanej i hierarchicznej struktury. Sztuka współczesna przypomina raczej mrowisko, w którym kij ma się dobrze. Wiemy, że tam jest, a skoro jest, to po co to zmieniać. Może zadaniem jakiejś przyszłej awangardy byłoby usunięcie tego elementu? Współcześnie wydaje nam się to tak samo niemożliwe, jak niegdyś niemożliwym wydawało się odrzucenie Wielkiej Teorii Piękna czy iluzjonizmu w malarstwie. Być może „granice mojego języka oznaczają granice mojego świata”[1]. Moglibyśmy odwrócić tę słynną uwagę Ludwika Wittgensteina i odnieść ją do współczesnego braku zaufania do tego, co pojawia się w polu doświadczenia estetycznego. Zamiast skupiać się na ograniczeniach języka, skupmy się na sposobie naszego doświadczenia estetycznego oraz roli wyobraźni. To pomogłoby nie tylko formułować i rozwijać możliwości dyskursu dotyczącego sztuki, ale też miałoby szansę otworzyć nas na nową formę komunikacji, w której to twórczość artystyczna miałaby możliwość pełnienia funkcji pośrednika. Gdzie mogłaby być ona miejscem refleksji, wymiany i przemiany być może nie tylko sfery kulturalnej, ale być może również politycznej. Politycznej w tym pierwotnym rozumieniu tego pojęcia, które odnosiło się nie tyle do sprawowania władzy, co do wspólnoty. Właśnie takim problemom przygląda się mediacja sztuki.

Jednym z podstawowych paradygmatów mediacji sztuki jest nie tylko problem języka, którym opisujemy świat twórczości artystycznej oraz jego możliwości dyskursywne, ale przede wszystkim zagadnienie rekonfiguracji naszego doświadczenia estetycznego. Na gruncie tej dziedziny dzieła sztuki nie sprowadza się do roli technicznego komunikatu lub czegoś, co mieści się w możliwościach refleksyjnego poznania jako wytwór o charakterze estetycznym. Twórczość artystyczna,

1 L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 2000, s. 64.

z perspektywy mediacji sztuki, ujmowana jest raczej w kontekście sfery pozwalającej odbiorcom-uczestnikom na doświadczenie, że rzeczywistość, w której żyjemy, jest o wiele bogatsza niż wszystkie zjawiska, które możemy ująć w języku pojęciowego poznania. Interpretując fenomen twórczości artystycznej zgodnie ze słowami Paula Klee, że „sztuka nie odtwarza rzeczywistości, ale czyni ją widoczną", mediacja sztuki podejmuje refleksję nie tylko nad komunikowalnymi możliwościami języka, za pośrednictwem którego można by opisać ów sposób jawienia się tego, co rzeczywiste w sztuce, ale ponadto podejmuje działania osadzone w obrębie praktyki i teorii artystycznej, badające rozdźwięk między przeżyciem, doświadczeniem rzeczywistości, ale również i bezradnością odbiorców wobec fenomenu sztuki współczesnej.

W warstwie teoretycznej mediacji sztuki można odnaleźć echa dwóch tradycji. Pierwszej, związanej z koncepcją emancypacji sztuki, która ma swoje źródło w oświeceniowych ideach niemieckiego poety i dramaturga Fryderyka Schillera, oraz drugą, bardziej współczesną, osadzoną w pojęciu estetyki relacyjnej Nicolasa Bourriauda. Estetyka relacyjna, podobnie jak Schillerowski ideał harmonii między jednostką a ogółem traktują twórczość artystyczną jako dziedzinę, w której może realizować się wolność ludzkiej egzystencji. Schiller dostrzega tę manifestację w fenomenie estetycznego pozoru, Bourriaud natomiast w relacjach międzyludzkich, które restytuuje dzieło. Warstwa teoretyczna mediacji sztuki to jedynie szkielet wspólnych prób zrozumienia twórczości artystycznej ostatnich dziesięcioleci i zbudowania nowego, złożonego pomostu między dziełem a odbiorcą, umożliwiającego komunikację obu stron nie tylko na poziomie teorii, ale również z wykorzystaniem praktyki artystycznej jako medium równosilnej wypowiedzi.

Zdając sobie sprawę z przeobrażeń zachodzących we współczesnej sztuce, w której dokonuje się odejście od idei emancypacji jednostki na rzecz idei komunikacji międzyludzkiej oraz racjonalnego wymiaru egzystencji współczesnego człowieka, mediacja sztuki stara się ujmować praktykę artystyczną jako nieprzerwane kontinuum wpisujące się w rozległy kontekst społecznej egzystencji, w której sztuka i sfera publiczna zacierają własne granice, przejawiając tendencje, o których wspominał Karol Marks w odniesieniu do szeroko rozumianych procesów społecznych, a mianowicie wzajemnego przenikania się *praxis* i *poesis*. Zaletą perspektywy mediacji sztuki jest otwartość na problemy aktualnej praktyki artystycznej w odniesieniu do szeroko rozumianych przemian społecznych oraz – co warto podkreślić – wydobycie na jaw i oczyszczenie z kurzu zapomnianych już teorii estetycznych, które z powodzeniem poddają się próbom uwspółcześnienia.

Mediacja sztuki jest dziedziną młodą, wciąż kształtującą swoje instrumentarium pojęciowe oraz metodologiczne. Próbując badać społeczne i artystyczne fenomeny współczesnej kultury, podkreślając element emancypacyjny twórczości artystycznej, jej wspólnotowy charakter oraz analizując możliwości przenikania się różnych dziedzin sztuki, mediacja nie jest teoretyczną utopią, ponieważ spełnia się jako praktyka.

Właśnie takiej praktyki mediacyjnej podjęli się kuratorzy wystawy oraz inicjatorzy wydarzeń jej towarzyszących pt. *Kij w mrowisku*, wystawy, która odbyła się w poznańskiej Przestrzeni dla Sztuki Zero3 w dniach od 9 lipca do 14 września 2024 roku. Celem tego przedsięwzięcia była nie tylko refleksja nad sposobami doświadczania sztuki współczesnej, ale przede wszystkim stworzenie aktywnego dialogu między artystami a publicznością. Dialogu, który aktywizował i angażował obie strony w podobnym stopniu. *Kij w mrowisku* to sytuacja zastana i trudna do zmiany. Zainicjowanie dialogu wydaje się w tych warunkach

niezwykle trudne. Jak zauważają sami kuratorzy: „Przestrzeń mrowiska, w swojej złożonej architekturze symbolizuje zarówno twórczy potencjał, jak i wrażliwość na zewnętrzne ingerencje. Pojawiający się w tytule kawałek drewna może stanowić zarówno element niszczący strukturę mrowiska, jak i przedmiot niezbędny do jego budowy. W jaki sposób może to odzwierciedlać nasze codzienne wybory? Czy percepcja pozwala nam dostrzegać tworzenie, czy destrukcję? Jakie znaczenie mają czas, miejsce oraz nasza kondycja psychiczna w ocenie tych procesów? *Kij w mrowisku* stawia pytania o istotę mediacji w sztuce, jej potrzebę oraz sens; jest zaproszeniem do aktywnego uczestnictwa w dialogu, gdzie każdy gest i interpretacja mają znaczenie, a sztuka staje się przestrzenią refleksji, wymiany i przemiany”**2**. Inicjatywa kuratorów, artystów i publiczności skupiona wokół *Kija w mrowisku* nie jest jedynie namową do zmiany zastanej polityki kulturalnej, jest raczej nadzieją na rewolucję doświadczenia, która może zmienić coś więcej niż zastany stan rzeczy.

2 https://zero3.pl/wydarzenia/ [dostęp: 12.10.2024].

Andrzej Drohomirecki

The urinal, after all, was a long time ago. Who today remembers the moustache drawn on La Joconde? And the boxes of washing powder? Of course, there were some as well. Just like the now forgotten Actionism of Otto Muehl, whom the petit-bourgeois sensibility – lined with politically-correct inclusiveness – prefers to forget. In short, we have probably seen it all and nothing can surprise us now, as we have become so used to surprise that it no longer surprises us. In commercial democracy, we do not like to be surprised. Consumers accept entertainment they are used to. This is even reflected in the current climate of contemporary art, which resembles an anthill that someone stuck a stick into long ago. This initially alien, surprising element has over time become incorporated into the structure it was once meant to violate, and perhaps surmount. Today, after all, it is no longer a matter of simply sticking the stick into this anthill (if that is still even possible) but of doing so with exceptional finesse. Ascend, perform a sort of *salto mortale* and end by poking the stick. A bullfight culminating in impaling the stick into the middle of an ordered and hierarchical structure. Contemporary art is more like an anthill where the stick is well situated. We know it is there, and since it is there, why change it? Perhaps the task for a future avant-garde would be to remove this element? Today, it seems as impossible as it once seemed impossible to reject the Great Theory of Beauty or illusionism in painting. Perhaps "The limits of my language mean the limits of my world[1]." We could turn this famous remark from Ludwig Wittgenstein around and relate it to the contemporary lack of confidence in what is happening in the field of aesthetic experience. Instead of focusing on the limitations of language, let's focus on improving our aesthetic experience and imagination. This could both help to formulate and develop the discourse around art, and also to offer us the chance to open up to a new form of communication in which artistic creation might act as an intermediary. Where art could be a venue for reflection, exchange and transformation of perhaps not only the cultural but also the political sphere. Political in the original sense of the word, which once referred less to the exercise of power than to community. This is precisely this kind of question that art mediation addresses.

One of the basic paradigms of art mediation revolves not only around the language used to describe the world of artistic creation and its discursive possibilities, but above all around the question of reconfiguring our aesthetic experience. In this context, the artwork is not reduced to a technical communication or some kind of aesthetic product made for the purpose of reflective cognition. Instead, from the perspective of art mediation, art is perceived as a sphere

1 L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, translated by D. F. Pears and B. F. McGuinness, Routledge Classic, London and New York 2002, p. 68.

that allows the viewer-participant to experience that the reality we live in is much richer than all the phenomena which can be put into the language of conceptual cognition. Art mediation interprets the phenomenon of artistic creation according to Paul Klee's words: "art does not reproduce the visible, rather, it makes visible". Consequently, it reflects on the communicative capacities of language through which this mode of manifestation of 'the real' in art could be described. It engages in activities embedded within artistic practice and theory that explore the discord between experience, reality, as well as helplessness of the audience faced with the phenomenon of contemporary art.

The theoretical aspect of art mediation echoes two traditions. The first, linked to the concept of the emancipation of art, has its origins in the Enlightenment ideas of the German poet and playwright Frederick Schiller. The second, more contemporary, is rooted in Nicolas Bourriaud's theory of relational aesthetics. Relational aesthetics, much like Schiller's ideal of harmony between the individual and the collective, approaches art as a realm where the freedom of human existence can be experienced. Schiller sees this manifestation in the phenomenon of aesthetic semblance, while Bourriaud sees it in the interpersonal relationships that the work restores. The theoretical level of art mediation is merely a skeleton of shared attempts to comprehend art in recent decades and to build a new, intricate bridge between the work and the audience. This bridge enables two-way communication not only between theory and artistic practice but also as a medium for equitable expression of artist and viewer.

In contemporary art, there has been a shift from the idea of the emancipation of the individual to interpersonal communication and the rational conditions of contemporary life. Aware of these transformations, art mediation seeks to frame artistic practice as an uninterrupted continuum embedded in the broad context of social existence. From this perspective, art and the public sphere blur their boundaries and manifest the tendencies that Karl Marx referred to in relation to social processes in the broadest sense, namely the convergence of *praxis* and *poiesis*. The advantage of the perspective offered by art mediation lies in its openness to problems of contemporary artistic practice in relation to broadly understood social transformations. It's important to emphasise its ability to unearth forgotten aesthetic theories, dusting them off and successfully subjecting them to the tests of modernity.

Art mediation is a new field that is still developing its conceptual and methodological tools. It seeks to study the social and artistic phenomena of contemporary culture, to highlight the emancipatory element of art and its communal character, and to explore the possibilities of convergence between different artistic fields. Thus, mediation is not a theoretical utopia, as it fulfils itself as practice.

This was, indeed, the mediating practice undertaken by the curators of the exhibition, entitled *Stick in the Anthill,* and the initiators of the exhibition program. The show was held at Zero3 Art Space in Poznań from 9 July to 14 September, 2024. The project's objective was not only to reflect on ways of experiencing contemporary art, but above all to create an active dialogue between artists and the audience. A dialogue that mutually activated and engaged both parties on the same level. A stick, stuck in an anthill, is a stagnant situation which is difficult to change. Initiating a dialogue seems extremely difficult under these conditions. As the curators note: "The anthill, with its intricate architecture, symbolises both creative potential and vulnerability to external interference. The piece

of wood stuck in it can represent both the element that destroys the structure of the anthill and the object required for its construction. How might this reflect our daily choices? Does perception allow us to see creation or destruction? What is the importance of time, place and our mental condition in evaluating these processes? *Stick in the Anthill* raises questions about the essence of mediation in art, its necessity and meaning. It is an invitation to actively engage in a dialogue where every gesture and interpretation matters, and art becomes a space for reflection, exchange and transformation"[2]. The initiative of the curators, artists and audiences developed with *Stick in the Anthill* is not merely a call to change stagnant cultural policy, it is rather a hope for a transformative shift in experience that can change something even greater than just the stagnant status quo.

2 https://zero3.pl/wydarzenia/[accessed 12/10/2024].

Rafał Tomikowski

Otwarta w lipcu 2024 roku Przestrzeń dla Sztuki Zero3 jest wyrazem dojrzewającej przez wiele lat potrzeby stworzenia otwartego miejsca dla artystów, kolekcjonerów oraz entuzjastów sztuki oraz podjęcia działań znacznie wykraczających poza gromadzenie zbiorów.

Przestrzeń dla Sztuki Zero3 jest platformą dialogu i ekspresji artystycznej, dedykowana promocji i wsparciu współczesnych twórców wizualnych. Powstała z myślą o kreowaniu przestrzeni, w której sztuka staje się żywą częścią codzienności, miejscem spotkań międzypokoleniowych oraz pomostem łączącym różnorodne środowiska artystyczne.

Przestrzeń dla Sztuki Zero3 wspiera rozwój malarstwa, rzeźby, instalacji i performance'u, organizując wystawy, panele dyskusyjne i wydarzenia edukacyjne, które przybliżają sztukę szerokiemu odbiorcy. Inicjatywa dąży do ochrony i promocji dorobku polskich artystów, a także wspiera ich wkład w międzynarodowy kontekst historii sztuki. Jest to przestrzeń, która nie tylko celebruje dorobek przeszłości, ale także inspiruje nowe pokolenia artystów. Poprzez swoje działania Przestrzeń dla Sztuki Zero3 przyczynia się do tworzenia wartościowego dialogu o sztuce, dostępnego dla wszystkich zainteresowanych jej różnorodnymi formami i historią.

Rafał Tomikowski

Founded in July 2024, Zero3 Art Space, responds to a long-standing need to create a space open to artists, collectors, and art lovers; and to take action that goes well beyond collecting.

Zero3 Art Space is a platform for dialogue and artistic expression, dedicated to the promotion and support of contemporary visual artists. The idea behind its conception was to create a venue where art becomes an integral part of everyday life, a place for intergenerational encounters and a bridge between diverse artistic communities.

Zero3 Art Space fosters the development of painting, sculpture, installation and performance by organising exhibitions, panel discussions and educational events that enhance public engagement with art. The initiative strives to preserve and promote the work of Polish artists, and supports their contribution to the international context of art history. It is a space that not only celebrates the achievements of the past, but also to inspire new generations of artists. Through its activities, Zero3 Art Space contributes to creating a valuable dialogue about art, accessible to all those interested in its diverse forms and history.

Róża Tomikowska /tekst kuratorski/

Wystawa i wydarzenia *Kij w mrowisku* zapraszają do analizy pojęć mediacji, przemiany oraz postrzegania w kontekście sztuki współczesnej. Określenie „mediacja" przywodzi często na myśl obszar terminologii prawniczej i gospodarczej, gdzie celem jest znalezienie rozwiązania akceptowalnego przez strony o różnych potrzebach. Mediacja w sztuce może być rozumiana jako specyficzny rodzaj edukacji, wytłumaczenia, naprowadzania albo wskazania, które wspomagają w procesie odbioru sztuki. To tylko niektóre z prób zmierzenia się ze znacznie szerszym zakresem interpretacji i znaczenia tego słowa.

Złożona struktura mrowiska symbolizuje zarówno twórczy potencjał, jak i wrażliwość na zewnętrzne ingerencje. Pojawiający się w tytule kawałek drewna może stanowić zarówno element niszczący strukturę mrowiska, jak i przedmiot niezbędny do jego budowy. W jaki sposób może to odzwierciedlać nasze codzienne wybory?

Czy percepcja pozwala nam dostrzegać tworzenie, czy destrukcję? Jakie znaczenie mają czas, miejsce oraz nasza kondycja psychiczna w ocenie tych procesów?

Kij w mrowisku stawia pytania o istotę mediacji w sztuce, jej potrzebę oraz sens; jest zaproszeniem do aktywnego uczestnictwa w dialogu, gdzie każdy gest i interpretacja mają znaczenie, a sztuka staje się przestrzenią refleksji, wymiany i przemiany.

Wystawa pozwala zagłębić się w obszary, w których mediacja staje się elementem wielopoziomowego dialogu, a obiekty i działania stają się źródłem inspiracji, pobudzają empatię i inicjują rozmowy.

Róża Tomikowska /curatorial text/

The exhibition and program of events, *Stick in the Anthill,* invites the public to explore the concepts of mediation, transformation and perception in the context of contemporary art. The word "mediation" often brings to mind a term from law or business, where the goal is to find a solution acceptable to parties with different needs. Mediation in art can be understood as a specific kind of education, explanation, guidance or recommendation that supports the process of experiencing art. These are just a few of the attempts to grapple with the much broader scope of interpretation and meaning of this word.

The intricate structure of the anthill symbolises both creative potential and vulnerability to external interference. The piece of wood stuck in it can represent both the element that destroys the structure of the anthill and the object required for its construction. How might this reflect our daily choices?

Does our perception influence us to see creation or destruction? What is the importance of time, place and our mental condition in evaluating these processes?

Stick in the Anthill raises questions about the essence of mediation in art, its necessity and meaning. It is an invitation to actively engage in a dialogue where every gesture and interpretation matters, and art becomes a space for reflection, exchange and transformation.

The exhibition provides an opportunity to explore the areas where mediation can be integrated into a multi-level dialogue, with objects and actions serving as a source of inspiration, stimulating empathy and initiating conversations.





Otwarcie wystawy *Kij w mrowisku* 9 lipca 2024 r.

Opening of the Exhibition *Stick in the Anthill* 9th July 2024

Fot./Photo Eva Cygańska

Andrzej Drohomirecki
Wahadło Foucaulta / Foucault's Pendulum.
Fot./Photo NAFTASQUAD





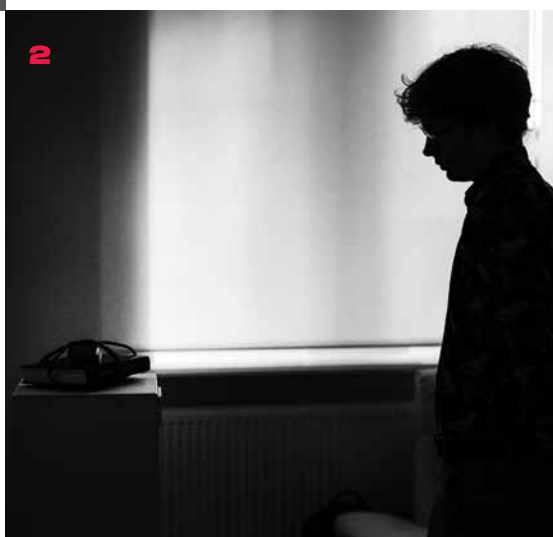
1

1
Ewa Zarzycka, Marcin Mierzicki.
Fot./Photo NAFTASQUAD
2
Marcin Mierzicki, Ewa Zarzycka.
Fot./Photo Eva Cyganska
3
Ewa Zarzycka,
Skrzynia / *Trunk*.
Fot./Photo NAFTASQUAD


2


3


1


2



1
Agata Hebel-Binkowska, Maciej Binkowski.
Fot./Photo NAFTASQUAD
2
Przy pracy Andrzeja Drohomireckiego
Kanta Sadem / By Andrzej Drohomirecki's piece
Kanta Sadem. Fot./Photo NAFTASQUAD
3
Słój z kiszonką z flagi Tomasza Opani / Tomasz Opania's
Jar with the flag pickles. Fot./Photo NAFTASQUAD


1


2



1
Kasia Kmita, Róża Tomikowska.
Fot./Photo NAFTASQUAD
2
Krzysztof Zuber. Fot./Photo NAFTASQUAD
3
Trening na pracy Tomasza Opani *Trener Osobisty*,
fragment / Training with Tomasz Opania's work, *Personal Trainer*, fragment. Fot./Photo NAFTASQUAD



1



2

1
Performance Ewy Zarzyckiej / Ewa Zarzycka's performance. Fot./Photo NAFTASQUAD
2
Performance Tomasza Opani / Tomasz Opania's performance. Fot./Photo NAFTASQUAD



1



1
Jagna Domżalska, Kasia Kmita, Ewa Zarzycka.
Fot./Photo NAFTASQUAD
2
Wanda Tomikowska, Lidia Żyto, Ula Żyto.
Fot./Photo NAFTASQUAD



1

1
Piotr C. Kowalski, Kasia Kmita, Andrzej Drohomirecki.
Fot./Photo Eva Cyganska
2
Róża Tomikowska, Rafal Tomikowski.
Fot./Photo NAFTASQUAD
3
Karolina Szymanowska *Czuły punkt.*
Fot./Photo NAFTASQUAD



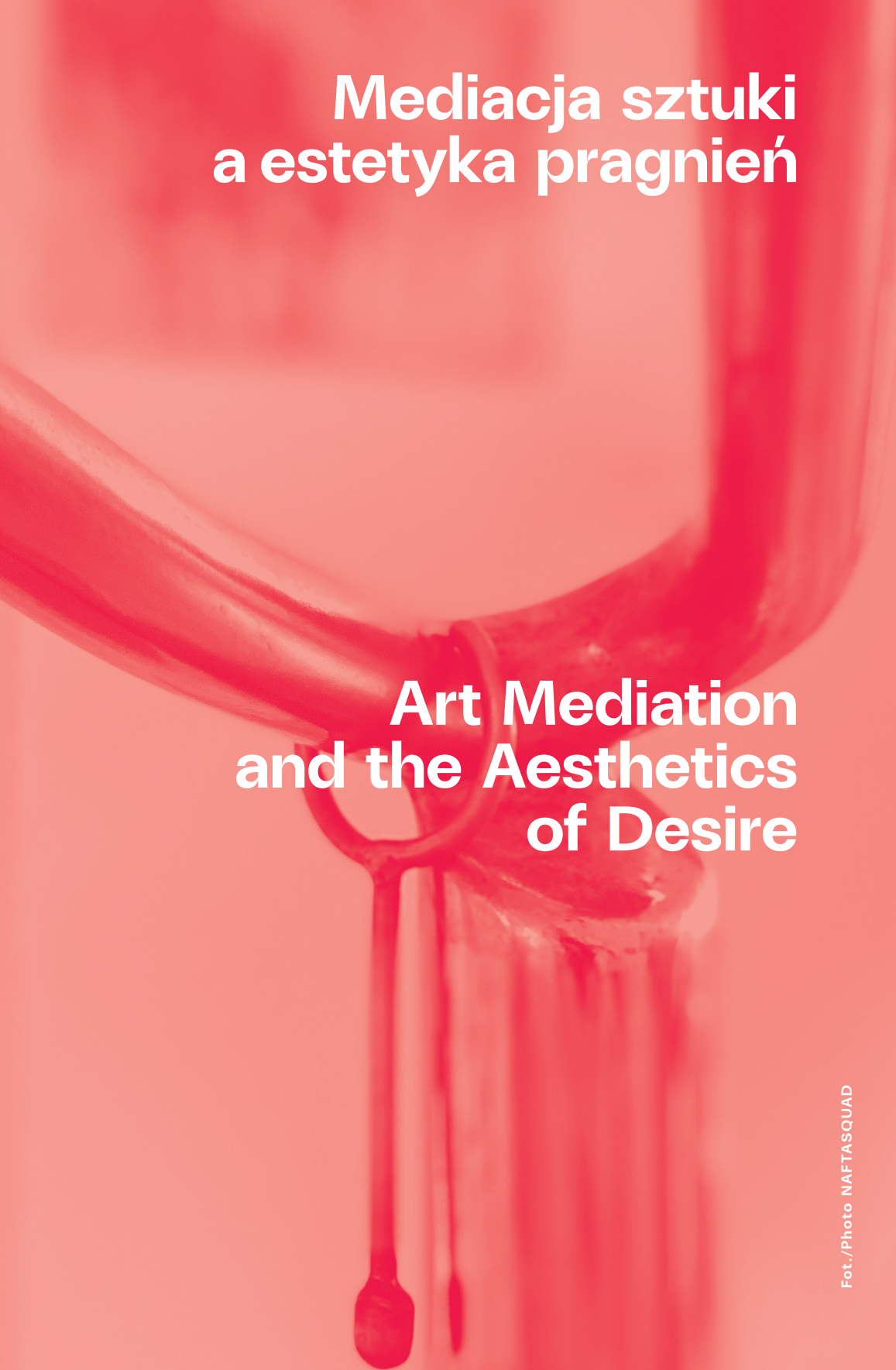
2

3



Mediacja sztuki a estetyka pragnień

Art Mediation and the Aesthetics of Desire



Fot./Photo NAFTASQUAD

Anna Markowska

„Mediacja" to słowo zwodnicze. Używana w zatargach i wojnach, oznacza interwencyjne działanie trzeciego podmiotu między dwiema zwaśnionymi stronami, w celu uzyskania porozumienia. Taka mediacja to właściwie arbitraż – ma na celu kompromis i przerwanie przemocy, jest więc zazwyczaj spokojna i zdroworozsądkowa. W sztukach wizualnych termin „mediacja" używany jest najczęściej, by opisać hybrydyzację kultur i wyłanianie się nowych form i preferencji artystycznych[1] oraz zmiany spowodowane przez oddziaływanie konkretnej przestrzeni architektonicznej[2], przy jednoczesnym trwaniu tradycji (np. mediacja tradycji figuralnych w ich historycznej dialektyce u Aby Warburga[3]), a ponadto, by wskazać rolę wystaw w prezentacji wielu dzieł różnych autorów[4] oraz sposoby partycypacji i zmiany spowodowane przez media cyfrowe i postęp technologii[5].

Mediator, czyli pośrednik, to ktoś z zasady obcy. Przy tym – niekoniecznie średniak, choć łacińskie *mediare* oznacza bycie pośrodku. Istoty mediujące między światami to wszak i anioły, i geniusze. A to sugeruje, że artysta jako mediator jest albo skazany na poniżającą sytuację swoistego katalizatora, który musi ustąpić przed czymś większym od niego, albo na wywyższającą sytuację wytyczania drogi ku czemuś bez niego niedostępnemu. W tym drugim przypadku trudno o spokój i racjonalność, gdyż chodzi o przekraczanie granic, przyzwyczajeń, wychodzenie z zastanych kolein. Nie ma wszak mediacji bez zmiany. Zmiana jest wręcz zasadniczą stawką mediacji. By zaszła, potrzebne jest pragnienie.

Celem niniejszego artykułu jest refleksja nad mediacją sztuki jako agentem zmiany. Nie chodzi jednak ani o ulgę, jaką przynosi pokój po czasach wojny, ani o determinizm historyczny, gdy jedne media zostają wypierane przez inne. Mówiąc bez ogródek, chodzi o przyjemność. Tezą, którą postaram się udowodnić, jest uznanie, iż mediacja nie jest jedynie nieuniknionym elementem progresu technologicznego czy racjonalnych działań przynoszących zgodę i koniec cierpienia, ale że jest przede wszystkim celowym działaniem, podejmowanym dla

1 Por. S. Lin, *Spaces of Mediation: Christian Art and Visual Culture in Taiwan*, Leipzig 2020; R.A.G. Reyes, *Art, Trade, and Cultural Mediation in Asia, 1600–1950*, London 2019.

2 Por. *Iteration: Episodes in the Mediation of Art and Architecture*, ed. R. Schuldenfrei, London – New York 2020.

3 Por. K.W. Forster, *Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images*, „Daedalus" 1976, vol. 105, no. 1, s. 169–176.

4 Por. S. Betrand, *Contemporary Curating, Artistic Reference and Public Reception: Reconsidering Inclusion, Transparency and Mediation in Exhibition Making Practice, Abingdon-on-Thames* 2021.

5 Por. J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge 2000; *»Present Continuous Past(s)«: Media Art. Strategies of Presentation, Mediation and Dissemination*, eds. U. Frohne, M. Schieren, J.-F. Guiton, Wienn – New York 2005; Ch.N. Terranova, *Automotive Prosthetic: Technological Mediation and the Car in Conceptual Art*, Austin 2014.

zwiększenia dobrostanu jednostki i kolektywów, dostarczenia im przyjemności, zwiększenia jakości i poczucia smaku życia. Dlatego obok kontekstu konkretnego, używanego medium[6], co jest tematem najczęściej podejmowanych analiz, dowód przeprowadzę w perspektywie estetyki pragnień[7]. Moim studium przypadku jest wystawa *Kij w mrowisku* (10 lipca–15 września 2024 r.), zorganizowana przez absolwentów podyplomowego kierunku mediacja sztuki ASP we Wrocławiu, w Przestrzeni dla Sztuki Zero3 (ul. Daleka 13, Poznań). Jej głównymi kuratorami byli absolwenci mediacji sztuki na ASP – para małżeńska Róża i Rafał Tomikowscy. Produkcją wystawy, obok nich, zajmowali się: Judyta Gralka, Agata Hebel i Martyna Siek. Wystawa była ich dziełem dyplomowym. Zgromadziła siedmioro artystów, którzy byli pedagogami Róży, Rafała i ich kolegów podczas studiów. Wystawieni artyści to: Andrzej Drohomirecki, Kasia Kmita, Marcin Mierzicki, Tomasz Opania, Jarosław Słomski, Karolina Szymanowska i Ewa Zarzycka. Wystawa powstała przez różnorakie sposoby mediowania: w ten sposób zdecydowano się najpierw na konkretnych artystów, potem na podstawie zdjęć zamieszczonych na instagramowych profilach artystów studenci wybierali prace, które chcieliby pokazać. Następnie dyskutowali o tym pospołu z artystami. Później dyskutowany był sposób ekspozycji, pytania zadane artystom, z których powstał prezentowany na wystawie film. Wszelkie szczegóły były przedmiotem mediacyjnych negocjacji. Miało być bowiem mediacyjnie – czyli bez lidera, z poczuciem, że każdy głos jest ważny. Trzeba od razu zaznaczyć, że studenci, którzy stworzyli wystawę, byli dość szczególni, bo niezwiązani zawodowo ze sztuką. Osiągnęli już sukces w swoich zawodach. To ludzie na półmetku życia, którym sukces zawodowy czy posiadanie prosperującej firmy nie wystarcza. „Coś" pcha ich w stronę sztuki, kusi, by wyjść ze strefy komfortu. Coś wabi ich tam, gdzie nie byli.

Artysta jako mediator

Bycie pomiędzy to sytuacja, która wzbudza najróżniejsze pragnienia. To bowiem łączenie dla różnych przyczyn i dla różnych rezultatów. Ambiwalentną sytuację tęsknoty i nienasycenia, wahań i ostatecznego wyboru pomiędzy różnymi motywacjami opisywało wielu artystów. Bo któż, jak nie artysta, wie najlepiej, że jego mediacja między światami, sztuką dawną a nową, różnymi ludźmi i różnymi tradycjami, jakie są im bliskie, może przynieść satysfakcję, sławę i poczucie sensu? Któż, jak nie artysta, wie też, że zdarza się to jedynie czasami, niejednokrotnie jako chwilowe odczucie, że bywa mirażem, za którym się goni bezskutecznie? A ten zmienić się może w opętanie i wyrachowanie, nawet gdy mediacyjna gonitwa motywowana była początkowo miłością. Pośrednik, czyli mediator, bywa czasami doktorem Frankensteinem, który kursując pomiędzy światami i łącząc niezborne, różne i rozproszone, naraża świat bardziej na niebezpieczeństwo niż pokój. Mediacja jest zatem niekoniecznie paktem o nieagresji, niosącym harmonię i konsens. Bywa przyczyną szaleństwa, ale też – jako miejsce porównań – źródłem poetyckich zdziwień, pierwotną formą poznawania świata. A choć pragnienie niezapośredniczonej relacji pozostaje jedynie marzeniem, artysta jak *hub*-transformator i mityczny Merkury stał się figurą oczekiwanej regeneracji w świecie targanym konfliktami. Wszak łączenie światów ma potencjał tworzenia mitów o początku.

6 Por. J.D. Bolter, R. Grusin, dz. cyt.
7 Por. J. Brach-Czaina, *Sofa*, [w:] tejże, *Estetyka pragnień*, Lublin 1988, s. 7–28.

Pomiędzy i w środku

W filmie Josepha Loseya *The Go-Between* (1971) pośrednik (w polskim tłumaczeniu „posłaniec") kursuje między kochankami. To Leo, 13-letni chłopiec w samym środku świata, którego elementy nie składają się w harmonijnie działającą całość. Gołowąs i półsierota, z ubogiej rodziny, nie pasuje do bogatego otoczenia arystokratycznej posiadłości, w której się znalazł na wakacjach. Tu zakochuje się w pięknej Marian, przeznaczonej na mocy konwenansu do poślubienia bogatego Hugh, choć jej serce należy do Teda. Leo, poruszając się między Tedem a Marian z tajnymi listami miłosnymi, burzy to, co zaplanowane na mocy tradycji. Mediuje w kwestii miłości i sam doświadcza jej działania. W konkretnej sytuacji historycznej i społecznej nic jednak nie da się połączyć wedle pragnień bohaterów, żadna mediacja nie przyniesie ukojenia. Dla Marian Leo jest ostatecznie jedynie niedorostkiem, nędzarzem znikąd („poor nothing out of nowhere"). Żałosny malec zmieni się w jakiś czas później w pozbawionego złudzeń dorosłego mężczyznę. Ale i wówczas będzie chciał nadać swemu życiu sens dzięki misji mediacji. Będzie pragnął być „pomiędzy" jako zastępnikiem „w środku". Bo bycie mediatorem może stać się misją. Czy zatem niespełnione pragnienie zmieniło się w nałóg, czy w tęsknotę, która trzyma przy życiu? Czy Leo jest archetypem artysty? Sugerować to może fakt, że ma nadprzyrodzone moce: potrafi rzucać uroki. Pod wpływem jednej z takich sztuczek Leo jego dwaj szkolni koledzy spadli niegdyś z dachu. Podczas pierwszego wspólnego posiłku Marian zażartowała: „Chyba nie będziesz rzucać na nas uroku?". „Myślę, że nie" – odparł rezolutnie Leo, podkreślając, że nie jest tak bezbronny, jak mogłoby się wydawać. Sygnalizuje przy tym, że mediator bywa czarodziejem. Młodziutki „czarodziej" wzrasta wpierw w poczuciu bycia aniołem miłości, by później, dojrzewając, poczuć gorycz, iż to, co łączył, w istocie go ominęło. W międzyczasie, podczas przełomowego lata na wsi, bezskutecznie próbował się dowiedzieć, kim właściwie jest i co robi kochanek. Mediował, wiedząc po prostu, że „jest coś więcej". Dlatego właśnie dla Marian zrobiłby wszystko, „absolutnie wszystko". Z czasem zrozumiał, że mediując, nigdy nie był wewnątrz zdarzeń. To jedynie głęboko odczuwana pustka i świadomość, że jest „coś więcej", jest gdzieś inny świat, pchało go wciąż do mediacji, do ocierania się o to, co ważne, a niedostępne. Z upływem lat stał się „całkiem suchy", nigdy się nie ożenił. Bo Leo jedynie przeczuwa, nie wie, czym właściwie jest miłość, choć był pośrednikiem miłości. A jednocześnie czuje, że w obliczu tego uczucia stracił swoje czarodziejskie moce, nie potrafi już rzucać uroków, jest całkowicie bezbronny. Bez mediowania – jako surogatu zanurzenia w świecie – nie byłoby żadnego gruntu, a raczej traktu, po którym warto by się poruszać. Rzecz w tym, że trakt ma po obu stronach – przynajmniej w sytuacji Leo – sytuacje i sprawy nieznane. Wiedział, że obdarza szczęściem. Po latach to właśnie mu pozostało: głosić pochwałę tego, co jedynie przeczuwał. Pozostał mediatorem, posłańcem, tym, co łączy. Tak właśnie bywa w sztuce: mediacja dokonuje się między tym, co jedynie przeczuwamy. A jeśli nawet po swojemu klasyfikujemy to, co łączone, rzeczywistość wymyka się z tych apriorycznych ustaleń. Czy mediator poniósł klęskę? Tak, gdy uznamy, że Marian przecież ostatecznie poślubiła Hugh. Nie, bo mediacja przyniosła chwile najwyższych uniesień, dla których warto było żyć. Akt mediacji stworzył Teda, Marian i Leo. Był początkiem historii, która określiła ich tożsamość. Zmieniła wszystko.

Mediacja jest nie do pomyślenia bez medium, czyli zespołu ustalonych tradycją praktyk oraz materialnych środków składających się na proces powstawania

dzieła mediacji. Tu niezbędna uwaga: nie tylko to, co stało się w filmie *The Go--Between,* ale i sam film, a generalnie – każde dzieło sztuki jest zawsze aktem mediacji. Leo mediował swą budzącą się seksualnością i sztuką epistolarną, ale istotna była też wiara, iż robi coś ważnego. Interweniował w świat, próbował go zrozumieć i w niego wejść.

INTER-/HIPER-/ oraz RE-MEDIACJA

Jay David Bolter i Richard Grusin uważają, że media często wymazują ślady pośrednictwa. Sięgając po przykład z *The Go-Between*: wydawać się może, że z miłości Teda i Marian można by wymazać Leo, kursującego z tajnymi liścikami. To jednak on nadał tej miłości kształt. Jak argumentują w swej książce *Remediation* Bolter i Grusin, za tradycją bezpośredniości, czyli przezroczystej intermedialności (*intermediacy),* stoi chęć osiągnięcia natychmiastowej łączności poprzez ignorowanie lub zaprzeczanie istnienia medium i aktu mediacji. W mediacji splatają się dwie sprzeczne logiki: zaprzeczanie istnienia medium (*transparent intermediacy*) oraz jego uwidocznianie (*hypermediacy*). Gdy od mediacji między kochankami w sprawach miłosnych przejdziemy do mediacji między rzeczywistością i jej reprezentacją obrazową, to uznać musimy, że wymazywanie pośrednictwa typowe było dla mimetycznej zwodniczości barokowej *trompe l'oeil* oraz perspektywy linearnej w obrazach renesansowych i późniejszych. Przezroczysta intermedialność ma swoich przodków także w iluzjonistycznym malarstwie holenderskim XVII wieku, w którym chodziło o zapomnienie, że to farba i warsztat malarski przenoszą nas w sam środek wielopostaciowych scen, kościołów i krajobrazów. Po to są na malowidłach wychylające się w stronę widza ramiona przedstawionych postaci i wydające się przekraczać ramę obrazu detale w śmiałych skrótach, by widz znalazł się „natychmiast" w obrazie. Chodzi o to, by widzieć „przez", niczym przez okno Albertiego (patrzenie na obraz jak przez ramę okna), by powierzchnia obrazu rozpłynęła się i ukazała widzowi scenę znajdującą się za nią. Dziś przezroczysta intermedialność wykorzystywana jest z powodzeniem w popularnych obrazach immersyjnych. Wirtualność oferuje nam rzeczywistość przekonującą swą aktualną obecnością pod warunkiem wszak, że zniknie medium generowane systemem komputerowym. Widz musi zapomnieć o mediacji, by narodziło się w nim przekonanie o obecności w innym, wspanialszym lub po prostu zadziwiającym i pociągającym świecie. Moc uobecniania dzięki technologii cyfrowej bywa przecież wręcz oszałamiająca. Odwołując się do sytuacji z *The Go-Between,* chodzi zarówno o Teda i Marian, którzy zapomnieć powinni o Leo, jak i o samego Leo, by myślał, że uczestniczy w akcie miłosnym, biegając niczym listonosz między zakochanymi. Inaczej w hipermediacji – tu chodzi z kolei o odsłonięcie warsztatu-interfejsu, bez zakrywania faktu, że obrazy i teksty połączone są ze sobą przy pomocy programu hipertekstowego. Cały czas możemy manipulować przyciskami i oknami, przechodzić z jednej sytuacji w drugą, mając wrażenie zarówno wieloświatów, jak i fragmentarycznego, nomadycznego w nim uczestniczenia. Nie mamy już jednego punktu widzenia i odniesienia, a okna, przez które możemy wchodzić do różnych rzeczywistości, konkurują między sobą spełnianiem różnych obietnic, wzbudzając najróżniejsze pragnienia. Genezy tego typu przedstawień w historii sztuki szukać możemy w średniowiecznych, wieloskrzydłowych ołtarzach, a także np. w nowożytnych meblach z iluzjonistycznie malowanymi szufladami, oferujących na swych frontowych panelach różnorakie

krajobrazy i sceny rodzajowe. Jednak świadomość interfejsu stanowi przeszkodę w osiągnięciu tego rodzaju wrażenia obecności, jakie mieliśmy w przypadku przezroczystej intermedialności. Oscylując między dwiema logikami przedstawień świata i z ich mediacjami, widz ma do czynienia, jak piszą Bolter i Grusin, albo z logiką natychmiastowości prowadzącą do wymazania lub zautomatyzowania aktu reprezentacji, albo z logiką hipermedialności uznającą wielorakość[8]. To jednak tylko schemat ukazujący sytuacje skrajne: w istocie widz/uczestnik mediacji wie, na co patrzy i w czym uczestniczy, nawet jeśli na chwilę o tym zapomina.

Paradygmat przejrzystości został przełamany w modernistycznych obrazach abstrakcyjnych, w których podkreślano sytuację wyjściową malarstwa na płótnie, tj. płaską powierzchnię, kształt ramy itp. Także wprowadzenie kolażu w malarstwie oraz fotomontażu w fotografii było odejściem od sugerowania jednej jedynej rzeczywistości, jaką ma do dyspozycji widz. W kolażu oglądamy nieskrywane połączenia przedstawień z różnych rzeczywistości. Taki obraz powoduje napięcie – bo z jednej strony wymusza patrzenie „przez" (jak w widzeniu przezroczystej intermedialności), z drugiej – trudno zapomnieć o patrzeniu „na". Zapominanie o śladach mediacji w celu znalezienia się w cudownym, niezapośredniczonym świecie bywa całkowite także wówczas, gdy wiemy, że uczestniczymy w fikcji. Odwołajmy się jeszcze raz do *The Go-Between*. Choć Leo zyskuje świadomość manipulacji, to nadal ze złamanym sercem jej się poddaje. Jak piszą bowiem Bolter i Grusin, artyści nie stronią od badania „interfejsu".

Tak dotarliśmy do remediacji, która przejawia się w tłumaczeniu starych mediów na nowe. Kanwą *The Go-Between* jest prawdopodobnie prawdziwa historia. Jednak została ona napisana jako powieść przez Leslie P. Hartleya (1953), a następnie zmieniona na scenariusz przez Harolda Pintera i na film przez Josepha Loseya. Remediacją nazywają Bolter i Grusin reprezentację jednego medium w drugim i uznają, że jest charakterystyczna przede wszystkim dla mediów cyfrowych, dokonujących translacji starszych mediów: telewizji, filmu, fotografii i malarstwa. Przykładem mogą być ulubione filmy starej ery Hollywoodu przekładane na nowe wersje, z nowymi aktorami i scenariuszami. Nawet historycy sztuki oglądając dziś obrazy na ekranie komputera, wierzą, że dzięki temu widzą lepiej i więcej, niż stojąc przed oryginałem. Ale przecież nawet stojąc przed oryginałem, nie oglądamy go „bezpośrednio", gdyż nasze widzenie zależy od wielu czynników. Jak pisała bowiem Amelia Jones, której zarzucano, iż analizuje performance'y, w których nie uczestniczyła: „nie ma możliwości nawiązania niezapośredniczonej relacji z jakimkolwiek produktem kulturowym, w tym ze sztuką ciała"[9]. Jones uważa też, iż nie ma żadnego powodu, by uznać, że osoby uczestniczące bezpośrednio w danym wydarzeniu z zasady miały lepszy dostęp do wiedzy o nim. Co więcej, uczestnictwo może wręcz powodować, iż trudniej im zrozumieć to, czego doświadczyli.

Pragnąć, czyli być w drodze

Jolanta Brach-Czaina, odmiennie niż Bolter i Grusin, uznaje, że dynamika mediacji zawdzięcza swoją energię bynajmniej nie tyle technologii, co pragnieniom. Nie będziemy tu jednak oczywiście kruszyć kopii o pierwszeństwo – rzecz jasna,

8 J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation…*, dz. cyt., s. 33.
9 A. Jones, *„Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation*, „Art Journal" 1997, vol. 56(2), no. 4, s. 12.

elementy biologii i technologii splatają się. Ważne, że mediację między sztuką a życiem widziała badaczka, za Freudem, w kontekście erotycznej sublimacji i libido. Badaczka sięga przy tym do źródeł europejskiej kultury, do *Uczty* Platona i wspólnego biesiadowania. W kolektywie przyjaciół ważne są dzielone opowieści, a także miłość łącząca m.in. Agatona i Pauzaniasza, Alkibiadesa i Sokratesa. Alkibiades, zauważmy, jest trochę jak Leo, beznadziejne zakochany. Brach-Czaina zauważa, iż Platon mówi o miłości w najróżniejszych tonach po to, by „mogła stać się symbolem otwierającym inne stany, a nawet inne światy", aby tak się stało „musi mieć wszystkie barwy tego zjawiska, całą swą realną obecność"**10**. Podkreśla, że materializacja miłości wymaga, by ukazała się ona w różnych perspektywach i głębiach – od swobody i rubaszności do cierpienia i by wzbudziła ruch myśli i czyn, wyzwoliła pragnienie innej sfery istnienia. Dodaje też, by nie pozostawić cienia wątpliwości: „Chodzi o pożądanie, które nie daje się zaspokoić spełnieniem erotycznym, jakieś 'wysokie' pragnienie towarzyszące procesowi życia"**11**. Wspólne bycie w *Uczcie* stworzyło wedle filozofki bodźce dla ruchu uczuć i myśli, „dla natężonego wysiłku wyobraźni wdzierającej się w sferę nadświadomości"**12**. Pozwalało mówić o tym, co niewidzialne.

Kij w mrowisku

Tytuł wystawy *Kij w mrowisku* pochodzi oczywiście od zwrotu frazeologicznego „włożyć kij w mrowisko", wprowadza jednak do znaczenia zasadniczą koncyliacyjną zmianę. Odwołuje się bowiem do momentu, gdy kij w mrowisku stał się – po dłuższym czasie od jego tam włożenia – na tyle oczywistym elementem, że praktyczne mrówki go wykorzystują do swoich celów. Nie jest więc tym, co poróżnia i złości, ale czymś na kształt belki konstrukcyjnej, dającej się wykorzystać do zbudowania mrowiska w znacznie okazalszym, piękniejszym i przyjaźniejszym niż dotychczas kształcie – jako *pluriversum*. *Kij w mrowisku* zajmował ostatnie (drugie) piętro budynku firmy Róży i Rafała Tomikowskich. Do niedawna była to przestrzeń nieużywanego poddasza. Od czasu dyplomowej wystawy to miejsce stało się przestrzenią spotkań, rozmów, dyskusji i zabaw. Podczas trwania ekspozycji odbyły się tu warsztaty dla dzieci, dla seniorów, pokazy performance'ów i wiele nieformalnych konwentykli. Na plakacie reklamującym wystawę pojawiła się czerwona mrówka zaprojektowana przez Artura Skowrońskiego. W jego wizji owad zdaje się goreć, czułki i odnóża zmieniają się w płomienie. Żar mrówki, jej żywa energia, znakomicie metaforyzuje frenezję, jaka skłoniła dorosłych ludzi, działających od dawna w obszarach pozaartystycznych, do studiowania sztuki i do stworzenia – jako przedłużenia swych studiów – miejsca, w którym realizować będą swoje marzenia, także w przyszłości. Dlatego, choć wystawa się skończyła, mrówka i przestrzeń, którą ogniście energetyzuje, zostaną na dłużej. *Fireant* (niemalże tak, jak słynny Firefox mediujący między światami w wirtualnej rzeczywistości) znakomicie oddaje stan artystycznej gorączki. Od wiktoriańskich czasów, opisanych w *The Go-Between* świat tak bardzo się zmienił, że Marian nie musi już wychodzić za Hugh. Gdy zwiedzałam *Kij w mrowisku,* pomyślałam, że to sceneria warta innego filmu, w którym Marian i Leo się pobierają. Nie dajmy się zwieść, że mają inne imiona: Róża i Rafał.

10 J. Brach-Czaina, dz. cyt., s. 11.
11 Tamże, s. 15.
12 Tamże, s. 26.

Artyści pokazali na *Kiju w mrowisku* po kilka dzieł. Każdy z nich w inny sposób dokonywał mediacji. Drohomirecki używał pojemnej przestrzeni i subwersji wieloznacznych słów, a Słomski równie pojemnej przestrzeni potencjalnych (niesfornych) użyć różnych przedmiotów. Opania mediował między performance'em, dokumentacją fotograficzną i materialnymi śladami z artystycznych działań; Kmita – między tradycją ludowej wycinanki i kolażu oraz malarstwem rodzajowym i reklamą; Zarzycka – między słowem zapisanym i mówionym, między oryginałem a falsyfikatem. Szymanowską bawiła codzienność, która ujawniała to, co niecodzienne, a Mierzickiego – zaskakujący przepływ myśli między tytułem a dziełem. Trudno byłoby z wystawionych dzieł stworzyć wspólną narrację, jedną spójną opowieść. Pogodne i życzliwe obserwacje Kmity nie spotykały się z szaleństwem Opani, w sposób niepojęty przemienionego w konia. Poręczna kostka granitowa *Bez tytułu* Słomskiego ewokowała kolektywne protesty uliczne, a z kolei *Historia naturalna* Mierzickiego – samotne zwątpienia i duchowe zapaści, opowiedziane z epickim rozmachem. Szymanowska skupiała się na detalach (szklanka z herbatą, buty), Zarzycka – na obecności i jej auratyczności, a Drohomireckiego pasjonował żart i paradoks. Ta różnorodność tworzyła tytułowe mrowisko, którego kijem był impuls mediacji.

Podsumowanie

Brach-Czaina pisała: „Człowiek pod działaniem Erosa znajduje się w stanie pośrednim, w drodze do, w ruchu między odległymi punktami"[13]. Chodzi o przemieszczanie się, pokonujące opór stawiany przez życie, bycie w drodze. Taki właśnie był bohater *The Go-Between* i tak działają absolwenci mediacji sztuki, kierując swe życie ku wartościom, które uznają za najwspanialsze, choć jedynie przeczute. Róża i Rafał stworzyli miejsce spotkań i sięgnęli w nim po to, co wydaje się niewspółmierne, niedające się scalić inaczej niż w marzeniach i nieposkromionych pragnieniach. Artystów i studentów nie połączył na wystawie temat czy idea. Połączył ich żar wyrażony w estetyce pragnienia, której symbolem stała się *fireant* – płonąca cynobrowa mrówka.

Galeria – Przestrzeń dla Sztuki Zero3 w Poznaniu to trwały ślad, jaki pozostał po studiach na ASP we Wrocławiu. Estetyka pragnienia nie ucieleśniła się w konkretnym stylu czy określonej formie. Mediuje pomiędzy smakami, barwami i dźwiękami, między utrwalonymi procedurami i naprędce wymyślonymi działaniami. Co najważniejsze, stała się faktem w realnym życiu, podwyższającym jego jakość.

13 Tamże, s. 17.

Bibliografia

S. Betrand, *Contemporary Curating, Artistic Reference and Public Reception: Reconsidering Inclusion, Transparency and Mediation in Exhibition Making Practice,* Routledge, Abingdon-on-Thames 2021.

J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media,* MIT Press, Cambridge 2000.

J. Brach-Czaina, *Sofa,* [w:] tejże, *Estetyka pragnień,* Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1988, s. 7–28.

K.W. Forster, *Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images,* „Daedalus" 1976, vol. 105, no. 1, s. 169–176.

U. Frohne, M. Schieren, J.-F. Guiton, (eds.), *»Present Continuous Past(s)«: Media Art. Strategies of Presentation, Mediation and Dissemination,* Springer, Wienn–New York 2005.

A. Jones, *„Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation,* „Art Journal" 1997, vol. 56, no. 4, s. 11–18.

S. Lin, , *Spaces of Mediation: Christian Art and Visual Culture in Taiwan,* Evangelische Verlagsanstalt, Leipzig 2020.

R.A.G. Reyes, *Art, Trade, and Cultural Mediation in Asia, 1600–1950,* Palgrave Macmillan, London 2019.

R. Schuldenfrei (ed.), *Iteration: Episodes in the Mediation of Art and Architecture,* Routledge, London–New York 2020.

Ch.N. Terranova, *Automotive Prosthetic: Technological Mediation and the Car in Conceptual Art,* University of Texas Press, Austin 2014.

Anna Markowska

"Mediation" is a misleading word. Used in disputes and wars, it means the intervention of a third entity between two feuding parties to reach an agreement. Such mediation is, in fact, arbitration – aiming to compromise and end the violence, so it is usually peaceful and reasonable. In the visual arts, the term "mediation" is most often used to describe the hybridisation of cultures, the emergence of new artistic forms[1] and preferences, as well as changes produced by the influence of a particular architectural space[2] with the simultaneous persistence of traditions (e.g. the mediation of figural traditions in their historical dialectic by Aby Warburg[3]). It even more so pinpoints the role that exhibitions play in showcasing multiple works by different authors[4], and the forms of participation and change brought about by digital media and technological progress[5].

A mediator, or middleman is, on principle, a stranger. At the same time, not necessarily mediocre, though the Latin *mediare* means to be in the middle. After all, beings who mediate between worlds are both angels and geniuses. And this suggests that the artist as mediator is either destined to the demeaning position of a catalyst that must give way to something greater than themselves, or to that of the superior-forging a path toward something that would be inaccessible without them. In the latter case, it is a challenge to remain calm and rational, as it is about extending boundaries, changing habits and getting out of old ruts. There wouldn't be, after all, mediation without change. Change is the very essence of mediation. And for that to happen, there must be desire.

This article seeks to reflect on art mediation as an agent of change. It is not, however, about the relief that peace brings after war, nor about historical determinism when certain media are displaced by others. To put it bluntly, it is about pleasure. The thesis, which I will try to prove, is the recognition that mediation is not just an inevitable part of technological progress or rational actions that bring agreement and an end to suffering, but it is above all a deliberate action,

1 C.f. S. Lin, *Spaces of Mediation: Christian Art and Visual Culture in Taiwan,* Leipzig 2020; R.A.G. Reyes, *Art, Trade, and Cultural Mediation in Asia, 1600–1950,* London 2019.

2 C.f. *Iteration: Episodes in the Mediation of Art and Architecture,* ed. R. Schuldenfrei, London – New York 2020.

3 C.f. K.W. Forster, *Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images,* "Daedalus" 1976, vol. 105, no. 1, pp. 169–176.

4 C.f. S. Betrand, *Contemporary Curating, Artistic Reference and Public Reception: Reconsidering Inclusion, Transparency and Mediation in Exhibition Making Practice,* Abingdon-on-Thames 2021.

5 C.f. J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media,* Cambridge 2000; *»Present Continuous Past(s)«: Media Art. Strategies of Presentation, Mediation and Dissemination,* eds. U. Frohne, M. Schieren, J.-F. Guiton, Wienn – New York 2005; Ch.N. Terranova, *Automotive Prosthetic: Technological Mediation and the Car in Conceptual Art,* Austin 2014.

undertaken to enhance the well-being of individuals and communities, to provide them with pleasure and improve the quality and taste of life. Thus, rather than focusing exclusively on the specific medium used[6], which is the most frequent subject of analysis, I will look for proof from the perspective of aesthetics. My case study is the exhibition, *Stick in the Anthill* (10 July – 15 September, 2024), organised by alumni of the postgraduate art mediation course at the Academy of Fine Arts in Wrocław, at the Zero3 Art Space (13 Daleka Street, Poznań). Its main curators were graduates of the art mediation course at the Academy of Fine Arts – married couple Róża and Rafał Tomikowski. Alongside them, the exhibition was produced by: Judyta Gralka, Agata Hebel and Martyna Siek. The exhibition was their graduation project. It brought together seven artists, the professors of Róża and Rafał along with their fellow students. The exhibited artists included: Andrzej Drohomirecki, Kasia Kmita, Marcin Mierzicki, Tomasz Opania, Jarosław Słomski, Karolina Szymanowska and Ewa Zarzycka. The show was developed through various means of mediation. First, specific artists were selected. Then, the students chose the works they wanted to exhibit based on photos from the artists' Instagram profiles. Finally, the selection was discussed collaboratively with the artists. Later, a discussion was held on the exhibition format and questions asked to the artists, which formed the basis for the film presented at the exhibition. All the details were subject to negotiation. It was meant to be mediated – that is, without a leader, with a feeling that every voice matters. It should be noted right away that the students who created the exhibition were quite special, as they were not professionally connected with art. They were already successful in their careers. These are people at the midpoint of their lives, who are not satisfied by their professional successes or their prosperous companies. "Something" pushes them towards art and tempts them to step out of their comfort zone. Something lures them where they have not yet been.

Artist as Mediator

Being in-between is a situation that arouses all sorts of desires. This is because it is an interface between various causes and their effects. The ambivalent situation of longing and insatiability, of hesitation and ultimate choice between different motivations is what many artists describe. Who, if not artists, know best that their mediation between worlds, old and new, different people and different traditions – those close to them – can bring satisfaction, fame and a sense of meaning? Who else, if not artists, are so aware that this happens rarely, often as a momentary sensation, and could be a mirage chased in vain? This mirage can turn into possession and premeditation, even when the mediating pursuit was initially motivated by love. The middleman, or mediator, can sometimes be a Dr. Frankenstein. He shuttles between worlds and brings together the incompatible, the disparate and the scattered, occasionally putting the world in more danger than peace. Consequently, mediation is not necessarily a non-aggression pact fostering harmony and consensus. It can be a source of madness, but also – as a place of comparison – a source of poetic wonder and a primaeval form of exploration. While the desire for an unmediated relationship is a mere dream, the artist, like the *hub-transformer* and mythical Mercury, has become a figure of expected regeneration in the conflict-ridden world. After all, connecting worlds has the potential to create origin myths.

6 C.f. J.D. Bolter, R. Grusin, op.cit.

Between and Within

In Joseph Losey's film *The Go-Between* (1971), a messenger plies between lovers. He is Leo, a 13-year-old boy in the midst of a world whose elements don't add up to a harmonious whole. A young pup and half-orphan from a poor family, he feels out of place in the opulent surroundings of the aristocratic estate where he spends his summer holiday. There, he is smitten with the beautiful Marian, destined by convention to marry the wealthy Hugh, although her heart belongs to Ted. Leo, who circulates between Ted and Marian with secret love letters, shatters what tradition has planned. He both mediates love and experiences its effects himself. In these specific historical and social circumstances, however, the characters cannot connect in the way that they desire. No mediation can bring solace. For Marian, Leo is just a youngster, a "poor nothing out of nowhere". Sometime later, the pathetic kid will turn into a disillusioned adult man. But even then, he will want to make his life more meaningful through the mission of mediation. He will want to be a "go-between" as a substitute for being "on the inside". For being a mediator can become a mission. Did the unfulfilled desire turn into an addiction, a longing that keeps one alive? Is Leo the archetype of the artist? This could be suggested by the fact that he has supernatural powers: he can cast spells. One such trick once caused two of Leo's schoolmates to fall from a roof. During their first meal together, Marian joked: "You're not going to cast a spell on us, are you?" "I think not", replied Leo resolutely, emphasizing that he is not as vulnerable as it might seem. In doing so, he signals that the mediator is sometimes a wizard. Initially, the young "wizard" grows up enjoying first the sense of being an angel of love, only later to feel bitter as he matures; realizing that what he connected with was actually eluding him. Meanwhile, during a breakthrough summer in the countryside, he tried in vain to find out who a lover really is and what he does. He mediated, simply knowing that "there is something more". So he would do anything for Marian, "absolutely anything". Yet over time, he realised that by mediating he was never part of what was happening. It was only the deeply felt void and the nagging awareness that there is "something more", there is a different world that pushed him again and again to mediate, to edge closer to the important yet inaccessible. As the years passed, he became "completely dry" and never married. Because despite his role as a mediator of love, he never truly understood what love was. He sensed it but never truly knew it. Simultaneously, he felt that love had rid him of his magical powers, his ability to cast spells vanished, leaving him defenseless. Without mediation, acting as a surrogate for immersion in the world, there would be no ground, or rather, no road – worth walking on. The thing is that on both sides of the road there are situations and matters unknown. At least that was the case for Leo. He knew he was bringing happiness. But years later, all he could do was praise what he had only sensed. He remained the mediator, the go-between, the one who connects. That's also what happens in art: mediation takes place between what we only sense. And even if we give our definitions to those things that are connected, reality will slip out of these a priori determinations. Did the mediator fail? Yes, if one assumes failure means Marian marrying Hugh in the end. But no, because the moments of elation brought by mediation were worth living for. The act of mediation created Ted, Marian and Leo. It was the beginning of a story that defined their identities. It changed everything.

Mediation is inconceivable without a medium, that is, a set of traditionally established practices and material means that constitute the process of creating

a work of mediation. A crucial point to note is that it applies not just to what happened in the plot of *The Go-Between,* but also to the film itself. In general, any work of art is always an act of mediation. Leo mediated through his sexual awakening and epistolary games, yet his belief that he was engaging in something meaningful was equally important. He was intervening in the world, striving to comprehend it and to enter.

INTER-/HYPER-/ and RE-MEDIATION

Jay David Bolter and Richard Grusin believe that media often erase traces of mediation. Consider *The Go-Between* as an example: ostensibly Leo, circulating secret letters, could be erased from Ted and Marian's love. Yet, it was he who gave that love its shape. In their book *Remediation*, Bolter and Grusin suggest that the tradition of immediacy, or transparent *intermediacy*, emerged from the desire to achieve a direct connection by ignoring or denying the existence of the medium and the act of mediation. Mediation, however, operates through two intertwined and contradictory logics: the erasure of the medium's presence (*transparent intermediacy*) and its overt visibility (*hypermediacy*). Shifting our focus from mediation in romantic affairs to the mediation between reality and its artistic representation, we see that the erasure of mediation is characteristic of mimetic techniques like Baroque trompe l'oeil and the linear perspective of the Renaissance and later art. Transparent intermediacy also has predecessors in the illusionism of the Dutch Golden Age, which relied on the viewer forgetting that it is the paint and the painter's workshop that transports them to the heart of complex scenes, churches and landscapes. Figures with outstretched arms seemingly reaching beyond the frame and bold, abbreviated details that appear to transcend the picture plane serve this purpose, immersing the viewer so that they feel as if they are "immediately" within the painting. The idea is to see "through", as if through Alberti's window (looking at the painting as if through a window frame), so that the painting's surface dissolves and reveals the scene beyond the frame. Today, transparent intermediacy has proliferated in popular immersive imagery. Virtuality offers a striking sense of presence; provided, however, that the medium generated by the computer system disappears. To feel fully transported into a more marvellous or fascinating world, the viewer must forget the act of mediation. The power of making present through digital technology can sometimes be downright staggering. In the context of *The Go-Between*, it is as much about Ted and Marian, who should forget Leo, as it is about Leo himself, to think he is engaged in a love act, running like a mail carrier between lovers. By contrast, in hypermedia the craft and interface are laid bare: images and texts are visibly connected through a hypertext program. The user interacts directly with buttons and windows, navigating from one situation to another. This creates an experience of multiple, interconnected worlds and a sense of fragmented, nomadic participation. There is no longer a single point of view and point of reference; the windows into different realities compete, offering various promises and stirring diverse desires. In art history, such representation can be traced back to medieval multi-paned altarpieces and modern furniture adorned with *trompe l'oeil* drawers, each front panel depicting different landscapes or genre scenes. Yet, the awareness of the interface disrupts the sense of presence that transparent intermediacy generates. Bolter and Grusin argue that the viewers oscillate between two opposing logics, the logic

of transparency, which erases or automates the act of representation, and the logic of hypermediacy, which acknowledges multiplicity[7]. However, this diagram represents extremes. In practice the viewer/participant of the mediation knows what they are looking at and participating in, even if they momentarily forget.

Modernist abstract painting broke with the paradigm of transparency by emphasizing the initial painting situation on canvas: the flat surface, the frame's shape, etc. The introduction of collage in painting and photomontage in photography was yet another departure from offering the viewer just one and only reality. Collage depicts unconcealed combinations of representations from different realities. Such an image creates tension – on the one hand, the viewer is drawn to look "through", as in transparent intermediacy, while on the other hand it is difficult to forget about looking "at". Forgetting the traces of mediation in order to find ourselves in a marvellous, unmediated world can still feel complete even when we are aware that we are engaging in fiction. Returning to *The Go-Between.* Although Leo realises that he is manipulated, he still heartbrokenly succumbs to it. As Bolter and Grusin observe, artists do not shy away from exploring the "interface".

This brings us to remediation, which involves the translation of old media into new forms. Most likely, *The Go-Between* was based on a true story. However, it was written as a novel by Leslie P. Hartley (1953), then adapted into a screenplay by Harold Pinter and made into a film by Joseph Losey. Bolter and Grusin define remediation as representation of one medium through another, noting that it is particularly characteristic of digital media, which translate older forms such as television, film, photography, and painting. Examples include classic Hollywood favourites remade into new versions, with new actors and scripts. Even art historians now often view paintings on computer screens, believing this medium provides greater clarity and detail than viewing the original. Yet, the act of perception itself is mediated by numerous factors and standing before the original work does not guarantee an "unmediated" experience. As Amelia Jones, who has been accused of analysing performances which she did not witness, observed: "there is no possibility of an unmediated relationship to any kind of cultural product, including body art"[8]. Jones further argues that direct participation in an event does not necessarily make understanding more accessible. On the contrary, participation may sometimes make it harder for individuals to comprehend their own experience.

To Desire: To Be on the Journey

Contrary to Bolter and Grusin, Jolanta Brach-Czaina suggests that the energy driving mediation stems not from technology but from desire. Although it is not necessary to argue about precedence, as it is clear that biology and technology are deeply intertwined. What is significant is that the researcher views the mediation between art and life through the lens of erotic sublimation and libido, much like Freud. In doing so, she draws on European cultural traditions, i.e. Plato's *The Symposium* and its communal feasting. Within this gathering of friends, shared stories and the love binding Agathon and Pausanias, Alcibiades and Socrates, among others, are central. Alcibiades, notably, resembles Leo in his hopeless

7 J.D. Bolter, R. Grusin, op.cit., p. 33.
8 A. Jones, *"Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation,* Art Journal 1997, vol. 56, no. 4, p. 12.

infatuation. Brach-Czaina observes that Plato discusses love in varied tones so that it "becomes a symbol that opens up other states and even other worlds". For this to occur, she argues, love must embody "all the colours of the phenomenon, all its real presence"[9]. Love must manifest in diverse perspectives and depths, from freedom and ribaldry to suffering, and inspire the movement of thought and action. It must awaken a desire for another plane of existence. She clarifies that "this refers to a desire that transcends erotic fulfilment, a 'lofty' longing that accompanies the process of life itself"[10]. For Brach-Czaina, being together at *The Symposium* spurred the movement of feelings and thoughts, "for the intense effort of the imagination breaking into the realm of the superconscious"[11]. Giving permission to talk about the invisible.

Stick in the Anthill

The title of the exhibition, *Stick in the Anthill*, draws inspiration from the popular Polish saying "to stick a stick in the anthill" [translator's note: analogous to the English idiom "stir up the hornet's nest"] but it introduces a fundamentally conciliatory twist to its meaning. It refers to the moment when the stick, having been in the anthill for so long, becomes an integral part of its structure – such an obvious element that the practical ants begin to use it for their own purposes. No longer an object of division or anger, but a structural beam, supporting the construction of a more expansive, beautiful, and harmonious anthill – a *pluriversum*. *Stick in the Anthill* occupied the second (top) floor of the building of Róża and Rafal Tomikowski's company. Until recently it had been an unused attic. Since hosting the graduation exhibition, the space has transformed into a hub for meetings, conversations, discussions and celebrations. During the exhibition, it hosted workshops for children, for seniors, performances and informal gatherings. The exhibition poster featured a red ant designed by Artur Skowroński. In his vision, the insect seems to be on fire, its feelers and legs morphing into flames. The ant's heat and fiery energy are a perfect metaphor for the frenzy that inspired grown-up people, long active in non-artistic fields, to study art and to create – as an extension of their studies – a space to pursue their dreams into the future. Although the exhibition has ended, the ant and the space it sets alight will endure. *Fireant* (almost like the famous Firefox mediating between worlds in virtual reality) perfectly captures the feverish passion of artistic creation. The world has changed dramatically since the Victorian era of *The Go-Between*, so much that Marian no longer needs to marry Hugh. Visiting *Stick in the Anthill,* I thought it was a setting worthy of another film, in which Marian and Leo marry. Let's not be misled by the different names: Róża and Rafał.

The artists each presented multiple works in *Stick in the Anthill*, with each engaging in a distinct form of mediation. Drohomirecki used the voluminous space and subversion of ambiguous words, while Słomski focused on the equally voluminous space of potential (unruly) uses for various objects. Opania mediated between performance, photographic documentation and the material traces of artistic activities. Kmita mediated between the tradition of folk cut-outs,

9 J. Brach-Czaina, op. cit. p. 11.
10 Ibid, p. 15.
11 Ibid, p. 26.

collage, genre painting and advertising. Zarzycka – between the written and spoken word and between the original and forgery. Szymanowska played with the everyday to reveal the uncommon, while Mierzicki was amused by the surprising flow of thought between title and work. It would be difficult to weave a cohesive narrative or singular story from the displayed works. Kmita's cheerful and sympathetic observations did not align with Opania's madness, incomprehensibly transformed into a horse. Słomski's *Untitled* handy granite cobblestone evoked collective street protests, while Mierzicki's *Natural History*, on the other hand, induced doubt and spiritual collapses narrated with epic momentum. Szymanowska focused on details (a glass of tea, shoes), Zarzycka, reflected on presence and its auratic nature, and Drohomirecki embraced humour and paradox. This diversity created the titular anthill, whose stick was the impulse of mediation.

Summary

Brach-Czaina wrote: "Under the influence of Eros, man finds himself in an intermediate state, on the way, in motion between distant points"[12]. This speaks to movement, the overcoming of life's resistance, and being perpetually in transit. Such is the condition of the protagonist in *The Go-Between* and the approach of these graduates of art mediation, who steer their lives toward values they hold most dear, although they are only intuitions. Róża and Rafał created a meeting space where they reached for something that seems out of proportion, to be counted only in dreams and unfettered desires. At the exhibition, there was no overarching theme or concept uniting the artists and students. Instead, they were bound by a shared fervour, expressed through the aesthetics of desire and symbolised by the *fireant* – a blazing cinnabar creature.

The gallery, Zero3 Art Space in Poznań, stands as a lasting mark of their studies at the Academy of Fine Arts in Wrocław. The aesthetics of desire has not manifested in a specific style or form; rather, it mediates between tastes, colours, and sounds, between established processes and impromptu actions. Most significantly, it improves the quality, and becomes a tangible aspect of real life.

12 Ibid, p. 17.

Bibliography

S. Betrand, *Contemporary Curating, Artistic Reference and Public Reception: Reconsidering Inclusion, Transparency and Mediation in Exhibition Making Practice,* Routledge, Abingdon--on-Thames 2021.

J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media,* MIT Press, Cambridge 2000.

J. Brach-Czaina, *Sofa,* in: ibid., *Estetyka pragnień,* Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1988, p. 7–28.

K.W. Forster, *Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images,* "Daedalus" 1976, vol. 105, no. 1, pp. 169 – 176.

U. Frohne, M. Schieren, J.-F. Guiton, (eds.) , *Present Continuous Past(s): Media Art. Strategies of Presentation, Mediation and Dissemination,* Springer, Wienn–New York 2005.

A. Jones, *"Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation* , "Art Journal" 1997, vol. 56, no. 4, pp. 11–18.

S. Lin, *Spaces of Mediation: Christian Art and Visual Culture in Taiwan,* Evangelische Verlagsanstalt, Leipzig 2020.

R.A.G. Reyes, *Art, Trade, and Cultural Mediation in Asia, 1600–1950,* Palgrave Macmillan, London 2019.

R. Schuldenfrei (ed.), *Iteration: Episodes in the Mediation of Art and Architecture,* LRoutledge, London–New York 2020.

Ch.N. Terranova, *Automotive Prosthetic: Technological Mediation and the Car in Conceptual Art,* University of Texas Press, Austin 2014.



Mediowanie jako forma uprawiania kultury. Pomiędzy dziedzinami, niczym *złoty środek Arystotelesa*

Mediation as Cultural Practice. Between Domains, like *Aristotle's Golden Mean*



Fot./Photo Maja Bernaczek

Monika Aleksandrowicz

Mediowanie sztuki nie jest łatwą formą uprawiania działalności twórczej przede wszystkim dlatego, że wciąż, mimo upływu lat, nie jest ono ani dyscypliną naukową, ani artystyczną. Dlatego daje się co rusz słyszeć pytania: „Co to jest mediacja sztuki i czym zajmujemy się na kierunku mediacji sztuki?", „Jak mediacja wpisuje się w kryteria naukowe w dziedzinie sztuk plastycznych w dyscyplinie sztuk pięknych?". Pozycjonowanie mediacji jest z tej przyczyny bardzo istotne. Zasadniczo obawiam się łatwych definicji i opisów. Mogę zatem spróbować objaśnić, jak to rozumiem z pozycji pełnionej roli wykładowcy akademickiego i entuzjastki działań realizowanych w ramach programu nauczania na Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu.

Najlepiej wizualizujący schemat, który moim zdaniem opisuje mediację, zapożyczam od Arystotelesa. Jest to teoria z zakresu etyki, ale jest ona uniwersalna i symboliczna – to koncepcja złotego środka[1]. Grecki uczony uważał, że tylko działania zgodne z rozumem mogą prowadzić do szczęścia i tylko działania idące ku wyborowi pomiędzy skrajnymi możliwościami mogą nas ku temu szczęściu zaprowadzić. Na przykład odwaga może być rozumiana właśnie jako coś pośredniego między zuchwalstwem a tchórzostwem, a duma – jest środkiem między pychą a nadmierną skromnością. Nikt nie określił dokładnie, gdzie ten punkt powinien być. Oczywiście to jedynie inspiracja do wizualnego opisu, czym to bycie „pomiędzy" może być. **[rys. 1 i rys. 2]**

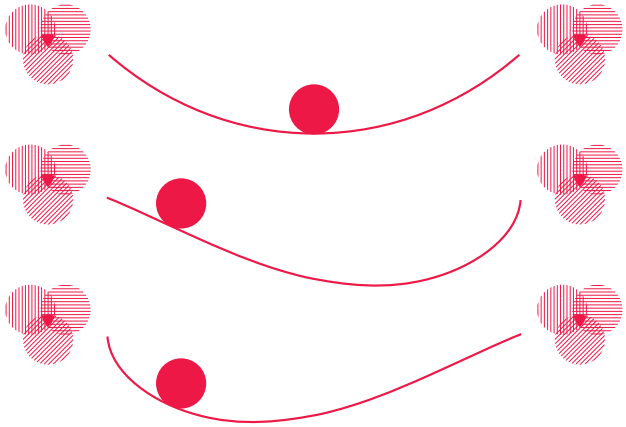
1 W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1. *Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa 2014, s. 79–91.

Art mediation is not an easy form of practicing art, mainly, and despite many years of existence, it remains neither an academic discipline nor an artistic one. As a result, every so often someone asks: "What is art mediation and what do you do in the art mediation program?", "How does mediation fit into the academic criteria of visual arts or within the discipline of fine arts?" This is why creating a position for mediation is so important. On principle, I find simplified definitions and descriptions unsettling. Instead, I prefer to approach mediation from my perspective as an educator and as someone passionate about the activities taking place at the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts in Wrocław.

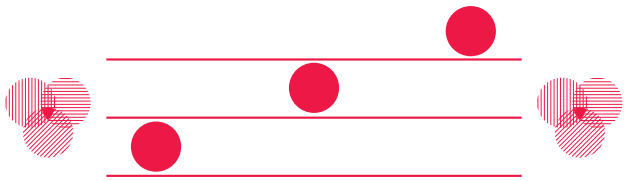
The best diagram for illustrating mediation, I believe, comes from Aristotle. While his theory pertains to ethics, it is both universal and symbolic: the concept of *the golden mean*[1]. The Greek scholar argues that happiness can only be achieved by following reason and only actions guided by our choices between extremes can bring it to us. Courage, for example, can be seen as something in between recklessness and cowardice, while pride is the middle way between arrogance and self-deprecation. No one has defined exactly where this point should be. Of course, this just serves as an inspiration for visualizing what this "middle way" might be. **[figure 1 and figure 2]**

1 W. Tatarkiewicz, *Historia Filozofii*, vol. 1. *Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warsaw 2014, pp. 79–91.

PL



rys. 1 / Figure 1



rys. 2 / Figure 2

Mediacja to forma uprawiania działalności artystycznej, ale przy użyciu różnych narzędzi i w procesie zaproszenia do dialogu osób „z zewnątrz", które często takiej działalności nie uprawiają albo zajmują się nią i wkraczają w inny niż dotychczas dyskurs – poza własną strefą komfortu – pomiędzy uczestnikami zdarzenia twórczego. Istnieją projekty twórcze, które mniej lub bardziej wpisują się w charakter mediacyjny. Co to właściwie znaczy?

Jest tak na przykład wówczas, gdy zbierze się twórca lub grupa twórców i w realizację swojego twórczego projektu zaangażuje osobę lub grupę osób spoza swojego środowiska. Zasadniczo owa grupa nie musi, może nawet nie powinna, wcale posiadać kompetencji artystycznych. Obie strony realizują razem działanie o charakterze kreacyjnym, społecznie angażującym lub łączącym odrębne dziedziny naukowe, światopoglądowe i sprawdzają się razem w działaniu kreacyjnym, twórczym i otwierającym na INNE. Na inność

EN

Mediation is a way of practicing art. However, it employs different tools and involves the process of engaging in a dialogue with people "from outside". Often, they are unfamiliar with such practices or they are participating in order to take part in a different discourse – stepping beyond their comfort zones – unfolding within the context of an artistic event. Certain creative projects can be characterised, to varying degrees, as mediative. What does that really mean?

It occurs, for example, when an artist or group of artists get together and collaborate with individuals or groups from outside their usual milieu in the realisation of a creative project. Crucially, these external participants are not required to – and perhaps ideally should not – possess any artistic competence. Together, both sides engage in an activity that is either inherently creative, socially engaging, or combines distinct academic disciplines reflecting different worldviews. Thus, they adapt to a shared artistic endeavour, creative and

tego drugiego. Mediator sztuki „posiada kompetencje rozpoznawania zasad komunikacji i funkcjonowania w grupach społecznych”[2].

Jest również tak, że czasem mediator sztuki poprzez swoje działania może użyć udzielonego mu głosu – przez jednostki lub grupy społeczne tego głosu nieposiadające lub mówiące „zbyt cicho” o bardzo istotnych kwestiach – kulturotwórczych, społecznych, traumatycznych lub traumatyzujących, o czułych i nieporuszanych publicznie kwestiach, które dzięki uwadze mogą wybrzmieć poprzez pracę twórczą. Mediator sztuki „powinien posiadać umiejętność negocjacji i mieć zdolność do powołania nowych inicjatyw artystycznych, edukacyjnych i społecznych”[3].

W wielu wypadkach mediator sztuki to ktoś, kto gromadzi grupę podobnie myślących twórców i artystów, stwarza intelektualny pretekst i realizuje akt twórczy, który może przyjąć kształt wystawy. Wówczas ów mediator pełni rolę kuratora lub producenta wydarzenia artystycznego. Posiada wszelkie kompetencje, aby pełnić te funkcje, ponieważ posiada niezbędną wiedzę i doświadczenie, aby swój eksperyment zrealizować. „Potrafi w twórczy sposób dotrzeć do potrzebnych informacji wykorzystując różnorodne metody, także w przypadku ograniczonego dostępu do zorganizowanych repozytoriów wiedzy, w tym najnowszych technologii oraz niezależnie podejmuje działania artystyczne, inicjatywy kuratorskie i w dziedzinie krytyki artystycznej”[4].

Kurator-mediator to osoba twórcza w najszerszym tego słowa znaczeniu. Stawia ją to w trochę innej roli niż osoby kuratorskie po historii sztuki czy *stricte* po kuratorstwie, ponieważ posiada ona doświadczenie obu dziedzin – teoretyczno-praktycznej i artystycznej. Praktycznie każdy twórca wizualny będzie miał do czynienia, prędzej czy później, z realizacją wystawy indywidualnej lub zbiorowej, którą sam sobie musiał przygotować. I tu często następuje zderzenie z rzeczywistością, bo tego typu organizacja wydarzenia, jeśli ma być

2 Kompetencje społeczne wg sylabusa Pracowni Komunikacji Twórczej, [w:] *Kierunkowe efekty kształcenia* [maszynopis].
3 Tamże.
4 Tamże.

open to the OTHER. To the otherness of the other. An art mediator “has the competence to recognize the principles of communication and function within social groups”[2].

Sometimes, it happens that through their actions, an art mediator can use the voice granted to them by individuals or social groups that might be deprived of their voice or speak “too quietly” about very important issues. These may include cultural, social, traumatic or traumatising issues, or sensitive and not publicly addressed, which thanks to the attention can resound through creative work. An art mediator “should have negotiating capabilities and have the capacity to establish new artistic, educational and social initiatives”[3].

In many cases, an art mediator is someone who brings together like-minded creators and artists, provides intellectual opportunities, and facilitates a creative act that may take the shape of an exhibition. In such instances, the mediator assumes the role of curator or producer of the art event. They possess the requisite competence to perform these functions, and the necessary knowledge and experience to carry out their experiment. An art mediator “can creatively access necessary information through various methods, including the latest technologies, even when access to organised knowledge repositories is limited. They also independently engage in artistic activities and take initiatives in curating and art criticism”[4].

A curator-mediator is a creative individual in the broadest sense of the term. Their role differs somewhat from that of traditional curators who have studied art history or pursued specialised curatorial programs. Instead, they are experts in both theory and practice, as well as in art itself. Virtually every visual artist, at some point in their careers, will need to produce their own solo or group exhibition, often finding themselves responsible for the entire process. This is frequently when they

2 Social competencies according to the syllabus of the Creative Communication Studio, in: *Kierunkowe efekty kształcenia* [*Directional learning outcomes*] [typescript].
3 Ibid.
4 Ibid.

zrealizowana na dobrym poziomie, to powinna uwzględnić wszystkie parametry niezbędne do powstania owego wydarzenia: logistykę, ubezpieczenia, prawa autorskie, umowy, transport, montaż wystawy, obsługę graficzną i reklamową projektu artystycznego, kontakt z mediami, istotna jest umiejętność pisania tekstów krytycznych, realizacja dokumentacji fotograficznej i filmowej. Mediatorzy sztuki wszystkie te kompetencje zdobywają podczas studiów na kierunku mediacja sztuki czy też na studiach podyplomowych Mediacja i Rynek Sztuki.

Kiedy mam określić, czym jest to, co robimy, wolę opisać mediację sztuki jako dziedzinę dość młodą i w procesie ciągłych zmian jak fluktuujące społeczeństwo, gdyż na tym właśnie mediacja polega, na byciu papierkiem lakmusowym kondycji – funkcjonujących i współtworzących kulturę społeczeństw – na ich pożytek i dla użyteczności publicznej. Sztuka zmienia się tak, jak jej odbiorcy, jak środowisko i czas, w którym powstaje. Jest w procesie ciągłych zmian. Po czasie zda ona lub obleje egzamin – co z tego pozostanie i co na tej bazie zrealizują kolejne pokolenia, ocenią nasi protagoniści i antagoniści. Obecnie dopełniamy rolę, jaką przyszło nam pełnić w miejscu i czasie dostępnym dla nas.

W zakres moich realizacji mediacyjnych wchodzą własne działanie twórcze, realizacje książek artystycznych, jak i książek sztuce poświęconych, realizuję liczne projekty kuratorskie i wystawiennicze, ale swoją działalność edukatorską skupiam przede wszystkim na realizacji programu Pracowni Komunikacji Twórczej, która koncentruje się na aspektach kontaktu z innymi, z aktywnym twórczo człowiekiem oraz na współtworzeniu z drugim uczestnikiem tego procesu. Doświadczanie sztuki staje się terenem aktywności twórczej. Jej formą jest przede wszystkim warsztat i pokrewne działania indywidualne i grupowe. Często w rezultacie powstają książki artystyczne, instalacje, obrazy, projekcje wizualne, akcje uliczne, animacje i wiele innych. Do naszych głównych założeń kształcenia na kierunku mediacji sztuki należy wsparcie i wyposażenie w narzędzia, aby absolwent kierunku posiadał kompetencje społeczne i był gotów

clash with reality. To be successfully produced and organised, such events must address all the necessary parameters: logistics, insurance, copyright, contracts, transport, exhibition installation, graphic design, advertising for the artistic project, and liaising with the media. Organising an art exhibition also demands strong skills in writing critical texts and producing photographic and video documentation. Art mediators develop these competencies while studying in the art mediation department or by taking part in the postgraduate Mediation and Art Market program.

When asked to define what we do, I prefer to describe art mediation as a relatively new field, one that is still in a process of constant change, much like society. For this is what mediation involves, it serves as a litmus test for the conditions that shape and co-create culture within societies – for their benefit and the public good. Art, like its audience, its environment, and the era in which it emerges, is in a state of perpetual change. It either passes or fails the test of time. What remains of it, and how future generations interpret it, will be judged by both protagonists and antagonists. For now, we are fulfilling the role we have to play, in the time and place available to us.

The scope of my mediation work encompasses my own creative practice, the production of art books and books dedicated to art. I also undertake numerous curatorial and exhibition projects, but my educational efforts primarily center on the Creative Communication Studio program. This program emphasises different aspects of engaging with others, of collaborating with practicing creators, and co-creating with other participants in the process. Experiencing art becomes the basis for creative activity, expressed mainly through workshops and related individual and group projects. These often result in art books, installations, paintings, visual projections, happenings, community animation, and more. An education in art mediation is designed to support and equip graduates with social skills and prepare them to interact with larger audiences, adaptable to changing circumstances,

do wchodzenia w interakcje społeczne, aby potrafił adaptować się do zmiennych okoliczności, umiał wykorzystywać różnorodne techniki komunikowania się. Realizując program, zależy nam na tym, aby podczas studiów student czy studentka potrafili organizować swój warsztat pracy i aby w ten warsztat twórcy wizualnego byli zaopatrzeni.

Jeśli absolwent rozumie potrzebę ciągłego pogłębiania i zdobywania nowych kompetencji i zasobów, potrafi inspirować i wzmacniać procesy poznawcze innych osób w dziedzinie sztuk wizualnych, tworzy własne samodzielne koncepcje twórcze i potrafi wdrożyć je w życie – to efekt naszej pracy podczas procesu edukacyjnego został osiągnięty.

Pracownię Komunikacji Twórczej oraz Pracownię dyplomującą PKT prowadzę od 2021 roku wraz z dr Lilianną Leń (od 2022 roku). Zajęcia odbywają się na II roku studiów licencjackich oraz na I roku studiów magisterskich – i są to niezależne, prowadzone dwutorowo kursy edukacyjne. Pracownia dyplomowa Pracowni Komunikacji Twórczej opiera się na dobrowolności wyboru dla osób III roku studiów licencjackich oraz II roku studiów magisterskich. W przeciągu ostatnich trzech lat byłam promotorką 19 prac dyplomowych i promotorką pomocniczą trzech prac dyplomowych. Obecnie pracujemy nad kolejnymi ośmioma dyplomami artystycznymi i kuratorskimi. To duża odpowiedzialność i niełatwa rola współtowarzyszenia studentkom i studentom w ich realizacjach artystycznych i kuratorskich. Przede wszystkim dlatego, że pole działań w obrębie przedmiotu jest bardzo szerokie. Wymagające ciągłej aktualizacji oraz zwykłej, mozolnej pracy. Podział zajęć jest klarowny i dzielimy je na dwie główne części – pierwsza dotyczy języka wizualnego i komunikacji wizualnej, omawianego szeroko w postaci wykładów z teorii sztuki, ćwiczeń oraz warsztatów, druga – to warsztat twórczy, z elementami terapeutycznych funkcji sztuki, gdzie uczymy się indywidualnej pracy z człowiekiem oraz kreowania sytuacji odbiorczej i organizacji czasu wyodrębnionych grup społecznych. Pierwszym polem doświadczalnym jesteśmy my sami, po zdobyciu niezbędnych kompetencji i nabraniu

and proficient in various communication techniques. Through the program, we aim to help students effectively organise their practice and by doing so, to acquire their visual and creative toolbox.

When a graduate understands the importance of continually acquiring these resources and deepening their proficiencies; can inspire and enhance the thinking processes of others in the visual arts; and is able to create and realise independent creative concepts, then we have successfully achieved our educational goals.

Since 2021, I have been running the Creative Communication Studio and the CC Diploma Studio, joined by Dr Lilianna Leń in 2022. These classes are held during the second year of undergraduate studies and the first year of graduate studies as independent, dual-track educational courses. Students in the third year of undergraduate studies and the second year of graduate studies may choose to join the Creative Communication Diploma Studio voluntarily. Over the past three years, I have supervised 19 theses and served as an assistant supervisor for three others. Currently, we are working on eight more art and curatorial diplomas. Guiding students through their artistic and curatorial projects is a significant responsibility and a challenging role. Above all, because the field's scope of activities is so vast, requiring constant updating as well as mundane and laborious work.

The classes are clearly divided and structured into two main parts. The first focuses on visual language and visual communication, extensively discussed through lectures on art theory, exercises and workshops. The second part is a creative workshop incorporating elements of art's therapeutic functions. Here, students learn to work individually with people, design situations that facilitate the reception of art and organise time for particular social groups. We serve as the initial testing ground for these projects, ensuring students gain the necessary skills and experience before collaborating with selected institutions and independent groups. A recent example is our students' involvement in the exhibition and

niezbędnego doświadczenia – współpracujemy z wybranymi instytucjami i niezależnymi grupami wchodzącymi z nami we współpracę. Za przykład mogę tutaj podać udział naszych studentek i studentów w wystawie oraz w warsztatach pt. *Uzdrowisko* na Uniwersytecie Ekonomicznym we Wrocławiu zorganizowanych w ramach akcji Tydzień Zdrowia przeznaczonych dla pracowników i studentów Uniwersytetu Ekonomicznego (26.02–1.03.2024 r.).

W ramach tylko tych działań przeprowadziliśmy około dziesięciu warsztatów oraz zorganizowaliśmy wystawę i prezentację z działań warsztatowych zrealizowanych w semestrze zimowym. Odwiedziło nas liczne grono zaangażowanych w proces warsztatowania osób pracowniczych i osób studenckich. Odbiór był znakomity i zostaliśmy zaproszeni do kontynuacji współpracy.

workshops titled *Uzdrowisko* (*The Spa*), held at the Wrocław University of Economics as part of Health Week (26 February – 1 March, 2024), for both staff and students.

These activities alone included about 10 workshops, alongside an exhibition and presentation showcasing the workshop's outcomes from the winter semester. The event attracted many staff members and students, who actively engaged in the workshops. The reception was very enthusiastic and we were invited to continue our cooperation.

Dokumentacja z pierwszego dnia warsztatów pt. *Uzdrowisko* na Uniwersytecie Ekonomicznym we Wrocławiu / Documentation from the first day of the workshop *Uzdrowisko* at the Wrocław University of Economics. Fot./Photo Maja Bernaczek





PL



W procesie edukacji w Pracowni Komunikacji Twórczej bazujemy na dorobku i doświadczeniu prof. Eugeniusza Józefowskiego, który opracował swoją autorską metodę pracy warsztatowej. W dużym skrócie i uproszczeniu składa się ona z warsztatu wyobrażeniowego, realizacji wizualnej oraz rozmowy – w tę strukturę wpisana jest duża elastyczność, która uzależniona jest od grupy biorącej udział w warsztatach. Celem jest autentyczny i szczery kontakt ze sobą, poprzez emocjonalny i twórczy proces. Jak pisze Józefowski:

> Sztuka stanowi przestrzeń odblokowywania potencjałów jednostki. W działaniach arteterapeutycznych, np. w warsztatach twórczych, szczególnie tych ukierunkowanych na poszerzenie samowiedzy i samoświadomości, sprzyja mu możliwość częściowej realizacji potrzeb psychicznych na forum grupy. […] Problematyka warsztatu odnosząca się do „ja" inspiruje do określenia, uświadomienia sobie pozytywnych aspektów siebie. Prowadzi to do podwyższenia samooceny, ograniczając lęk, którego źródłem jest poczucie niższej wartości, odpowiedzialne za postrzeganie siebie jako osoby bezwartościowej. Wsparcie otrzymane od grupy i prowadzącego, głównie poprzez pozytywne komunikaty interpersonalne, utwierdza jednostkę w nowym spojrzeniu na siebie, podtrzymując podwyższoną samoocenę. Jest ono również źródłem zaspokojenia potrzeb przynależności i afiliacji (uznania dla siebie i własnych osiągnięć)[5].

5 E. Józefowski, *Arteterapia w sztuce i edukacji*, Poznań 2012, s. 14–15.

EN



At the Creative Communication Studio, our educational process draws on the work and experience of Prof. Eugeniusz Józefowski, who developed an original method of conducting workshops. In essence, his approach combines creative thinking exercises, visual realisation and discussion. This structure is highly flexible and adaptable to the specific group participating in the workshop. The goal is to foster genuine and meaningful contact among participants through an emotional and creative process. As Józefowski explains:

> Art provides a space for unlocking an individual's potential. The activities of art therapy, such as creative workshops, particularly those aimed at enhancing self-knowledge and self-awareness, foster the opportunity to partially fulfil psychological needs in a group setting. […] The topic of the workshop, focusing on the "self", inspires participants to identify and realise their positive qualities. This leads to increased self-esteem and a reduction in anxiety, which stems from feelings of inferiority and is responsible for perceiving oneself as worthless. The support received from the group and the facilitator, mainly through positive interpersonal feedback, reinforces an individual's new self-perception, sustaining their improved self-esteem. It also satisfies the needs for belonging and affiliation (recognition of oneself and one's achievements)[5].

5 E. Józefowski, *Arteterapia w sztuce i edukacji*, Poznań 2012, pp. 14–15.

PL

Działanie warsztatowe poprzez kreację twórczą w procesie kształtowania samowiedzy i dobrostanu jest nie do przecenienia.

Swoje autorskie scenariusze warsztatów miałam okazję m.in. zrealizować podczas tegorocznego wyjazdu Erasmus+. Oprócz wykładu *How did an art book change my perception of visual communication?* [Jak książka artystyczna zmieniła moje postrzeganie komunikacji wizualnej?] przeprowadziłam ze studentami kierunku rzeźba na Akademii Sztuk Pięknych w Wenecji trzy warsztaty: *This is not what I see. Association and imagination exercises,* [To nie jest to, co widzę. Trening wyobrażeniowy], *INTERIOR / Take care of your influence,* [INTERIOR / Dbaj o swój wpływ], *Make 1% towards your well-being today.* [Zrób dzisiaj 1% w kierunku swojego dobrostanu]. Towarzyszyła mi w wyjeździe i w działaniach twórczych dr hab. Małgorzata Kaczmarska.

Inspirowanie i kierowanie procesem poznawczym innych osób jest zadaniem odpowiedzialnym. Dlatego też proces ciągłego uaktualniania zdobytej wiedzy, nie tylko z dziedzin komunikacji wizualnej, jest stałym i elementarnym procesem edukacyjnym.

EN

Workshops that involve creativity in the process of shaping one's self-awareness and well-being are invaluable.

I had the opportunity to implement my workshop scenarios during this year's Erasmus+ trip. Along with delivering the lecture *How did an art book change my perception of visual communication?* I conducted three workshops with students majoring in sculpture at the Academy of Fine Arts in Venice: *This is not what I see. Association and imagination exercises*; *INTERIOR / Take care of your influence*; *Make 1% towards your well-being today.* I was joined on the trip and in these creative activities by Dr. Małgorzata Kaczmarska.

Inspiring and guiding the cognitive processes of others is a serious responsibility. Thus, continuously updating knowledge, not only in visual communication, is a constant and fundamental prerequisite to the educational process.

Dokumentacja z warsztatów na Accademia di Belle Arti di Venezia [Akademia Sztuk Pięknych w Wenecji] / Documentation from the workshop at the Accademia di Belle Arti di Venezia [Academy of Fine Arts in Venice]. Fot./Photo Malgorzata Kaczmarska





PL



Pracując za pomocą warsztatów z grupą osób, uważam, że najważniejszym efektem nie jest realizacja *dzieła artystycznego*, lecz sam kontakt i proces mentalny, który zachodzi podczas spotkania osób w tym warsztacie biorących udział. Przy okazji powstają realizacje wizualne, które są bardziej zapisem dokumentującym proces niż dziełem, są efektem procesu. Poziom zdolności plastycznych jest tutaj zupełnie bez znaczenia, ponieważ nie o rozwój zdolności plastycznych chodzi, lecz o to, by umożliwić uczestnikom wgląd w siebie, wyjść poza stosowane do tej pory schematy i by dać możliwość wypowiedzenia się poprzez działania warsztatowe.

Nie wyczerpię tematu i nie jestem w stanie samodzielnie opisać, czym jest dla mnie mediacja sztuki. W Katedrze mówimy wielogłosem, ponieważ każdy z nas bazuje na własnych twórczych i edukacyjnych doświadczeniach. I jest to właściwa narracja, bo mediowanie sztuki jest procesem wielowątkowym i wymykającym się jednoznacznym definicjom. Osobiście cieszy mnie ten stan, bo to oznacza, że jest żywa i w ciągłym procesie zmian. To zakłada jej ewolucję. Pozostaje mi mieć nadzieję, że zachowa swobodę i niezależność wypowiedzi artystycznej oraz że jej formuła będzie kontynuowana i rozwijana przez młodych adeptów sztuki.

EN



When I lead a group workshop, I believe the ultimate outcome lies not in the creation of *an artistic work* but the connections and mental processes that occur when the workshop participants meet. The visual outputs produced during the workshop serve more as a record documenting the process than as standalone artworks. They are the result of the process. Artistic proficiency is completely irrelevant here, because the goal is not to develop artistic skills but to provide participants with an opportunity for self-reflection, encourage out-of-the-box thinking, and enable them to express themselves through the workshop activities.

I cannot fully explain the topic or define what art mediation means for me. Within the Department, there are many voices, with each of us drawing on our individual creative and educational experiences. And this is the right narrative, as art mediation is a multifaceted process that eludes clear definitions. Personally, I welcome this status quo, because it means that it is alive, and it constantly evolves. It presupposes its evolution. I am hopeful that art mediation will retain its freedom and independence of artistic expression and that its formula will continue to be explored and developed by young artists.

Brzydota. Mediacja

Ugliness. Mediation



Fot./Photo NAFTASQUAD

Róża Tomikowska

Krzesło. Może nawet fotel. Siedzący mężczyzna. Wyczuwalna pewność siebie. Czy zmarszczone brwi świadczą o niepokornym nastawieniu, skłonności do szyderstwa i złośliwości, czy zniecierpliwieniu pozowaniem? Mowa o *Portrecie papieża Innocentego X*, autorstwa Diego Velázqueza, głowy Kościoła, określanego przez współczesnych mu mianem osoby władczej i bezkompromisowej. Czy mediator?

„Mediacja", w języku łacińskim *mediatio* od *mediare,* oznacza „być w środku, pośredniczyć". Słowo to pochodzi od pojęcia *medius*, które tłumaczymy jako „środkowy, bezstronny". Etymologiczne źródła słowa „*mediacja*" wywodzą się z języka greckiego. Warto zwrócić uwagę na *medos* („pośredniczący", „neutralny", „nieprzynależny do żadnej ze stron"), a historia wspomnianego pojęcia sięga starożytności[1]. Działania mediacyjne najczęściej pojawiają się w kontekście prawniczym lub gospodarczym i dotyczą procesu rozwiazywania sporu. W sztuce mediacją określić można działania wkluczające, angażujące, inspirujące osoby do aktywności i przez to do pełniejszego lub bardziej interdyscyplinarnego rozumienia, postrzegania czy odbioru. Szczególnym przypadkiem jest mediacja osoby artystycznej ze sobą i jej wpływ na proces, decyzje, kierunki. Dla niektórych to po prostu rozmowa.

Brzydota – definiowana na potrzeby tego tekstu jako opozycja klasycznego piękna, obraz odbiegający od przyjętych współcześnie norm i kanonów, zawierający zniekształcenia, ułomności, znamiona „odpychające" i odrzucające. Dygresją niech będzie spojrzenie na spójności i rozbieżności w normach piękna i brzydoty człowieka, przedstawianych przez osoby artystyczne, oraz ocenach, co pięknem i brzydotą jest w powszechnej opinii. Europę przez wieki charakteryzowała spójność postrzegania piękna i brzydoty przedstawianych przez artystów i uznawanych przez ludzi. Wizerunki „piękna" na płótnach, w instalacjach kubistów kontrastują ze współczesnym im ideałem urody, posługując się innymi kategoriami i intencjami przedstawienia.

Celem tekstu jest subiektywny przegląd prac związanych z brzydotą w obszarze sztuki oraz analiza działań mediacyjnych oscylujących wokół tego typu prac.

Założyć można, że brzydota i mediacja z nią związana była i jest obecna w obszarze sztuki, można je uznać za potrzebne i pomocne w budowaniu pełniejszego obrazu i przekazu niż bez użycia tychże środków.

Kanony, mity, ich przedstawienia i interpretacje posiadały znamiona przekazu, włączania odbiorców w działania. Władni w religiach, wierzeniach, możni

1 A. Kopka, *Mediacja jako sposób rozwiązywania sporów gospodarczych o charakterze transgranicznym na przykładzie Polski i Niemiec*, „Przegląd Politologiczny" 2017 (2), s. 18, https://doi.org/10.14746/pp.2017.22.2.5 [dostęp: 2.11.2024].

posiadali rolę nie tylko zamawiających dzieła, udostępniających obiekty odbiorcom, ale także mediatorów.

Brzydota pojawiała się nierzadko w wielorakich kontekstach, m.in. porównawczych, ostrzegających, zastraszających. Mediacja pełniła rolę naprowadzania na znaczenia. Jej dźwignią była często sugestia, szczególnie podczas ceremonii, spotkań w miejscach kultu, obrzędów religijnych, choć najczęściej dla „ludu" przekaz był prawdą jedyną słuszną i niedyskutowaną.

Kultura plemion Gwinei Bissau, Senegalu, Gambii czyli m.in. plemion Balanta, Fula, Mandinka, Wolofów, Diola, stawia przed artystą zadanie mediacji z samym sobą w kontekście religii. Ludność łączy wiarę chrześcijańską lub islam z wierzeniami plemiennymi. Współczesny, zaangażowany artysta tworzy prace dla wielu wierzeń jednocześnie, na przykład obraz do kościoła, koncepcję obiektów w miejscach kultu plemiennego, *juju* – amulety oraz inne przedmioty totemiczne celem ochrony przed m.in. problemami czy przed „złymi mocami". Przekaz ze znamionami mediacji z odbiorcami wskazuje, że jak nie w jednym miejscu kultu, to w miejscu innej religii przedmioty „pomogą" lub zapewnią pomyślność.

Można przyjąć, że wieki średnie i czasy późniejsze przyniosły większą liczbę przedstawień aktów okrucieństwa (w porównaniu ze starożytnością) – nośników brzydoty, obrazów odpychających i zastraszających, jednak przedstawienia św. Sebastiana stanowią inaczej, ponieważ łączą wizerunek zakrwawionych ran z ich przeciwieństwem – „pięknem" postaci. Rany i strzały w ciele świętego łagodnieją, przytłoczone modelowym, niemal powabnym wizerunkiem młodzieńca. Temat wydaje się wdzięczny i spotkać można m.in.przedstawienia Andrei Mantegny *Św. Sebastian*, 1457–1459, Hansa Holbeina *Tryptyk św. Sebastiana*, 1516, Guido Reni, *Św. Sebastian*, 1615, El Greca, *Św. Sebastian*, 1608–1614, Joségo de Ribery, *Św. Sebastian*, 1651, Gustave'a Moreau, *Św. Sebastian*, ok. 1870–1875**2**. To jakby stan „pomiędzy" (*medio*), wskazujący na współistnienie zgrzytu cierpienia, odpychającej wizji metalu w ciele, z łagodnością pozbawionej „brzydoty" twarzy i klasycznej postury młodzieńca.

Mediacja artysty ze sobą mogła stanowić ważny punkt w procesie tworzenia wizerunków możnowładców i osób zajmujących wysokie stanowiska społeczne. Odwaga realizacji zamówienia portretu bez zabiegów upiększających, wizerunków wskazujących na ułomności, cechy odbiegające od kanonów, ówczesnego piękna, dowodziły nie tylko silnej pozycji artysty, ale własnej ścieżki, niepodporządkowanej wyartykułowanym lub domniemanym oczekiwaniom zleceniodawców czy odbiorców. Portrety wskazujące na odwagę w mediacji wewnętrznej artysty (i wyzwania dla osób pośredniczących, przedstawiających prace odbiorcom) to m.in.: Anonim *Jan bez Trwogi* (XV w.), Diego Velázquez, *Portret Filipa IV* (1655), szkoła francuska, *Portret Ludwika XI* (XVII w.), Luca Giordano, *Portret Karola II Hiszpańskiego* (1692), *Portret Henryka IV* (XVII w.), Henri Lehmann, *Portret Karola VII zwanego Zwycięskim* (XIX w.)**3**. Dzieła te stanowią rząd odbiegających od norm nosów, profili, podbródków – czasem przywodzących na myśl karykaturę. Brzydotę postaci – wręcz przerysowaną – stworzył Quentin Massys. Jego obraz znany pod dwoma tytułami *Stara kobieta* lub *Brzydka księżniczka* tchnie niemal groteską, postać posiada rysy bardziej męskie niż kobiece, z obwisłą skórą twarzy i szyi, ale kontrastująco otoczoną przepychem ubioru i ufryzowania.

2 *Historia brzydoty*, red. U. Eco, przekład zbiorowy, Poznań 2007, s. 61.
3 Tamże, s. 12.

Przytoczony już *Portret papieża Innocentego X* Diego Velázqueza nawiązuje do serii portretów papieskich innych twórców: *Juliusza II* Rafaela i *Portretu kardynała Filippa Archinto* Tycjana. To dzieło obsesyjnie analizowane przez Francisa Bacona. Bacon zbierał zdjęcia *Portretu papieża Innocentego X* Velázqueza, ale nie zdecydował się zobaczyć pracy na własne oczy, będąc w Rzymie. Obawiał się bezpośredniej konfrontacji z *Portretem,* mając świadomość, w jaki sposób przetransformował go w swojej pracy[4]. Na bazie inspiracji kolekcjonowanymi wycinkami z prasy powstała seria portretów papieża Innocentego X wg Velázqueza, za najbardziej znany uważany jest *Portret papieża Innocentego X wg Velázqueza* z 1953 roku. Późniejsze prace, portrety i autoportrety Bacona często przedstawiają deformacje czaszki i twarzy, stanowią zarówno wyraz „brzydoty", jak i przedmiot fascynacji.

Deformacja ciała w pracach Egona Schielego i „brzydota" w obszarach uznawanych ówcześnie za pornograficzne wskazują, jak dalece przesunęły się granice w odbiorze nieklasycznych, niekomfortowych dla części odbiorców prac. Obrazy i rysunki Schielego niejednokrotnie nie zostały dopuszczone do wystawienia za życia artysty. Często zdeformowane postacie nasuwają pytania o granice anomalii, jednocześnie tworząc obraz, który trudno określić jako emanujący odpychającą brzydotą, jak *Młoda siedząca* z 1914 roku.

Deformacje skóry i ingerencje we własne ciało nierzadko pojawiają się w działaniach performatywnych Mariny Abramović, a przyzwolenie na nacięcia czy użycie pistoletu przez odbiorców niemal nie skończyło się wystrzałem[5].

Samookaleczenie Mariny Abramowić miało miejsce podczas jej performance pod tytułem *Lips of Thomas* w Guggenheim Museum (1975/2005). Abramović m.in. wycięła sobie na brzuchu pięcioramienną gwiazdę. Podczas performance'u w Edynburgu w 1973 roku *Rytm 10* artystka zinterpretowała słowiańską zabawę z nożem – z 10 różnymi nożami, kalecząc się. „Poczucie niebezpieczeństwa zjednoczyło mnie z widzami – byliśmy tu i teraz, nigdzie indziej"[6].

Podobne zabiegi eksplorował w swojej twórczości Jerzy Truszkowski, ingerując we własną skórę. Artysta nacina ją, wycina gwiazdy, krzyże, symbole. Traktuje powłokę skórną jak granicę cielesności. Określa swoją percepcję cielesności słowami „powierzchnia skóry jest granicą mojego świata"[7].

Uczestniczenie w performence'ach z działaniami kaleczenia może mieć wpływ na granice niepokoju odbiorcy, na dalsze wybory oraz wrażliwość, w pewnym stopniu jak doświadczanie przemocy.

Abiekt jako określenie czegoś odrzucającego, wstrętnego, obrzydliwego zawiera w sobie po części także fascynację odpychającymi obszarami. Wideo przedstawiające proces opiekowania się ponad dziewięćdziesięcioletnią babką artysty, zatytułowane *Obrzędy intymne* Zbigniewa Libery z 1984 roku, pokazuje codzienne czynności karmienia, mycia i przewijania. Osoby o wrażliwości niepozwalającej na obejrzenie pracy do końca pozostają z bagażem poruszenia, od wstrętu, przez sprzeciw, po refleksje nad własnymi mechanizmami obrony przed

4 Zob. D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu,* tłum. M. Wasilewski, Poznań 1997.

5 Performance *Rytm 0* z 1974 roku, podczas którego widownia została zaproszona do czynienia „wszystkiego" z artystką za pomocą 72 przedmiotów rozstawionych na stole.

6 M. Abramović, *Pokonać mur. Wspomnienia,* tłum. A. Bernaczyk, M. Hermanowska, Poznań 2018, s. 73.

7 J. Ciesielska, *Videoperformance,* [w:] *Ukryta Dekada. Polska sztuka wideo 1985–1995,* red. P. Krajewski, V. Kutlubasis-Krajewska, Wrocław 2010, s. 75.

rzeczywistością. Film wpisuje się w ideę sztuki żenującej Marka Janiaka[8], a bezinteresowna troska o osobę bliską może wywoływać zażenowanie i odrzucenie obrazu.

Zbigniew Warpechowski, paląc sobie włosy podczas performance'u w Stuttgarcie w 1984 roku zainicjował interakcje nie tylko z publicznością. Odbiór artystów poskutkował efektem domina – „tam był Boris Nieslony, jeden z najbardziej znanych performerów świata, który zapraszał mnie do Kolonii, do uczestnictwa w grupie. Potem ja jeszcze zaproponowałem Alastaira MacLennana i Nigela Rolfe'a i było nas ośmiu"[9] (tworząc grupę performerów Black Market). Wojciech Bąkowski w performance'ie *Przeszły mi wszystkie miłości* w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku w 2009 roku posłużył się działaniem także związanym z paleniem włosów. Opowiadając o bliskich mu kobietach, rzucił pukle włosów na rozżarzoną płytę. Woń palonych włosów według odbiorców zadziałała jak zgrzyt na zmysły przy zaklinaniu rzeczywistości Bąkowskiego, przywodzącym na myśl plemienne rytuały szamana.

Zuzanna Janin w pracy przedstawiającej zmieniające się, starzejące się ciało – w obiekcie złożonym z zestawu zdjęć ręki zatytułowanym *Ramię*[10] – wywołuje refleksje dotyczące kondycji powłok skórnych, nabywających zmarszczeń, plam, tracących świeżość, obszarów akceptacji starzenia. Można spojrzeć z innej perspektywy – widząc plamy kompromisów, zwiotczeń niezłomności w zwykłej, codziennej „prawości", dylematów moralnych, gdy „łatwiej" nie idzie w parze z „uczciwiej w stosunku do własnych przekonań". Filiżanka Janin z serii Takotsubo, z włosami wychodzącymi z pęknięć w całym swoim odpychającym charakterze może stanowić odzwierciedlenie transformacji poczynań człowieka.

Brzydotę można postrzegać w znaczeniu moralnym. „Dla krytyków sztuki jest miernym artystą szukającym zemsty; media widzą w nim szalbierza zainteresowanego wyłącznie pieniędzmi; apologeta uważa go za równego mistrzom, których podrabia; a dla publiczności często jest ludowym bohaterem"[11] – tak wypowiada się postać zapamiętana jako wielki fałszerz, niedoceniony jako malarz, Hans van Meegeren, w książce Wynne'a *To ja byłem Vermeerem*.

Czy obecnie można posługiwać się kategoriami piękna i brzydoty, harmonii i dysonansu? Pewne dźwięki – interwały muzyczne – powodują u słuchaczy dyskomfort. Psychologowie tłumaczą, że dysonanse działają pobudzająco. „Diabolus", traktowany jako nieprawidłowy i zakazany w renesansie interwał zwany trytonem, czyli odległość między dźwiękami wynosząca trzy całe tony, był uznawany za stworzony przez diabła[12] i służył do zbudowania napięcia oraz podkreślenia części utworu. Wykorzystywali go m.in. Jan Sebastian Bach, Wolfgang Amadeusz Mozart, Franciszek Liszt czy Giacomo Puccini. Zmieniła się więc perspektywa, to, co „brzydkie", stało się potrzebne i wręcz niezbędne dla uzyskania ciekawej, postrzeganej jako „piękna" całości. Służy nadal – w muzyce heavymetalowej i nie tylko, np. u Jimmiego Hendrixa w *Purple Haze*. Współcześnie codzienny kontakt

8 Sztuka żenująca Marka Janiaka, propozycja artystyczna Kultury Zrzuty, za: Archiwum Zbigniewa Libery, https://archiwum.artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-zbigniewa-libery/1954/116673?age18=true [dostęp: 2.11.2024].

9 Wywiad ze Zbigniewem Warpechowskim, rozmawia R. Mazurek, 12 lipca 2019, https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/1421690,warpechowski-bohema-artysci-sztuka-performance.html [dostęp: 2.11.2024].

10 Z. Janin, *Ramię* z serii *Idź za mną. Zmień mnie. Już czas* 1995–97.

11 F. Wynne, *To ja byłem Vermeerem,* tłum. E. Pankiewicz, Poznań 2007, s. 12.

12 Cyt. za: *Klasyka w niedzielny poranek,* http://classic-sunday.pl/%EF%BF%BCdiabolus-in-musica-czyli-strzez-sie-sluchaczu/ [dostęp: 2.11.2024].

z „brzydotą" w obszarze mediów, filmu, sztuki nie wykreśla równie wykształconej wrażliwości na „piękno".

Rozwijając myśl z Historii brzydoty Umberto Eco, poruszenie ludzi (już nie tylko nastolatków) na widok osób reprezentujących klasyczne niemal piękno i harmonię nie przeszkadza identyfikować się z postaciami, które nie wpisują się w żaden sposób w estetykę klasyków.

Proces zmian obserwowany jest w obszarze tatuażu, który w XIX wieku uznawany był przez psychiatrów za przejaw degeneracji. Podobnie *piercing* – w *Drodze Krzyżowej* (1510–1535) Hieronima Boscha. *Piercing* występuje tam dla podkreślenia prześladowców Chrystusa. Dowodzi to współistnienia przeciwstawnych modeli, ponieważ opozycja brzydki – piękny nie ma już znaczenia estetycznego – są to wartości do doświadczania neutralnego**13**. Nie zgadzając się do końca z powyższym, można próbować ująć to inaczej. Zauważalnym jest wzrost roli doświadczenia i procesu, przesuwając kontestowanie piękna i brzydoty w obszary o mniejszym znaczeniu.

Zabetonowane krzesło autorstwa Doris Salcedo**14** może nieść ładunek naprężeń (nie tylko materiałowy) i stanowić niemal aluzję do kondycji instytucji, do sytuacji społeczno-politycznej. Stos 1500 krzeseł Salcedo**15**, znajdujących się pomiędzy dwoma budynkami, wychodzi w przestrzeń publiczną, zatrzymując odbiorców, niemających intencji obcowania ze sztuką.

Można założyć, że serie portretów osobistości mają współczesną kontynuację w pracach uświetniających gmachy uczelni lub akademii. Poczet rektorów lub dziekanów zdobi niejedną aulę czy salę posiedzeń. Pojawia się w nich czasem upiększanie, nierzadko realizm, ale czy można spotkać deformacje? Zlecający mogą prosić o sportretowanie osób ubranych np. w tradycyjne, uroczyste stroje, wykończone sobolim futrem, mogą zamówić portrety oszczędne w formie wyrazu – w technice ołówka na papierze. Jeśli mecenasami stają się darczyńcy spoza uczelni – pytaniem retorycznym staje się: „Czy mają wpływ na charakter i formy przekazu prac dla osób studenckich?". Odbiorcy sporadycznie cieszą się prawem głosu, a mediacja wprowadzająca ich w działanie mogłaby przynieść nieoczywiste efekty. Może padłaby propozycja portretów w estetyce postkonceptualnej, w formie karykatury czy prac w niestandardowych mediach?

Bacon opowiadał, że lubi
oglądać swoje obrazy przez szybę
[…]
szyba tłumi krzyk
pomyślałem

Tadeusz Różewicz, *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*

Można przyjąć, że mediacja przyczynia się do spękania szyb, a głosy w tonie krzyku czy dysonansu przyczyniają się do powstawania nici i sieci zarówno nieporozumienia jak i porozumienia. Tak czy inaczej – do zmniejszenia obojętności.

Jan Berdyszak wskazywał, że „wieloznaczność i wieloaspektowość właściwa jest dla każdej rzeczy a także dla każdej rzeczywistości. Sztuka nie odnosi

13 *Historia brzydoty…*, s. 421, 426.
14 Untitled, D. Salcedo, 1997–1999, The Met Fifth Avenue, NYC.
15 D. Salcedo, Bez tytułu, 2003, Installation for the 8th International Istanbul Biennial 2003.

się do czegokolwiek na zasadzie »albo... albo...«, ale jej postępowanie można opisać tak: ani tylko to, ani tylko tamto, tylko owo, ani tylko inne[16].

Wydarzenie i wystawa – *Kij w mrowisku* (wystawa, na której przedstawiono prace siedmiorga artystów) mogą być postrzegane jako działania niespójne i dysonans związany z różnorodnością prac oraz postaw artystycznych. Niektóre prace na wystawie dotykają tematycznie przytoczonych wątków.

Przykładowo – działania performatywne *Performance* 9 lipca 2024 Ewy Zarzyckiej i *Performance patriotyczny II* Tomasza Opani. Fotele przywodzące na myśl osoby na nich siedzące - *Historia naturalna* Marcina Mierzickiego.

Przedmioty podniszczone, zniszczone, zdeformowane: *Skrzynia* Ewy Zarzyckiej, *Rozgrzewka*, *Problem w raju*, *Historia naturalna* Marcina Mierzickiego, *Bez tytułu*, *kostka granitowa* Jarka Słomskiego i *Trener osobisty* Tomasza Opani. Portrety: *Chłopcy ze słuchawkami*, *Rozmawiam*, *Portret M* Kasi Kmity i *Półkrwi Górnoślązak* Tomasza Opani.

Przedmioty budzące niepokój: *Czuły punkt*, *Punkt widzenia*, *Herbata* Karoliny Szymanowskiej, u niektórych odrzucenie: *Bez tytułu* (smoczek z odrzutu) Jarka Słomskiego. Obiekty podające w wątpliwość rolę oryginału, kopii - Rysunki z serii *Sztuka nie jest żadnym monodebilizmem*, *Skrzynia* Ewy Zarzyckiej. Obiekty dotykające erotyzmu - *Kanta Sadem* Andrzeja Drohomireckiego.

Założenie zostało potwierdzone – brzydota i mediacja z nią związana była i jest obecna w obszarze sztuki. Przykłady prac i problematyki z nimi związanej dowodzą, że brzydota i mediacja są w zmiennych proporcjach, formach i sile przekazu potrzebne i pomocne w budowaniu obrazu i przekazu, a sztuka bez nich byłaby uboższa o zgrzyt, dysonans, nieprawidłowość, tak potrzebne, by dzieło niosło ładunek niedopowiedzenia.

Zero 3 jest miejscem do rozmów. Na różnych poziomach zaangażowania i ekspresji. Nieraz z czarnym humorem. Interlokutorzy, kawałek podłogi i fotele są.

16 D. Folga-Januszewska, *Jan Berdyszak: obecność przez brak*, Warszawa 2021, s. 39.

Bibliografia

M. Abramović, *Pokonać mur. Wspomnienia,* tłum. A. Bernaczyk, M. Hermanowska, Rebis, Poznań 2018.

Archiwum Zbigniewa Libery, https://archiwum.artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-zbigniewa-libery/1954/116673?age18=true.

J. Ciesielska *Videoperformance*, [w:] *Ukryta Dekada. Polska sztuka wideo 1985–1995*, red. P. Krajewski, V. Kutlubasis-Krajewska, Centrum Sztuki WRO, Wrocław 2010.

D. Folga-Januszewska, *Jan Berdyszak: obecność przez brak*, Apostolicum, Warszawa 2021.

Historia brzydoty, red. U. Eco, przekład zbiorowy, Rebis, Poznań 2007.

A. Kopka, *Mediacja jako sposób rozwiązywania sporów gospodarczych o charakterze transgranicznym na przykładzie Polski i Niemiec*, „Przegląd Politologiczny" 2017, nr 2, https://doi.org/10.14746/pp.2017.22.2.5

D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, tłum. M. Wasilewski, Zyski S-ka, Poznań 1997.

F. Wynne, *To ja byłem Vermeerem,* tłum. E. Pankiewicz, Rebis, Poznań 2007.

Wywiad ze Zbigniewem Warpechowskim, rozmawia R. Mazurek, „Gazeta Prawna", 12 lipca 2019, https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/1421690,warpechowski-bohema-artysci-sztuka-performance.html.

Róża Tomikowska

A chair. Maybe even an armchair. A man seated. Palpable confidence. Do his furrowed brows signal a rebellious nature, a tendency to sneer and spite, or impatience with the act of posing? We're talking about *Portrait of Pope Innocent X*, by Diego Velázquez. The subject: the head of the Church, a figure described by his contemporaries as commanding and uncompromising. Was he a mediator?

"Mediation", in Latin *mediatio* from *mediare,* means "to be in the middle, to intermediate". The word derives from the term *medius*, translated as "in the middle, impartial". Etymological sources of the word "*mediation*" originate in Greek. *Medos* ("in the middle", "neutral", "not belonging to either party") is another word worth mentioning. The history of the term stretches back to antiquity[1]. Mediative efforts are most often associated with legal or business contexts and refer to processes for resolving disputes. However, in the arts, mediation describes inclusive activities that engage and inspire individuals to actively participate, fostering deeper and more interdisciplinary understanding and perception. A particularly unique case is when an artist mediates themself, encompassing their influence on processes, decisions, and creative directions. For some, this may simply mean a conversation.

Ugliness – here defined as the antithesis of classical beauty, is an image that deviates from contemporary norms and canons, containing distortions, defects, and "repulsive" foul traits. A brief digression is to glance at the consistencies and discrepancies in the norms of human beauty and ugliness, as presented by artists, and what these concepts mean in the common view. For centuries, Europe exhibited a consistent perspective on beauty and ugliness, as reflected in the works of its artists and recognised by its people. Images of "beauty" on Cubist canvases and installations contrast with their contemporary ideal of beauty, employing different categories and intentions of representation.

This text seeks to present a subjective review of works related to ugliness in art and to examine mediative practices oscillating around this type of work.

One may assume that ugliness and mediation associated with it have always been present in art. These means are necessary and required to create a more complete image and message which without them might not have been possible.

Canons, myths, their representations and interpretations have consistently carried the hallmarks of a message and participation of the audience. Figures of authority in religions and myths, as well as the mighty, played roles not

1 A. Kopka, *Mediation as a way to resolve cross-border economic disputes on the example of Poland and Germany*, "Political Review" 2017, no. 2, p. 18, https://doi.org/10.14746/pp.2017.22.2.5 [accessed 2.11.2024].

only in commissioning artworks and making them accessible to the public, but also in mediating their meaning.

Ugliness often appeared in diverse contexts: comparative, warning or intimidating. Mediation served to prompt these meanings. Its device was often suggestion, particularly during ceremonies, gatherings in places of worship and religious rituals. For the "crowd", however, the message was often presented as the sole, indisputable truth.

The cultures of Guinea-Bissau, Senegal and The Gambia, i.e. the Balanta, Fula, Mandinka, Wolof and Diola tribes, among others, present the artist with the task of mediating themselves in the context of religion. These communities blend Christianity or Islam with tribal beliefs. Contemporary socially engaged artists in these regions create works that cater to multiple belief systems simultaneously. For instance, they might produce a painting for a church while also designing objects for tribal places of worship, such as *juju* – amulets and other totemic items meant to ward off misfortune or "evil powers". The mediatory message embedded in such creations suggests that these objects can "help" or ensure prosperity either in one type of worship venue or another associated with a different faith.

In general, the Middle Ages and later times brought far more depictions of acts of cruelty (compared to antiquity) – carriers of ugliness, repulsive and intimidating images. However the depictions of St. Sebastian show otherwise, as they combine the image of bloody wounds with a contradiction – the "beauty" of the figure. The wounds and arrows in the saint's body soften, overwhelmed by the young man's ideal, almost alluring, image. The subject is attractive and there are numerous similar depictions, such as Andrea Mantegna's *St. Sebastian*, 1457–1459, Hans Holbein's *Triptych of St. Sebastian*, 1516, Guido Reni, *St. Sebastian*, 1615 , El Greco's *St. Sebastian,* 1608– 1614, José de Ribera's *St. Sebastian*, 1651 , Gustave Moreau's *St. Sebastian*, ca. 1870–1875[2]. It is like a state of "in-between" (*medio*), indicating the discord of suffering and the repulsive vision of metal in flesh that coexists with the gentle face devoid of "ugliness" and the classical stature of the young man.

The artist's self-mediation may have played an important role in creating images of magnates and individuals of high social status. The courage to produce a likeness without cosmetic improvements, portraits that revealed flaws and features deviating from the times' canons of beauty, demonstrated both the artist's strong position and their commitment to their own path, independent of the articulated or implied expectations of clients and audiences. Portraits representing the courage in the artist's inner mediation (and the challenges faced by intermediaries presenting these works to audiences) include: Anonymous *John the Fearless* (15th century); *Portrait of Philip IV* by Diego Velásquez (1655); French school of painting, *Portrait of Louis XI* (17th century); Luca Giordano, *Portrait of Charles II of Spain* (1692), *Portrait of Henry IV* (17th century); Henri Lehmann, *Portrait of Charles VII de France, le Victorieux* (19th century)[3]. These portraits feature an abundance of peculiar noses, profiles and chins, sometimes bordering on caricature. An extreme example of ugliness is Quentin Matsys' painting. The portrait, known as *A Grotesque Old Woman* or *The Ugly Duchess*, exudes a near-grotesque quality. The figure's features, more masculine than feminine, including sagging skin on the face and neck, stand in stark contrast to her elaborate clothing and hairstyle.

2 *Historia brzydoty*, ed. U. Eco, collective translation, Poznań 2007, p. 61.
3 Ibid, p. 12.

Diego Velázquez's *Portrait of Pope Innocent X,* mentioned already, alludes to a series of papal portraits by other artists, such as Raphael's *Portrait of Pope Julius II* and Titian's *Portrait of Cardinal Filippo Archinto*. Velázquez's *Portrait of Pope Innocent X* was obsessively examined by Francis Bacon. He collected photographs of it but deliberately avoided seeing the original painting while in Rome. Bacon feared a direct confrontation with the *Portrait*, aware of the ways he had transformed it in his own works[4]. Inspired by press clippings that he collected, Bacon produced a series of portraits based on Velásquez's *Portrait of Pope Innocent X,* the most famous being his 1953 *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*. Bacon's later works, portraits and self-portraits often depicting cranial and facial deformities, are both an expression of "ugliness" and an object of fascination.

Body deformation in Egon Schiele's paintings, and "ugliness" in a genre considered pornographic in his time, further pushed boundaries in how non-classical and discomforting images were received. Schiele's paintings and drawings were rarely approved for exhibition during the artist's lifetime. Distorted figures frequently provoke questions about the limits of anomalies. While simultaneously, they create images that could hardly be defined as emanating with repulsive ugliness, such as Sitting *Woman* (1914).

Skin deformations and interventions with her own body were common in Marina Abramović's performances. Consenting to incisions or the use of a gun given to the audience once nearly resulted in a gunshot[5]. In her performance *Lips of Thomas* (1975/2005) at the Guggenheim Museum, Abramović cut herself, carving a five-pointed star into her stomach. In her 1973 performance *Rhythm 10* staged in Edinburgh, the artist interpreted a Slavic knife game – with 10 different blades, injuring herself. "The sense of danger united me with the audience – we were here and now, nowhere else"[6].

Jerzy Truszkowski explored similar procedures in his work, manipulating his skin. The artist carves stars, crosses, and symbols into his body, treating one's skin as the boundary of corporeality. He defines his perception of corporeality as follows: "My skin surface is the boundary of my world"[7].

Participating in performances involving self-mutilation might push the viewer's boundaries of anxiety, influencing their subsequent choices and sensitivity, in a way that parallels experiencing violence.

Abjection is a term which refers to something that is disturbing, repulsive and disgusting. Yet to some extent, it also refers to a fascination with the very things that repel us. Zbigniew Libera's 1984 video *Intimate Rites* depicts the daily care of his grandmother, who was over ninety at the time. The film shows routine activities such as feeding, washing, and changing her. For those too sensitive to endure the entire video, it provokes an emotional overload, feelings of disgust and resistance, and reflection on their own psychological defence mechanisms against the harsh reality. The film aligns with Marek Janiak's concept of embarrassing

4 D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu,* transl. M. Wasilewski, Poznań 1997.

5 During the 1974 performance *Rytm 0,* Abramović invited the audience members to do "whatever they wanted" to her using any of the 72 items put on the table.

6 M. Abramović, *Pokonać mur. Wspomnienia,* transl. A. Bernaczyk, M. Hermanowska, Poznań 2018, p. 73.

7 J. Ciesielska, *Videoperformance,* in: *Ukryta Dekada. Polska sztuka wideo 1985–1995,* ed. P. Krajewski, V. Kutlubasis-Krajewska, Wrocław 2010, p. 75.

art[8], might reveal how acts of selfless care for a loved one can elicit embarrassment and rejection of the image.

Zbigniew Warpechowski when he burned his hair during a performance in Stuttgart in 1984 not only provoked reactions from the spectators but also resulted in a domino effect sparking other artists' interest: "Boris Nieslony was there, one of the most famous performers in the world, who then invited me to Cologne, to join the group. Later, I suggested Alastair MacLennan and Nigel Rolfe and so there were eight of us."[9] (forming the Black Market performance group). In his 2009 performance *Przeszły mi wszystkie miłości* (*I Got Over All My Lovers*) at the Centre of Polish Sculpture in Orońsko, Wojciech Bąkowski also used the motif of burning hair. While reflecting on women who had been significant in his life, Bąkowski threw locks of hair onto a glowing hot plate. The acrid smell of burning hair evoked a deeply visceral reaction from the audience, particularly combined with Bąkowski's incantation-like chants reminiscent of tribal shaman's rituals.

Zuzanna Janin's piece *Arm*[10] documents the aging and changing body. The object, made from a set of photographs of an arm, provokes reflection on the acceptance of aging through the layers of the skin; on how it gets wrinkles and spots, loses its freshness. It can be seen from another perspective: noticing the spots of compromises and sagging steadfastness in ordinary, everyday "righteousness" and moral dilemmas, when "easier" does not go hand in hand with "having the courage to one's convictions". Janin's broken teacup from Takotsubo series, with hairs sprouting from its cracks in all its repulsiveness can reflect the transformation of human actions.

Ugliness can be perceived in a moral sense. "To art critics, the forger is a mediocre artist seeking revenge; to the media, a conman interested only in money; to the apologist, he is the equal of the masters he forged; to the public he is often a folk hero"[11], said Hans van Meegeren, remembered forever as a great forger but underrated as a painter, from Frank Wynne's book *I Was Vermeer.*

Can the categories of beauty and ugliness, harmony and dissonance, still be applied today? Certain sounds – musical intervals – are unsettling for listeners. Psychologists explain that dissonances have a stimulating effect. In the Renaissance, "the Devil's Interval", a tritone spanning three adjacent whole tones, was considered abnormal and even forbidden, believed to be the creation of the devil[12] and was used to build tension and highlight parts of a score. It was employed by composers such as Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Liszt and Giacomo Puccini. Thus, the perspective shifted, and what was once deemed "ugly" became essential and even indispensable to compose an interesting whole that listeners perceive as "beautiful". It still serves this purpose, in heavy metal music and beyond, such as in Jimmi Hendrix's *Purple Haze*.

8 *Obrzędy intymne, 1984*, in: *Archiwum Zbigniewa Libery – Muzeum Sztuki*, https://archiwum.artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-zbigniewa-libery/1954/116673?age18=true [access: 2.11.2024].

9 Interview with Zbigniew Warpechowski, interviewer R. Mazurek, July 12, 2019, https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/1421690,warpechowski-bohema-artysci-sztuka-performance.html [Accessed 2.11.2024].

10 Z. Janin, *Ramię* from the series *Idź za mną. Zmień mnie. Już czas*, 1995–97.

11 F. Wynne, *I Was Vermeer*, quote from: https://magazine.atavist.com/masterpiece-theater-art-forgery-picasso-geert-jan-jansen/ [access:4/12/2024]

12 Quoted after: *Klasyka w niedzielny poranek*, http://classic-sunday.pl/%EF%BF%BCdiabolus-in-musica-czyli-strzez-sie-sluchaczu/ [access: 2/11/2024].

Nowadays, daily exposure to "ugliness" in media, film and art does not diminish a well-developed sensitivity to "beauty".

Expanding on a thought from Umberto Eco's *History of Ugliness*, people's (and now not only teenagers) excitement can be provoked by seeing individuals who embody an almost classical beauty and harmony. This however, does not prevent audiences from identifying with characters who totally defy classical aesthetics.

The shift can also be observed through the popularization of tattoos. In the 19th century psychiatrists interpreted tattoos as a sign of degeneration. Similarly, piercing – in the *Stations of the Cross* (1510–1535) by Hieronymus Bosch. In this painting, piercing is used to accentuate the persecutors of Christ. This reflects the coexistence of opposing models, as the dichotomy between ugly and beautiful no longer holds aesthetic meaning – these are values to be experienced neutrally[13]. Challenging this perspective, another view emerges. The role of experience and process has noticeably increased, thus challenging beauty and ugliness has become a less central concern.

The concrete-filled chair by Doris Salcedo**13** might carry both a material and metaphorical load of tension, alluding to the institutional conditions and socio-political situation. Salcedo's stack of 1,500 chairs**14**, wedged between two buildings, interacts with public space in a way that captivates viewers who might not have intended to engage with art.

One could argue that the series of portraits of important individuals continues today in the works that grace the edifices of universities and academies. Galleries of rectors or deans adorn countless assembly halls and meeting rooms. These portraits are sometimes beautified, often realistic, but can deformities be found? Patrons might commission portraits featuring people dressed, for example, in ceremonial robes trimmed with sable fur, or for austere portraits in pencil-on-paper. If those patrons are also donors out of University, a rhetorical question arises: "Do they influence the nature and form of works presented to students?" Viewers themselves rarely have a say, while engaging them through mediation could yield ambiguous results. Perhaps it might inspire suggestions for portraits rendered in post-conceptual aesthetics, in the form of caricature or works in unconventional media?

> Bacon said he liked
> looking at his paintings through glass
> […]
> glass muffles cries
> I thought
>
> Tadeusz Różewicz, *Francis Bacon or Diego Velázquez in the dentist's chair*
> (Translated by Adam Czerniawski, https://poetrymagazines.org.uk/magazine/recordfd1f.html?id=5001, access 4/12/2024)

Mediation is conducive to breaking glass, while voices, shouting or in dissonance, spin threads and webs of both misunderstanding and agreement. In any case – to reducing indifference.

13 D. Salcedo, Untitled, 1997–1999, The Met Fifth Avenue, NYC.
14 D. Salcedo, Untitled, 2003, Installation for the 8th International Istanbul Biennial 2003.

Jan Berdyszak pointed out that "ambiguity and multifacetedness is inherent in each thing and in every reality. Art does not refer to anything, relying on 'either… or…', but its conduct can be described as: neither only this, neither nor that, only this, nor only the other"[15].

The event and exhibition – *Stick In the Anthill* (featuring the work of seven artists) can be seen as a collection of inconsistent activities and dissonance stemming from the diversity of the artworks and artistic approaches. Some pieces in the exhibition resonate with the topics discussed here.

To illustrate, performative art *Performance* on 9th July 2024 by Ewa Zarzycka and *Patriotic Performance II* by Tomasz Opania. Armchairs evoking their sitters: *Natural History* by Marcin Mierzicki.

Tattered or damaged objects, disfigured forms: *Warm-up*, *Problem in Paradise*, *Natural History* by Marcin Mierzicki, *Trunk* by Ewa Zarzycka, *Untitled*, granite cobble by Jarek Słomski, *Personal Trainer* by Tomasz Opania. Portraits: *Boys with Headphones*, *I'm Talking*, *M's Portrait* by Kasia Kmita, *Half-breed Upper-silesian* by Tomasz Opania.

Unsettling items: *Fragile point*, *Point of View*, *Tea* by Karolina, for some, a repulsion: *Untitled*, dummies rejected from mass production by Jarek Słomski. Objects questioning the role of originals and copies: Drawings from *Art isn't some mono-idiocy* series, *Trunk* by Ewa Zarzycka's works. Objects broaching eroticism: *Kanta Sadem* by Andrzej Drohomirecki.

Assumption was confirmed – ugliness and the mediation associated with it have always been and continue to be present in the field of art. The examples of works and topics related to them demonstrate that ugliness and mediation, in their varying proportions, forms and strength of transmission, are vital and conducive to shaping imagery and messages. At without it would lose the rasp, dissonance, and irregularity essential for carrying the weight of ambiguity.

Zero 3 is a place for conversation at different levels of engagement and expression. Sometimes with black humor. For interlocutors, a seat or even an armchair is here.

15 D. Folga-Januszewska, *Jan Berdyszak: obecność przez brak*, transl. Anna Molik, Warsaw 2021, p. 39.

Bibliography

M. Abramović, *Walk Through Walls: A Memoir,* transl. A. Bernaczyk , M. Hermanowska, Rebis, Poznań 2018.

Zbigniew Libera Archive, https://archiwum.artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-zbigniewa-libery/1954/116673?age18=true.

J. Ciesielska *Videoperformance,* in. *Ukryta Dekada. Polska sztuka wideo 1985–1995,* ed. P. Krajewski, V. Kutlubasis-Krajewska, WRO Art Center, Wrocław 2010.

D. Folga-Januszewska, *Jan Berdyszak: obecność przez brak,* Apostolicum, Warsaw 2021.

Historia brzydoty, ed. U. Eco, collective translation, Rebis, Poznań 2007.

A. Kopka, *Mediacja jako sposób rozwiązywania sporów gospodarczych o charakterze transgranicznym na przykładzie Polski i Niemiec,* „Przegląd Politologiczny" 2017, no. 2, https://doi.org/10.14746/pp.2017.22.2.5

D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu,* transl. M. Wasilewski, Zyski S-ka, Poznań 1997 .

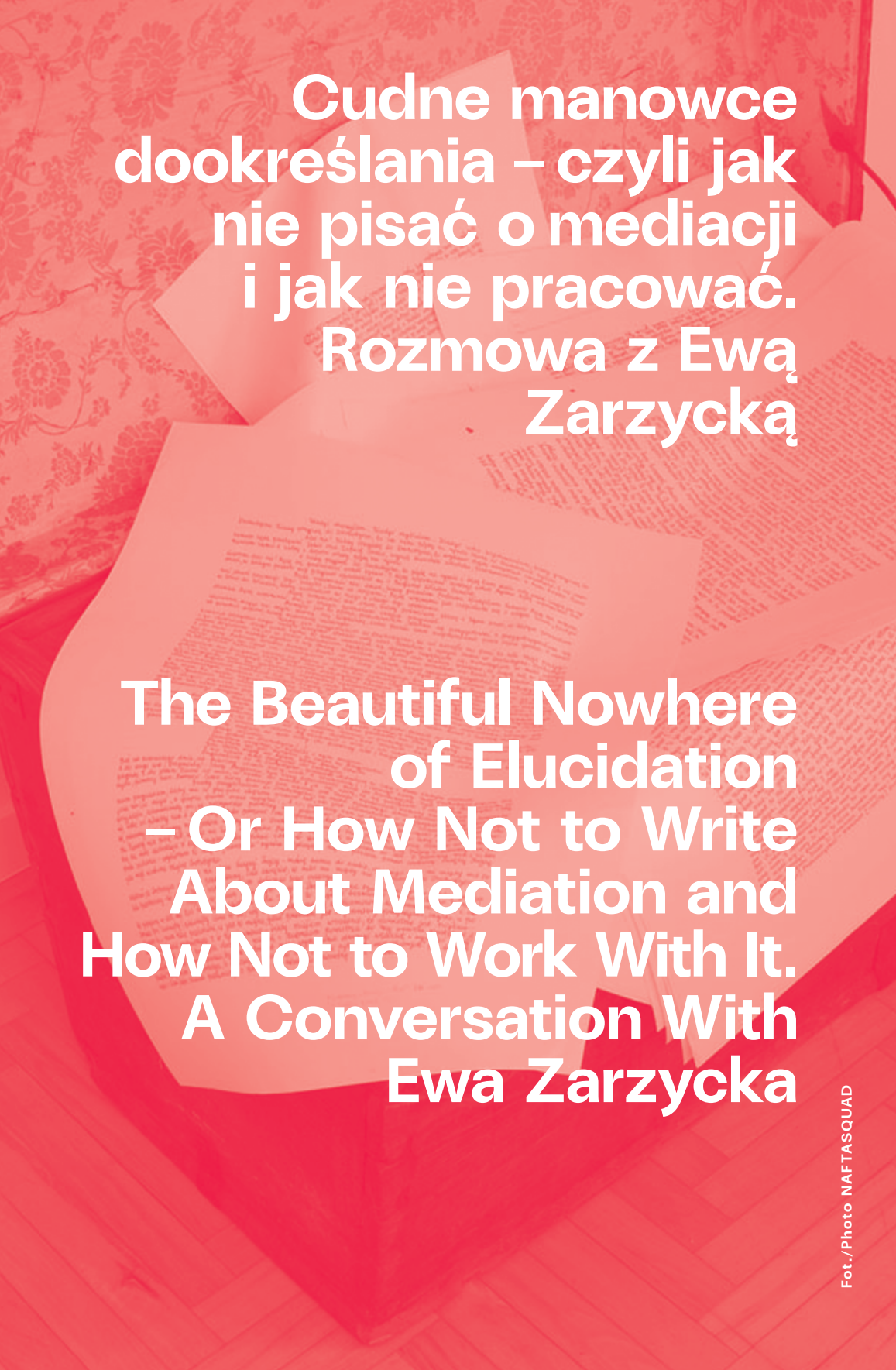
F. Wynne, *To ja byłem Vermeerem,* transl. (into Polish) E. Pankiewicz, Rebis, Poznań 2007.

Interview with Zbigniew Warpechowski, interviewer R. Mazurek, "Gazeta Prawna", 12 July 2019, https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/1421690,warpechowski-bohema-artysci-sztuka-performance.html.



Cudne manowce dookreślania – czyli jak nie pisać o mediacji i jak nie pracować. Rozmowa z Ewą Zarzycką

The Beautiful Nowhere of Elucidation – Or How Not to Write About Mediation and How Not to Work With It. A Conversation With Ewa Zarzycka



Fot./Photo NAFTASQUAD

Marta Bosowska

Drogą wstępu, a raczej wyjaśnienia

Jakiś czas temu, pewnego ciepłego popołudnia, zostałam poproszona o to, aby napisać tekst do niniejszej publikacji, a w nim odnieść się do „szeroko rozumianej" mediacji w sztuce. Niestety od początku miałam wiele wątpliwości wynikających z tego, że niewiele wiem o mediacji, a dodatkowo niekoniecznie potrafię pisać teksty – tym bardziej takie, które są ogólnie o „sztuce w szerokim ujęciu" i nie podejmują jakiegoś specyficznego problemu tematycznego. Przemierzyłam kilka tysięcy kilometrów, myśląc o tym zadaniu, czyniąc notatki, konstruując tematyczne ramy. Wielokrotnie siadałam do napisania tekstu zahaczającego gdzieś o wspomnianą tematykę mediacji: kleiłam, konstruowałam, kłóciłam się z samą sobą, usuwałam fragment i znów wklejałam jakieś myśli, wstawałam i odchodziłam, szukałam podpowiedzi u mediatorów, kuratorów, krytyków sztuki, ale nie przynosiło to żadnych efektów. Za każdym razem gdzieś utknęłam. Wtedy przypomniałam sobie, że Ewa Zarzycka zawsze w takich momentach dzwoni do swojego przyjaciela listonosza lub pyta męża – profesora nauk ziemi – o radę. Ja listonosza nie mam, a mój mąż niestety niewiele mógłby w tym temacie pomóc; mógłby nawet próbować mnie odwieść od pisania tego tekstu, namawiać, abym odmówiła, nie pisała dalej, bo jeśli się nie znam, to lepiej, abym się nie wypowiadała. Byłoby bardzo nie *fair* wobec osób, które mnie o ten tekst poprosiły, i czułabym się bardzo źle.

Postanowiłam więc poradzić się Ewy Zarzyckiej i porozmawiać z nią o tym zagadnieniu. Ona wie coś więcej o mediacji, ale i generalnie wie wszystko lepiej ode mnie. Genialnie włada słowem, ma w sobie wiele z autorytetu, również pisze tekst do niniejszej publikacji. Lubimy rozmawiać ze sobą (przynajmniej takie odnoszę wrażenie) o sztuce, ale i nie tylko o sztuce, szczególnie wtedy, gdy gonią nas terminy.

Zadzwoniłam więc do Ewy. Rozmowa trwała ponad cztery godziny. Analizowałyśmy, wykreślałyśmy, w końcu zeszłyśmy na tematy poza tym tekstem i znów po prostu rozmawiałyśmy o sztuce. Skończyłyśmy rozmowę, a ja zostałam z brakiem tekstu i brakiem czasu. Wtedy, gdy kolejny raz postanowiłam usiąść i naprawić poszarpany tekst, używając Czata GPT do pomocy w rozwikłaniu tych mediacyjnych terminów i redagowaniu moich zdań, przeczytałam raz jeszcze maila od Róży Tomikowskiej i wtedy jedno zdanie ocaliło mnie przed całkowitym poddaniem się. Brzmiało ono tak: „Jedną z form mediacji był przedstawiony fakt, iż jest to forma dialogu między twórcami". Eureka!

Poniższy tekst jest więc transkrypcją tylko części naszej rozmowy z Ewą. Jesteśmy artystkami, więc nasze rozmowy są aktem mediacji, czyli dialogiem o sztuce, który toczymy w oparciu o nasze doświadczenia, przydatne w procesie twórczym.

JA: Ewo, powiedz mi, czym dziś jest sztuka? Jako nestorka, orędowniczka i przedstawicielka polskiej sztuki od pół wieku, może odpowiesz mi na to pytanie. Mamy przecież tyle różnych rodzajów „sztuki" – od sztuk pięknych po sztukę efemeryczną, monumentalną, sztukę monumentu... Są te „liczące się" i te, które z jakichś powodów się „nie liczą". Dla mnie istnieje także sztuka wyboru, ale w kontekście artystów jest jeszcze coś, co chyba bliskie jest każdemu twórcy – sztuka przetrwania...

EWA: Może zacznę od tego, że rzeczywiście jestem zatopiona w tej sztuce od ponad pięćdziesięciu lat, a nawet więcej – więc ten czas, o którym mówisz, mniej więcej się zgadza. Co do tego, czy jestem nestorką, to... hmm, ostatnio słyszałam, że jestem kandydatką na nestorkę! Zastanawiam się czasem, czy rzeczywiście chcę się wpasować w tę rolę. Włożyłam te buty do utrzymania wysokiej pozycji artystycznej, próbowałam nawet postawić nogę w drzwiach do świata muzealnego – jeden krok w tę stronę, a potem krok wstecz, rozważając, czy to wszystko ma sens. Żeby być „nestorką", musiałabym coś z tego mieć, no, musiałabym coś z tego mieć, na przykład dobrze się bawić, potrzebowałabym może jakiegoś programu, pomysłu na siebie, ale póki co, takiego programu nie mam.

Kiedy wymieniasz, Marto, wszystkie te różne rodzaje sztuki, myślę o tym, że przez większość mojego życia najbliższa była mi sztuka przetrwania. Jeszcze dawniej mówiłam, że sztuka jest jedna – niepodzielna. To dopiero później zaczęto ją dzielić na kategorie według warsztatu, branży, doraźnych korzyści. Pojawiły się rynki sztuki, podziały na sztukę „lepszą" i „gorszą", *mainstream* i *off*, peryferie i nisze.

Z perspektywy tych lat czuję się artystką niszową. Nie jestem pewna, czy w ogóle reprezentuję „sztukę" w jakimkolwiek uniwersalnym sensie. Reprezentuję na pewno własną sztukę, moją subiektywną postawę i skrajnie indywidualne myślenie. A czy poza tym reprezentuję kogokolwiek lub cokolwiek innego? Tego nie wiem.

M.: No dobrze, ty twierdzisz, że nie reprezentujesz – ja twierdzę, że jednak reprezentujesz, więc nasze zdania są podzielone. Z tego, co mówisz, wynika, że przez te lata twoja definicja sztuki się rozszerzyła. Już nie uważasz, że sztuka jest jedna. Czyli chyba jesteś już bliższa mojemu myśleniu, że żyjemy w otoczeniu „wielosztuki".

E.: Pamiętam z czasów mojego liceum taką definicję, że sztuka to bezinteresowna działalność człowieka, niezależna od podziałów, wyrachowania, premedytacji, chęci osiągania korzyści – po prostu zajęcie wynikające z potrzeby serca. Wychowałam się w aurze miłości do sztuki jako takiej.

M.: To przypomina mi to, co mówił mój profesor Jan Berdyszak, gdy wkraczałam w świat sztuki: „w sztuce nie ma paradygmatów, a my musimy być pokorni wobec tego". Zapamiętałam to sobie i staram się trzymać tej myśli – że musimy być niesamowicie ostrożni i czujni, gotowi na ciągłe zaprzeczenia. Po latach rozumiem to tak, że powinniśmy nieustannie pytać o sprawcze i poznawcze możliwości sztuki, bo jeśli tego nie robimy, nie jesteśmy gotowi na poszukiwania – nie powinniśmy nazywać się artystami. Berdyszak mawiał też, że bycie artystą to poszukiwanie ludzkiego poznania, pytania ontologiczne. Przytakujesz mi, więc chyba się z tym zgadzasz?

E.: Zgadzam się o tyle, że dobrze jest zajmować się sztuką z potrzeby, z miłości. Moja przyjaciółka mówi, że sztuka nie może być obowiązkiem ani niczym wymuszonym.

Sama na początku lat 90. powiedziałam: jeśli sztuka ma być takim biurem, to ja się na to nie godzę.

Skoro istnieją definicje sztuki, to są i pewne obowiązki wobec niej. Sztuka jest zatem obszarem wolności, ale i zniewolenia. Mówisz o myślach Jana i ja to czytam, że żyjemy jako artyści wobec sprzeczności i żyjemy w tych sprzecznościach, bo żyjemy wobec tych wszystkich pytań. Żyjemy wobec pytań, które często są ważniejsze niż odpowiedzi. To właśnie stawia nas w polu sprzeczności, w procesie, który jest żywy. Nic nie jest raz na zawsze ustalone, nie ma jedynej odpowiedzi, jedynej prawdy ani jedynej postawy – i właśnie dlatego musi być w nas gotowość na zmienność.

M.: Ta zmienność i mnogość prawd prowadzą do tego, że sztuka powinna być traktowana jak pytanie bez odpowiedzi. Czy naprawdę potrzebujemy odpowiedzi? Czy musimy prowokować do myślenia i szukać zrozumienia, nawet wiedząc, że nigdy nie znajdziemy wszystkich odpowiedzi? Jako artyści znajdujemy się w stanie gotowości – oczekujemy na iskrę, na potencjał tego, co może się wydarzyć, choć nie jesteśmy w stanie przewidzieć, co z tego wyniknie ani czym stanie się nasze dzieło. Tymczasem, współczesna sztuka wydaje się coraz bardziej na siłę nazywana i tłumaczona – przez mediatorów, kuratorów, krytyków – co odbiera pracy tajemnicę, jakby sztuka miała istnieć po to, by unikać pytań. Wciąż jednak wierzę, że to właśnie pytania są sensem sztuki i jej trwania.

E.: Marta, znów zadajesz pytania, które rodzą kolejne. Sztuka nie potrzebuje nikogo, kto miałby ją objaśniać, bo każdy – nie tylko artysta – odczytuje ją według własnego serca, intelektu i wyobraźni. Jak powiedział Andrzej Partum, „jestem za nieprzetłumaczalnością sztuki" – jestem za tym, by nie tłumaczyć sztuki, zwłaszcza teraz, w czasach dosłowności i literalizmu. Najczęściej słyszymy pytania w stylu: „Czy może pani jeszcze doprecyzować?", a przecież to właśnie te pytania, które próbują wymusić dosłowne odpowiedzi, zapadają w pamięć na lata. Pozbawiają dzieło tajemnicy. Ludzie dążą do precyzyjnych odpowiedzi, ale to pragnienie dosłowności donikąd nie prowadzi. Nawet jeśli komuś się wydaje, że zaspokoi swoją ciekawość, eskalacja dosłowności nie ma końca – a sztuka nie jest jej polem. Interpretacje to coś innego, bo każda interpretacja otwiera nowe pytania. Wiesz, w latach 70. w środowisku artystycznym krążyły różne ankiety – jakoś nikt nie pamięta ich odpowiedzi, tylko pytania. Na przykład: „Czy sztuka jeszcze istnieje?".

M.: Ale właśnie te pytania tworzą przestrzeń do kreatywnej, nieskrępowanej interpretacji, bez narzucania jedynego punktu widzenia. Kiedy nie szukamy dosłownej zasadności w dziele i nie pytamy, czym ono jest, bardziej interesuje mnie pytanie: czym to dzieło nie jest? Takie podejście wytrąca nas z utartych torów myślenia – uzasadniającego, upraszczającego, klasyfikującego.
Gdy zastanawiamy się, czym coś nie jest, możemy odnieść się do wielu aspektów i kontekstów. Moim zdaniem skuteczna praca artystyczna zawsze powinna być neutralna i niezależna od intencji i wyobrażeń artysty, bo gdy te wyobrażenia są nam jeszcze dodatkowo przez kogoś tłumaczone, to jedynie dławi odbiór. Przypomina mi się to, co mówiłaś o ankietach – tyle było pytań, ale nikt nie pamięta odpowiedzi. To jest mi bliskie. Zaraz to rozwiniemy, gdy przejdziemy do wyobrażeń…

E.: No właśnie, dotknęłaś kluczowego tematu – wyobrażeń. Przypominam sobie, jak mówiłaś mi kiedyś, że Jan Berdyszak nauczył cię, że nie może być tak, by ktoś miał dokładnie wyobrażone dzieło sztuki i po prostu je realizował. Odbieram to jako różnicę między twórczością a odtwarzaniem. Co jest twórcze, a co odtwórcze? Jeśli coś jest zbyt prosto wyobrażone, staje się niemal banalne. Jaki jest sens wykonywania czegoś, co zostało już do końca wymyślone i „gotowe"?

Weźmy przykład Józefa Robakowskiego. Nie pamiętam jego pytań, ale pamiętam odpowiedź: często słyszymy, że aby być artystą, trzeba mieć wyobraźnię. Robakowski twierdził, że to zdecydowanie za mało. Aby być artystą, trzeba przekraczać granice wyobraźni i być gotowym na to, co się wydarzy podczas tego przekraczania. Dawał przykład maszyn, które mogą pomagać nam wyjść poza nasze wyobrażenia. To jest kapitalne – musimy być gotowi na przekroczenia, by w procesie twórczym sięgać poza te granice. To, co mówił Berdyszak, łączy się z tym – dzieło sztuki nie może być jedynie wyobrażone i skopiowane. Jak mówiłaś mi wcześniej?

M.: ...że to właśnie faktem jest dzieło, to stworzone dzieło. Dziś rozumiem to tak, że Berdyszak uczył nas być odpowiedzialnym i świadomym swojego dzieła. A a priori – czyli ten przebłysk, intencja, pomysł, który wprowadza nas w proces twórczy – pozwala nam przekraczać granice wyobraźni, o których mówił Robakowski. Cała reszta musi obronić się sama post factum, i to powinien być wyznacznik „dzieła". Bez tego „faktu" dzieła pozostajemy jedynie z wyobrażeniami – i jesteśmy uczestnikami spekulacji. Ale gdy zaczynamy działać, wchodzimy w proces twórczy, doświadczamy, szukamy, to już staje się pewnym faktem. Bo bez rozeznania rzeczywistości, przekraczania kolejnych granic istnienia sztuki i wyswobodzenia się z reguł i przede wszystkim bez uznania własnej ograniczoności nie staniemy się twórczy. Nie staniemy się artystami, posiadając to wszystko bez świadomości i pokory wobec tego, z czym działamy. I to jest dla mnie lekcja pokory o sztuce, ale wystarcza mi to, że staram się być otwarta i czujna na nowe możliwości, gotowa na te zaprzeczenia, na pytania o te poszukiwania.

E.: Ale właśnie dotknęłaś tutaj niezwykle interesującego motywu – że samo posiadanie tych wszystkich cech, które wymieniłaś, nie wystarcza, by być artystą. Potrzebny jest ten element sprzeniewierzenia się sobie. Właśnie o tym, myślę, mówi Robakowski: żeby naprawdę stworzyć coś autentycznego, trzeba przekroczyć swoje własne zasady, przełamać siebie, zrobić coś, czego byśmy się po sobie nie spodziewali.

M.: Wiesz, wiesz, dobrze jest umieć sobie samej zaprzeczyć. Dla mnie to sprzeniewierzenie się jest niczym innym jak aktywnym respektowaniem własnych możliwości i własnych niedociągnięć, tym, potrafimy się przyznać do tego, że może to nie jest to, że może to nie jest to „dzieło", ale chcemy je zobaczyć, przezwyciężamy siebie i chcemy zobaczyć, czym jest ta wątpliwość i to przekroczenie, wyjście ze swojej strefy komfortu paradoksalnie daje mi więcej możliwości do wykreowania, stworzenia czegokolwiek. I powinniśmy być gotowi na te zaprzeczenia.

E.: Wiesz, sama o sobie pisałam nie raz, że „cała jestem zbudowana z wątpliwości" i że wiele im zawdzięczam. Wątpliwości mogą kojarzyć się z niespełnieniem, z tym, że proces twórczy się zatrzymuje, że wątpliwości nas hamują, wyprowadzają na

manowce. Ale co w takim razie z tymi „strategiami", „ulokowaniami", z tymi „pomysłami na wystawy i realizacje", które mają po prostu być, po prostu powstawać?

M.: To jest ten rodzaj sztuki, o którym ja wiem niewiele... Sztuka, która liczy się na rynku, która od razu znajduje miejsce w współczesnych trendach – ale wiemy, że historia sztuki to zweryfikuje. Nie twierdzę, że jest mało znacząca, bo warto wiedzieć, co się dzieje tu i teraz. Ale jednocześnie żyjemy w kulturze przesytu, nadmiaru, doprecyzowania. Dla mnie jednak istotniejsza jest ta sztuka istniejąca gdzieś z dala od rynku. Te strategie komercyjne wydają mi się zależne od osób trzecich – kuratorów, mediatorów, krytyków, którzy nadają ton i decydują, co się liczy. Zastanawiam się, czy takie podejście nie jest ograniczające? Te strategie faktycznie nas wiążą, zamykają w zdefiniowanych ramach. Ale to tylko stwierdzenie – bo ja naprawdę niewiele o tym wiem...

E.: To bardzo względne... musimy tu mediować, na drodze negocjacji.

M.: Negocjujmy...

Marta Bosowska

An Introduction, or Rather, an Explanation

Some time ago, on a warm afternoon, I was asked to write a text for this book and reflect on "broadly understood" mediation in art. Unfortunately from the very beginning, I had serious doubts. I know very little about mediation, and to make it worse, I am not much of a writer – especially when it comes to texts that discuss "broadly understood art" in general and don't address any specific subject. I travelled several thousand kilometres thinking about this text, making notes and constructing its thematic framework. Many times I sat down to write something verging on the subject of mediation: I pieced things together, constructed, argued with myself, deleted the text and pasted in some thoughts again. I would get up and leave, and I looked for hints from mediators, curators and art critics, but to no avail. Every time, I got stuck somewhere. Then I remembered that in moments like this, Ewa Zarzycka would always call her friend the postman or ask her husband – a professor of earth sciences – for advice. I however, do not have a postman, and my husband, unfortunately, could not help me much on this subject. In fact, he might have even tried to dissuade me from writing this text altogether, suggesting that I should decline rather than persist, because if I do not know enough, it is better not to speak up. But that would feel deeply unfair to the people who asked me for this text, and it would leave me feeling awful.

So I decided to take some advice from Ewa Zarzycka and discuss the topic with her. She knows more about mediation, and generally knows everything better than me. She has a brilliant way with words, an air of authority, and she is also contributing to this publication. We enjoy talking (at least, that is my impression) about art, and not just art – especially when we are racing against deadlines.

So I called Ewa. The conversation lasted over four hours. We analysed, deleted and eventually drifted into topics beyond this text, only to circle back to art again. When the call ended, I was left with no text and no time. Once again I sat down to fix the ragged draft, enlisting ChatGPT to help unravel those mediating terms and refine my sentences. Then I reread the email from Róża Tomikowska once again, and one sentence saved me from giving up completely. It read: "One of the presented forms of mediation was the fact that it is a form of dialogue between creators". Eureka!

And so, the following text is a transcription of just a part of my conversation with Ewa. We are artists, and therefore our conversations are acts of mediation, that is, a dialogue about art shaped by the experiences that we found useful in the creative process.

Me: Ewa, tell me, what is art today? As a doyenne, an advocate and representative of Polish art for half a century, maybe you can give me an answer to this question. After all, there are so many different types of "art" – from fine arts to ephemeral art, monumental art, or the art of monuments... There are the ones that "count" and those that for some reason "don't count". For me, there is an art of making choices, but in the context of artists, there is something else that is probably close to every creator – the art of survival...

EWA: Maybe I'll start by saying that I've indeed been immersed in art for over fifty years, and probably even more – so the timeframe you're mentioning isn't far off. As for me being a doyenne, hmm... well, recently I've heard I was a candidate for doyenne! I sometimes wonder if I even want to be a fit for that role. I've stepped into those shoes to maintain a certain artistic position. I even tried to get my foot in the door of the museum world – one step forward and then a step back, all the while wondering if it even makes sense. To be a "doyenne", I'd need to gain something meaningful from it, even just to have fun. Maybe I'd need a plan – an idea for myself – but honestly, I don't have that plan right now.

Marta, when you list all these different types of art, it gets me thinking. For most of my life, the art of surviving has resonated most deeply with me. I've long since said that art is one – indivisible. It was only later that it began to be divided into categories based on the tools used, industries involved, or for temporary convenience. Art markets appeared, and with them divisions into "inferior" and "superior" art, mainstream and *off*, peripheries and niches.

Looking back over these years, I feel I'm a niche artist. I'm not entirely sure if I represent "art" in any universal sense at all. I certainly represent my art, my subjective approach and intensely individual thinking. And as for whether I represent anyone or anything beyond that? I don't know that.

M.: Well, you say you don't represent something – but I say you do. So, it seems that our opinions are divided. From what you're saying, it seems that over the years your definition of art has expanded. You no longer believe that art is one. So I think you are now closer to my way of thinking – that we live in a "multi-art" environment.

E.: From my high school days, I remember a definition that art is a selfless human activity, independent of divisions, calculations, premeditation, or the desire to make profit – simply a heartfelt need. I grew up surrounded by an aura of love for art as such.

M.: This reminds me of something my professor, Jan Berdyszak, said when I first entered the art world: "there are no paradigms in art, and we must remain humble in the face of it". This has always stuck with me and I strive to hold on to the thought – that we have to be incredibly cautious and alert, always ready to challenge everything. Years later, I've come to understand it like this: we should constantly ask about the operative and cognitive capabilities of art, because if we don't, then we're not prepared for exploration and we shouldn't call ourselves artists. Berdyszak also used to say that being an artist is about seeking human cognition, and ontological questions. You're nodding, so I assume you agree with that?

E.: I agree to the extent that it's good to pursue art as a heartfelt need, out of love. My friend says that art cannot be a duty or something forced. Back in the early '90s, I said: if art is just going to be an office job, then I don't agree to it.

Since there are definitions of art, there are also certain obligations tied to it. Art is therefore not just a condition of freedom but also of enslavement. You're referencing Jan's observations, and my understanding is that, as artists, we live amidst contradictions and we live in these contradictions because we live amidst all these questions. We live in the face of questions that are often more important than the answers. That puts us in a field of contradictions, in a process that is alive. Nothing is settled once and for all, there is no single answer, no single truth, and no one approach. That's why we must be open to change.

M.: This variability and multiplicity of truths leads to art being treated as an unanswerable question. Do we really need answers? Do we need to provoke thought and seek understanding, even when we know we'll never find all the answers? As artists, we're always on the lookout – waiting for a spark, for the potential of what might happen, even though we can't predict the outcome or what our work will become. Meanwhile, contemporary art seems to be moving increasingly in the direction of naming and explaining – by mediators, curators, critics. It rids the work of its mystery, as if art was to exist to avoid questions. Yet I still believe that questions are the essence of art and its persistence.

E.: Marta, once again you're asking questions that provoke more questions. Art doesn't need anyone to explain it, because everyone – not just artists – reads it as their heart, intellect and imagination guide them. As Andrzej Partum said, "I'm for the untranslatability of art" – I stand for not explaining art, especially now, in the age of literalness and literalism. Increasingly, we hear questions like: "Could you elaborate further?" And yet, it's these questions – that try to elicit literal answers – that are remembered for years. They rob the work of its mystery. People strive for precise answers, but this desire for literalness leads nowhere. Even if someone thinks they are satisfying their curiosity, the escalation of literalness has no end – and art isn't the place for it. Interpretations are something else, because every interpretation raises new questions. You know, in the 1970s various surveys circulated in the art community – somehow no one remembers their answers, only the questions. For example: "Does art still exist?"

M.: But it is precisely those questions that create space for creative, uninhibited interpretation, without imposing a single point of view. When we avoid looking for literal validity in a work and don't ask what it is, I'm more interested in asking: what is this work not? This approach takes us off the well-trodden path of thinking – of justifying, simplifying and classifying.

When we consider what something is not, we can refer to multiple aspects and contexts. In my view, an effective work of art should remain neutral and independent of the artist's intentions and ideas. When these ideas are overly explained by others, it only chokes the reception. This reminds me about what you said about the surveys – so many questions, but no one remembers the answers. That resonates deeply with me. And let's expand on it in a moment, when we move on to imagination…

E.: Oh yeah, you've mentioned a key topic here – imagination. I remember you telling me once that Jan Berdyszak taught you that it's impossible for someone to perfectly imagine a work of art and then simply execute it. I see this as the distinction between creativity and re-creation. What is creative and what is re-creative? If something is imagined too plainly, it becomes almost trivial. What's the point in creating something that's already fully formed in the mind and "finished"?

Take Józef Robakowski as an example. I can't recall his specific questions, but I do remember the answer: we often hear that to be an artist, one must have imagination. Robakowski argued that imagination alone is not enough. To be an artist, you have to push the limits of imagination and be prepared for what happens while pushing. He gave the example of machines, which can help us go beyond imagination. This is brilliant – we have to be ready to go further in order to reach beyond those boundaries in the creative process. Berdyszak's view aligns with this – a work of art cannot simply be imagined and reproduced. What did you say earlier?

M.: …that the created work is the one that becomes fact. Today, I understand Berdyszak's teaching as a call to be responsible and self-aware in our art. And the apriori – that is the spark, intention, or idea that drives the creative process – propels us beyond the limits of imagination mentioned by Robakowski. Everything else must defend itself post factum, and this should be the determinant of the "artwork". Without this "fact" of the artwork, only imaginings are left, leaving us participating in mere speculation. But when we begin the act of creation, immersing ourselves in the process, searching and experimenting, it already becomes a kind of fact. Because without probing reality, crossing the successive boundaries of art's existence, breaking free from the rules, and, above all, acknowledging our limitations, we won't become creative. We won't become artists without awareness and humility in the face of what we're doing, even if we have all those other qualities. For me, this is a lesson on humility in art. But all I can do is to try and be open, alert to new possibilities, always ready to challenge and question what I explore.

E.: But you've just touched on an extremely interesting topic here. Having all those qualities you mentioned isn't enough to be an artist. You need that element of betraying oneself. This, I think, is what Robakowski meant: to create something authentic, you have to go beyond your own rules, break your own boundaries, and do something you'd never expect of yourself.

M.: Oh, you know, it's good to be able to challenge yourself. For me, this betrayal is all about actively respecting our capabilities and our shortcomings, it's the willingness to admit that something isn't right, that maybe this work isn't "the one". But we still want to see it, we overcome ourselves and we want to see what the doubt is. And this act of crossing the boundary, of going out of our comfort zones, paradoxically gives me even more possibilities for creation, for making anything. And we should be ready for this act of challenging.

E.: You know, I've often written about myself that "I am all made of doubts" and that I owe a lot to them. Doubts can be associated with unfulfillment, something that halts the creative process, the fact that doubts inhibit us or lead us to nowhere. But then,

what about those “strategies”, “locations”, those “ideas for exhibitions and realisations” that simply exist for their own sake, just to be produced?

M.: This is the kind of art I know little about… Art that counts on the market and instantly finds its place in contemporary trends. But we know that art history will put it to the test. I’m not saying it’s insignificant, because it’s useful to know what’s happening here and now. At the same time, though, we live in a culture of surplus, excess, and over-elucidation. For me, however, the art that exists somewhere beyond the market is more important. To me, these commercial strategies seem overly dependent on third parties – curators, mediators, or critics who set the tone and decide what counts. I can’t help but wonder if this approach isn’t limiting? These strategies seem actually to bind us, to lock us into predefined frameworks. But that’s just my conclusion – because I really don’t know much about it…

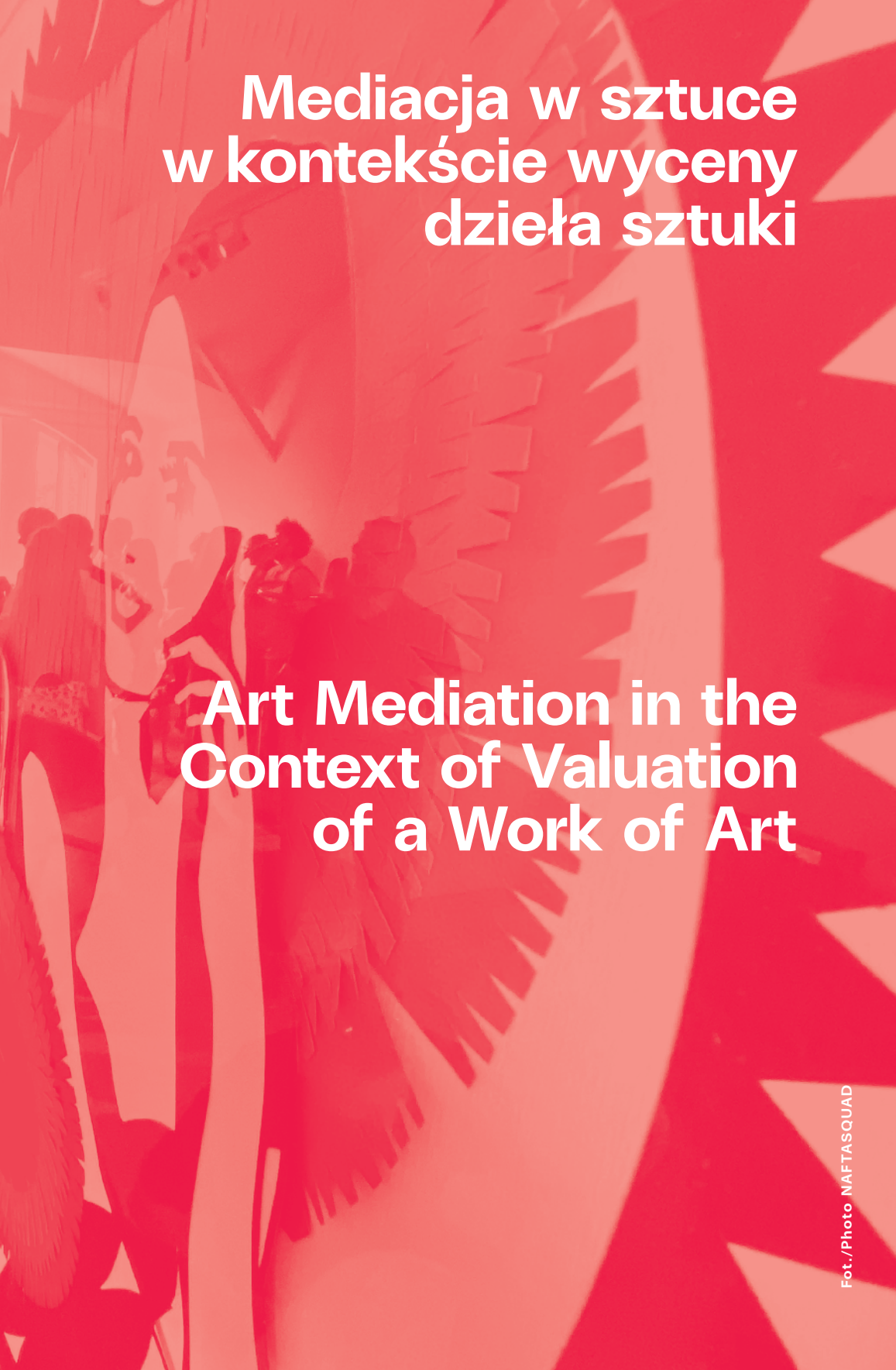
E.: It’s very relative … we have to mediate here, by negotiation.

M.: Then let’s negotiate…



Mediacja w sztuce w kontekście wyceny dzieła sztuki

Art Mediation in the Context of Valuation of a Work of Art



Fot./Photo NAFTASQUAD

Rafał Tomikowski

W świecie sztuki współczesnej wycena dzieła to proces skomplikowany, wymagający zarówno wiedzy specjalistycznej, jak i zrozumienia kontekstu kulturowego, estetycznego oraz rynkowego. Poza tradycyjnymi metodami wyceny coraz większą rolę w tym procesie odgrywa mediacja, stanowiąca pomost między artystą, dziełem sztuki a odbiorcą. Pełni ona funkcję nie tylko edukacyjną, ale także wspierającą dla wyceny rynkowej dzieła. Mediatorzy, kuratorzy i krytycy przyczyniają się do nadawania wartości niematerialnej dziełu, pomagając zrozumieć jego znaczenie, kontekst i wyjątkowość – elementy, które mają istotne znaczenie przy ustalaniu jego ceny.

Mediacja, pomagając zrozumieć kontekst dzieła sztuki, a także poszerzając obszar oddziaływania i wiedzy, może stać się niejako katalizatorem wyceny rynkowej. Współczesne dzieła sztuki mogą być trudne w odbiorze ze względu na skomplikowaną tematykę, innowacyjne techniki, niejednoznaczną estetykę, formę czy brak bezpośredniej narracji. Mediacja może pomóc odkryć intencje artysty, zrozumieć jego wybory twórcze oraz kontekst, w jakim dzieło powstało. Wartość dzieła nie wynika bezpośrednio z rozmiaru, użytych materiałów, czasu pracy artysty czy nawet fizycznego zaangażowania w realizację, lecz również z jego symboliki, znaczenia, zasięgu i wpływu, jaki wywiera na odbiorców i krytyków.

Mediatorzy, kuratorzy wystaw czy też edukatorzy sztuki mogą ukierunkować uwagę widza na wyjątkowe aspekty danego dzieła, co może zmienić jego postrzegalną wartość. Z drugiej strony potencjalni nabywcy, kolekcjonerzy czy inwestorzy mogą zrozumieć, dlaczego jedna praca jest bardziej wartościowa niż druga.

Przykładem tak rozumianej roli mediacji może być wyjaśnianie widzowi kontekstu, symboliki i tematyki, które mogą być trudne do zrozumienia na „pierwszy rzut oka", bez szerokiej wiedzy. Innym sposobem będzie przedstawienie technik, które są charakterystyczne dla danego artysty i świadczą o jego unikalnym stylu. Mediatorzy mogą także wskazać na relację danego dzieła z aktualnymi bądź historycznymi trendami lub zjawiskami społecznymi.

Odbiorcy, znając szeroki kontekst, są bardziej skłonni uznać dzieło za wartościowe, co wpływa na ostateczną wycenę, odzwierciedlającą jego walory kulturowe, intelektualne oraz kontekst, w jakim powstało.

Wartość rynkowa dzieła sztuki jest zbudowana na podstawie wiedzy i opinii krytyków, kuratorów i specjalistów z branży, którzy mogą nadać dziełu rangę poprzez interpretacje jego znaczenia i wyjątkowości. Dzięki informacyjno-edukacyjnej funkcji mediacji szeroka publiczność, a także specjaliści z innego kręgu kulturowego zyskują wgląd w to, dlaczego dane dzieło może mieć wysoką wartość. Galerie, muzea i instytucje kultury organizują wystawy, oprowadzania, warsztaty i wykłady, podczas których mediatorzy mogą przekazywać informacje na temat

sztuki w sposób wkluczający odbiorców, dzięki czemu rośnie zrozumienie dla wartości niematerialnej sztuki.

Proces ten wpływa na wycenę dzieła, ponieważ edukacja i kontekstualizacja danej pracy artystycznej pozwalają odbiorcom na bardziej świadome docenienie wartości intelektualnej oraz emocjonalnej dzieła. Mediatorzy pomagają w zrozumieniu znaczenia pracy, umiejscowienia jej w czasie oraz zbiorze innych przedmiotów o charakterze estetycznym, co jest niezwykle istotne dla muzealników czy kolekcjonerów. Przekazana wiedza może zwiększyć prestiż, podkreślić wyjątkowość dzieła w oczach potencjalnych nabywców. Uwidacznia się to zwłaszcza na rynku aukcyjnym, gdzie z uwagi na jego specyfikę, szeroki dostęp do wiedzy, a także zaangażowanie i zainteresowanie sztuką przez kupujących kwestie te mogą mieć bezpośredni wpływ na wynik licytacji.

Wartość rynkowa dzieła sztuki jest ściśle związana z rozpoznawalnością i reputacją artysty. Mediatorzy, krytycy, marchandzi, opiekunowie spuścizny oraz instytucje sztuki poprzez wystawy, wernisaże, publikacje, targi, profile w mediach społecznościowych, panele dyskusyjne, konferencje, wydarzenia artystyczne oraz umieszczanie prac w zbiorach muzealnych i istotnych kolekcjach kreują wizerunek artysty, rozszerzają krąg jego oddziaływania, co ma bezpośredni wpływ na jego pozycję na rynku sztuki. Wystawy indywidualne, zbiorowe, retrospektywy, a także katalogi dzieł stają się platformami mediacji, które przyczyniają się pośrednio do wzrostu wartości dzieł artysty.

Wzmacnianie wizerunku artysty poprzez podkreślanie unikalnych cech jego twórczości przyczynia się do budowania wartości tychże prac na rynku. Każda kolejna ekspozycja, pozytywna recenzja czy wzmianka o artyście staje się krokiem zmierzającym do podniesienia renomy artysty, co może przełożyć się na wyższe ceny dzieł. Z innej perspektywy poszerzenie dostępu do dzieł lub ich reprodukcji powoduje zwiększenie zainteresowania ze strony krytyków, kuratorów, kolekcjonerów i może pomóc w kreowania pozycji artysty w historii sztuki, co z kolei trwale podnosi wartość jego prac, także po jego śmierci.

Rynek sztuki, szczególnie sztuki współczesnej, często postrzegany jest jako trudny do zrozumienia, co może budzić wątpliwości co do rzeczywistej wartości dzieła. Mediacja może odegrać tutaj kluczową rolę, ponieważ dzięki wyjaśnieniu przyczyn i aspektów wpływających na cenę dzieła pomaga odbiorcom lepiej zrozumieć mechanizmy rynku.

Kolekcjonerzy mogą lepiej zrozumieć, dlaczego dzieło zostało wycenione na określonym poziomie, np. ze względu na unikalny charakter, techniki, przynależność do ważnego nurtu czy historię wystaw.

Mediacja odgrywa również kluczową rolę w podkreślaniu wartości niematerialnej dzieła – jego przekazu, wpływu kulturowego czy emocjonalnego. Aspekty te są trudne do oszacowania i nie mają bezpośredniego przełożenia na cenę, jednak ich zrozumienie może istotnie wpłynąć na wartość dzieła w oczach kolekcjonerów i publiczności.

Wartość niematerialna dzieła, wspierana przez mediację, może obejmować emocjonalny wpływ, jaki dzieło wywiera na odbiorców – mediatorzy często podkreślają, w jaki sposób sztuka porusza uniwersalne tematy, z którymi odbiorcy mogą się utożsamiać. Istotnym elementem jest znaczenie historyczne i kulturowe, które nadaje dziełu dodatkową rangę – dzięki mediacji odbiorcy mogą zrozumieć, w jaki sposób dane dzieło wpisuje się w kontekst danej epoki czy nurtu.

Mediatorzy mogą pełnić rolę przewodników, pomagając zrozumieć niematerialne aspekty dzieła, które mogą przekładać się na wyższą wycenę rynkową, szczególnie wśród nabywców poszukujących sztuki, która ma nie tylko walory estetyczne, ale również znaczenie i głębię.

Mediacja w sztuce jest kluczowym elementem procesu wyceny dzieła, wpływającym zarówno na jego percepcję w oczach odbiorcy, jak i na jego wartość rynkową. Przez tłumaczenie kontekstu, podkreślanie symboliki mediatorzy przyczyniają się do budowania świadomego odbiorcy, który rozumie, co sprawia, że dzieło sztuki jest wyjątkowe. Dzięki mediacji dzieło sztuki przestaje być jedynie przedmiotem estetycznym. Mediacja pomaga zrozumieć nie tylko techniczne aspekty twórczości, ale również kontekst społeczny, historyczny i kulturowy, który może zadecydować o wyższej wycenie dzieła. Dzięki mediacji dzieła sztuki stają się bardziej dostępne dla szerokiego grona odbiorców, a ich wartość, zarówno artystyczna, jak i rynkowa, rośnie, co ma istotne znaczenie na współczesnym rynku sztuki.

Rafał Tomikowski

In the world of contemporary art, pricing an artwork is a complex process. It requires both expertise and an understanding of the cultural, aesthetic and market context. Beyond traditional pricing methods, mediation plays an increasingly important role in this process, providing a bridge between the artist, the artwork and the viewer. Mediation serves not only an educational function but also supports market valuation. Mediators, curators and critics contribute to the intangible value of a work by elucidating its meaning, context and uniqueness – elements that are essential in determining its price.

Mediation, by contextualising an artwork and broadening its sphere of influence and knowledge, can become a catalyst for market pricing. Contemporary works of art often present challenges due to their complex subject matter, innovative techniques, abstract aesthetics, unconventional forms, or lack of a direct narrative. Mediation helps unveil the artist's intentions, clarify their creative choices and the context in which the work was created. The value of an artwork is not directly attributed to its size, the materials used, the artist's time or even their physical involvement in its realisation. Instead, it encompasses its symbolism, meaning, reach and the impact it has on viewers and critics.

Mediators, exhibition curators and art educators can direct the viewer's attention to those unique aspects of the work that affect its perceived value. On the other hand, that enables potential buyers, collectors and investors to grasp why one piece is more valuable than another.

For instance, mediation understood in this way might involve explaining the context, symbolism and subject matter that could be difficult to understand at "first glance" without extensive knowledge. Another way could be to highlight techniques characteristic of a particular artist, which reflect their unique style. Additionally, mediators can indicate links between a work and its contemporary or historical trends, or its relation to broader social phenomena.

By knowing this broader context, audiences are more likely to recognise the value of a piece. This understanding affects the final valuation, capturing the cultural and intellectual dimensions of the artwork as well as the context in which it was created.

The market value of a work of art is shaped by the expertise and opinions of critics, curators and industry professionals, who can determine the importance of the piece by interpreting its significance and uniqueness. Through the informative and educational function of mediation, audiences and experts from other cultural backgrounds can gain insight into why a piece holds high value. Galleries, museums and cultural institutions organise exhibitions, guided tours,

workshops and lectures, where mediators can share information about art in an inclusive manner, thereby fostering appreciation of its intangible value.

This process influences the valuation of an artwork. By educating and contextualising, mediation helps viewers develop a greater awareness and recognition for the intellectual and emotional value of a piece. Mediators facilitate an understanding of an artwork's meaning, its place in time and within a collection of other aesthetic objects. This is vital for museum professionals and collectors alike, as this knowledge can enhance the prestige of the work and highlight its uniqueness to potential buyers' eyes. This is particularly evident in the auction market. Due to the specific nature of the market, access to knowledge, as well as buyers' interest and active engagement can directly impact the outcome of the auction.

The artist's recognition and reputation is a factor that directly affects the market value. Mediators, critics, art dealers, legacy caretakers and art institutions shape the artist's public image. They achieve this through exhibitions, openings, publications, fairs, social media profiles, panel discussions, conferences, art events, and by securing the inclusion of works in prominent collections, such as those of museums. These efforts broaden the artist's sphere of influence, which has a direct impact on their standing in the art market. Solo and group exhibitions, retrospectives and art catalogues become platforms for mediation, indirectly enhancing the value of the artist's work.

Strengthening an artist's public image by highlighting the unique quality of their work helps to establish the market value of their art. Every new exhibition, a positive review or mention of the artist is a step towards boosting the artist's reputation, which translates into higher prices for their work. From another perspective, widening access to works or reproductions of works leads to greater interest from critics, curators and collectors and may foster building the artist's position in art history. This in turn permanently increases the value of their work, even after their death.

The art market, especially for contemporary art, is often perceived as hard to comprehend, which can raise doubts about the real value of the work. Mediation can play a key role here, helping the public to better understand the mechanisms of the market by explaining the causes and aspects that influence the price of a work.

Collectors gain a better understanding of why a work of art is priced at a certain level, for example, whether due to its unique character, techniques, affiliation with an important movement or its exhibition history.

In addition, mediation is pivotal in highlighting the intangible value of a piece – its message, its cultural and emotional impact. These aspects are challenging to assess and do not directly correlate with price, yet understanding them can significantly influence how collectors and the general public perceive the value of the work.

The intangible value supported by mediation often includes the emotional resonance a piece evokes in its audience. Mediators frequently highlight how art addresses universal themes that the audience can relate to. Historical and cultural significance is a key element, as it adds to the work's prominence – through mediation, audiences can understand how the work fits into the context of a particular era or trend.

Mediators may act as guides, shedding light on these intangible aspects of an artwork, which can translate into higher market valuations, particularly for buyers seeking art that has meaning and depth as well as aesthetic value.

Art mediation plays a vital role in the process of pricing artwork, affecting both the viewer's perception and the market value. By explaining the context and highlighting symbolism, mediators contribute to cultivating informed viewers who can appreciate what makes a piece truly unique. Through mediation, a work of art ceases to be merely an aesthetic object. Mediation helps to understand not only the technical aspects of the artwork, but also its social, historical and cultural context, which can lead to a higher valuation of the work. By making art more accessible to a wider audience, mediation increases both the artistic and market value of works – a crucial factor in today's art market.



Ludzie to mają dobrze



Some People Really Have it Good

Fot./Photo Tomasz Opania

Tomasz Opania

Taką konstatacją podzielił się mój kolega, Marcin Derda, podczas tegorocznego Ogólnopolskiego Spotkania Artystycznego w Borowie. Nie pamiętam dokładnie, jaki był kontekst tej wypowiedzi, ale pamiętam, że wśród słuchaczy wywołał salwę śmiechu. Gdy śmiech w naturalny sposób wygasł, zacząłem się nad tym stwierdzeniem zastanawiać. W zasadzie nic tam szczególnie śmiesznego nie było. Taki truizm, który swobodnie mogłaby wydrukować, wyświetlić na budynku albo wykuć na jakiejś marmurowej ławce Jenny Holzer.

Stwierdzenie kolegi było raczej niepokojące, gdyż w sposób przebiegły dokonało pewnego podziału na tzw. ludzi i nieludzi. I co dla mnie było ważne, artyści znaleźli się właśnie w tej drugiej grupie. Idąc tym tropem, zacząłem się zastanawiać, czy jeśli artyści nie są ludźmi, to kim są i w związku z tym, czy mają gorzej, czy wręcz przeciwnie – jeszcze lepiej. A może nie lepiej lub gorzej, tylko inaczej? Niepokojące jest również, że rozróżnienie to, w jakiś naturalny sposób zasygnalizowane, jest być może powodem wielu nieporozumień i kłopotów, z jakimi spotyka się sztuka współczesna. Otóż ci z pierwszej grupy są przekonani, że sztukę tworzą Inni i w związku z tym, żeby ją zrozumieć, potrzebny jest jakiś język albo kod, którym się posługują. Do zrozumienia tego kodu potrzebna jest zaś jakaś nakładka, taka np. jak na zaszyfrowane wiadomości. Taki kartonik z filmów szpiegowskich z wyciętymi otworami, dzięki któremu widzimy tylko potrzebne do ułożenia zdania litery. Dzięki temu szablonowi nieprzygotowany odbiorca jest w stanie skomplikowany szyfr odczytać. Bez takiego, nazwijmy to, translatora, w który za pomocą „kopiuj, wklej" można by wrzucać jakieś treści, obrazki czy

A friend of mine, Marcin Derda, shared this quip during this year's National Artistic Meeting in Borowo. I cannot quite recall the exact context of the statement, but I do remember the audience reacting with roars of laughter. As the laughter naturally subsided, I began to reflect on it. In fact, it was not particularly funny at all – more of a truism, the sort of thing Jenny Holzer might have easily printed, emblazoned on a building or etched onto a marble bench.

My friend's statement was rather disturbing, as it slyly drew a division between so-called people and non-people. And what mattered to me, artists fell squarely in the latter group. This led me to wonder: if artists are not people, then what are they? And so do they have it worse or just the contrary – even better. Or perhaps not even better or worse, but just different? Even more troubling is that this distinction, so casually suggested, is perhaps the reason for many of the misunderstandings and difficulties faced by contemporary art. Now, those in the first group believe that art is created by Others, so it is incomprehensible unless you speak their language or possess a specific code to unlock its meaning. To understand this code, you need some sort of matrix, like you would use for encrypted messages. Like from a spy movie, some sort of cardboard card with cut-out holes that reveal only the letters necessary to form a sentence. With this template, an unprepared reader can read the complicated cipher. Without this, so-called, "translator", which gives you access to some content, images or texts using "copy & paste", it is impossible to understand the intricate contexts and meanings of art. No explanation emerges, you are

teksty, niemożliwe jest zrozumienie zawiłych kontekstów i znaczeń sztuki. Żadne wyjaśnienie samo się nie pojawia, człowiek błądzi w domysłach i nie znalazłszy znikąd pomocy, zrezygnowany odchodzi. Najczęściej już nigdy nie wraca, a na wszelkie zaproszenia i zachęty ma gotową odpowiedź: że on tego nie rozumie i nie będzie udawał, że wie, o co chodzi.

Chciałbym w związku z tym ludzi nieco uspokoić. W ogóle nie ma czegoś takiego! Nikt nie posiada takiego systemu / tłumacza, „deszyfryzatora". A żeby wyjaśnić, skąd takie nieporozumienie, posłużę się pewnym porównaniem. Oglądam, tak jak wszyscy albo większość, telewizję, śledzę informacje w Internecie, czytam gazety i zasadniczo chodzę po ziemi i patrzę. I w trakcie tego obserwowania zauważyłem wiele przejawów niespotykanych i nowatorskich rozwiązań w różnych dziedzinach codziennego życia. Są to doceniane i lubiane na ogół przez społeczeństwo, czasem wręcz genialne wynalazki i rozwiązania, którymi lubimy się chwalić i o nich opowiadać. Przejawy takiego nowatorskiego myślenia możemy dostrzec w każdym zakątku świata, a ich twórcami (sic!) są osoby różnego wykształcenia, narodowości, płci, wyznania itp. Dokonują ich kucharze, rolnicy, mechanicy samochodowi, spawacze i prawnicy, handlarze i inni. Nie będę wymieniał, bo musiałbym wymienić wszystkie zawody świata. I jeszcze raz powtórzę: dokonania tych ludzi, czasem przełomowe rozwiązania i wynalazki są doceniane i ogólnie odbierane pozytywnie, mimo że najczęściej nie wiemy, jak do nich te osoby doszły. Zresztą bardzo często, żeby pojąć ich wagę, musimy się douczyć, coś przeczytać, żeby zrozumieć, na czym ten genialny pomysł polega. Nikt z tym raczej nie ma problemu. Jest niestety wyjątek. Wystarczy, że osoba, która dokonała jakiegoś odkrycia albo po prostu coś ulepszyła, uznała, że to, co robi jest sztuką, a siebie nazwała artystą i nagle wszyscy zaczynają się zastanawiać, o co jej chodziło i po co zmarnowała tyle energii na coś zupełnie niepotrzebnego. I to jest rzeczywiście jakiś fenomen, bo w tym wypadku rzadko spotkamy osoby, które czegoś więcej chcą się dowiedzieć. Od razu wynalazek i jego przekaz trafia do zakładki: „rzeczy nie do pojęcia". Dlaczego tak jest – nie wiem.

left floundering in a sea of speculations and, finding no help from anywhere, you resignedly walk away. Most people never come back. They dismiss subsequent invitations or encouragement with a familiar refrain: I don't understand it and I'm not going to pretend that I know what it is about.

I, for one, would like to put people's minds at ease on this matter. There is no such thing at all! No one has such a system / translator, "decryptor". To explain where this misunderstanding might stem from, let me draw a comparison. Like nearly everyone, I watch TV, follow news online, read newspapers and generally walk the earth observing the world around me. In doing so, I have noticed several manifestations of unprecedented and ingenious solutions in various areas of everyday life. Most of these inventions are appreciated and widely enjoyed. Some are genuinely brilliant and worthy of our acclaim and praise. These flashes of innovation appear in every corner of the globe, and their creators (sic!) are people from all walks of life, of different education, nationality, gender, religion, etc. The designers include cooks, farmers, car mechanics, welders and lawyers, tradesmen and more. No need to list every profession, otherwise I would need to mention them all. And here's the thing, again: we tend to embrace these breakthrough achievements with appreciation and enthusiasm, even though most of us have no idea how their creators actually came up with them. Besides, often, to fully grasp their significance, we need to educate ourselves – read a little to understand what the brilliant idea is all about. Yet, this does not seem to bother anyone. There is, however, one glaring exception. The moment someone claims their creation or improvement is art and dares to call themselves an artist, the mood shifts. Suddenly, people question the point of it all, wondering why so much energy was wasted on something so unnecessary. And this really is a peculiarity, because there's little to no interest in understanding such work further. Both the invention and its message get immediately pigeonholed as "inconceivable". Why this happens – I don't know.

PL

Mam na wsi pracownię, a obok sąsiada, z którym często rozmawiam na porannym spacerze z psem. Trasa spaceru przebiega obok jego warzywnika i czasem mam wrażenie, że pan Edek specjalnie wychodzi na pole, żeby mnie zaczepić jakąś opowiastką. Są to zazwyczaj jakieś anegdoty o uprawie roślin, bo wie o nich bardzo dużo i jest w tej materii niekwestionowanym specjalistą. Od czasu do czasu cytuję go i opowiadam o nim, bo jest inteligentny i bardzo dowcipny. Zdarza się, że pan Edek komentuje również, to co robię z właściwym dla siebie poczuciem humoru. Ostatnio przygotowywałem się do festiwalu performance w Görlitz, do którego potrzebowałem skonstruować jednoosobowy, jeżdżący bunkier. Bunkry jednoosobowe spełniały bardzo ważną rolę podczas II wojny światowej. Używane były głównie do ochrony strażników kolei, fabryk, a często też ochraniały strategiczne sprzęty i maszyny. Były konstruowane z betonu albo bardzo grubej stali i chroniły głównie przed odłamkami pocisków podczas bombardowań. W ostatnim czasie wielu moich znajomych dzieliło się ze mną obawami związanymi z wojną w Ukrainie, w Izraelu i Palestynie i odpowiadając niejako na pojawiające się widmo ogólnoświatowego konfliktu, postanowiłem się do niego jakoś przygotować. Nie jestem w tym odosobniony, bo na stronach i forach internetowych preppersów możemy znaleźć setki rozwiązań i porad, jak przygotować się do zbliżającego się potencjalnego zagrożenia, a prace nad różnymi specjalistycznymi pojazdami trwają nie od dziesiątek lat, ale od wieków. Przytoczę choćby pojazd wynaleziony i skonstruowany w 1951 przez Williama Albee. Rolligon – bo o nim mowa, poruszał się na innowacyjnych oponach napełnionych powietrzem o niskim ciśnieniu. Mogły one pokonywać największe nawet nierówności terenu i ostre krawędzie, „połykając je" niejako. William Albee sam nie dokonał tego odkrycia, a podpatrzył je w 1950 roku podczas wyprawy wędkarskiej na Alaskę. Zauważył tam grupę Eskimosów, którzy przesuwali ciężką, drewnianą łódź po błotnistym brzegu, używając nadmuchanych foczych skór. Po powrocie do domu w Monterrey w Kalifornii wykorzystał ten

EN

I have a studio in the countryside and my neighbour Ed often stops to chat when I take my dog for his morning walk. My route takes me past his vegetable garden, and I sometimes suspect Ed times his gardening to coincide with my strolls, ready to regale me with a tale. Usually these are anecdotes about growing plants, because he knows a lot about them and is an undisputed expert on the subject. Occasionally, I quote him and tell stories about him, because he is intelligent and very witty. Ed also comments on my work every now and then, with his signature dry humour. Recently, I was preparing for a performance festival in Görlitz and needed to construct a one-person, mobile bunker. One-man bunkers played a very important role during World War II and were mainly used to protect railway or factory security guards and shield strategic equipment and machinery. Built from concrete or very thick steel, they were designed to withstand shell fragments during bombings. Lately, many of my friends have voiced their anxieties about the ongoing wars in Ukraine, Israel, and Palestine. Thus, as it were, in response to the looming worldwide conflict, I decided to prepare for it somehow. After all, I'm hardly the only one: preppers' websites and forums are brimming with tips and ingenious solutions to prepare for potential threats. Humanity's work on specialised vehicles, in particular, has been a centuries-long endeavour. Let me cite, for example, a vehicle invented and constructed in 1951 by William Albee. The Rolligon – as this ingenious contraption is referred to – featured innovative tires filled with low-pressure air. These tires could conquer even the most uneven terrain and sharp edges by essentially "swallowing them", so to speak. William Albee didn't stumble upon this idea himself; he observed it during a fishing expedition to Alaska in 1950. There, he spotted a group of Inuit moving a heavy wooden boat along a muddy shore using inflated seal skins. Inspired, Albee returned home to Monterrey, California, and used the concept to develop the first low-pressure off-road tire and began building vehicles equipped with this new tyre technology under the name Albee Rolligon Co[1].

1 https://historythings.com/the-original-go-anywhere-vehicle-the-rolligon/ Access date 03/11/2024

pomysł i wyprodukował pierwszą niskociśnieniową oponę terenową, a następnie zaczął budować pojazdy, które wykorzystywały tę nową technologię opon pod nazwą Albee Rolligon Co[1].

Do swojego DIY (*Do It Yourself*) ruchomego bunkra użyłem starego, ale solidnego niemieckiego składaka. Do roweru dospawałem ramę i jeszcze dodatkowe cztery koła dla stabilizacji. Całość obłożyłem blachą stalową i dodatkowo od góry materacami. Pojazd wyposażyłem w zbiornik na wodę z końcówką prysznicową, piecyk rakietowy do gotowania posiłków i z tyłu dodatkowo miejsce, legowisko dla mojego psa. Ze względu na wagę pojazdu ciężko się nim nawigowało, a żeby sprawdzić, czy jest to w ogóle możliwe, wyjechałem nim na ulicę. I tu przyuważył mnie właśnie Pan Edek. Stał obok naszego wiejskiego sklepu, który znajduje się naprzeciwko mojej pracowni, oparty na swojej kuli (ma kłopoty z biodrami) i śmiejąc się, krzyknął do pijących piwo kolegów: „Patrzcie, tak wygląda właśnie polska nauka". A potem krzyknął do mnie: „Sąsiad, muszę twojej żonie powiedzieć, żeby uciekała, póki młoda".

As for me, I repurposed an old but sturdy German folding bike for my DIY movable bunker. Then, I welded a frame and added four extra wheels for stability. The whole contraption was clad with steel sheets and additionally with mattresses on top. I fitted it with a water tank complete with a shower nozzle, a rocket stove for cooking, and some space at the back for a bed for my dog. Admittedly, the vehicle was heavy and a nightmare to navigate, so I took it out onto the street to test if it was even remotely functional. That's when Ed caught sight of me. He was standing outside our village convenience store, which happens to be just across the street from my studio. Leaning on his crutch (he's got hip problems) and laughing, he called out to his beer-drinking mates: "Look, this is what Polish science looks like". And then he shouted to me: "Oi neighbour, I must warn your wife to run while she's still young!"

Jednoosobowy mobilny bunkier z budą dla psa,
2024, rower, blacha stalowa, materace z kokosa, 100 × 180 × 250 cm, RABRYKA WERK, Görlitz.
Obiekt mobilny /
Single-Person Mobile Bunker with a Dog Kennel,
2024, bicycle, steel sheet, coconut-fiber mattresses, 100 × 180 × 250 cm, RABRYKA WERK, Görlitz.
Mobile object
Fot./Photo Wojtek Chrubasik



1 https://historythings.com/the-original-go-anywhere-vehicle-the-rolligon/ [dostęp: 3.11.2024].

PL

Ten komentarz, może z nutą pobłażania, wskazywał jednak na pewien rodzaj akceptacji. Niestety zdarzają się momenty, kiedy odbiorcy nie wykazują się takim zaufaniem do artysty i dość kategorycznie protestują, a jeśli mogą, to utrudniają lub wręcz uniemożliwiają prezentowanie sztuki w przestrzeni publicznej.

Pierwszy raz przytrafiło mi się to jeszcze na studiach w 1993 roku. Zrealizowana we współpracy z Markiem Ranisem interwencja *side-specyfic* pt. *Zejście w przejściu* polegała na zapchaniu krzakami przejścia bramnego między Rynkiem a ulicą Kiełbaśniczą we Wrocławiu, a następnie wycięciu w krzakach wąskiego tunelu; musiała zostać po dwóch dniach zdemontowana na polecenie straży pożarnej, po pisemnych protestach okolicznych mieszkańców, wśród których znaleźli się również artyści, którzy mieli obok swoje pracownie.

EN

This comment, though mildly condescending, showed a certain kind of approval. Unfortunately, there are times when audiences are far less trusting toward the artist and protest vehemently, and if they can, they hinder or even prevent art from being displayed in public spaces.

The first time this happened to me was back in 1993, while I was still a student. In collaboration with Marek Ranis, I created a site-specific intervention titled *Descent in the Passage*. The project involved blocking the gateway between the Market Square and Kiełbaśnicza Street in Wrocław with a mass of bushes, through which we cut a narrow tunnel. The installation lasted only two days before it was dismantled under orders from the Fire Department, following written protests from local residents, including some artists with studios nearby.

***Zejście w przejściu*,**
1993, krzaki, 400 × 500 × 800 cm,
galeria Nie Tylko My, Wrocław. Instalacja /
***The Descent in the Passage*,**
1993, 400 × 500 × 800 cm, bushes,
Not Only Us Gallery, Wrocław. Installation
Fot./Photo Tomasz Opania



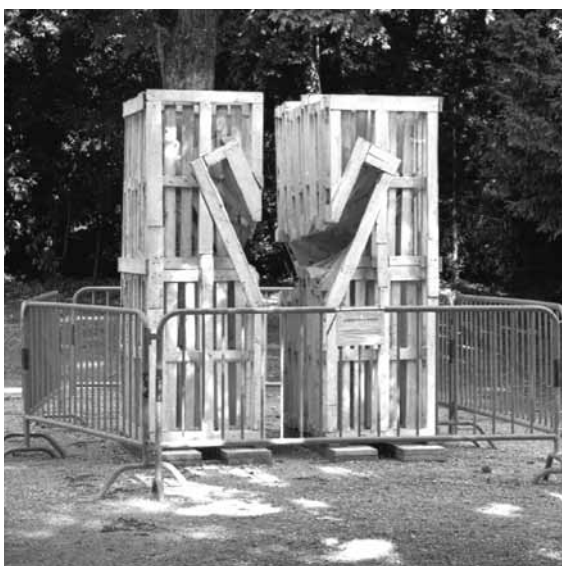


PL

Sporych problemów przysporzył mi również *Prosty przyrząd do podnoszenia rąk.* Praca wykonana z europalet w 1997, przygotowana na wystawę *Sculpture X* w Parku Stagni w Genewie, była powodem odwołania całej wystawy. Brało w niej udział 10 artystów. 9 Szwajcarów i ja z Polski. Moja praca oraz praca Floriana Bacha na tyle zdenerwowały organizatorów, że na dzień przed wernisażem odwołali otwarcie, a prace otoczyli barierkami. Według organizatorów – władz dzielnicy Chêne-Bougeries – moja praca groziła podrapaniem sobie rąk, a domek Floriana Bacha zachęcał bezdomnych do spożywania w środku zabronionych prawem używek. Na polecenie merostwa praca została zdemontowana i wywieziona najpierw do magazynów, a po moim proteście i procesie, który wytoczyłem miastu i niestety przegrałem (trudno jest wygrać polskiemu artyście z jak by nie patrzeć dość bogatym miastem), wywieziona na śmietnik. W 2006 roku praca została odtworzona na prośbę kuratorów wystawy pt. *Wieżowce Wrocławia* w Muzeum Narodowym we Wrocławiu.

EN

I faced several hurdles also with my *Simple Hand Lifting Device.* This sculpture, made in 1997 entirely of shipping pallets for the *Sculpture X* exhibition at Park Stagni in Geneva, ultimately led to the cancellation of the entire show. The exhibition featured ten artists – nine from Switzerland and myself from Poland. My piece, along with a work by Florian Bach, managed to upset the organisers so thoroughly that, a day before the opening, they called it off entirely and surrounded the works with barriers. The organizers – the Chêne-Bougeries district authorities – claimed my piece posed the risk of scratching one's hands, while Florian Bach's shed, they argued, would encourage homeless people to use illicit substances inside. The Mayor's office ordered both works dismantled and carted away – first to a warehouse and, after my protests and a lawsuit (which I sadly lost, it is tough for a Polish artist to prevail against a rather wealthy city), to the local dump. In 2006 the piece was restored for the exhibition, *Skyscrapers of Wrocław,* at the National Museum in Wrocław, thanks to a request from the curators.



***Prosty przyrząd do podnoszenia rąk*, 1997, europalety, 220 × 240 × 240 cm, Parc Stagni Genewa. Obiekt partycypacyjny / *A Simple Device for Raising Hands*, 1997, Euro pallets, 220 × 240 × 240 cm, Parc Stagni Geneva. Participatory object". Fot./Photo Tomasz Opania**

PL

Kulminacją polskiego absurdu była trzyletnia batalia z miejscowymi władzami o instalację w przestrzeni publicznej Lublina kilku *Trenerów osobistych*. Na zaproszenie Szymona Pietrasiewicza, prowadzącego Rewiry – Pracownię Sztuki Zaangażowanej Społecznie, zaprojektowałem obiekt (a właściwie cykl obiektów dostosowanych do użytku przez mężczyzn, kobiety i dzieci), który roboczo nazwałem przyrządem do wykonywania znaku krzyża. Moim zdaniem obiekt ten nie ma w sobie nic obrazoburczego. Wygląda absolutnie abstrakcyjnie: to specjalnie wygięta rura z małym „ciągadełkiem". Jeśli stanąć odpowiednio blisko i przesunąć suwak, można wykonać gest zbliżony do znaku krzyża.

EN

The pinnacle of Polish absurdity was a three-year battle with local authorities over the public installation of several *Personal Trainers* in Lublin. Szymon Pietrasiewicz, who runs Rewiry – Studio of Socially Engaged Art, invited me to design an object, or rather, a series of objects suitable for use by men, women and children. Its working title was "a device for making the sign of the cross". In my opinion, the object was anything but blasphemous. It looks entirely abstract: a specially bent pipe with a small "puller". Stand close enough and move the slider, and you could make a gesture resembling the sign of the cross.

***Trener osobisty*, 2015, stal nierdzewna, 50 × 70 × 170 cm, Rewiry – Pracownia Sztuki Zaangażowanej Społecznie. Obiekt partycypacyjny / *Personal Trainer*, 2015, stainless steel, 50 × 70 × 170 cm, Rewiry – Studio for Socially Engaged Art. Participatory object. Fot./Photo Masaki Hatsui z archiwum Tomasza Opani**





Obiekty miały zostać umieszczone w czterech miejscach w Lublinie, jednak żadna z proponowanych lokalizacji nie zyskała akceptacji. Zarząd Dróg i Mostów stwierdził, że rury mogłyby rozpraszać kierowców (co ciekawe, ogromne reklamy damskiej bielizny najwyraźniej nie mają takiego wpływu). Z kolei Miejski Konserwator Zabytków odrzucił projekt, powołując się na Ewangelię według św. Mateusza i wyrażając wątpliwość co do skuteczności działania przyrządu.

W takich okolicznościach trudno mówić o zrozumieniu kontekstu i znaczenia sztuki – ta chęć spada niemal do zera. W odbiorcy rodzi się programowa niechęć, a żadne argumenty nie są w stanie zmienić jego zdania. Głęboko przekonany o swojej racji, nie dostrzega, że jego opór wynika z błędu już na etapie percepcji. Zupełnie inna sytuacja ma miejsce, gdy celowo wchodzimy w grę z odbiorcą, żartujemy z niego lub otwarcie kpimy, podsuwając mu coś. Na przykład: udajemy konia i wieszamy swoje zdjęcie na czworaka w galerii portretów czystej krwi arabów. Albo – w akcie swoistej prowokacji – próbujemy wręczyć posłowi Czarneckiemu z PiS 40 kilogramów kiełbasy, białej parzonej i czerwonej regionalnej, sugerując, że flaga wykonana z tej kiełbasy pomoże mu wygrać wybory. Twierdzimy, że to nie kiełbasa, lecz prezent wspierający jego kampanię. W takiej sytuacji odbiorca może się rzeczywiście zdenerwować i nasłać na nas policję kryminalną. Ta, słusznie lub nie, ukarze nas mandatem w wysokości co najmniej 100 złotych za zaśmiecanie.

Podsumowując – w nawiązaniu do wystawy, w której miałem przyjemność uczestniczyć, oraz w kontekście refleksji, które zainspirowały powstanie tego tekstu – z perspektywy artysty i mediatora, muszę stwierdzić, że zdecydowanie lepiej jest wsadzić kij w mrowisko, niż ten sam kij połknąć.

The objects were intended for placement in four locations in Lublin, but none of the proposed spots were approved. The Road and Bridge Administration said the pipes could distract drivers (interestingly, huge advertisements for women's underwear apparently pose no such risk). The Municipal Conservator of Monuments, in turn, rejected the project, citing the Gospel according to St. Matthew and expressing doubts about the device's effectiveness.

Under such circumstances, meaningful dialogue about the context and purpose of art becomes nearly impossible – audiences often exhibit an inherent reluctance that no argument can overcome. Convinced that they are right, they cannot see that their resistance results from their perceptual inability. A totally different situation is when artists choose to play with their audiences, teasing or openly provoking them. Take, for instance, pretending to be a horse and hanging a self-portrait on all fours in a portrait gallery dedicated to purebred Arab horses. Or, in a peculiar act of provocation, presenting MP Czarnecki from the Law and Justice party with 40 kilograms of regional sausage – steamed white and regional red – implying that a flag made of said sausage might help him win the election [translator's note: the term electoral sausage in Poland refers to vote-buying tactics]. Naturally, we would insist it was not sausage at all, but a supportive gift for his campaign. In such cases, the recipient might understandably get upset and send the police to intervene. The police, rightly or wrongly, might fine us a modest 100 PLN for littering.

In conclusion – reflecting on the exhibition I was honoured to be part of, and the thoughts that inspired me to write this piece – let me say, from the perspective of an artist as well as a mediator: it is far better to stick a pole in an anthill than to get stuck with the pole yourself.



Literatura i sztuki plastyczne – wzajemne przenikanie

Literature and Fine Arts – Intertwining



Fot./Photo NAFTASQUAD

Judyta Gralka

Sztuki plastyczne i literatura to dwa potężne narzędzia wyrażania ludzkich emocji, myśli i doświadczeń. Ich wzajemne oddziaływanie stanowi przedmiot rozważań, a także wpływa na społeczeństwo i kulturę. Sztuki wizualne, takie jak malarstwo czy rzeźba, inspirują do tworzenia pięknych opisów, a nierzadko obraz stanowi źródło natchnienia dla pisarzy, jak choćby wiersz *Płonąca żyrafa* Stanisława Grochowiaka jako literacka interpretacja dzieła Salvadora Dalego.

Dziedziną, która bada, w jaki sposób kształtują się kulturowe wizje i marzenia, jest antropologia wyobraźni. Pozwala ona zrozumieć, dlaczego niektóre motywy i tematy przetrwają przez pokolenia, podczas gdy inne są tylko chwilowe. Sztuki plastyczne często czerpią z wyobraźni, kreując obrazy, formy i narracje, które przenoszą nas poza codzienność. Dzieła, takie jak obrazy, rzeźby czy filmy, wykorzystują wyobraźnię, by przekazać emocje, idee i piękno. Z kolei dzieła literackie to zapis wyobraźni autora. Pisarze tworzą światy, postaci i historie, które istnieją tylko w ich umysłach. Czytelnik, korzystając z własnej wyobraźni, ożywia te opisy i wizje. To właśnie wyobraźnia czytelnika jest kluczowa w literaturze. To ona pozwala nam wczuć się w bohaterów, zobaczyć opisane miejsca i przeżyć emocje. Bez wyobraźni literatura byłaby jedynie zbiorem słów na papierze.

Dzieła malarskie często posługują się symboliką. W literaturze również stosujemy metafory i alegorie, które mają korzenie w sztuce plastycznej. Dla przykładu, opisując miłość, możemy użyć porównań do obrazów przedstawiających zakochanych. Życiorysy artystów, ich twórczość i osobowość nierzadko stanowią inspirację dla pisarzy. Biografie malarzy, ich pasje, dramaty i sukcesy, mogą być źródłem fabuły lub postaci w powieściach.

Liczne obrazy znajdują swoje źródło w literaturze, czego przykładem jest np. *Ofelia* autorstwa Johna Everetta Millais'a. Dzieło było inspirowane tragiczną postacią z *Hamleta* Williama Szekspira. Literatura może także wpłynąć na kompozycję, kolorystykę i wybór tematu w malarstwie. Ilustracje w książkach to połączenie słowa i obrazu, czego przykładem może być *Alicja w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla – synergia obu dziedzin jest tu bardzo widoczna. Pisarze często opisują życie artystów, ich twórczość i dylematy. Temat ten fascynuje czytelników i pozwala im zrozumieć niuanse procesu twórczego.

W starożytności istniały dwie wizje twórcy: rzemieślnika, który stosuje konkretne zasady i przepisy kształtujące sztukę i literaturę, oraz artysty szaleńca, który, natchniony bożą łaską, tworzy arcydzieła. Starożytna literatura i sztuka często były ze sobą splecione, a mity, eposy i dramaty wpływały na malarstwo, rzeźbę i architekturę. W okresie renesansu pojawiło się pojęcie *poeta doctus* – artysty wszechstronnego, gruntownie wykształconego i obytego w świecie humanisty. Leonardo da Vinci był nie tylko malarzem, ale także naukowcem i wynalazcą. W okresie baroku

poeta musiał być także dobrym rzemieślnikiem. Poezja tego okresu opierała się na wymyślnych konceptach, paradoksach i kontrastach. Maciej Kazimierz Sarbiewski, teoretyk literatury, pokazywał, jak tworzyć sztukę i unikać błędów. Z kolei w romantyzmie temat artysty stał się jednym z najważniejszych. W *Dziadach* Adama Mickiewicza mamy do czynienia z wizją poety wieszcza, który rywalizuje z Bogiem. Cyprian Kamil Norwid uważał, że tworzenie sztuki to mozolna praca, a Juliusz Słowacki wierzył, że poezja może ludzi uszlachetniać.

Współczesne dzieła, takie jak *Kod Leonarda da Vinci* Dana Browna czy *Dziewczyna z perłą* Tracy Chevalier, pokazują, że symbioza literatury i sztuk plastycznych trwa nadal. Te fascynujące dziedziny to dwa skrzydła, na których ludzka wyobraźnia się unosi, a ich wzajemne oddziaływanie jest źródłem niekończącej się inspiracji i refleksji.

Judyta Gralka

Visual arts and literature are two powerful tools for expressing human emotions, thoughts and experiences. Their interplay is a worthy subject of consideration, along with its lasting influence on society and culture. Visual arts, such as painting and sculpture, inspire beautiful descriptions, while images are often a source of inspiration for writers. For instance, Stanisław Grochowiak's poem *Burning Giraffe* is a literary interpretation of Salvador Dali's work.

The study of how cultural visions and dreams are formed falls under the field of anthropology of the imagination. This area of research helps explain why some themes and motifs persist through generations, while others fade away. Visual arts rely on imagination, creating images, forms and narratives that transport us beyond the everyday. Works, such as paintings, sculptures and films, employ imagination to express emotions, ideas and aesthetics. Literary works, likewise, are records of the author's imagination. Writers create worlds, characters and stories that exist only in their minds, but it is the reader's imagination that brings these descriptions and visions to life and therefore is crucial in literature. The reader uses imagination to visualise scenes, connect with characters, and feel the emotions described. Without it, literature would simply be a collection of words on paper.

Painting often relies on symbolism, much like literature employs metaphors and allegories frequently rooted in visual art. For example, love can be described by referencing paintings of lovers. Painters' biographies, their lives, passions, dramas and successes, frequently inspire writers, influencing plots or shaping characters in novels.

There are numerous paintings that have their origins in literature, such as *Ophelia* by John Everett Millais. This painting was inspired by the tragic character from William Shakespeare's *Hamlet*. Literature can therefore influence painting, shaping its composition, colours and choice of subject matter. Book illustrations offer a fusion of words and images, as exemplified by Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* – the synergy between the two disciplines is very evident here. Writers often explore the lives, work, and dilemmas of artists, a subject that fascinates readers and offers insight into the nuances of the creative process.

In antiquity, two visions of the artist prevailed: the craftsman who adhered to specific rules to shape their art and literature, and the mad artist, inspired by divine grace to create masterpieces. Ancient literature and art were closely interwoven, with myths, epics, and dramas influencing painting, sculpture, and architecture. The Renaissance introduced the concept of the *poet doctus* – a versatile artist, a widely educated and worldly humanist. Leonardo da Vinci was not only a painter, but also a scientist and inventor. In the Baroque period,

poets were expected to be skilled craftsmen, with poetry of this period defined by elaborated concepts, paradoxes and contrasts. Maciej Kazimierz Sarbiewski, a literary theorist from that time, provided guidance on creating art and avoiding mistakes. During Romanticism, on the other hand, the theme of the artist became particularly prominent. Adam Mickiewicz's *Dziady* (*Forefathers' Eve*) poem presents a vision of the poet-bard who rivals God. Cyprian Kamil Norwid viewed creating art as arduous work, while Juliusz Słowacki believed poetry held the power to bring people to the sublime.

Contemporary works like Dan Brown's *The Da Vinci Code* and Tracy Chevalier's *Girl with a Pearl*, demonstrate that the symbiosis of literature and fine arts endures. These two captivating fields act as wings for human imagination to float, while their intertwining is a source of endless inspiration and reflection.



Mediacja w kulturze – próba ujęcia roli współczesnego artysty w kulturze oraz mediacji

Mediation in Culture – an Attempt to Frame the Role of the Contemporary Artist in Culture and Mediation



Fot./Photo NAFTASQUAD

Martyna Siek

Kultura współczesna jest sama w sobie dynamiczna i stale rozwijająca się. Żyjemy w świecie pełnym obaw, sporów, trosk oraz wszechobecnego chaosu. Jak znaleźć złoty środek i granicę i czy współczesna sztuka przekracza owe granice, starając się wywołać w odbiorcy zarówno uczucie piękna, jak i dyskomfort? Czy postmodernistyczna kultura tworzy nowy wymiar estetyki, a sztuka stoi pod znakiem zapytania? I czy ten znak zapytania pozwala na nowy sposób odbioru i interpretacji, a także na spojrzenie na sztukę na nowo, odcinając się od kultury klasycznej?

Słowo „kultura" pochodzi od łacińskiego słowa *colere*, co oznaczało „uprawiać", „hodować". W odniesieniu do filozofii powstał termin *cultura animi*, czyli uprawa ducha. Jeżeli chodzi o współczesny termin „kultura", to odnosi się on do dzieł człowieka, jego rozwoju duchowego i umysłowego, a a jego definicja ewoluuje. Dobrem kultury nazywamy każdy przedmiot dawny bądź współczesny, który ma znaczenie dla rozwoju i dziedzictwa kulturalnego ze względu na wartość naukową, historyczną i estetyczną. Jak więc kultura ma się do współczesnego pojmowania sztuki? I jakie miejsce ma sztuka w dobie dzisiejszego świata?

Człowiek chyba od zawsze miał potrzebę wyrażania siebie. Nasi przodkowie odczuwali konieczność tworzenia, ponieważ wiąże się to z wewnętrzną potrzebą. Pozostawienia po sobie pewnego rodzaju dziedzictwa, znaku istnienia konkretnej jednostki. Już w jaskiniach w Lascaux oraz Chauveta kultura paleolitu zostawiła znaki, takie jak ciąg galerii sztuki naskalnej, malowidła przedstawiające zwierzęta, polowanie oraz odbicia dłoni, co sugeruje, że „my tu byliśmy – zostawiamy przyszłości dzieło, które będzie kontynuowane".

Werner Herzog w swoim filmie dokumentalnym pt. *Jaskinia zapomnianych snów* (2010 r.), opowiadającym o jaskini Chauveta, w której znajdują się malowidła sprzed ponad 30 tysięcy lat, przekonuje, że mylne jest wyobrażenie o człowieku prehistorycznym jako prymitywnym, kierującym się jedynie biologicznymi potrzebami, takimi jak jedzenie, sen, rozmnażanie. Według obecnych badań to właśnie w epoce paleolitu górnego powstała sztuka, plastyka figuralna, zdobnictwo i ornamentacja na narzędziach. Narodził się zamysł twórczości. Można przyjąć, że nasi przodkowie nie mieli świadomości, że tworzą, a czuli wewnętrzny bodziec, który dopiero później został nazwany mianem sztuki.

Współczesny artysta z producenta danego obiektu przemienia się w samego twórcę zdarzenia, a jednocześnie artysta tworzy samego siebie, natomiast sztuka staje się w ten sposób kulturą. Dzięki takiemu pojmowaniu sztuki we współczesnym świecie można dostrzec, że twórca nadal uprawia swą ziemię i jest jej „właścicielem", a jego polem jest tworzenie i hodowla prac, która pozwala mu na pokazanie dziedziczonego przez przodków impulsu tworzenia i kreowania rzeczywistości.

Zmieniło się także samo rozumienie odbiorców sztuki, ponieważ nie są oni już tylko biernymi konsumentami, którzy czekają na wskazówki odczytu dzieła ze strony artysty lub krytyków, a zaczęli być współtwórcami sztuki poprzez interpretację i pojmowanie twórczości jako narzędzia zmiany społecznej.

Sztuka jest jedną ze składowych kultury, wartościującą pozytywnie, która nieustannie się zmienia. Tak samo człowiek jest nierozerwalnie powiązany ze sztuką w szerokim kontekście, społecznym, historycznym, kulturowym. Oczywiście wiele współczesnych praktyk promowanych przez estetyków i teoretyków sztuki odchodzi w zapomnienie, ponieważ sztuka również podlega zmianom i destabilizacji, często eksperymentując i bawiąc się z odbiorcą. Tworzona przez współczesnych artystów, niejako zaprasza do zabawy z dziełem poprzez nowatorskie podejście do niej. Estetyka nabiera nowego wymiaru, a sztuka przełamuje tematy tabu, przekracza granice, stawiając pytanie o kondycję współczesnej kultury. Artysta, tworząc, przechodzi pewnego rodzaju przemianę, a sam proces stanowi terapię, która poprzez akt tworzenia pracy, daje mu poczucie sprawczości na swoim własnym polu sztuki.

Można zauważyć, że połączenie z naszymi przodkami w kontekście sztuki trwa ciągle. Artyści pojawili się w pewnym okresie ewolucji człowieka, kiedy zaczął tworzyć skupiska, porzucił koczowniczy tryb życia i zaczął uprawić ziemię. Wraz z jego potrzebą komunikacji nieodzownie pojawiała się także potrzeba tworzenia, zwłaszcza że często efekt prac był elementem łączności człowieka, który nie znał słów i pisma, a tylko, i aż, rysunek i nieokreślone dźwięki.

Istotnym jest zauważenie, jak ważne miejsce już od dawien dawna posiadała sztuka i jak duży wpływ miała ona na tworzenie się mapy kulturowej. Mimo ogromnych zmian, jakie zaszły na przestrzeni dziejów jej znaczenie nigdy nie zmalało.

Sztuka współczesna stała się trudniejsza w odbiorze, czasami jest mało zrozumiała dla zwykłego odbiorcy, nieznającego kontekstu dzieła oraz biografii artysty,, a jednocześnie daje potężne pole do interpretacji i badań kulturoznawczych. Wysiłek tworzenia prac i silna wewnętrzna potrzeba kreowania nie zmieniły się. Współczesny artysta nadal czuje potrzebę generowania, wymyślania, hodowania i uprawiania, a obecnie (dzięki nowoczesnym metodom i technikom) użyźniania swojego pola, które dostał w spadku od przodków.

Rodzi się pytanie: skoro artysta otrzymał spuściznę, która była również elementem komunikacji między jednym człowiekiem a drugim, dlaczego sztuka współczesna nagle jest niezrozumiała? Co takiego się wydarzyło?

Jest jedna odpowiedź. Zdarzył się postęp i jego intensyfikacja w każdej dziedzinie.

Właśnie w kontekście współczesności należy sobie zadać pytanie, czym jest mediacja i czy jest możliwość mediacji w kulturze, nie zapominając w tym chaosie o sztuce?

Mediacja jest niezwykle pomocna przy konfliktach i służy ich łagodzeniu lub dojściu do porozumienia zwaśnionych stron. Jest to sposób, aby komunikacja stron konfliktu nie przybierała na sile, a była rozwiązaniem i metodą na znalezienie wzajemnego kompromisu. W dzisiejszych czasach, kiedy tych dysharmonii oraz sprzeczności interesów jest zatrważająco dużo, mediacja na każdym polu jest wręcz niezbędna i konieczna – również w kulturze.

Mediacja w kulturze pozwala na znalezienie konsensusu i złotego środka, który przynosi jednocześnie wolność w kulturze (w tym także w sztuce), ale przy zachowaniu wartości, dzięki którym kultura istnieje, a jej odbiorcy są w stanie ją

przyjąć, chociaż granice są ciągle przesuwane, podobnie jak w sztuce. Profesor Stanisław Pietraszko twierdził, że status ontyczny kultury jest bytem relacyjnym i strukturalnym, co ujął w słowach, że w kulturze chodzi o życie podług wartości. Jest to niezwykły i nierozerwalny związek kultury i wartości, co stanowi o odmienności i swoistości danej kultury. Myślenie o kulturze ma aksjologiczny wymiar i jest widoczny w zachowaniach, myślach, ideach, a także w sztuce i jej wytworach.

Profesor Pietraszko zwracał szczególną uwagę na to, że: „Horyzontem kultury są wartości. Uobecnia je ona, będąc jednocześnie sposobem ich istnienia, dla człowieka zaś sposobem ich poszukiwania, osiągania i obcowania z nimi”[1].

Potrzeba mediacji jest niezbędna we współczesnej kulturze tak samo jak sztuka jest potrzebna człowiekowi, ale przy wzajemnym poszanowaniu wartości, którymi twórca oraz odbiorca powinni się kierować. Każdy artysta zyskał coś istotnego i niepodważalnego, pierwiastek przeszłości i impuls tworzenia w przyszłości, aby kontynuować wspólne dzieło, ponieważ artysta oprócz tego, że uprawia swoje pole – dla własnego użytku, to daje swoje plony jako dorobek artystyczny pozostałym.

1 https://nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/19._pozegnanie._profesor_stanislaw_pietraszko.pdf [dostęp: 28.10.2024].

Martyna Siek

Contemporary culture is inherently dynamic and ever-evolving. We live in a world full of concerns, disputes, worries and pervasive chaos. How can we find the golden mean and the boundary? Does contemporary art push these boundaries, striving to evoke both beauty and feelings of discomfort in its audience? Does postmodern culture create a new dimension of aesthetics, and is art being questioned? Furthermore, does this questioning allow us to perceive and interpret art in a fresh way, detached from classical culture?

The word "culture" originates from the Latin word *colere*, which means "to cultivate" or "to farm". Within the realm of philosophy, the expression *cultura animi*, i.e. the cultivation of the spirit, was introduced. In its modern sense, "culture" refers to human achievements, encompassing spiritual and intellectual development, a definition that continues to evolve. Cultural assets, in turn, include all objects, both ancient and modern, that are significant for cultural development and heritage, whether due to their scientific, historical, or aesthetic value. Thus what is the relationship between culture and the contemporary understanding of art? And what role does art occupy in today's world?

Humans have likely always felt a need to express themselves. Our ancestors felt the urge to create because it is an inherent need – to leave behind a legacy, a sign of the existence of a particular individual. The caves of Lascaux and Chauvet feature some of the earliest evidence of the Palaeolithic culture: cave art galleries, paintings of animals, hunting scenes and handprints, suggesting that "we were here – we are leaving this work to continue on in the future".

Werner Herzog's documentary film *The Cave of Forgotten Dreams* (2010) explores the Chauvet cave, home to paintings dating back over 30,000 years. In the film, Herzog challenges the common misconception that prehistoric humans were primitive beings driven solely by biological needs such as food, sleep, and reproduction. Recent research suggests that during the Upper Palaeolithic period, humans began creating figurative paintings, decorative art, and even ornamentation on tools. It was in this era that the concept of art was born. Although our ancestors might not have been consciously aware they were creating art, they were compelled by an intrinsic impulse that only much later came to be recognised as art

The contemporary artist has transformed from a producer of art objects into a creator of events. Simultaneously, the artist creates themselves, art thus becomes culture. Within this framework, the modern world can still perceive artists as cultivators and "owners" of their land, with their field being the creation and cultivation of artworks. This activity reflects the impetus for development and creativity inherited from their ancestors.

The very understanding of art audiences has evolved as well, as they are no longer passive consumers waiting for the artist or critics to provide interpretative clues. Instead, they have become co-creators of art through their interpretations and engagement, viewing art as a tool for social change.

Art is a cornerstone of culture, adding value while constantly undergoing transformation. Similarly, human beings are intrinsically connected to art across social, historical, and cultural contexts. Of course, much of what contemporary aestheticians and art theorists promote may be forgotten, as art is inherently subject to change and destabilisation, often experimenting and playing with its audience. These works by contemporary artists invite viewers to engage with innovative approaches, encouraging interaction and exploration. Aesthetics gains new dimensions as art breaks taboos, crosses boundaries, and poses questions about the state of contemporary culture. The artist, in the act of creation, undergoes a form of transformation. This process acts as a form of therapy, granting the artist a sense of agency within their chosen field through the very act of creation.

It can be noted that the link with our ancestors, in the context of art, has never truly ceased. Artists emerged at a certain moment in human evolution, when communities transitioned from a nomadic lifestyle to one of established settlements and agriculture. Alongside the fundamental need to communicate, arose the need for creativity. Particularly that the results of this creative impulse often served as a medium of communication for those who lacked words or writing, relying instead on only drawings and indefinite sounds.

It is important to recognise the pivotal role that art has played since the dawn of time and how profoundly it has influenced the formation of the cultural landscape. Despite the tremendous changes throughout history, its significance has never diminished.

Contemporary art, however, has become increasingly challenging and incomprehensible for the average viewer unfamiliar with the context of the work or the artist's biography. At the same time, contemporary art offers ample space for interpretation and cultural study. The effort required to create art and the inner drive to do so still remain unchanged. Contemporary artists still feel the urge to generate, invent, nurture, and cultivate. Thanks to modern techniques and methods, they can now further fertilise the "field" inherited from their ancestors.

This raises an important question: if the artist's legacy has always been rooted in communication, a bridge from one person to another, why has contemporary art suddenly become incomprehensible? What has changed?

There is only one answer. Progress, which has accelerated and intensified across all fields. In this contemporary context, we must ask: What is the role of mediation, and does the capacity to mediate culture not lose sight of art amidst the surrounding chaos?

Mediation plays a crucial role in resolving conflicts, helping to mitigate disputes and guide the parties involved towards agreement. It facilitates communication, making it a solution-oriented process aimed at achieving mutual compromise, rather than exacerbating differences. In today's world, where disharmony and conflicts of interest are alarmingly widespread, mediation has become essential and indispensable across all fields – including culture.

Cultural mediation allows us to find a consensus and a golden mean. On one hand, it promotes freedom within culture (including art), while on the other,

it preserves the values that underpin culture, enabling audiences to connect with it even as its boundaries continue to shift. Professor Stanisław Pietraszko argued that the ontic condition of culture is relational and structural, encapsulated in his assertion that culture is about living while observing one's values. This highlights the unique and inseparable relationship between culture and values, which defines the distinctiveness and character of a culture. Thinking about culture has an inherently axiological dimension, evident in behaviours, thoughts, ideas, as well as in art and the products thereof.

Professor Pietraszko further emphasised that "Values are the horizon of culture. It embodies them, serving as both a means of their existence and, for humanity, a way of seeking, achieving, and engaging with them"**1**.

In modern culture, the need for mediation is as essential as art is to humanity. It requires mutual respect for the values that should guide both the creator and the viewer. Every artist has gained something essential and irrefutable – a fragment of the past and a creative impulse for the future. Through this continuity, the artist not only cultivates their creative field for personal fulfilment but also shares their "harvest" as an artistic output for the benefit of others.

1 https://nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/19._pozegnanie._profesor_stanislaw_pietraszko.pdf [access: 28/10/2024].



Szara strefa

Grey Area



Fot./Photo NAFTASQUAD

Marcin Mierzicki

Nie robię dekoracji. Sztuka, którą się zajmuję, jest świadomą nawigacją po nieoczywistym terenie, jest polem ryzyka, to subiektywny komunikat i obszar konfrontacji na granicy sprzeczności i osobistego wyzwania. Moja aktywność to forum doświadczeń i rodzaj poligonu. Napięcia i możliwości szukam w przesuwaniu własnych granic. Interesują mnie procesy, które zmieniają optykę i podkreślają konfrontacyjny charakter moich prac, w nich staram się wygenerować specyficzny potencjał.

Zakres moich działań określa uwaga w przestrzeni, skupienie na materii i przesuwanie akcentów pomiędzy mediami, w których pracuję. Podstawową fascynacją jest nadawanie innego statusu rzeczom, materiały, jakie wykorzystuję w swoich pracach, pochodzą ze „zużytej" codzienności. Materie i ich „zderzenia" prowokują istotne dla mnie treści. „Ironiczne pojawianie się rzeczy" w mojej sztuce często podkreśla ich niejasny status, który ulega dodatkowej „obróbce" i zmianie sensu. Moje prace są rodzajem komunikatów, to wizualne formy informacji, które zmieniają utrwalone patrzenie.

Sądzę, że mediacja – tak jak wszystko w sztuce – powinna bazować na dwóch założeniach: prawdy i odpowiedzialności. Jest to zresztą zasada właściwa w każdej sferze życia. Jeżeli mediator jest na to gotowy, powinien otworzyć się także na działanie w obszarze pewnego ryzyka, które w moim rozumieniu jest elementem pracy twórczej (a zatem pracy artysty), ale już niekoniecznie musi być też warunkiem pracy mediacyjnej. Jednakże tak jak artysta ponosi osobistą odpowiedzialność za swoją pracę, tak samo mediator podejmuje swoje decyzje i akceptuje (lub nie) swoje własne ryzyka.

MOŻE BYĆ FAJNIE, ALE NIE MUSI…

Marcin Mierzicki

I do not make decorations. My art is a conscious exploration of non-obvious territory and a field of risk. It is a subjective message and an area of confrontation in between contradiction and a personal challenge. My practice serves as both a forum for experience and a kind of training ground. I seek tension and opportunities by pushing my own limits. I am drawn to processes that alter perspectives and highlight the confrontational nature of my work, and with them, strive to generate unique potential.

The scope of my work is defined by vigilance in space, a focus on matter, and the shifting emphasis between the media I employ. My primary fascination lies in assigning objects new statuses, as the materials I use in my artworks originate from the "worn-out" fabric of everyday life. Matter, and its "collisions", provokes meaningful content for me. In my work "the ironic emergence of things", often emphasises their ambiguous statuses and subjects them to further "processing" and transformation of meaning. My artworks function as a kind of message, visual forms of information designed to challenge and alter fixed perceptions.

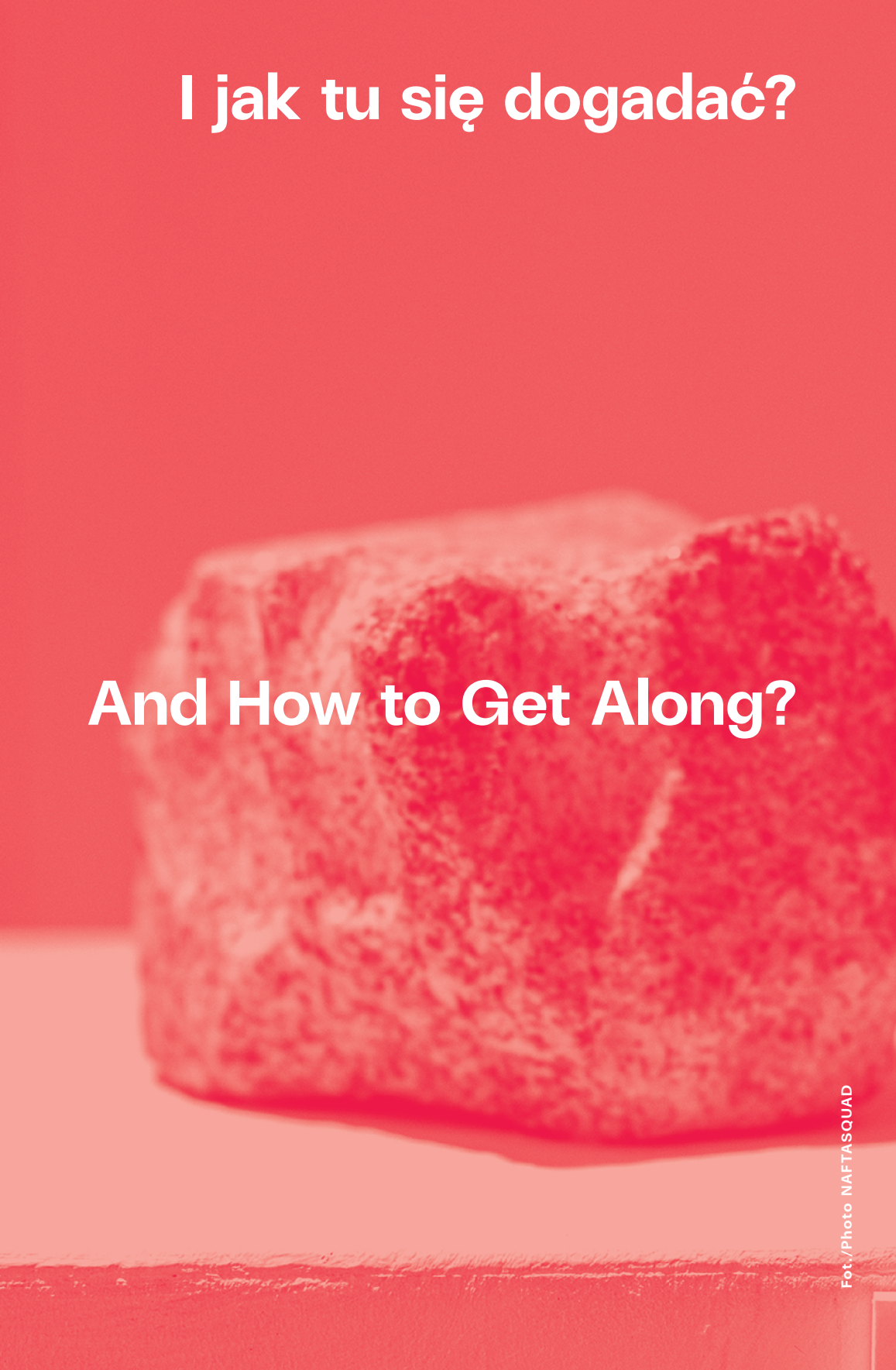
I think that mediation – like everything in art – should be grounded on two core principles: truth and responsibility. This same rule is relevant in every sphere of life. If the mediator is prepared for that, then they should also be open to working in some sort of risky territory. In my understanding, risk is an inherent element of creative work (and, by extension, the work of the artist), though it is not necessarily a prerequisite for mediation. However, just as an artist bears personal responsibility for their work, so too does the mediator bear responsibility for their decisions, accepting (or rejecting) the inherent risks.

IT MIGHT BE COOL, OR NOT…



I jak tu się dogadać?

And How to Get Along?



Fot./Photo NAFTASQUAD

Jarosław Słomski

Czy tłumaczenie sztuki i wyjaśnianie intencji artysty jest konieczne w działalności osób zajmujących się jej rozpowszechnianiem i udostępnianiem? Opowiadanie o własnej sztuce to solidne wyzwanie – wielokrotnie zwodzi mnie w miejsca, w których nie byłem, robiąc sztukę. Gdy przypominam sobie prace sprzed lat, tylko pozornie jestem w stanie zrekonstruować proces i emocje im towarzyszące. Gdy opowiadam o aktualnych, nie mam jeszcze utrwalonych wszystkich wątków. Czy to ma znaczenie? Nie ma to większego znaczenia – nie będę przecież udawać, że wszystko pamiętam. Z zapominania układają się nowe opowieści, a w nich zawiera się potencjał myślenia o sobie i otoczeniu. Opowiadanie o sztuce to dziwna aktywność. Lubię wsłuchiwać się w anegdoty o sztuce, gdzieś na zapleczu w warsztacie, przy stoliku w barze, w rozmowach telefonicznych. Historyjki wypowiadane między słowami, czasem szczere do bólu, ale prawdziwe. Tam widzę sztukę i jej skomplikowany życiorys. Na pytanie, o co chodzi w mojej sztuce, zawsze staram się odpowiedzieć najprostszym językiem, jaki znam. I nie chodzi tu tylko o różnorodnych odbiorców, którym chciałbym wszystko opowiedzieć, ale również o mnie samego, który potrzebuje zachować balans pomiędzy światem na miejscu a światem gdzieś indziej. Nie wszystko da się opowiedzieć, nie wszystko powinno. Wiele tekstów o sztuce, wyjaśnień i opisów kuratorskich jest chorych na piar. Nieludzki język staje się sam dla siebie. To sposób opowiadania coraz bardziej niezrozumiały. Niezrozumiałość pozostawiłbym jednak sztuce, a mediacji zalety płynące z żywych rozmów i kontaktu z ludźmi.

Jarosław Słomski

Is explaining art and clarifying the artist's intentions necessary for those in the business of disseminating and making art accessible? Narrating my own art is a serious challenge – it often lures me away from where I had been while making art. When I reflect on works from years ago, it's only superficially that I can reconstruct the processes and emotions that surrounded them. When discussing my current works, the picture still remains incomplete, as the pieces of the puzzle have yet to fall into place. Does it matter? No, not really – I'm not going to pretend I remember everything. Forgetting generates new stories, offering the possibility to reflect on oneself and one's surroundings. Talking about art is a strange activity. I enjoy overhearing anecdotes about art in the back rooms of studios, at bar tables, or during phone conversations. These stories, told between the lines, are often painfully honest, but true. This is where art, and its complicated backstory, reside. When asked what my art is about, I always strive to respond in the simplest language I can. This is not only for the benefit of the diverse audience I wish to engage but also for myself, as I try to keep a balance between the world right in front of me and the intangible world beyond. Not everything can – or should – be said. Many art texts, explanations and curatorial descriptions are infected with good press. That kind of inhuman language only exists for itself. This kind of storytelling is becoming more and more incomprehensible. I would rather leave incomprehensibility to the art itself and reserve the benefits of mediation for live conversations and direct human contact.



Sztuka latania

The Art of Flying



Fot./Photo NAFTASQUAD

Ewa Zarzycka

listopad 2024

Nazywam się Ewa Zarzycka. Jestem artystką sztuki performance. Bycie performerką leczy mnie z wszelkiego niespełnienia. Uczy mnie nieustająco od lat dyscypliny, bycia w stanie gotowości i mobilizacji. Uczy mnie nieustająco pokory i cierpliwości. Cierpliwości do mojej niecierpliwości, cierpliwości do mnie samej, do moich pomysłów, do moich ograniczeń, zaniechań i do uświadamia mi za każdym razem, że w tym momencie, kiedy staję przed publicznością – mam tylko to, co mam – to, czym dysponuję w tej chwili. W danej chwili. Bycie performerką uczy mnie i stale mi przypomina, że tego dnia, o tej godzinie – staję przed publicznością, ponieważ się do tego zobowiązałam, bo samej sobie to obiecałam. No i też dlatego, że kieruje mną moje uniesienie, mój rosnący poziom adrenaliny, który próbuję obniżyć za pomocą mojego spokoju, czekając na porę, kiedy rozpocznę mój performance. Bycie artystką sztuki performance uczy mnie też przede wszystkim tego, że nigdy tak naprawdę nie wiem, w jaki sposób zakończy się każde moje wystąpienie.

Pewnego dnia, pewnego słonecznego poranka obudziłam się w fantastycznym nastroju. Czułam się lekka jak piórko i niczym nieobciążona. Wszystko stało przede mną otworem – mimo długoletniej praktyki artystycznej, mimo ciężaru lat i doświadczeń czułam, wiedziałam i miałam przekonanie, że dzisiaj jest ten dzień – kiedy mogę wszystko zaczynać od początku. Może to dlatego, pytałam samą siebie, że we śnie fruwałam, latałam, szybowałam? Pamiętam z tego snu – jak stoję na barierce balkonu mojej pracowni – jak lecę potem nad ulicą pełną o tej porze przejeżdżających samochodów i autobusów. Jak ląduję pod pocztą. Listonosz wręcza mi list polecony, a ja podpisuję się magicznym ołówkiem w jego tablecie.

1

Wtedy przypomniało mi się, że tego właśnie dnia rzeczywiście mam zrealizować moje wystąpienie, wykonać performance. Leżąc jeszcze w łóżku, czułam podwyższony poziom adrenaliny. Jakiś głos dyktował mi nieustająco tekst mojego wystąpienia. Mało tego, zauważyłam, że moja kołdra jest pełna atramentowych kleksów, w ręce trzymam pióro wieczne, a przede mną leży prawie całkowicie zapisany – moim pismem – zeszyt. Z tekstem mojego dzisiejszego wystąpienia. Czyli to nie był sen? Wszystko zdarzyło się naprawdę.

Czułam jeszcze w moim ciele, w mojej głowie ten fantastyczny stan. Idę przez rozległą łąkę, za łąką na dalszym planie widać las. Przepiękny las. I czuję się lekko. Pamiętam, jak zupełnie niedawno patrzyłam na to wszystko z góry.

Byłam jeszcze w półśnie, a stan lekkości i uniesienia nie mijał – ale zaczęły z wolna napływać sygnały i informacje z poziomu tzw. rzeczywistości. Uświadomiłam sobie, że oprócz tego, że mam wykonać moje wystąpienie, mój performance – mam również inne zobowiązanie – muszę wysłać tekst do bardzo ważnego wydawnictwa! A tego dnia mija ostateczny termin.

Wpadłam w rozpacz i zaczęłam sobie wyrzucać – jak mogłam doprowadzić do takiej sytuacji.

Dlaczego właściwie zobowiązałam się ten tekst napisać? Co mi strzeliło do głowy?

Po co mi to? Przecież przede wszystkim jestem artystką i to jest moja główna „powinność". A sztuka jest przecież obszarem wolności.

Sztuka nie jest przecież listą obowiązków.

Podjęłam trudną i „jedynie słuszną" tego dnia decyzję. Postanowiłam, że „wygrywa" to, co „nowe", to, czego jeszcze nigdy nie było, w myśl zasady – zrobić coś nowego, porzucić to, co było – zaskoczyć samą siebie. Iść w nieznane. Nie znajdować słów. Improwizować. Wykonać skok w nieznane. No i muszę być gotowa na to, że wydarzy się coś nieoczekiwanego. Nie mówiąc o porażce.

Oczywiście nie było mi łatwo podjąć takiej decyzji – ogarniały mnie wątpliwości. Przypomniało mi się, że ktoś kiedyś powiedział, że nie powinno się „mieszać mediów". Ponadto „powinno się" zamykać jeden projekt, zanim zacznie się następny.

2

Nie powinno się również zadawać pytań, na które nie zna się odpowiedzi. Z drugiej strony dlaczego nie. Kierowana nagłym impulsem chciałam wyjechać gdzieś, porzucić to wszystko przynajmniej na jakiś czas. Zapragnęłam być „gdzie indziej" – czyli znaleźć się w miejscu, gdzie pragną od czasu uciec i schować się prawie wszyscy artyści.

Wtedy zaczęłam mówić sama do siebie – łagodnie i cierpliwie jak „mediator", który próbuje pogodzić z sobą różne stany, różne byty, różne postawy i różne stanowiska. A mówiłam tak: każdy ma prawo podjąć złą decyzję, każdy ma prawo popełnić błąd. Na błędach nieustająco się uczymy. A może tym razem uda się złożyć w całość to wszystko.

Czyli jestem jedyną osobą, z którą mogę mediować – uświadomiłam sobie, drwiąc z mego położenia. A tekst – przypomniałam sobie – faktycznie miał być o mediacji. To tłumaczenie sobie wszystkiego do niczego nie doprowadzi. Przecież sztuka jest nieprzetłumaczalna. Jestem „za nieprzetłumaczalnością sztuki" – jak pisał w swym manifeście Andrzej Partum.

W desperacji zadzwoniłam do mojej przyjaciółki artystki. Powiedziała mi – wiadomo, sztuka nie jest, a przynajmniej nie powinna być, przykrym obowiązkiem do wypełnienia. Może po prostu potrzebujesz być teraz w laboratorium sztuki. A nie dokonywać na przykład wyboru medium. To piękne, że chcesz się oderwać, że to twoje pisanie, myślenie jest wyrwane z życia, że to jest twój stan pracy i sposób bycia z sobą i przy sobie.

Tymczasem zbliżała się godzina wykonania performance'u. Pojechałam do galerii. Siedząc w pustej, ciemnej sali otworzyłam zeszyt z notatkami. I przeczytałam słowa będące sparafrazowanym cytatem z wypowiedzi „drogiego memu sercu pewnego myśliciela". Oto ten cytat: „Trudno mi sobie wyobrazić, że rano

zwierzam się sobie z najskrytszych myśli, a wieczorem wypowiadam to przed pełną salą. A potem powstaje tekst, który czyta każdy, kto chce. To jest prawdziwe życie w sprzecznościach".

Stanęłam jak zwykle przed publicznością. Przedstawiłam się. Zaczęłam opowiadać o tym, jak się dzisiaj obudziłam. Jak latałam, fruwałam i szybowałam z mojej pracowni na pocztę. Jak przelatywałam nad ulicą pełną samochodów. Jak potem odwołałam się do wyobraźni wspaniałej publiczności, która nigdy mnie nie ocenia, a zawsze daje fantastyczne wsparcie i pozwala podnosić poziom moich wystąpień. Następnie przywołałam obrazy łąki i lasu, gdzie przechadzały się drogie wszystkim postacie w różnych fazach ich życia.

Kiedy wypowiadałam tekst mojego wystąpienia, z tyłu głowy płynął mój nienapisany jeszcze, niedokończony tekst. Okazało się, że nie udało mi się odłożyć na bok i pozbyć przynajmniej na jakiś czas mojego zobowiązania. Zorientowałam się, że obydwa teksty to splatają się z sobą na jednym poziomie, to rozdzielają, by wybrzmiewać na różnych poziomach. Mówiąc, wsłuchiwałam się w teksty, których niektóre fragmenty czy motywy już znałam, inne akapity natomiast były dla mnie odkryciem – widziałam i słyszałam je pierwszy raz w życiu. Nie wiedziałam, co z tym wszystkim zrobić. Poddałam się tej sytuacji, usiadłam przy stoliku oświetlonym lampką, z moim zeszytem na kolanach. To jest ta nieprzewidywalność sztuki – doszłam do wniosku. A może dotykam tajemnicy procesu twórczego? Najbardziej zachwyciło mnie to, że w mojej improwizowanej metodzie nie ma premedytacji, nie ma wyrachowania.

Moje położenie było nie do pozazdroszczenia. Tekst, który odkrywałam, dotyczył zmienności. I zaczął się mniej więcej tak: Od pewnego czasu pociąga mnie i korci, by opisać zmienność. Wiem, że to daremne. Wiem, że to niemożliwe. Zdaję sobie sprawę, że jestem skazana na porażkę, na niepowodzenie – na wieczne niespełnienie. Chociaż nie! Wiem przecież, że to się czasami udaje – mnie i innym artystom. Z drugiej strony nie ma się co przywiązywać do niepowodzeń. Nigdy przecież nie wiem, jaki będzie ostateczny koniec mojego wystąpienia. Nawet prosty przykład: z reguły każde moje wystąpienie prowadzi ku „katastrofie", co wcale nie znaczy, że niektóre z nich nie zakończą się „sukcesem". Sukcesem…

3

…nie moim prywatnym, ale takim chociażby, że kolejny raz zwyciężyła prawda, dobro, piękno i mądrość. Że udało się kolejny raz „uratować świat", przynajmniej w wyobrażeniach. Że ludzie podniesieni na duchu poszli robić sobie pamiątkowe zdjęcia, kupować pamiątki i prezenty na jesiennym kiermaszu.

Niespodziewanie tekst ten, obydwa teksty doprowadziły mnie do beznadziejnego stanu tzw. wypośrodkowania. Coś mi to przypomina, jakiś „wstrętny" rodzaj pogodzenia wszystkiego ze wszystkim. Ale wracając do próby opisania zmienności.

A może ta zmienność jest tylko we mnie? A ja – ale nie jako ja, tylko jako tzw. indywiduum artystyczne – stoję nieruchomo, mówiąc do publiczności. Może ta zmienność to tylko moje urojenie. Może to tylko wewnętrzne pulsowanie.

Tutaj konstrukcja mego performance'u przenika ten tekst: tu jest główna oś, wokół której owija się ta narracja – tekst wystąpienia. Obok piony podtrzymujące poziom i horyzont znaczeń. Wszystko się chwieje. Poziom podnosi się i opada. W międzyczasie komentuję to wszystko. Publiczność żywo reaguje – ale dalej mnie wspiera. A w tym drugim tekście, w ukrytej jego warstwie, w centrum uwagi znajduje się

pustka. Ten brak, bardzo odczuwalny brak. I centrum. Ale centrum przepływa – jest nieuchwytne i niepodobne do żadnego innego centrum.

Czuję, że gubię się w tych warstwach, w tych tekstach, w tej narracji. A może to medium tekstu jest niewystarczające. Nieadekwatne do tego, co chciałabym przekazać. Nie chcę jednak decydować o tym na zimno. Instynktownie czuję, że muszę zmienić poziom. Wskakuję na stół, po czym wykonuję olbrzymi skok na podłogę. Zaczynam tańczyć. Próbuję obcasami moich szpilek wystukać rytm. Tańczę dalej. Jednak wskakuję z powrotem na stół.

Dynamika tego tańca powoduje, że wszystko nieustająco się zmienia, ale jednocześnie znajduje swoje miejsce.

November 2024

My name is Ewa Zarzycka and I am a performance artist. Being a performer cures me of all unfulfillment. For years, it has taught me discipline, quick thinking and constant mobilisation. It has been a lesson in humility and patience – patience with my own impatience, patience with myself, my ideas, my limitations, and my omissions. Patience with the fact that every time I stand before an audience, I am reminded of an essential truth: at that moment, I only have what I have – what is available to me here and now. Being a performer teaches me, and constantly reminds me, that on the day, at the appointed time, I must stand in front of an audience. I do so because I have committed myself to it, because I have promised myself that I would. And, of course, because I am propelled by exhilaration and the adrenaline that comes with it – an energy I try to temper with calmness as I wait for the moment when the performance begins. Above all, being a performance artist has taught me this: I never truly know how any of my performances will end.

One sunny morning I woke up in a fantastic mood. I felt light as a feather, unburdened by anything. Everything seemed open and full of possibility. Despite my long-standing artistic practice, the weight of years and accumulated experience, I felt, knew, and was profoundly convinced that today was the day – when I could start everything from scratch. Maybe, I was wondering, was it because in my dream I was flying, floating, and gliding? I remember it vividly – standing on the railing of my studio balcony before taking flight over the busy street below, bustling with passing cars and buses. How I land in front of the post office, a postman hands me a registered letter and I sign for it with a magic pencil on his tablet.

1

Then I remembered that on that very day I actually have to deliver my speech, to perform. Still lying in bed, I felt a rush of adrenaline. A voice was prompting me with the text of my speech. And what's more, I noticed that my duvet was covered in inkblots. In my hand, I was holding a fountain pen, and in front of me lay a notebook, nearly full – written in my handwriting. It contained the text for my speech that day. So, it wasn't a dream? Everything had actually happened.

I could still feel it, that fantastic state, in my body and my mind. I walked through a vast meadow; beyond it, in the distance, was a forest – a beautiful forest. I felt so light. I still remembered how, just moments ago, I had looked at it all from above.

Half-asleep, I lingered in this state of lightness and elation, but signals and information from the so-called "real world" gradually began to filter through. I realised that, in addition to the speech, the performance I was set to deliver, I had another commitment that day: I had to send a text for a very important book. And the deadline was today.

I fell into despair and started blaming myself – how could I have allowed this to happen?

Why had I even agreed to write this text? What was I thinking?

Why did I need this? After all, I am, first and foremost, an artist, and art is my primary "duty". And isn't art, above all else, a place for freedom?

Art is not, after all, a list of chores.

That day, I made the difficult yet "just" decision. I decided that it is the "new", the previously non-existent, that "wins". It aligned with the principle that to create something new, I had to let go of what was and allow myself to be surprised. To venture into the unknown. To abandon the search for words, to improvise. Take a leap into the unknown. And, of course, to be prepared for the unexpected. Not to mention failure.

Naturally, it was not an easy decision to make – I was riddled with doubts. I recalled someone once advising me never to "mix media" and insisting that projects "should be closed" before embarking on new ones.

2

You shouldn't ask questions that you don't know the answers to either. But then again, why not? Suddenly I felt an urge to get out of town, to leave everything behind, at least for a while. I longed to be "somewhere else" – that is, that elusive place where almost all artists yearn to retreat and hide from time to time.

Then I began to talk to myself – gently and patiently, like a "mediator" striving to reconcile different states of mind, beings, attitudes and perspectives. And I said this: everyone has the right to make a bad decision, everyone has the right to make mistakes. We are constantly learning from them. And perhaps this time, things will manage to come together.

So I am the only person with whom I can mediate – I realised, mocking my predicament. And the text – I reminded myself – was actually supposed to be about mediation. This self-explanation was not leading me anywhere. After all, art is untranslatable. As Andrzej Partum declared in his manifesto: "I am for the untranslatability of art".

Desperate, I called my artist friend. She told me – you know, art isn't – or at least shouldn't be, an unpleasant chore. Maybe you just need to be in an art laboratory and experiment right now, rather than just choosing a specific medium. It's beautiful that you want to break away, that this writing of yours, your thoughts, are detached from life. It's the state you're in while working, your unique way of being with yourself and by yourself.

Meanwhile, the performance was fast approaching. I made my way to the gallery. Sitting in an empty, dark room, I opened my notebook and came across a paraphrased quote from "a thinker dear to me". Here is the quote: "It's hard to imagine confiding my innermost thoughts to myself in the morning,

speaking them aloud to a full room in the evening, and then afterwards putting them on paper for anyone to read. This is truly a life of contradictions".

I stood, like usual, in front of the audience. I introduced myself. I began to recount how I woke up today. How I flew, floated and glided from my studio to the post office. How I flew over a street full of cars. Then, I called on the imagination of my wonderful audience, who never judged but always offered fantastic support, allowing me to expand and elevate my words. Then I evoked images of a meadow and a forest, where familiar figures strolled through various stages of their lives.

When I was giving my speech, my still unwritten and unfinished text lingered at the back of my mind. I couldn't seem to set aside the commitment, even for a moment. I realised that the two texts seemed to intertwine on one level, only to diverge and to resonate on entirely different ones. As I spoke, I listened to these two texts. Some fragments and themes were familiar to me, while others felt entirely new – I saw and heard them for the first time in my life. I was not sure what to make of it. Surrendering to the moment, I sat under the lamp at the table, notebook resting in my lap. This is the unpredictability of art, I thought. Could it be that I'm touching the mysterious essence of the creative process? What delighted me most was the absence of premeditation or calculation in my improvised method.

My position was not enviable. The text unfolding before me dealt with changeability and began something like this: "For some time now, I've been drawn to describing change. I know it's futile. I know it's impossible. I realise I'm destined for failure and eternal dissatisfaction. But no! Sometimes it works – both for me and for other artists. And yet, there's no point clinging to failure. I never know how my performance will ultimately end. Even in the simplest cases, my speeches tend to lead toward "disaster", although some may still end in "success". Success…

3

…not for me personally, but perhaps the kind of success where truth, goodness, beauty, and wisdom manage to prevail once again. That again, I had succeeded in "saving the world," if only in our collective imagination. That people leave uplifted, to take souvenir photos, to buy souvenirs and gifts at the autumn fair.

Unexpectedly, the text, or rather the two texts, brought me to a hopeless "halfway" point. It reminded me of something, a "nasty" kind of reconciliation of everything with everything. But let's go back to the attempt to describe change.

Perhaps this changeability exists only within me? And I – not as myself but as a so-called artistic individual – stand still, speaking to the audience. Maybe this changeability is nothing more than a delusion, an inner pulsation.

At this point, the structure of my performance begins to permeate the text: here is the main axis, and the central narrative that it's spun around – the speech itself. Next to it are the beams supporting the level and horizon of meaning. Everything wobbles. The level rises and falls. Meanwhile, I comment on it all. The audience reacts vividly – but continues to support me. In this second text, within its hidden layer, the void comes to the fore. The absence, clearly perceptible absence. And the center. But the center flows – it is elusive, unlike any other center.

I feel that I am getting lost in these layers, these texts, and this narrative. Perhaps the medium of text is insufficient, inadequate for what I would like to convey. Yet I resist making a detached decision. Instinctively, I know I need to shift levels. I jump onto the table, followed by a giant leap to the floor. I start dancing. I try to tap out a rhythm with the heels of my stilettos. I keep dancing. Then jump back onto the table again. The dynamics of this dance make everything change and somehow bring everything into place.



Uczestnicy wystawy *Kij w mrowisku*

Andrzej Drohomirecki
Kasia Kmita
Marcin Mierzicki
Tomasz Opania
Jarek Słomski
Karolina Szymanowska
Ewa Zarzycka

Stick in the Anthill Exhibition Participants

Andrzej Drohomirecki
Kasia Kmita
Marcin Mierzicki
Tomasz Opania
Jarek Słomski
Karolina Szymanowska
Ewa Zarzycka



Fot./Photo Róża Tomikowska

Andrzej Drohomirecki
Kanta Sadem, 2022, książki, sznur, 20 × 30 × 10 cm. Fot. NAFTASQUAD
Kanta Sadem, 2022, books, rope, 20 × 30 × 10 cm. Photo NAFTASQUAD



Andrzej Drohomirecki
Wahadło Foucaulta, 2022, książki, sznur, 20 × 5 × 170 cm.
Fot. NAFTASQUAD

Foucault's Pendulum, 2022, books, rope, 20 × 5 × 170 cm.
Photo NAFTASQUAD



Andrzej Drohomirecki
Kij w mrowisku, 2024, akryl na płótnie, 50 × 70 cm. Fot. NAFTASQUAD
Stick in The Anthill, 2024, acrylic on canvas, 50 × 70 cm. Photo NAFTASQUAD





Fot./Photo NAFTASQUAD

Kasia Kmita
Chłopcy ze słuchawkami, 2012, papier, klej, 55 × 55 cm. Fot. NAFTASQUAD
Boys with Headphones, 2012, paper, glue, 55 × 55 cm. Photo NAFTASQUAD



Kasia Kmita
Rozmawiam, 2016, papier, klej, 55 × 55 cm. Fot. NAFTASQUAD
I'm Talking, 2016, paper, glue, 55 × 55 cm. Photo NAFTASQUAD



Kasia Kmita
Portret M, 2023, akryl na płótnie, 40 × 40 cm. Fot. NAFTASQUAD
M's Portrait, 2023, acrylic on canvas, 40 × 40 cm. Photo NAFTASQUAD





Fot./Photo NAFTASQUAD

Marcin Mierzicki
Rozgrzewka, 2021, szkło, farba, led, 95 × 135 cm. Fot. NAFTASQUAD
Warn-up, 2012, glass, paint, led, 95 × 135 cm. Photo NAFTASQUAD



Marcin Mierzicki
Problem w raju, 2021, metal, 30 × 30 cm. Fot. NAFTASQUAD
Problem in Paradise, 2021, metal, 30 × 30 cm. Photo NAFTASQUAD



Marcin Mierzicki
Historia naturalna, 2021, drewno, 105 × 60 × 80 cm. Fot. NAFTASQUAD
Natural History, 2021, wood, 105 × 60 × 80 cm. Photo NAFTASQUAD





Fot./Photo NAFTASQUAD

Tomasz Opania

Trener osobisty, 2015, stal nierdzewna, 50 × 70 × 170 cm, Rewiry – Pracownia Sztuki Zaangażowanej Społecznie. Obiekt partycypacyjny. Fot. NAFTASQUAD

Personal Trainer, 2015, stainless steel, Rewiry – Studio for Socially Engaged Art. Participatory object. Photo NAFTASQUAD





Tomasz Opania

Półkrwi Górnoślązak, 2018, pałac w Morawie. Druk kolekcjonerski na papierze Hahnemühle Photo Rag 308 naklejony na płycie dibond, 80 × 18 cm
Dokumentacja instalacji site-specific, w której autor uzupełnił kolekcję zdjęć przedstawiających konie różnych ras swoim zdjęciem. Fot. NAFTASQUAD

Half-breed Uppersilesian, Morawa Castle, collector's print on Hahnemühle Photo Rag 308 paper mounted on Dibond sheet, 80 × 18 cm. A documentation of a site-specific installation where the author supplemented a collection of photographs depicting different horse breeds with his own image. Photo NAFTASQUAD



Tomasz Opania

Performance patriotyczny III, 2023, Borowo k. Konina. Druk kolekcjonerski na papierze Hahnemühle Photo Rag 308 naklejony na płycie dibond, 100 × 70 cm, dokumentacja fotograficzna interwencji w przestrzeni publicznej. Fot. Maciej Albrzykowski / Fot. NAFTASQUAD

Patriotic Performance III, 2023, Borowo near Konin. Collector's print on Hahnemühle Photo Rag 308 paper mounted on Dibond sheet, 100 × 70 cm, a photo documentation of a public space intervention. Photo Maciej Albrzykowski / Photo NAFTASQUAD



Tomasz Opania

Performance patriotyczny III, 2023, Konin. Mandat – papier, 30 × 25 cm
Mandat za zaśmiecanie klatki schodowej kiełbasą, otrzymany po dokonaniu interwencji na klatce schodowej biura poselskiego posła Witolda Czarneckiego z partii PiS w Koninie. Fot. NAFTASQUAD

Patriotic Performance III, 2023 Konin, A fine – paper, 30 × 25 cm. The fine Issued for littering a staircase with sausage after the artist's intervention at the stairway leading to the constituency office of MP Witold Czarnecki from the Law and Justice Party in Konin. Photo NAFTASQUAD



Tomasz Opania
Performance patriotyczny III,
9 lipca 2024 Przestrzeń dla sztuki Zero3,
teren miasta Poznania

Patriotic Performance III, 9 July 2024,
Zero3 Art Space, Poznań













6



7


8


9


10

1
Fot./Photo Róża Tomikowska
2—5
Fot./Photo Rafał Tomikowski
6—7
Fot./Photo Róża Tomikowska
8—9
Fot./Photo Rafał Tomikowski
10
Fot./Photo NAFTASQUAD



Fot./Photo NAFTASQUAD

Jarek Słomski
Bez tytułu, 2018, kostka granitowa, 13 × 13 × 10 cm. Fot. NAFTASQUAD
Untitled, granite cobble, 13 × 13 × 10 cm. Photo NAFTASQUAD



Jarek Słomski
Bez tytułu, 2019, odrzucone z seryjnej produkcji smoczki, metalowa łuska po naboju, 5 × 5 × 4 cm. Fot. NAFTASQUAD

Untitled, dummies rejected from mass production, metal cartridge casing, 5 × 5 × 4 cm. Fot. NAFTASQUAD







Fot./Photo NAFTASQUAD

Karolina Szymanowska
Czuły Punkt (buty), 2013, para butów, rozm. 45. Fot. NAFTASQUAD
Fragile point (shoes), 2013, pair of shoes, size 45. Photo NAFTASQUAD



Karolina Szymanowska
Herbata, 2016, układ kinetyczny, szkło, herbata, 25 × 25 × 25 cm.
Fot. NAFTASQUAD

Tea, 2016, kinetic system, glass, tea, 25 × 25 × 25 cm.
Photo NAFTASQUAD



Karolina Szymanowska
Punkt widzenia, praca z cyklu *Ideologie*, 2016, tworzywo, soczewki, 30 × 20 × 5 cm. Fot. NAFTASQUAD

Point of View, from *Ideologies* series, plastic, lenses, 30 × 20 × 5 cm. Photo NAFTASQUAD

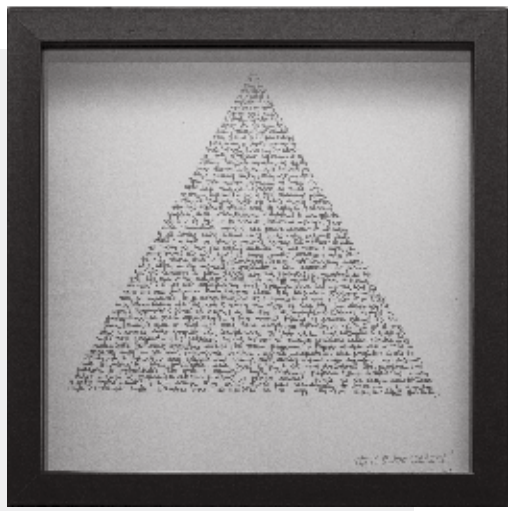




Fot./Photo NAFTASQUAD

Ewa Zarzycka
Rysunki z serii *Sztuka nie jest żadnym monodebilizmem*:
Sztuka nie jest żadnym monodebilizmem, 2023, wydruk na papierze, 25 × 25 cm.
Fot. NAFTASQUAD

Drawings from *Art isn't some mono-idiocy* series: *Art isn't some mono-idiocy*,
2023, print on paper, 25 × 25 cm. Photo NAFTASQUAD



Ewa Zarzycka
Rysunki z serii *Sztuka nie jest żadnym monodebilizmem*:
Kiedy wiele lat temu, 1997/89/2024, wydruk na papierze, 60 × 90 cm.
Fot. NAFTASQUAD

Drawings from *Art isn't some mono-idiocy* series: *When many years ago*,
1997/89/2024, print on paper, 60 × 90 cm. Photo NAFTASQUAD



Ewa Zarzycka
Rysunki z serii *Sztuka nie jest żadnym monodebilizmem*:
Sztuka nie jest żadnym monodebilizmem, 2023, tusz na papierze, 50 × 50 cm.
Fot. NAFTASQUAD

Drawings from *Art isn't some mono-idiocy* series: *Art isn't some mono-idiocy*,
2023, print on paper, 50 × 50 cm. Photo NAFTASQUAD



Ewa Zarzycka
Rysunki z serii *Sztuka nie jest żadnym monodebilizmem*:
Stojąc w pustej ciemnej galerii, 2023, tusz na papierze, 50 × 50 cm.
Fot. NAFTASQUAD

Drawings from *Art isn't some mono-idiocy* series: *Standing in an Empty Gallery*, 2023, print on paper, 50 × 50 cm. Photo NAFTASQUAD



Ewa Zarzycka
Rysunki z serii *Sztuka nie jest żadnym monodebilizmem*:
Stojąc w pustej ciemnej galerii, 2023, wydruk na papierze, 25 × 25 cm
Fot. NAFTASQUAD

Drawings from *Art isn't some mono-idiocy* series: *Standing in an Empty Gallery*, 2023, print on paper, 25 × 25 cm. Photo NAFTASQUAD



Ewa Zarzycka
Skrzynia, 2024, drewno, metal, papier, 116 × 60 × 65 cm. Fot. NAFTASQUAD
Trunk, 2024, wood, metal, paper, 116 × 60 × 65 cm. Photo NAFTASQUAD



Ewa Zarzycka
Performance 9 lipca 2024 Przestrzeń dla sztuki Zero3, Poznań.
Fot. Róża Tomikowska

Performance on 9 July 2024, Zero3 Art Space, Poznań.
Photo Róża Tomikowska







4







Fot./Photo NAFTASQUAD

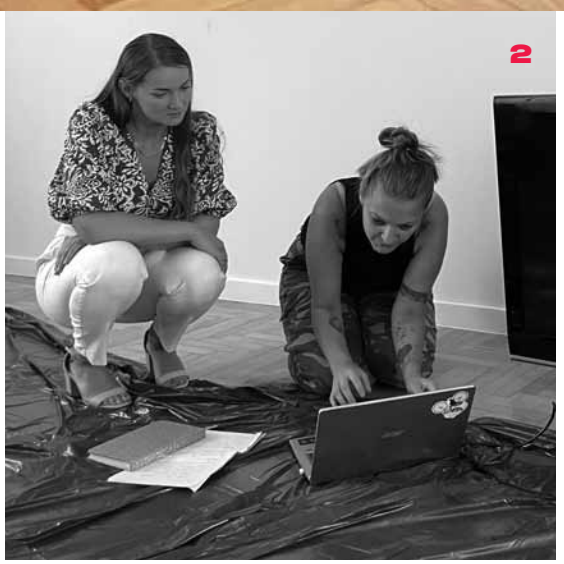
Warsztaty dla dzieci 8 lipca 2024 r.

Workshops for Children 8th July 2024



Fot./Photo Róża Tomikowska





1
Uczestnicy Warsztatów dla dzieci 8.07.2024 / Participants of Workshops for children, 8/07/2024. Fot./Photo Róża Tomikowska
2
Judyta Gralka i Martyna Siek Fot./Photo Róża Tomikowska


MR•WISKU
MR•WISKU
MR•WISKU



←
Szablonowanie toreb podczas Warsztatów dla dzieci / Stenciling bags during workshops for children.
Fot./Photo Róża Tomikowska







1
Działanie najmlodszej uczestniczki Warsztatow w relacji do pracy Karoliny Szymanowskiej „Czuły Punkt” / The youngest workshop participant’s action in relation to Karolina Szymanowska’s work “Tender Point”.
Fot./Photo Artur Tomikowski

2
Tomasz Opania. Fot./Photo Róża Tomikowska

3
Suszenie pomalowanej torby / Drying a stenciled bag.
Fot./Photo Róża Tomikowska

4
Warsztaty dla dzieci – siostra Małgorzata / Workshops for children, nun Małgorzata.
Fot./Photo Róża Tomikowska





Fot./Photo Róża Tomikowska

Kawa przy sztuce. Spotkanie dla seniorek i seniorów 10 lipca 2024 r.

Coffee with Art. Meeting for the Elderly 10th July 2024

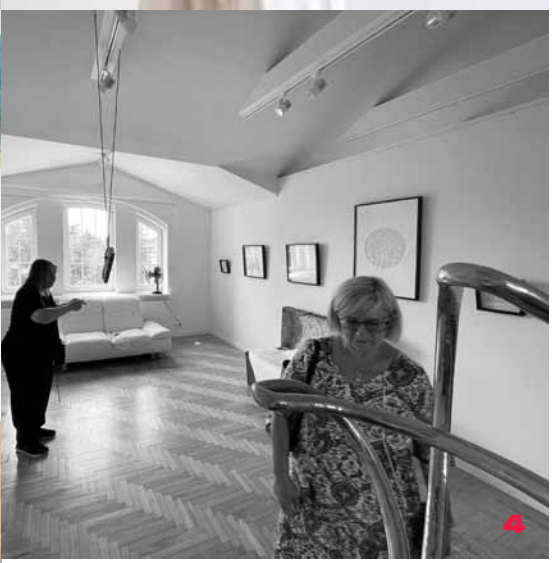


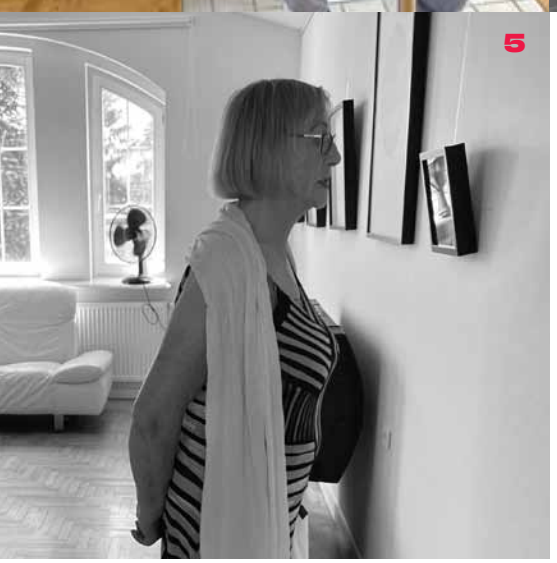
Fot./Photo Róża Tomikowska


1


2


3


4


5

1
Ewa Zarzycka. Fot./Photo Róża Tomikowska
2
Kasia Kmita. Fot./Photo Róża Tomikowska
3
Tomasz Fronczek podczas treningu na *Trenerze osobistym* Tomasza Opani / Tomasz Fronczek during a training on Tomasz Opania's *Personal Trainer.* Fot./Photo Róża Tomikowska
4
Ewa Zarzycka, Stanisława Ruks. Fot./Photo Róża Tomikowska
5
Danuta Olejniczak-Michniewicz i prace Ewy Zarzyckiej / Danuta Olejniczak-Michniewicz and Ewa Zarzycka's works. Fot./Photo Róża Tomikowska



Fot./Photo Róża Tomikowska



Oprowadzania kuratorskie Lipiec–wrzesień 2024 r.

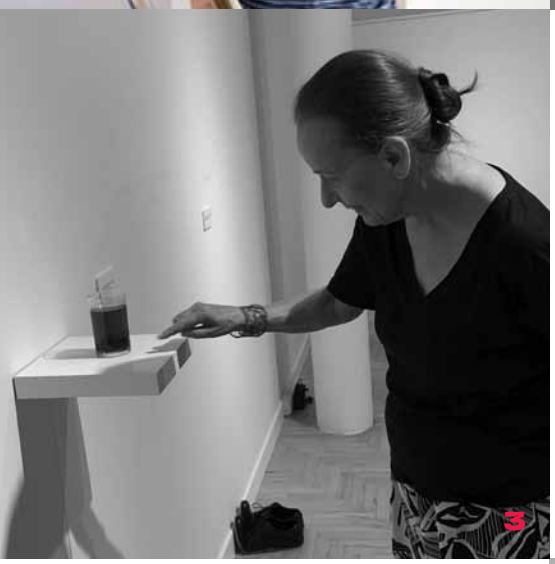
Curatorial Guided Tours July–September 2024



Fot./Photo Róża Tomikowska


1


2

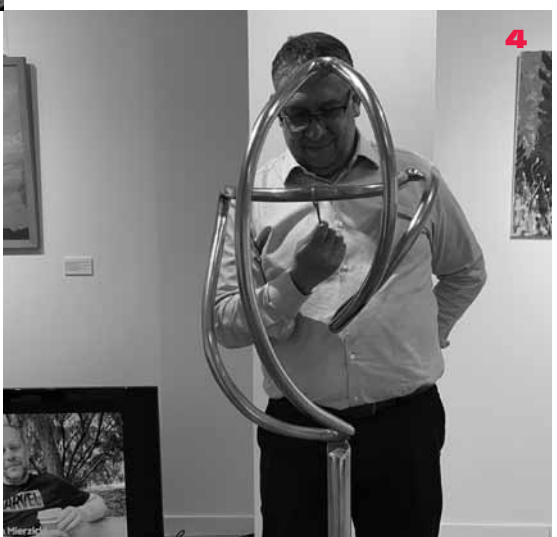

3

1
Anna Markowska podczas treningu na *Trenerze osobistym* Tomasza Opani / Anna Markowska during a training on Tomasz Opania's *Personal Trainer.*
Fot./Photo Róża Tomikowska

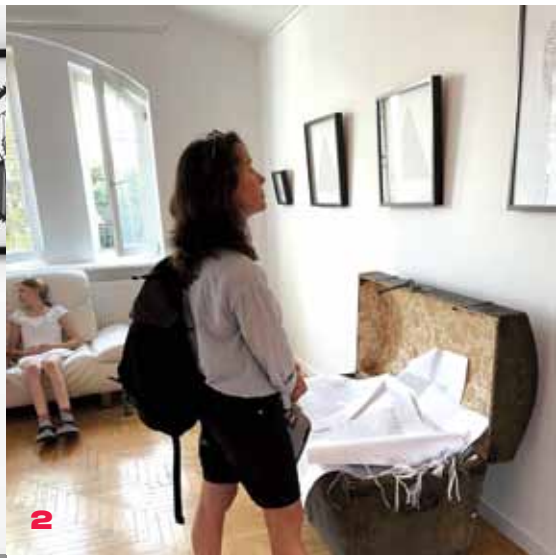
2
Liwia Tomikowska przy pracy Karoliny Szymanowskiej *Herbata* / Liwia Tomikowska by Karolina Szymanowska's artwork *Tea.*
Fot./Photo Róża Tomikowska

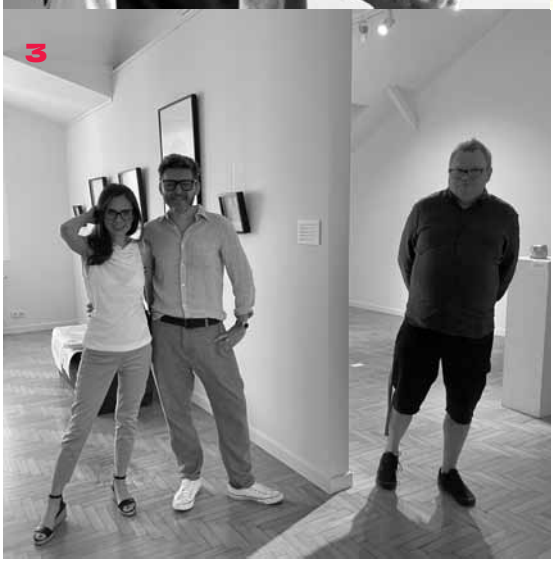
3
Maria Zaprzalska przy pracy Karoliny Szymanowskiej *Herbata* / Maria Zaprzalska by Karolina Szymanowska's artwok *Tea.*
Fot./Photo Róża Tomikowska

4
Tomas Rosales podczas treningu na Trenerze osobistym Tomasza Opani / Tomas Rosales during a training on Tomasz Opania's *Personal Trainer.*
Fot./Photo Róża Tomikowska


4







1
Młodzież przy pracach Kasi Kmity / Young people viewing Kasia Kmita's pictures.
Fot./Photo Róża Tomikowska
2
Ewa Kulesza i prace Ewy Zarzyckiej / Ewa Kulesza and Ewa Zarzycka's works.
Fot./Photo Róża Tomikowska
3
Małgorzata Gryglicka-Dawidek, Jakub Gryglicki, Rafał Tomikowski.
Fot./Photo Róża Tomikowska

4
Róża Tomikowska, Julia Stachura.
Fot./Photo Rafał Tomikowski
5
Agnieszka Zaprzalska z pracą *Bez tytułu* Jarosława Słomskiego / Agnieszka Zaprzalska with Jarosław Słomski's *untitled work*.
Fot./Photo Róża Tomikowska
6
Waldemar Andzelm.
Fot./Photo Róża Tomikowska
7
Włączenie artysty Marcina Mierzickiego do oprowadzania przy jego pracach, od lewej: Róża Tomikowska, Marcin Siedlecki, Agnieszka Jakubiak, Carlos Rodriguez, Mateo Rodriguez i Agata Rodriguez / Including the artist Marcin Mierzicki in the curatorial tour around his works, from the left: Róża Tomikowska, Marcin Siedlecki, Agnieszka Jakubiak, Carlos Rodriguez, Mateo Rodriguez i Agata Rodriguez.
Fot./Photo Rafał Tomikowski
8
Kiszenie flagi – słój z kiszonką z flagi – efekt performance'u Tomasza Opani / *Pickling the Flag*, part of Tomasz Opania's performance.
Fot./Photo Róża Tomikowska


4


5


6


7


8

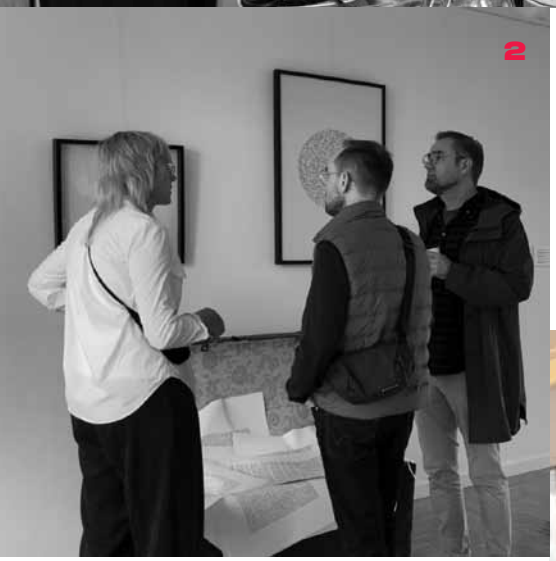
Finisaż wystawy 14 września 2024 r.

Closing of the Exhibition 14th September 2024



Fot./Photo Rafał Tomikowski


1


2


3

1
Kontynuacja performance'u Tomasza Opani – otwarcie słoja z kiszonką i konsumpcja podczas finisażu / Continuation of Tomasz Opania's performance – opening of the fermented flag and consumption during the closing of the exhibition. Fot./Photo Rafał Tomikowski
2
Oprowadzanie kuratorskie podczas finisażu / curatorial tour during the closing of the exhibition. Fot./Photo Rafał Tomikowski
3
Oprowadzanie kuratorskie podczas finisażu / curatorial tour during the closing of the exhibition. Fot./Photo Róża Tomikowska

Noty biograficzne artystek, artystów biorących udział w wystawie *Kij w mrowisku*, osób organizujących wystawę, autorów, autorek publikacji

Biographies of the Artists Participating in the Exhibition *Stick in the Anthill*, Organisers and Publication Authors



Fot./Photo NAFTASQUAD



MONIKA ALEKSANDROWICZ

Artystka wizualna, popularyzatorka sztuki, jej twórczość obejmuje różnorodne formy artystyczne, aktywnie uczestniczy w sympozjach artystycznych oraz konferencjach poświęconych dialogowi sztuki i nauki, czego wyrazem są projekty konceptualne, często inspirowane geometrią i semiografią.

Visual artist and art promoter whose work spans diverse art forms. Monika actively participates in art symposia and conferences focused on dialogue between art and science, a theme reflected in her conceptual projects, often inspired by geometry and semiography.



MARTA BOSOWSKA

Artystka wizualna, tworzy instalacje, rzeźby, obiekty, wideo i performance, badając pojęcia pamięci, rytuału i pozostałości. Jej prace inspirowane są pustką, nieobecnością, zapomnieniem i wykluczeniem, często w przestrzeniach granicznych, gdzie coś zostało porzucone lub czegoś jest w nadmiarze. Często materią jej działań są przedmioty i obiekty odnalezione, które umieszcza kontekście. Interesuje ją praca site-specific, w którą angażuje często społeczności lokalne, zachęcając je do współtworzenia.

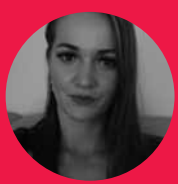
Visual artist, creating installations, sculptures, objects, videos and performances. Her work delves into themes of memory, ritual and residue, drawing inspiration from emptiness, absence, oblivion, and exclusion. She often focuses on liminal spaces, where something has been abandoned or exists in excessive quantities, incorporating found items and objects into her works – putting them in context. Bosowska is engaged in site-specific projects, frequently collaborating with local communities and inviting them to co-create.



ANDRZEJ DROHOMIRECKI

Kurator wystaw, autor artykułów i esejów poświęconych zagadnieniom sztuki współczesnej oraz estetyce filozoficznej XIX i XX wieku. Swoje zainteresowania artystyczno-badawcze koncentruje na zagadnieniach sztuki dyskursywnej oraz metasztuki, starając się forsować tezę, że sztuka ma możliwość tworzenia dyskursu na własny temat za pomocą dostępnych jej środków wyrazu.

Curator of exhibitions, author of articles and essays dedicated to contemporary art and the aesthetic philosophy of the 19th and 20th centuries. His artistic and research interests center on discursive art and meta-art, and seek to advance the thesis that art can generate a self-referential discourse through its own means of expression.



JUDYTA GRALKA

Wiceprezeska Fundacji Fabryka Inspiracji.PL i specjalistka ds. marketingu w drukarni Opolgraf. Absolwentka Uniwersytetu Opolskiego, gdzie zdobyła wykształcenie w zakresie socjologii, planowania i zarządzania. Z pasją organizuje wydarzenia kulturalne, w tym Festiwal Książki Opole, cieszące się ugruntowaną renomą. Posiada wieloletnie doświadczenie w zarządzaniu projektami kulturalnymi i marketingu, łącząc pasję z profesjonalizmem. Miłośniczka literatury, która stanowi dla niej nieustanne źródło inspiracji.

Vice president of Fundacji Fabryka Inspiracji.PL foundation and marketing specialist at Opolgraf printing house. She holds degrees in sociology, planning, and management from the University of Opole. Gralka is a passionate organizer of cultural events, including the renowned Opole Book Festival. With her long-standing experience in

cultural project management and marketing, she combines passion with professionalism. A lover of literature, she finds endless inspiration in the written word.



AGATA HEBEL-BINKOWSKA

Inicjatorka i zaangażowana w doradztwo właścicielka Galerii Sztuki NUAGE. Absolwentka UP we Wrocławiu i kierunku studiów podyplomowych Mediacja i Rynek Sztuki na Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Działa na rzecz artystów, promując i wspierając. Pomaga odbiorcom sztuki w wyborach obiektów.

—

Founder and owner of NUAGE Art Gallery, also engaging in art consulting. She graduated from the University of Life Sciences in Wrocław and postgraduate program in Mediation and Art Market at Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts in Wrocław. Agata actively promotes and supports artists, and helps art buyers with selecting work.



KASIA KMITA

Malarka i artystka wizualna. Jej prace były pokazywane na wielu wystawach w Polsce oraz za granicą, m.in. w Wenecji, Berlinie, Bremie, Amsterdamie. Otrzymała szereg nagród, m.in. nagrodę Ministra Kultury i Sztuki Promocje (1996), nagrodę rektora Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu w Konkursie im. Eugeniusza Gepperta (1998), nagrodę na Biennale Sztuki Młodych *Rybie Oko* (2006) za serię prac łączących elementy polskiego folkloru i popkultury.

—

Painter and visual artist whose work has been showcased in numerous exhibitions in Poland and internationally, including in Venice, Berlin, Bremen, and Amsterdam. Her achievements have earned her several prestigious awards, such as the *Promocje* Award from the Minister of Culture and Art (1996), the Rector's Award from the Academy of Fine Arts in Wrocław in the Geppert Competition (1998), and an award at the Biennale of Young Art *Rybie Oko* (2006) for a series of works blending elements of Polish folklore and pop culture.



ANNA MARKOWSKA

Historyczka i krytyczka sztuki, kuratorka, absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego, profesorka na Uniwersytecie Wrocławskim, kierowniczka Zakładu Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej w tamtejszym Instytucie Historii Sztuki. Specjalizuje się w sztuce po 1945 roku w kontekście globalnym, od awangardy do residuuów przednowoczesności. Wykładała na wielu uczelniach europejskich – na uniwersytetach w Porto, León, Kopenhadze, Turynie, Pizie, Sankt Petersburgu, Opawie i Ostrawie oraz pozaeuropejskich: Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie oraz Uniwersytecie Pedagogicznym w Tomsku na Syberii. Autorka vlogu @Amigdala_Cissia, gdzie publikuje filmy o sztuce.
https://www.youtube.com/channel/UCme2_A166WNfqcEZKHFodIQ

—

Art historian, critic, and curator. A graduate of Jagiellonian University, she serves as a professor at the University of Wrocław, where she heads the Department of Modern and Contemporary Art at the Institute of Art History. She specializes in post-1945 art within a global context, ranging from the avant-garde to residues of premodernity. Markowska has taught at numerous European universities, including those in Porto, León, Copenhagen, Turin, Pisa, St. Petersburg, Opava, and Ostrava, as well as at non-European institutions such as the Hebrew University in Jerusalem and the Pedagogical University in Tomsk, Siberia. She is an author of the vlog @Amigdala_Cissia, where she publishes art-related videos.
https://www.youtube.com/@Amigdala_Cissia/



MARCIN MIERZICKI

Artysta wizualny, z doktoratem w dziedzinie sztuki. Tworzy obrazy, instalacje, obiekty oraz prace wideo. Punktem wyjścia w jego działaniach jest obraz i przekraczanie typowej dla obrazu dwuwymiarowej płaszczyzny w kierunku akcentowania jego materialności. Realizuje prace zawierające kontekst społeczny, oparte na działaniach w procesie i prowokujące odbiorcę do udziału w efektach tych działań. Stypendysta: MKiDN w 2005 i 2011 r i Prezydenta Wrocławia na 2025 r. Autor wystaw indywidualnych i zbiorowych, m.in.: „Sytuacja jest doskonała" w Galerii Entropia (PL), „Now we fall horizontally" w Midway Gallery w Bostonie (USA), „Struktury absurdu" – pokaz z Józefem Robakowskim – Polish Avant Garde Cinema w Austin (USA).

Visual artist, with a doctorate in art. He creates paintings, installations, objects and video works. The starting point of his work is the image and transgressing the typical two-dimensional plane of the image towards accentuating its materiality. He realises works containing a social context, based on actions in process and provoking the viewer to participate in the effects of these actions. Grantee of: the Ministry of Culture and National Heritage in 2005 and 2011 and of the Mayor of Wrocław for 2025. Author of individual and collective exhibitions, among others: 'The situation is perfect' at Entropia Gallery (PL), "Now we fall horizontally" at Midway Gallery in Boston (USA), 'Structures of the absurd' – show with Józef Robakowski – Polish Avant Garde Cinema in Austin (USA).



TOMASZ OPANIA

Zajmuje się rzeźbą, instalacją, performance'em, działaniami w przestrzeni publicznej, projektowaniem. Buduje „narzędzia sztuki", obiekty i wynalazki, wykorzystując różne techniki często tylko na potrzeby jednego projektu. Swoje prace traktuje jako komentarz do aktualnych zdarzeń i otaczającej go rzeczywistości. Współtwórca nowego kierunku studiów we wrocławskiej ASP – mediacji sztuki. W latach 2012–2014 kierownik Katedry Mediacji Sztuki na Wydziale Malarstwa i Rzeźby.

Works in sculpture, installation, performance, happenings and design. He builds "tools of art", objects and inventions, using various techniques often developed specifically for a single project. He perceives his works as commentary on current events and the surrounding reality. Opania is also the co-founder of a new field of study at the Academy of Fine Arts in Wrocław – art mediation. Between 2012 and 2014 he served as the head of the Department of Art Mediation at the Faculty of Painting and Sculpture.



MARTYNA SIEK

Współpracuje z Powiatowym Centrum Kultury Alternatywnej, gdzie organizowane są różnego rodzaju wydarzenia artystyczne, takie jak autorski musical PCKA, spektakle teatralne, wystawy (w tym absolwentów wrocławskiej ASP), spotkania z autorami książek, koncerty oraz prowadzone są warsztaty dla dzieci i dorosłych (malarskie, ceramiczne, rękodzieła, teatralne). Bierze czynny udział w tworzeniu eventów, a także organizacji projektów w Centrum Kultury Alternatywnej.

Cooperates with the District Centre for Alternative Culture [Polish: PCKA], which organises a range of artistic events, including the signature PCKA musical, theatrical performances, exhibitions (featuring graduates of the Academy of Fine Arts in Wrocław, among others), author events, and concerts. PCKA also offers workshops for children and adults (painting, ceramic, handicrafts, theatrical). Martyna is actively engaged in generating events and organising projects at the Centre for Alternative Culture.



JAREK SŁOMSKI

Artysta wizualny, performer, absolwent rzeźby wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. Przy użyciu rzeźby, obiektów, instalacji i performance'u, czasami ironicznie, czasami poważnie opowiada o dotyczącej go rzeczywistości. Porusza zagadnienia życia codziennego, problemów społecznych czy tożsamości narodowych.

Visual artist and performer, graduate from the Sculpture Department at the Academy of Fine Arts in Wrocław. Using sculpture, objects, installations, and performance, he presents sometimes ironic, sometimes serious, narratives from his reality. His work addresses everyday life, social problems and national identities.



KAROLINA SZYMANOWSKA

Studiowała na Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, gdzie obecnie pracuje na stanowisku adiunkta. Tworzy rzeźby, obiekty i instalacje. W swojej strategii artystycznej często posługuje się pojęciami ilustrującymi zbiorowe i indywidualne mechanizmy psychologiczne. Fascynują ją procesy adaptacyjne – oswajanie, transformacja, zniekształcanie. W najnowszych realizacjach skupia się na człowieku uwikłanym w postęp technologiczny oraz na kosztach tej skomplikowanej współzależności.

Is a graduate of the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts in Wrocław, where she currently works as an assistant professor. Szymanowska creates sculptures, objects and installations. Her artistic strategies often employ concepts that illustrate collective and individual psychological mechanisms. She is fascinated by the processes of adaptation – taming, transformation, and distortion. In her latest projects, she focuses on humans caught up in technological progress and the costs of this intricate interdependence.



RAFAŁ TOMIKOWSKI

Noże, latarki, gadżety; design i aparatura badawcza to obszar, w którym działa, łącząc go z realizacją wystaw, prowadzeniem Przestrzeni dla Sztuki Zero3 (sztuka współczesna, miejsce rozmów), kuratorstwem. Organizator konferencji, seminariów, warsztatów. Absolwent Uniwersytetu Ekonomicznego w Poznaniu, studiów podyplomowych z zakresu m.in. mediacji, historii i rynku sztuki (ASP Wrocław, Instytut Sztuki PAN Warszawa, Collegium Civitas Warszawa, Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego) oraz tworzyw sztucznych na Politechnice Poznańskiej.

Knives, flashlights, gadgets – design and the tools of science, are central to his work. He combines these interests with staging exhibitions, running the Zero3 Art Space (a contemporary art venue and place for conversation), and curating. Rafał is also an organiser of conferences, seminars, and workshops. He graduated from Poznań University of Economics and Business and completed postgraduate studies in mediation, history, and the art market at institutions such as the Academy of Fine Arts in Wrocław, the Institute of Art at the Polish Academy of Sciences in Warsaw, Collegium Civitas in Warsaw, and the Andrzej Frycz Modrzewski Academy in Kraków. He also studied polymer science at Poznań Technical University.



RÓŻA TOMIKOWSKA

Reaktory chemiczne, analiza termiczna oraz chromatografia to obszar, w którym działa, łącząc go z realizacją wystaw, prowadzeniem Przestrzeni dla Sztuki Zero3 (sztuka współczesna, miejsce rozmów), kuratorstwem. Organizatorka konferencji, seminariów, warsztatów. Absolwentka Uniwersytetu Ekonomicznego w Poznaniu, The London College University of Kensington, studiów podyplomowych z zakresu m.in. mediacji, historii i rynku sztuki (ASP Wrocław, ASP Łódź, Instytut Sztuki PAN

Warszawa, Collegium Civitas Warszawa, Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego) oraz tworzyw sztucznych na Politechnice Poznańskiej.

Chemical reactors, thermal analysis and chromatography are central to her work. She combines these interests with staging exhibitions, running the Zero3 Art Space (a contemporary art venue and place for conversation), and curating. She is also an organiser of conferences, seminars, and workshops. She graduated from Poznań University of Economics and Business, The London College University of Kensington, and completed postgraduate studies, including in mediation, history and art market at institutions such as the Academy of Fine Arts in Wrocław and in Lodz, the Institute of Art at the Polish Academy of Sciences in Warsaw, Collegium Civitas in Warsaw, and the Andrzej Frycz Modrzewski Academy in Kraków. She also studied polymer science at Poznań Technical University.



EWA ZARZYCKA

Jest artystką z obszaru sztuki konceptualnej, uprawiającą sztukę performance, w tym szczególną jej odmianę tzw. performance mówione, a także rysunek jako zapis autorskich tekstów, schematów, map, wykresów; tworzy obiekty, video i instalacje. Mieszka i pracuje w Lublinie i Kazimierzu Dolnym. Sztuką performance zajmuje się nieprzerwanie od lat 80. W latach 1973–1978 studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie ASP) we Wrocławiu. Od 2008 roku wykłada na Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu wcześniej do 2024 na Wydziale Rzeźby i Mediacji Sztuki prowadziła Performance oraz Pracownię Otwartą Wykłady Gościnne. Obecnie Działania procesualne i performance w programie studiów podyplomowych Mediacja i Rynek Sztuki.
Jej prace znajdują się m.in.w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego we Wrocławiu – Pawilon Czterech Kopuł, Galerii Wymiany Józefa Robakowskiego, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Muzeum Współczesnym we Wrocławiu, Zachęcie w Warszawie, MOCAKu w Krakowie, Fundacji Moje Archiwum Andrzeja Ciesielskiego i Zachęty Lubelskiej. Stypendystka Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Dokumentacja jej prac znajduje się w Secondary Archive /Artystki Europy Środkowo Wschodniej, Archiwum Saga w Szwajcarii. Laureatka nagrody Katarzyny Kobro w 2024 r.

A conceptual artist working in performance art, including its distinct form called spoken performance, as well as drawing as a medium for recording original texts, diagrams, maps and charts; she creates objects, video works and installations. Zarzycka lives and works in Lublin and Kazimierz Dolny. She has been continuously engaged in performance art since the 1980s. Between 1973 and 1978, she studied at the State Higher School of Fine Arts (now the Academy of Fine Arts) in Wrocław. Since 2008, she has been lecturing at the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts in Wrocław, where until 2024 she led Performance and Open Studio Guest Lectures at the Faculty of Sculpture and Art Mediation. Currently, she teaches Process-Based Activities and Performance in the postgraduate programme in Art Mediation and Art Market.
Katarzyna Zarzycka's works are held in collections including the National Museum in Warsaw, the National Museum in Wrocław - Four Domes Pavilion, Józef Robakowski's Exchange Gallery, the Museum of Art in Łódź, the Museum of Modern Art in Warsaw, the Contemporary Museum in Wrocław, Zachęta in Warsaw, MOCAK in Kraków, Andrzej Ciesielski's My Archive Foundation and Zachęta Gallery in Lublin. She is a recipient of a scholarship from the Ministry of Culture and National Heritage. Documentation of her works can be found in the Secondary the Platform for women artists from Central and Eastern Europe, Saga Archive in Switzerland. She was awarded the Katarzyna Kobro Prize in 2024.

Spis treści

Contents



Fot./Photo NAFTASQUAD

8 *Od redakcji / From the Editors*
9 Tomasz Opania
13 Andrzej Drohomirecki
19 Rafał Tomikowski
21 Róża Tomikowska

24 Otwarcie wystawy *Kij w mrowisku* / Opening of the Exhibition *Stick in the Anthill*

38 Anna Markowska
Mediacja sztuki a estetyka pragnień / Art Mediation and the Aesthetics of Desire

56 Monika Aleksandrowicz
Mediowanie jako forma uprawiania kultury. Pomiędzy dziedzinami, niczym złoty środek Arystotelesa / *Mediation as Cultural Practice. Between Domains, like* Aristotle's Golden Mean

66 Róża Tomikowska
Brzydota. Mediacja / Ugliness. Mediation

82 Marta Bosowska
Cudne manowce dookreślania, czyli jak nie pisać o mediacji i jak nie pracować. Rozmowa z Ewą Zarzycką / The Beautiful Nowhere of Elucidation – Or How Not to Write About Mediation and How Not to Work With It. A Conversation With Ewa Zarzycka

94 Rafał Tomikowski
Mediacja w sztuce w kontekście wyceny dzieła sztuki / Art Mediation in the Context of Valuation of a Work of Art

102 Tomasz Opania
Ludzie to mają dobrze / Some People Really Have it Good

112 Judyta Gralka
Literatura i sztuki plastyczne – wzajemne przenikanie / Literature and Fine Arts – Intertwining

118 Martyna Siek
Mediacja w kulturze – próba ujęcia roli współczesnego artysty w kulturze oraz mediacji / Mediation in Culture – an Attempt to Frame the Role of the Contemporary Artist in Culture and Mediation

126 Marcin Mierzicki
Szara strefa / Grey Area

130 Jarosław Słomski
I jak tu się dogadać? / And How to Get Along?

134 Ewa Zarzycka
Sztuka latania / The Art of Flying

144 Uczestnicy wystawy *Kij w mrowisku* / *Stick in the Anthill* Exhibition's Participants

184 Warsztaty dla dzieci / Workshops for Children

190 Kawa przy sztuce. Spotkanie dla seniorek i seniorów / Coffee with Art. Meeting for the Elderly

194 Oprowadzania kuratorskie / Curatorial Guided Tours

198 Finisaż wystawy / Closing of the Exhibition

200 Noty biograficzne artystek, artystów biorących udział w wystawie *Kij w mrowisku,* osób organizujących wystawę, autorów, autorek publikacji / Biographies of the Artists Participating in the Exhibition *Stick in the Anthill,* Organisers and Publication Authors

Kij w mrowisku (publikacja) /
Stick in the Anthill (publication)

Kij w mrowisku (wystawa) /
Stick in the Anthill (exhibition)

Redakcja / Editorial Team:
Andrzej Drohomirecki
Tomasz Opania
Róża Tomikowska
Rafał Tomikowski

Wydawcy / Publishers:
Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
pl. Polski 3/4
50–156 Wrocław

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

Zero3, Fundacja Zero3
ul. Daleka 13, 60-124 Poznań

ZERO 3
ART SPACE

Korekta i redakcja językowa /
Proofreading, Polish Texts:
Aleksandra Zoń

Tłumaczenie na język angielski /
Translation into English:
Anna Molik

Korekta tekstów w języku angielskim /
Proofreading, English texts:
Samuel Stevens

Projekt graficzny / Graphic Design:
Artur Skowroński

Nakład / No of copies:
200 egzemplarzy

Druk / Print run: Opolgraf S.A.

Wrocław–Poznań 2025
ISBN: 978-83-947942-2-4
ISBN: 978-83-67584-48-7

Organizator wystawy / Exhibition Organizer:
Przestrzeń dla Sztuki Zero3, Fundacja Zero3

Kuratorzy / Curators:
Róża Tomikowska, Rafał Tomikowski

Producenci wystawy / Exhibition Producers:
Agata Hebel-Binkowska, Róża Tomikowska,
Rafał Tomikowski

Media / Media:
Judyta Gralka, Róża Tomikowska,
Rafał Tomikowski

Artyści / Artists:
Andrzej Drohomirecki, Katarzyna Kmita,
Marcin Mierzicki, Jarosław Słomski, Karolina
Szymanowska, Tomasz Opania, Ewa Zarzycka

Prowadzenie warsztatów dla dzieci /
Workshops for Children run by:
Martyna Siek

Prowadzenie spotkania dla seniorek
i seniorów oraz Kawy przy sztuce / Workshops
for the elderly run by and Coffee with Art:
Róża Tomikowska, Rafał Tomikowski

ISBN: 978-83-947942-2-4
ISBN: 978-83-67584-48-7



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

ZERO 3
ART SPACE

STUDIA PODYPLOMOWE
MEDIACJA I RYNEK SZTUKI