
Oksymoron normalności

Jesteśmy Europejczykami, ale jednak być może nie w pełnym tego słowa znaczeniu

Normallik Oksimoronu

Avrupalıyız, ama belki de kelimenin tam anlamıyla değil

The Oxymoron of Normality

We are Europeans, but perhaps not in a full sense





Serdeczne podziğkowania dla Başak Şenova za pomoc
Yardımları için Başak Şenova'ya özel teşekkürler
Special thanks for help to Başak Şenova

G A L E R I A
Arsenal

www.galeria-arsenal.pl



www.depoistanbul.net

Oksymoron normalności

Jesteśmy Europejczykami, ale jednak być może nie w pełnym tego słowa znaczeniu

Normallik Oksimoronu

Avrupalıyız, ama belki de kelimenin tam anlamıyla değil

The Oxymoron of Normality

We are Europeans, but perhaps not in a full sense

kurator / küratör / curator: Monika Szewczyk

Galeria Arsenał, Białystok, 13.06.–10.08.2014

DEPO, Sтамбул / İstanbul, 17.10.–30.11.2014

Izabela Kopania

Skazy normalności

Normalność

Normalność z pozoru nie sprawia żadnych kłopotów. Wydaje się czymś oczywistym i prostym do zdefiniowania. Doskonała większość współczesnych słowników i popularnych encyklopedii określa ją jako stan bycia prawidłowym, funkcjonowanie wedle powszechnie przyjętych praw czy w końcu jako stan zdrowia psychicznego i fizycznego. Nieco głębszy namysł nad normalnością prowokuje jednak liczne pytania i rodzi kolejne wątpliwości, poczynwszy od próby określenia, co mieści się w granicach normy oraz czym jest i co w istocie oznacza bycie normalnym. Abstrahując od tego, że w każdym kręgu kulturowym normalność będzie miała inne wyznaczniki – a więc ujawni się jako pojęcie relatywne – zbudowanie jej substancjalnej definicji okaże się niemożliwe. Mianem „normalnego” określimy – w istocie mało precyzyjnie – kogoś, czyje zachowania, status, kondycja zdrowotna i społeczna nie odbiegają znacząco od przeciętności. Na marginesie wskażmy od razu paradoks tej definicji. Podobne rozumowanie – postrzeganie jako normalnych zachowań społecznych występujących z dużą częstotliwością – doprowadziło francuskiego socjologa Emila Durkheima do uznania przestępstw, jako obecnych w każdej społeczności, za akty normalne¹.

¹ E. Durkheim, *The Rules of the Sociological Method*, ed. by S. Lukas, New York 2013, s. 50–100 (wydanie polskie: *Zasady metody socjologicznej*, Warszawa 1968).

Izabela Kopania

Normalliğin Defoları

Normallik

Normallik görünüşte hiçbir problem yaratmıyor gibidir. Belli ve tanımlanması kolay bir şeymiş gibi görünür. Günümüz sözlüklerinin ve popüler ansiklopedilerinin fevkalade bir çoğunluğu onu bir düzgün oluş hali, genel olarak kabul görmüş yasalara uygun işlev gösteriş ya da sonuçta bir psikolojik ve fiziksel sağlamlık durumu olarak belirler. Ancak normallik üzerine birazcık daha derin bir düşünme, normun sınırları içerisinde neyin yer alıp almadığının ve normal olmanın ne demek olduğunun ve özde ne anlama geldiğinin belirlenmesi denemesinden başlamak üzere, akılda çok sayıda soru kışkırtmakta ve yeni yeni kuşkular doğurmaktadır. Normalliğin her kültürel çevrede farklı değişkenleri olacağı, yani göreceli bir kavram olarak ortaya çıkacağı bir kenara bırakıldığında, doyurucu bir tanımın yapılmasının imkânsız olduğu ortaya çıkacaktır. “Normal” derken birini, birinin davranışlarını, statüsünü ve sağlığının ve toplumsal durumunun ortalamadan çok fazla sapıp saptmadığını – aslında az bir tamlıkla – belirleriz. Bu tanımın paradoksunu hemen derkenarda işaret edelim. Benzer bir akıl yürütme – yani çok sık aralıklarla görünür olan sosyal davranışların normal olarak görülmesi – Fransız sosyolog Emile Durkheim’ı, suçları her toplulukta mevcut davranışlar olarak normal eylemler saymaya kadar götürmüştü.¹

¹ E. Durkheim, *The Rules of the Sociological Method*, editör S. Lukas, New York 2013, s. 50-100 (Polonya basımı: *Zasady metody socjologicznej / Sosyologicznej Metodun İlkeleri*, Varşova 1968).

Izabela Kopania

The Flaws in Normality

Normality

Seemingly there are no problems with normality. It appears to be obvious and easy to define. A vast majority of contemporary dictionaries and popular encyclopedias describe normality as the condition of being regular, functioning according to generally accepted standards or the state of being mentally and physically healthy. Nevertheless, giving it a little more thought will surely provoke numerous questions and raise further doubt, starting from an attempt to determine the limits of normality as well as what it really is and what being normal actually means. Leaving aside the fact that there are different indicators of normality in different cultural circles, which proves the relativity of the notion, we will find that creating the substantial definition of normality is in fact impossible. “Normal” is the term used to describe (indeed with little precision) someone whose behaviour, status, health and social condition do not deviate significantly from the average. As a side note, it is worth pointing out the paradox of this definition. A similar line of reasoning, namely perceiving social behaviours which occur frequently as normal, once allowed the French sociologist Emile Durkheim to acknowledge crimes as normal acts for they are observed in all societies.¹

¹ E. Durkheim, *The Rules of the Sociological Method*, ed. by S. Lukas, New York 2013, p. 50–100 (Polish edition: *Zasady metody socjologicznej*, Warszawa 1968).

Stan normalności, tak jak i stan zdrowia, jest modelem czysto teoretycznym. Zresztą norma i normalność to pojęcia dobrze zakorzenione w dyskursie medycznym, zwłaszcza w psychiatrii i pokrewnej jej psychologii klinicznej. Medykalizacja tych terminów nastąpiła już w początkach XIX stulecia, a kluczowa dla ówczesnych medyków była nie tyle norma, co odstępstwo od niej – patologia. François-Joseph-Victor Broussais, francuski lekarz i profesor patologii ogólnej, wprowadził ją na szeroką skalę do zasobu pojęciowego medycyny, a francuski filozof Auguste Comte zastosował w studiach nad społeczeństwem. Patologia, aberracja i wynaturzenie usytuowały się na biegunie przeciwnym do normalności. Stały się jej odbiciem, zjawiskiem symetrycznym i elementem aparatu pojęciowego służącego do zbudowania jej definicji. Normalność o wiele łatwiej bowiem określić za pomocą terminów i formuł negatywnych, wskazujących na krąg zjawisk niemieszczących się w jej zakresie. Jawi się ona tym samym jako zjawisko o charakterze postulatywnym, a dążenie do normalności jest dążeniem do stanu pożądanego, na płaszczyźnie wyobrażeniowej mającego nawet rysy utopii.

Idea normalności zaadaptowana dla potrzeb projektu *Oksymoron normalności* stanowi swego rodzaju klucz umożliwiający wgląd w kondycję i realia społeczne dwóch krajów leżących na wschodnich krańcach Europy. Obok prac, których autorzy przyglądają się problemom społecznym mającym źródło w polityce ekonomicznej czy kulturalnej Polski i Turcji, znajdziemy tu realizacje, których twórcy skupiają się na badaniu kwestii fundamentalnych, jak problem zła, mitów narodowych czy tożsamości jednostki i zbiorowości. Przyjęte jako tytuł wystawy sformułowanie „oksymoron normalności”,

Normallik durumu, tıpkı sağlık durumu gibi, sırf kuramsal bir modeldir. Aslında norm ve normallik tıbbi söylemde, özellikle de psikiyatri ve ona akraba klinik psikoloji söyleminde sağlam kök salmış kavramlar. Bu terimlerin medikalizasyonu XIX. yüzyılın henüz daha başlarında olmuştur ve zamanın tıpçıları açısından normun kendisi, ondan sapma kadar, yani patoloji kadar kilit nitelikte de değildi. Fransız hekim ve genel patoloji hocası François-Joseph-Victor Broussais patolojiyi tıbbın kavramsal dağarcığına geniş çapta sokarken, Fransız felsefeci Auguste Comte da toplum üzerine yaptığı araştırmalarda kullanmaktaydı. Patoloji, sapma ve dejenerasyon normalliğin karşıt kutbunda konumlanıyordu. Onun bir yansıması, simetrik fenomeni ve tanımının kurulmasına yarayan kavram aparatının bir unsuru oluyordu. Zira normalligi, onun kapsamı içinde bulunmayan fenomen dairesini işaret eden olumsuz terim ve formüllerle tanımlamak çok daha kolaydır. Böylece o dilek niteliğinde bir fenomen olarak belirir, normallığe yönelmek ise arzu edilen, hatta imgelem düzleminde ütopya hatları da taşıyan bir hale yönelmektir.

Normallik Oksimoronu projesi gereklerine adapte edilmiş normallik fikri, Avrupa'nın doğu uçlarında bulunan iki ülkenin durumuna ve sosyal gerçekliğine bakma olanağını veren, kendine has bir anahtar oluyor. Burada, yaratıcılarının kaynakları Polonya ve Türkiye'nin iktisadi ya da kültürel politığında olan sosyal sorunlara derinlemesine baktıkları çalışmaların yanı sıra, sanatçıların kötülük, ulusal mitler ya da bireysel ve kitlesel kimlik sorunu gibi temel konuların incelenmesine odaklandıkları çalışmaları da buluyoruz. Sergiye, Bulgar tarihçi Alexander Kiossev'in bir metninin başlığına atıfla, ad olarak kabul edilen "normallik oksimoronu" formülü de kendi içinde – eşdizimsel, gramatik, hepsinin ötesinde de semantik – bir sapma.

A state of normality just like a state of health is a purely theoretical model. As a matter of fact both norm and normality are terms, which have been deep-rooted in medical discourse, especially in psychiatry and the related clinical psychology. Medicalisation of these terms occurred in the early nineteenth century. However, the key term for contemporary physicians was not so much norm as the deviation from the norm – pathology. François-Joseph-Victor Broussais, the French physician and professor of general pathology, introduced it into the medical terminology on a large scale and Auguste Comte, the French philosopher, applied it in his studies on society. Normality on one hand and pathology, aberration and degeneration on the other were placed on opposite ends of the pole. Pathology, aberration and degeneration became a reflection of normality, a symmetrical phenomenon and an element of a conceptual apparatus used for creating its definition. For it is much easier to define normality through a set of negative terms and formulas indicating a spectrum of phenomena existing out of its realm. As such it appears to be a phenomenon of postulational nature and striving after normality is in fact striving after a desired state which, on an imaginary level, reveals traits of a utopia.

The notion of normality adapted for the needs of the project *The Oxymoron of Normality* serves as a key to an insight into the condition and social realities of two countries situated on the eastern edges of Europe. The project includes works that investigate social problems resulting from economic and cultural policy of Poland and Turkey but also pieces whose authors focus on studying fundamental issues like evil, national myths or individual and collective identity. The phrase "oxymoron of normality" adopted as the title of the exhibition

nawiązujące do tytułu tekstu bułgarskiego historyka Alexandra Kiosseva, samo w sobie jest aberracją – kolokacją, gramatyczną, a nade wszystko semantyczną. Złożenie to w istocie nie znaczy nic, nie niesie w sobie spójnego przekazu. Istotę oksymoronu, figury retorycznej zbudowanej z przeciwstawnych znaczeniowo wyrazów, dobrze oddaje grecki źródłosłów terminu: *oxys* (ostry) i *moros* (tępy). Oksymoronowi, opartemu na zasadzie sprzeczności semantycznej, blisko do paradoksu – sprzecznego tak znaczeniowo, jak i logicznie². Na jego funkcję poznawczą wielokrotnie zwracano już uwagę – ma sprzyjać wydobyciu skomplikowanych sensów, odsłonięciu ukrytych treści, ujawnieniu dialektycznej złożoności stanów i zjawisk³. Przewartościowanie pierwotnych znaczeń wyrazów składających się na oksymoron powoduje, iż wbudowana weń sprzeczność traci na sile, i pozwala na wydobyte z semantyki takiego złożenia nowych wartości. Mówiąc o oksymoronie – a w kontekście wystawy o oksymoronach normalności – przyglądamy się zjawiskom, które drążą i jątrzą ów czysto postulatyczny stan homeostazy.

Normalność między Wschodem a Zachodem

Jak wskazał Kiossev, „normalność” stanowiła jedno z kluczowych słów dyskursu politycznego obecnego w dawnych krajach komunistycznych w momencie, gdy ważyły się ich przyszłe losy⁴. W jego obrębie z całą siłą ujawniła się też życzeniowa natura tego stanu – kondycji pożądanej, odmiennej od obecnej, aczkolwiek mało

² L. Banowska, *Paradoks poetycki i formy pokrewne jako tworzywo literackie*, „Pamiętnik literacki”, XCII, 2001, z. 2, s. 169–171.

³ W. Chlebda, *Oksymoron versus oksymoron*, „Przegląd humanistyczny”, 1984, nr 4, s. 131–139.

⁴ A. Kiossev, *The Oxymoron of Normality*, tekst na stronie: www.eurozine.com/articles/2008-01-04-kiossev-en.html (dostęp 15.05.2014).

Bu birleşim özde hiçbir şey ifade etmiyor, kendi içinde tutarlı bir mesaj getirmiyor. Oksimoronun anlam olarak birbirine karşıt sözcüklerden kurulmuş hitabet biçiminin özünü, terimin Yunanca kökü iyi yansıtmaktadır: *oxys* (keskin) ve *moros* (aptal). Semantik zıtlık ilkesine dayalı oksimoron – anlamsal olduğu kadar mantıksal olarak da çelişkili² – paradoksa yakındır. Bilişsel işlevine birçok kereler dikkat çekilmiştir: O, karmaşık anlamların elde edilmesine, gizli anlamların açığa çıkarılmasına, hallerin ve olguların diyalektik karmaşıklığının açıklanmasına yarar.³ Oksimoronu oluşturan sözcüklerin ilk anlamlarının yeniden değerlendirilmesi, içine kurulmuş çelişkinin güçten düşmesine neden olur ve böyle bir kurulumun semantiğinden yeni değerler bulunup çıkarılmasına olanak verir. Oksimorondan – normallik oksimoronları üzerine bir sergi bağlamında – konuşurken, safi dileksel nitelikteki o homeostaz durumunu deşen ve iltihaplandıran olguları inceleriz.

Doğu ve Batı Arasında Normallik

Kiossev'in göstermiş olduğu gibi, "normallik", eski komünist ülkelerde, bunların gelecekteki yazgıları belirlenirken var olan siyasi söylemin kilit nitelikteki sözcüklerinden biri olmuştur.⁴ Sınırları içinde de bu halin – pek öyle kesin tanımlanmamış olsa da, arzulanan, mevcut durumdan farklı bir durumun – dileksel doğası olanca gücüyle ortaya çıkıyordu. Yeni normallik anlayışının bu acıcılığını, özellikle, açık bir şekilde belirlenip rejim

alludes to the title of the text by the Bulgarian historian Alexander Kiossev. The phrase itself is a collocational, grammatical and, above all, semantic aberration. This linguistic formation does not in fact mean anything. It does not bear a coherent message. The essence of an oxymoron, a figure of speech composed of contradictory terms, is best represented by its Greek etymology: *oxys* (sharp, pointed) and *moros* (dull, foolish). Based on the principle of a semantic contradiction, an oxymoron is closely related to a paradox, whose nature is contradictory not only semantically but also logically.² Attention has been brought to its cognitive function many times, which has been considered to support the bringing out of complicated meanings, exposing hidden content as well as revealing the dialectical complexity of states and phenomena.³ Redefining the original meaning of the words constituting an oxymoron results in the decrease in the power of its internal contradiction and enables a new value to be brought out from the semantics of such a combination. Speaking of an oxymoron or the oxymora of normality in the context of the exhibition, we examine the phenomena, which fester and aggravate this purely postulational state of homeostasis.

Normality between East and West

As indicated by Kiossev, "normality" had always been a key word in the political discourse in former Communist Bloc countries at the time when their fate was being played out.⁴ This is when the wishful nature of this state

² L. Banowska, *Paradoks poetycki i formy pokrewne jako tworzywo literackie / Edebiyat Malzemesi Olarak Şiirsel Paradoks ve Akraba Biçimler*, „Pamiętnik literacki”, XCII, 2001, z. 2, s. 169-171.

³ W. Chlebda, *Oksymoron versus oksymoron / Oksimoron kontra Oksimoron*, „Przegląd humanistyczny”, 1984, nr 4, s. 131-139.

⁴ A. Kiossev, *The Oxymoron of Normality / Normalliğin Oksimoronu*, metne <http://www.eurozine.com/articles/2008-01-04-kiossev-en.html> sayfasından erişilmiştir (Son erişim: 15.05.2014).

² L. Banowska, *Paradoks poetycki i formy pokrewne jako tworzywo literackie*, „Pamiętnik literacki”, XCII, 2001, issue 2, p. 169-171.

³ W. Chlebda, *Oksymoron versus oksymoron*, „Przegląd humanistyczny”, 1984, no. 4, p. 131-139.

⁴ A. Kiossev, *The Oxymoron of Normality*, text here: <http://www.eurozine.com/articles/2008-01-04-kiossev-en.html> (accessed: 15.05.2014).

precyzyjnie zdefiniowanej. Ową płynność rozumienia nowej normalności pokazuje zwłaszcza porównanie z klarownie wyznaczonymi zasadami narzuconymi społeczności funkcjonującej w realiach reżimowych. Dana Koleva, przyglądając się normalności w krajach socjalistycznych, zdefiniowała ją jako obszar, na którym normy wytyczone odgórnie przez ideologię pokrywają się z tymi wynikającymi z praktyki życia społecznego⁵. W sytuacji takiej „normalności” brakuje alternatyw, scentralizowana władza nie znajduje przeciwwagi w społeczeństwie obywatelskim, za to rozciąga kontrolę nad jednostką, określa jej potrzeby i możliwości. Margines tolerowanych odstępstw jest wąski, a sam projekt zyskuje szansę na realizację jedynie przez to, że jednostki wchodzą w skrojone dla nich role społeczne. Postulowany w okresach przewrotowych powrót do normalności miał wymiar podejmowania nowych funkcji obywatelskich (albo powrotu do dawnych, których ciągłość przerwana została przez lata niewoli), zorganizowania na nowo życia instytucjonalnego, przywrócenia normalnego państwa⁶. Postulatowi tym towarzyszyło symetryczne hasło powrotu do Europy. Normalność miała więc swój wzorzec, jakim był zachodni sąsiad oddzielony od bloku wschodniego żelazną kurtyną. Pojmowanie normalności w Europie Wschodniej było w oczywisty sposób warunkowane niepokojami społecznymi, chaosem administracji publicznej i niestabilnością tożsamości tak zbiorowej, jak jednostkowej. Oczekiwany stan normalności miał wymiar wyobraźniowy i symboliczny, jego szkielet stanowiły naiwne nieco idee wolności, prawdy i sprawiedliwości. Jak w toku wywodu zauważył Kiossev,

⁵ D. Koleva, *Socialist Normality: Euphemization of Power or Profanation of Power?*, w: *Negotiating Normality: Everyday Lives in Socialist Institutions*, ed. by D. Koleva, New Jersey 2012, s. XIV.

⁶ A. Kiossev, *The Oxymoron of Normality...*

şartları içinde işlev gösteren topluluğa dayatılmış ilkelere yapılan kıyaslama gösterir. Dana Koleva, sosyalist ülkelerdeki normalliği incelerken, onu ideoloji tarafından yukarıdan aşağıya belirlenmiş normların sosyal yaşam pratiğinden çıkanlarıyla örtüştüğü alan olarak tanımlamıştı.⁵ Böyle bir “normallik” durumunda alternatif yoktur; merkezileştirilmiş iktidarın sivil toplumda karşı ağırlığı bulunmaz, buna karşılık birey üzerindeki kontrolü genişletir, onun gereksinimlerini ve imkânlarını belirler. Tolere edilebilir sapmaların marjı dardır, projenin kendisi ise gerçekleşme şansını, eğer bireyler onlara biçilen toplumsal rollere giriyorlarsa, elde eder. Devrim dönemlerinde talep edilen normalliğe dönüşün yeni yurttaşlık işlevleri üstlenilmesi (ya da devamlılığı esaret yılları boyunca kesintiye uğramış eski işlevlere geri dönülmesi), kurumsal yaşamın yeniden örgütlenmesi, normal devletin geri döndürülmesi boyutu vardı.⁶ Bu taleplere simetrik bir Avrupa’ya geri dönüş sloganı eşlik etmekteydi. Dolayısıyla normalliğin kendine ait bir modeli vardı ki bu da Doğu Bloku’ndan demir perdeyle ayrılmış batılı komşuydu. Doğu Avrupa’da normalliğin kavranış şartları açık bir şekilde toplumsal huzursuzluklarla, kamu yönetimindeki kaos ve gerek kitlesel gerekse bireysel kimlik istikrarsızlığıyla belirlenmekteydi. Beklenen normallik durumunun imgesel ve sembolik bir boyutu vardı, iskeletini birazcık naif özgürlük, gerçek ve adalet ülküleri oluşturuyordu. Kiossev’in çıkarım yaparken ayırımına varmış olduğu gibi, birçok eski Doğu Bloku ülkesi örneğinde etaplarından biri Avrupa Birliği’ne giriş olmuş normalliğe adım atış, aslında Avrupa/normallik

⁵ D. Koleva, *Socialist Normality: Euphemization of Power or Profanation of Power?* / *Sosyalist Normallik: Gücün Hüsnûtabiri mi, yoksa Profanlaşması mı?*, *Negotiating Normality: Everyday Lives in Socialist Institutions / Normalliği Tartışırken: Sosyalist Kurumlarda Günlük Yaşamlar*, editör D. Koleva, New Jersey 2012, s. XIV.

⁶ A. Kiossev, *The Oxymoron of Normality...*

fully revealed itself – the desired condition, different from the current one, yet defined imprecisely. This fluidity of understanding the new normality is expressed well by the comparison to the clearly stated regulations imposed on a society functioning in the reality of regime. Having examined normality in socialist countries, Dana Koleva defines it as the common ground where norms imposed by ideology meet those springing from the practice of social life.⁵ This kind of “normality” lacks alternatives; centralised government does not find a counterbalance in a civil society, instead it spreads the control over individuals and defines their needs and possibilities. The margin of tolerable anomalies is narrow and the project itself is likely to be realised only due to the individuals approving of social roles tailored for them. Returning to normality as postulated in the times of revolutions meant adopting new social functions (or going back to the old ones whose continuity had been interrupted by years of subjugation), reorganising institutional life anew and restoring the “normal” state. These demands were accompanied by the symmetrical watchword: the return to Europe.⁶ And so normality had its model – the western neighbour separated from the Eastern Bloc by the Iron Curtain. The perception of normality in Eastern Europe was obviously conditioned by the social anxiety, the chaos in public administration as well as the instability of both collective and individual identity. The anticipated state of normality was imaginary and symbolic and had its basis in ideas of freedom, truth and justice, which were slightly naïve. As Kiossev noticed in his discourse, entering normality,

⁵ D. Koleva, *Socialist Normality: Euphemization of Power or Profanation of Power?*, in: *Negotiating Normality: Everyday Lives in Socialist Institutions*, ed. by D. Koleva, New Jersey 2012, p. XIV.

⁶ A. Kiossev, *The Oxymoron of Normality...*

wkroczenie w normalność, którego jednym z etapów było w wypadku wielu krajów dawnego bloku wschodniego wstąpienie do Unii Europejskiej, prowadziło w istocie do zderzenia wyobrażeń o Europie/normalności z realiami europejskiej polityki społecznej i ekonomicznej.

Wizja normalności utożsamianej ze Starym Kontynentem obecna jest zarówno w polskich, jak i tureckich doświadczeniach. W wypadku Polski wiązała się najpierw z tęsknotą za tym, co za żelazną kurtyną, potem z akcesją do UE, a w końcu z próbami określenia polskiej tożsamości w kontekście ekonomicznych, cywilizacyjnych i kulturowych osiągnięć Starej Europy. Debaty polityczne wokół wstąpienia Turcji do wspólnoty europejskiej są ciągle żywe, a epizody poszukiwania w Europie Zachodniej punktu odniesienia miały w tym kraju miejsce już dużo wcześniej. Sugestywnie pisze o tym w jednym z esejów Orhan Pamuk, charakteryzując Europę jako obszar wyobrażony, z jednej strony cel do osiągnięcia i model życia, z drugiej – zagrożenie⁷.

Normalność, polityka, metafora

Polityczna oś Wschód-Zachód stanowi jeden z kluczy rozważań na temat tożsamości polskiego społeczeństwa po wstąpieniu Polski do Unii Europejskiej. Z symbolicznie nacechowanymi pojęciami geograficznymi wiąże się szereg względnie stabilnych stereotypów, w odniesieniu do których Polacy kształtują swoje autostereotypy, a społeczności innych krajów europejskich budują konwencjonalny obraz Polaków. Dla przywołanego wyżej Kiosseva opozycja Wschód – Zachód stała się punktem wyjścia do określenia kondycji krajów post-

⁷ O. Pamuk, *Where is Europe?* w: idem, *Other Colours. Writings on Life, Art, Books and Cities*, London 2007, s. 189–192 (wydanie polskie: *Inne kolory*, Kraków 2012).

tahayyüllerinin Avrupa'nın sosyal ve iktisadi politikasının gerçekleriyle çatışmasına varmıştı.

Yaşlı Kıta ile özdeşleştirilen bir normallik imgesi hem Polonya hem de Türk deneyimlerinde vardır. Polonya örneğinde bu imge önce Demir Perde'nin ardında olana duyulan özlemle, sonra AB'ye katılımı, son da Polonyalı kimliğinin Yaşlı Avrupa'nın ekonomi, uygarlık ve kültür alanındaki erişimleri bağlamında belirlenmesi denemeleriyle bağlantılıydı. Türkiye'nin birliğe girişi etrafındaki siyasi tartışmalar sürekli canlıdır, Batı Avrupa'da bir referans noktası arama epizotları ise bu ülkede çok daha öncelerde olmuştur. Denemelerinden birinde Orhan Pamuk bunu, Avrupa'yı bir imgelem alanı, bir taraftan erişilecek bir hedef ve yaşam modeli, diğer yandan bir tehdit olarak niteleyerek, çarpıcı biçimde yazar.⁷

Normallik, Siyaset, Mecaz

Doğu-Batı siyasi eksen, Polonya'nın Avrupa Birliği'ne girişinden sonra Polonya toplumunun kimliği konusunda yapılan tartışmaların anahtarlarından biridir. Sembolik olarak işaretlenmiş coğrafi kavramlarla, Polonyalıların kendi oto-stereotiplerini şekillendirirken, Avrupa'nın diğer ülke toplumlarının da geleneksel Polonyalı imgesini inşa ederken baktıkları bir dizi görece stereotipe bağlanır. Yukarıda atıf yapılan Kiossev'e göre, Doğu-Batı karşıtlığı komünizm sonrası ülkelerin durumlarının belirlenmesinde bir çıkış noktası olmuştur: Bulgar tarihçi, onları *self-colonizing cultures* ("kendi kendilerini sömürgeleştiren kültürler") diye adlandırıp kurucu özelliklerini de kendini eksiklik üzerinden

⁷ O. Pamuk, *Where is Europe? / Avrupa Nere?, a.g.e. Other Colours. Writings on Life, Art, Books and Cities / Başka Renkler. Yaşam, Sanat, Kitaplar ve Kentler Üzerine Yazılar*, Londra 2007, s. 189-192 (Polonya baskısı: *Inne kolory / Başka Renkler*, Kraków 2012).

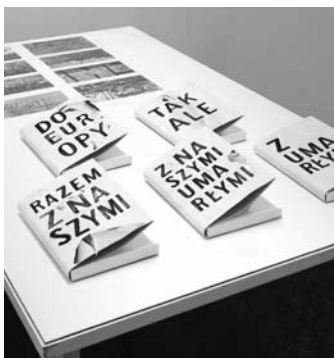
which for many countries from the former Eastern Bloc meant joining the European Union in the process, led in fact to a situation where the preconceptions about Europe/normality met head-on with the reality of the European social and economic policy.

The vision of normality identified with the Old Continent has been present in both Polish and Turkish experience. For Poles it first meant longing for what was behind the Iron Curtain, then access to the EU and finally the attempts to find Polish identity in the context of the Old Europe's economic, civilisational and cultural achievements. Political debates on Turkish EU access are still relevant and the episodes of searching frames of reference in Western Europe had taken place in Turkey much earlier. Orhan Pamuk tackles this subject in a very suggestive way in one of his essays. He describes Europe as an imaginary territory: something to aim for; a model of life on the one hand and a threat on the other.⁷

Normality, Policies, Metaphor

The political East-West axis is one of the key notions considered when discussing the identity of Polish society after joining the European Union. Symbolically marked geographical notions are connected with a number of relatively stable stereotypes. In relation to these stereotypes, auto-stereotypes are created by Polish people and the conventional image of Poles is constructed by societies of other countries. The aforementioned Kiossev used the East-West

⁷ O. Pamuk, *Where is Europe?* in: idem, *Other Colours. Writings on Life, Art, Books and Cities*, London 2007, p. 189-192 (Polish edition: *Inne kolory*, Kraków 2012).



Jadwiga Sawicka

Maria Janion, 2014

komunistycznych – bułgarski historyk nazwał je mianem *self-colonizing cultures* („samokolonizujących się kultur”), a za ich cechy konstytutywne uznał definiowanie siebie poprzez brak (Europa/Zachód jest wszystkim, czym nie jesteśmy my) oraz dobrowolne, niewarunkowane klasycznymi relacjami kolonialnymi przejmowanie zachodnich wzorów cywilizacyjnych, apriorycznie uznawanych za wyższe, przy jednoczesnym uznaniu ich za wartości obce, nie własne⁸. Sytuację takiej zależności Kiossev nazywa hegemonią wolną od dominacji.

Metody badań postkolonialnych stały się jednym z narzędzi opisu polskiej rzeczywistości społecznej, jak też powstających w jej ramach wypowiedzi kulturowych⁹. Do tego dyskursu – ujawniającego ukryte w literaturze, teatrze czy sztukach plastycznych korzenie aberracji kształtujących kondycję współczesnego społeczeństwa – sięga **Jadwiga Sawicka**. W instalacji *Maria Janion* (2014) przywołuje dzieło literaturoznawczyni, postaci na gruncie polskim emblematycznej dla tego typu studiów, która na potrzeby analiz idei romantycznych i ich aktualności w dzisiejszym społeczeństwie zaadaptowała tezy wypracowane przez Edwarda Saïda do badań nad europejskim orientalizmem. Prace Janion należą do kanonicznych rozpraw zmagających się z mitami narodowymi, mentalnością, zbiorowym poczuciem wyższości i niższości. W *Niesamowitej Słowiańszczyźnie* (2006) badaczka pisała wprost o właściwym Polakom

⁸ A. Kiossev, *Notes on the Self-Colonising Cultures*, tekst dostępny na stronie: www.kultura.bg/media/my_html/biblioteka/bgvntgrd/e_ak.htm (dostęp: 15.05.2014); idem, *The Self-Colonizing Metaphor*, tekst dostępny na stronie: www.monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/s/self-colonization/the-self-colonizing-metaphor-alexander-kiossev.html (dostęp: 15.05.2014).

⁹ Na temat tego typu badań patrz: A. Chmielewska, *Czy i jak możemy korzystać z badań postkolonialnych?*, w: *Perspektywa (post)kolonialna w kulturze*, red. E. Partyga, J.M. Sosnowska, T. Zadrozny, Warszawa 2012, s. 15–27. Tam też podstawowa literatura przedmiotu.

tanımlama (Avrupa/Batı bizim olmadığımız her şeydir) ve Batı medeniyetinin a priori olarak yüksek kabul edilen örneklerini, bir yandan onları yabancı, kendinin olmayan bilirken, gönüllü olarak, klasik sömürge ilişkilerine bağlı olmaksızın alma saymıştır.⁸ Kiossev, bu tür bir bağımlılık durumunu egemenlikten bağımsız hegemonya diye adlandırır.

Sömürge sonrası araştırma metotları Polonya toplumsal gerçekliğini olduğu kadar onun çerçevesinde oluşan kültürel söylemleri de açıklama araçlarından biri olmuştur.⁹ İşte **Jadwiga Sawicka** – sapmanın edebiyatta, tiyatrodan ya da görsel sanatlarda gizlenmiş köklerini açığa çıkartan – bu söyleme başvurur. *Maria Janion* enstalasyonunda (2014) Edward Said tarafından Avrupa şarkiyatçılığı araştırmaları için ortaya konulmuş tezleri romantizm ülkülerinin ve bunların günümüz toplumundaki güncelliklerinin incelenebilmesi amacıyla adapte etmiş bir edebiyat bilimcinin, Polonya temelinde bu tip çalışmalar için amblem olmuş bir kişiliğin eserine gönderme yapar. Janion'un çalışmaları ulusal mitlerle, zihniyetle, kitlesel üstünlük ve aşağılık duygusuyla mücadele eden kanonik tartışmalardandır. Kadın araştırmacı, *İnanılmaz İslavizm*'de (2006) Batı karşısında Polonyalılara özgü aşağılık duygusunu, onların bir yandan Doğulu olanı

opposition as a starting point for defining the condition of the postcommunist countries. The Bulgarian historian called them *self-colonising cultures*.⁸

Postcolonial research methods have become one of the instruments used to describe Polish social reality, as well as the cultural statements arising within its boundaries.⁹ This discourse – revealing the roots of aberrations, hidden in literature, theatre or visual arts, that shape the condition of contemporary society – is used by **Jadwiga Sawicka**. In the installation *Maria Janion* (2014) she refers to the work of a literary scholar, an emblematic figure on the Polish ground for these types of studies, who for the purpose of the analysis of the romantic ideas adopted the thesis developed by Edward Said for the studies of European Orientalism. Janion's writings belong to a canonical treatises dealing with national myths, mentality, and collective feeling of superiority and inferiority. In *Niesamowita Słowiańszczyzna* [Uncanny Slavdom] (2006) the researcher wrote directly about a common tendency for Poles to feel inferior to the West, about their sensation of inability to overcome their own deficiencies whilst despising everything that is Eastern and a paradoxical sense of moral superiority over the decayed West. Janion sees the sources of split identity and national complexes in the constant negation and displacement of Slavic heritage, and an internalised need to strive to Old Europe. Examining, from the perspective

⁸ A. Kiossev, *Notes on the Self-Colonising Cultures / Kendi Kendilerini Kolonileştiren Kültürler Üzerine Notlar*, metne http://kultura.bg/media/my_html/biblioteka/bgvntgrd/e_ak.htm adresinden erişilmektedir (Son erişim: 15.05.2014); a.g.e., *The Self-Colonizing Metaphor / Kendini Kolonileştirme Mecazı*, metne <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/s/self-colonization/the-self-colonizing-metaphor-alexander-kiossev.html> adresindeki sayfada erişilebilir (Son erişim: 15.05.2014).

⁹ Bu tip çalışmalar için bkz.: A. Chmielewska, *Czy i jak możemy korzystać z badań postkolonialnych? / Sömürge Sonrası Dönem Araştırmalarından Yararlanabilir miyiz ve Nasıl Yararlanabiliriz?, Perspektywa (post)kolonialna w kulturze / Kültürde Sömürgecilik (Sonrası) Perspektifi* başlıklı çalışmada, der.: E. Partyga, J.M. Sosnowska, T. Zadrozny, Varşova 2012, s. 15-27. Konunun temel literatürü de aynı yerdedir.

⁸ A. Kiossev, *Notes on the Self-Colonising Cultures*, text available here: www.kultura.bg/media/my_html/biblioteka/bgvntgrd/e_ak.htm (accessed: 15.05.2014); idem, *The Self-Colonizing Metaphor*, text can be found here: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/s/self-colonization/the-self-colonizing-metaphor-alexander-kiossev.html> (accessed: 15.05.2014).

⁹ See: A. Chmielewska, *Czy i jak możemy korzystać z badań postkolonialnych?*, in: *Perspektywa (post)kolonialna w kulturze*, ed. by E. Partyga, J.M. Sosnowska, T. Zadrozny, Warszawa 2012, p. 15–27. Basic literature can be found there.

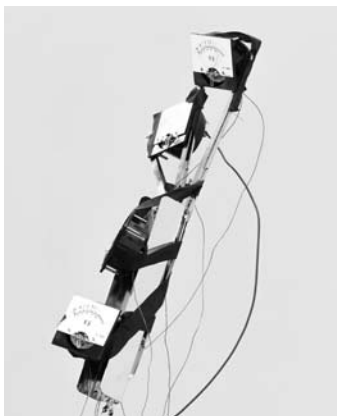
odczuciu niższości wobec Zachodu, o ich uwikłaniu w poczucie niemożności pokonania własnych braków przy jednocześnie pogardzie wobec tego, co wschodnie, i paradoksalnym poczuciu moralnej wyższości nad zepsutym Zachodem. Źródła tożsamościowego rozszczepienia i narodowych kompleksów Janion upatruje w nieustannym negowaniu i wypieraniu słowiańskiego dziedzictwa oraz w uwewnętrznionej potrzebie dążenia do starej Europy. Przyglądając się fundamentalnemu z perspektywy rozważań nad normalnością zagadnieniu miejsca Polski na mentalnej mapie Europy, Sawicka sięgnęła do innej pracy Janion – zbioru esejów *Do Europy: tak, ale razem z naszymi umarłymi* (2000). Już w tej publikacji, wydanej jeszcze przed akcesem Polski do UE, badaczka pisała o konieczności przepracowania przeszłości (romantycznego mesjanizmu czy relacji polsko-żydowskich) i zaakceptowania wschodnich korzeni – jako o warunkach niezbędnych dla zbudowania tożsamości zintegrowanej, będącej gwarantem stabilnego funkcjonowania w nowej rzeczywistości. Z książki Janion artystka wybrała kluczowe dla wywodów cytaty, fragmenty analiz zawierających diagnozy społeczne, które włączyła w obręb stworzonych przez siebie książek-obiektów. Towarzyszą im kolaże zbudowane ze zdjęć szarych, pomazanych i odrapanych murów i wyjętych z kontekstu, wydrukowanych na charakterystycznym cielistym tle zwięzłych sformułowań z esejów badaczki. Napisy i symbole oddające nastroje życia ulicy, zestawione z wyrazistymi w wymowie komunikatami („życie jest gdzie indziej”, „Naród i ojczyzna”, „nikt nas już nie będzie kochał”), stają się tu znakiem społeczności niedowartościowanej, naznaczonej nieprzepracowaną przeszłością, wykluczonej.

hor görüp, bir yandan da bozulmuş Batı karşısında paradoksal bir ahlaki üstünlük duygusu yaşarlarken, kendi eksikliklerini alt edememe duygusuna dolanıp kalmışlıklarını açıkça yazmıştır. Janion, kimlik bölünmesi ve ulusal komplekslerin kaynaklarını İslav mirasının kesintisiz reddi ve ötelenmesinde ve içselleştirilmiş bir eski Avrupa'yı hedefleme gereksiniminde görür. Sawicka, normallik üzerine yapılan çözümlemelerin perspektifinden temel nitelikte olan, Polonya'nın Avrupa zihinsel haritasında yeri nedir muammasını incelerken, Janion'un başka bir çalışmasından da – *Avrupa'ya: Evet, ama ölmüşlerimizle beraber* (2000) başlıklı deneme seçkisinden – yararlanmıştı. Araştırmacı, Polonya henüz AB'ye girmemişken yayınlanan o yayınında bile, yeni gerçeklikte istikrarlı işleyişin garantörü olan entegre bir kimlik inşası için gerekli şartlar olarak geçmişin (romantik Mesihçiliğin ya da Polonya-Yahudi ilişkilerinin) yeniden çalışılması ve doğulu kökenlerin kabul edilmesi zorunluluğunu yazmıştı. Sanatçı, Janion'un kitabından söyleyecekleri için kilit nitelikte alıntılar, toplumsal tanılar içeren analiz parçaları seçip oluşturduğu kitap-obje dairesi içine katmıştır. Bunlara kararmış, lekeli ve çizik çizik duvarların ve araştırmacının denemelerinden, bağlamından koparılıp karakteristik bir ten rengi fona basılmış özlü sözlerinin fotoğraflarından oluşturulmuş kolâjlar eşlik etmektedir. Sokaktaki yaşamın havasını veren ifadede net bildirilerle birleştirilmiş altyazı ve semboller ("hayat başka yerde", "Millet ve Vatan", "artık kimse bizi sevmeyecek") burada göz ardı edilmiş, üzerinde yeniden çalışılmamış bir geçmişle damgalanmış, dışarıda bırakılmış bir topluluğun işareti olmaktadır.

Bu türden bir grubun durumunu, **Konrad Smoleński**'nin enstalasyonu, birazcık daha sembolik, ama daha az tarihsel ve bağlamına yerleşmiş şekilde anlatmaktadır.

of considerations of normality, the fundamental issue of the position of Poland on an attitudinal map of Europe, Sawicka referred to another Janion's work – a collection of essays *Do Europy: tak, ale razem z naszymi umarłymi* [To Europe: Yes, but Together with our Dead] (2000). In that work, published before the accession of Poland to EU, the researcher wrote about the necessity of going through the past (romantic messianism or the Polish-Jewish relationships) and accepting the eastern origins – as an inevitable condition for building an integrated identity that is the guarantor of a stable functioning in new reality. The artist selected the key quotes from Janion's book, fragments of analysis containing social diagnoses, which she included in the range of books-objects created by herself. They are accompanied with collages made of grey photographs of grungy and shabby walls, and taken out of context, printed on a characteristic flesh-coloured background, precise expressions from the researcher's essays. Statements and symbols depicting the mood of the street life, together with expressive announcements ("life is somewhere else", "The nation and the country", "nobody will love us anymore"), become here the sign of an undervalued community, marked by the past and excluded.

The condition of the aforementioned group is also presented by the installation of **Konrad Smoleński**, in a more symbolic, and less historical and contextualised way. *Volume Unit* (2014) is a makeshift construction built from sound signal gauges mounted to a stand. Electricity is sent to the gauges by means of four channels which are connected and disconnected by electrical drivers in due time. Meters register a whole spectrum of voltages, different levels of load. The indicator exceeds the scale when the voltage is too high, when it is low it goes down



Konrad Smoleński
Volume Unit, 2014

W nieco bardziej symboliczny, a mniej historyczny i osadzony w kontekście sposób mówi o kondycji takiej grupy instalacja **Konrada Smoleńskiego**. *Volume Unit* (2014) to prowizoryczna konstrukcja zbudowana z przymocowanych do statywu wskaźnikówysterowania sygnału dźwiękowego. Za pośrednictwem czterech kanałów, w odpowiednim czasie włączanych i rozłączanych za pomocą sterowników, dociera do nich prąd przesyłany z generatora częstotliwości. Mierniki rejestrują całe spektrum napięć, różne poziomy obciążenia. Wskazówka przekracza skalę przy napięciu zbyt wysokim, przy niskim opada do zera, a między dwiema skrajnościami dochodzi do licznych kompromisów, rozdzielania napięcia na kilka wskaźników, przejmowania mocy przez zespolone ze sobą urządzenia. W niestabilnej tożsamościowo zbiorowości stany ekstremalnej depresji przechodzą w rozedrganą manię, a stymulowane zewnętrznie pośrednie stadia, mieszczące się w granicach normy, stanowią warunek społecznego, ekonomicznego i politycznego funkcjonowania grupy. Prace Sawickiej i Smoleńskiego wyznaczają dwa bieguny mówienia o normalności: polityczny, silnie osadzony w realiach i sferze symbolicznych napięć dwóch krajów znajdujących się na obrzeżach politycznie pojmowanej Europy, i metafizyczny, odwołujący się do kwestii uniwersalnych, nierzadko ukrytych pod powłoką społecznego i historycznego kontekstu.

Normalność samokolonizujących się kultur

Stworzona na potrzeby projektu mapa zjawisk uznanych za aberracje, składających się na negatywną definicję normalności, wyrosła przede wszystkim na gruncie obserwacji zachowań społecznych, wyznawanych wartości, obecnych w zbiorowej wyobraźni stereotypów

Volume Unit (2014), bir tripoda sabitlenmiş ses sinyali gürlük göstergelerinden kurulmuş bir eğreti kons-trüksiyon. Frekans jeneratöründen gelen akım bunlara, sürücüler sayesinde uygun zamanında açılıp-kapanan dört kanal aracılığıyla ulaşır. Göstergeler gerilim spektrumunun tamamını, çeşitli yük düzeylerini kaydetmektedir. Gösterge haddinden yüksek bir gerilimde ölçeği aşıp geçer, düşük gerilimde sıfıra düşerken, bu iki aşırılığın arasında çok sayıda uzlaş-maya, gerilimin birkaç göstergeye bölünmesine, gücün birbirleriyle birleştirilmiş cihazlar tarafından devralınmasına varılır. Kimlik anlamında istikrarlı olmayan bir kitlede uç depresyon durumları zangır zangır titreyen bir manyaklığa geçiş yapar, dışarıdan dolaylı olarak kışkırtılmış, normun sınırlarında birbirlerine karışan aşamalar ise grubun sosyal, iktisadi ve siyasi açılardan iş görebilmesinin şartı olur.

Sawicka ve Smoleński'nin çalışmaları normallikten söz etmenin iki kutbunu işaretlemektedir: Realitenin ve siyaseten kavranan bir Avrupa'nın uç noktalarında bulunan iki ülkenin sembolik gerilimleri alanı içine sağlam oturturulmuş siyasi kutup ve çoğu kez toplumsal ve tarihi bağlam örtüsü altında gizli evrensel konulara atıf yapan sembolik kutup.

Kendi Kendisini Sömürgeleştiren Kültürlerin Normallığı

Normallığın olumsuz tanımını oluşturan, sapma olarak kabul edilen olguların proje gerekleri için hazırlanmış haritası, öncelikle toplumsal davranışların, bağlı olunan değerlerin, kitlesel imgelemede mevcut stereotip ve oto-stereotiplerin gözlemi temelinde boy attı. Kültürün ana akımı dışında bulunan kültürel miras unsurları konusu, Polonyalı kimliğinde kurucu özellikler sayılan dindarlık

to zero, and there are plenty of compromises between the two extremes, voltage separation on several gauges, taking the power over by the combined devices. In an unstable community in regard to its identity the states of extreme depression change into quivering obsession, and externally stimulated intermediate stages that are within the limits of what is normal, constitute a social, economic and political condition on which a group functions.

Sawicka's and Smoleński's works define polar opposites when it comes to the subject of normality: political, strongly placed in reality and the sphere of symbolical tension of two countries located on the edges of politically perceived Europe, and metaphysical, referring to universal issues, frequently hidden under the surface of social and historical context.

Normality of Self-Colonising Cultures

Created for the needs of the project, the map of phenomena regarded as aberrations, consisting a negative definition of normality, arose mainly from observations of social behaviour, professed values, stereotypes and self-stereotypes present in the collective imagination. The question of the element of the heritage being beyond the mainstream of culture, the problem of religiousness and patriotism, regarded as constitutive feature of Polish identity, the issue of the collective taste of Poles as well as the place of culture in the policy of the country – became a starting point to expose the appearance of normality.

The processes of forgetting and denying realised on many grounds, along with inevitable consequences of cultural and economic transformations are presented



Franciszek Orłowski

Studium z pamięci, 2014

Bellek çalışması, 2014

A study of memory, 2014



Can Altay

Postument w kształcie kwiatu lotosu

przetworzony cyfrowo z tekstem

„The Meaning of Vietnam”

Chomsky'ego, 2014

Chomsky'nin “Vietnam'ın Anlamı”

başlıklı metniyle birlikte dijital olarak

işlenmiş lotus çiçeği heykeli, 2014

Lotus flower pedestal databent

with “The Meaning of Vietnam”

by Chomsky, 2014

i autostereotypów. Kwestia elementów dziedzictwa znajdujących się poza głównym nurtem kultury, problem religijności i patriotyzmu, uznawanych za cechy konstytutywne polskiej tożsamości, zagadnienie zbiorowego gustu Polaków jak też miejsca kultury w polityce państwa – stały się punktem wyjścia do zdemaskowania pozorów normalności.

O toczących się na wielu płaszczyznach procesach zapominania i wypierania, jak też o nieuchronnych konsekwencjach przemian kulturowych i ekonomicznych mówi wideo *Studium z pamięci* (2014) **Franciszka Orłowskiego**, zrealizowane w Białostockim Muzeum Wsi. Do jednej z chat wprowadzeni zostali pracownicy firmy profesjonalnie zajmującej się sprzątaniem i przy użyciu nowoczesnych sprzętów, kontrastujących z archaicznym wyposażeniem domu, wyczyścili wnętrze. Gest porządkowania kolejnych izb ma podwójną wymowę. Z jednej strony usuwanie kurzu jest równoznaczne z charakterystyczną dla ponowoczesności puryfikacją przestrzeni, a tym samym ze zdzieraniem kolejnych warstw znaczeń, śladów życia obiektów, ich biografii narastającej niemal niezależnie od toczącego się życia uniwersum człowieka. Z drugiej – mechaniczne czyszczenie kultury ludowej rozumieć można jako spychanie jej autentyzmu do lamusa, zamykanie w ramach traktowanych z przymrużeniem oka skansenów, wydobywanie z jej dorobku tylko tych elementów, które zreinterpretowane przystają do nowoczesnej, zwykle popkulturowej wizji. Istotny fragment spuścizny, a wręcz, jak niegdyś uważano, korzenie kultury polskiej dzielą los innych nieprzepracowanych elementów dorobku, ustępując miejsca przejmowanym wartościom globalnym.

ve vatanseverlik sorunu, Polonyalıların kolektif beğeni sorunsalı kadar devlet politikasında kültürün yeri de normallik görünümünün maskesinin düşürülmesinde bir çıkış noktası oldu.

Franciszek Orłowski'nin Białystok Köy Müzesi'nde gösterimi yapılmış *Studium z pamiğci / Bellek çalışması* (2014) başlıklı videosu, birçok düzlemde devam edip gitmekteki unutuş ve ötelemeyi olduğu kadar kültürel ve ekonomik değişimlerin önüne geçilemez sonuçlarını da anlatmaktadır: Köy evlerinden birine profesyonel olarak temizlik işleri yapan bir şirketin çalışanları sokulmuş ve evin arkaik demirbaş eşyalarıyla tezat oluşturan modern aygıtlar kullanarak içeriği temizlemişlerdir. Birbirlerini izleyen odaların derlenip toplanması jestinin ikili bir anlamı vardır. Evin tozunun alınması bir yandan postmodernite için karakteristik bir mekân arıtımıyla, böylece de nesnelerin anlamlarının, yaşamdaki izlerinin, sürüp gitmekteki insan evreninin yaşantısından handiyse bağımsız boy verip giden biyografilerinin yeni yeni katmanlarının silklenip alınmasıyla eşanlamlıdır. Diğer yandan; halk kültürünün mekanik şekilde temizlenmesi onun otantikliğinin bir depoya tıklılması, olsa da olur, olmasa da olur gibisinden görülen açık hava müzelerinin çerçevesi içine kapatılması, birikiminden yalnızca yeniden yorumlanmaları modern, genelde popkültürel bir vizyona uygun olacakların çekilip alınması şeklinde de anlaşılabilir. Polonya kültürünün temel bir parçası, hatta zamanında sayıldığı şekliyle, kökleri, birikiminin işlenmemiş diğer unsurlarının yazgısını paylaşır.

Can Altay'in *Sealed reports / Mühürlenmiş raporlar* (2014) serisinden baskıları da aynı kategorilerde görülebilir. Bu bağlamda özellikle *Lotus flower pedestal databent with "The Meaning of Vietnam" by Chomsky / Chomsky'nin "Vietnam'in Anlamı" başlıklı metniyle birlikte*

in the video *A study of memory* (2014) by **Franciszek Orłowski**, made in The Museum of the Village in Białystok. Workers from a professional cleaning company were taken into of the cottages and using modern equipment, which was in contrast with the archaic household furnishings, they cleaned the inside. The gesture of tidying up consecutive chambers has a double meaning. On one hand dusting is tantamount to a typical for postmodern purification of space, and at the same time it tears other layers of meanings, traces of life of the objects, their biography growing almost independently from ongoing human life. On the other hand – mechanical cleaning of folk culture can be interpreted as throwing its authenticity on the scrapheap, closing it in disregarded ethnographic museums, taking only these elements from its oeuvre that after reinterpretation match the modern, usually pop cultural vision. An important element of the legacy, or what is more, as once considered the roots of Polish culture share a lot with other elements of the heritage, giving space to the overcoming global values.

Sealed reports (2014) by **Can Altay** can also be perceived in similar categories. In this context *Lotus flower pedestal databent with "The Meaning of Vietnam" by Chomsky* is special. The photograph presenting the plinth in the shape of a lotus flower in the temple, in the Vietnamese Culture Centre "Thang Long" was made by Altay during his stay in Warsaw (2010). The Centre together with the temple were destroyed soon after, due to the organisation of Euro 2012 and the construction of the National Stadium. The photograph shows the moment just before the demolition of the building, after the Vietnamese removed the figure of a Buddhist goddess from the plinth. This picture, being evidence



Franciszek Orłowski

„NIECH ZSTĄPI DUCH TWÓJ! NIECH
ZSTĄPI DUCH TWÓJ I ODNOWI OBLICZE
ZIEMI – TEJ ZIEMI!”, 2006

“İNSİN RUH’UN SENİN! İNSİN RUH’UN
SENİN VE YENİLESİN YÜZÜNÜ YERİN! BU
YERİN!”, 2006

“LET YOUR SPIRIT DESCEND! LET YOUR
SPIRIT DESCEND AND RENEW THE
FACE OF THE EARTH, THE FACE OF THIS
LAND!”, 2006

W podobnych kategoriach można widzieć także wydruki z cyklu *Zapieczętowne raporty* (2014) **Cana Altaya**. Szczególny jest w tym kontekście zwłaszcza *Postument w kształcie kwiatu lotosu przetworzony cyfrowo z tekstem „The Meaning of Vietnam” Chomsky’ego*. Zdjęcie przedstawiające pusty piedestał w świątyni w Centrum Kultury Wietnamskiej „Thang Long” zostało wykonane przez Altaya w trakcie jego rezydencji w Warszawie (2010). Centrum wraz ze świątynią zostały wkrótce zniszczone w związku z organizacją Euro 2012 i budową Stadionu Narodowego. Na fotografii został uchwycony moment przed rozbórką obiektu, już po usunięciu przez Wietnamczyków figury buddyjskiej bogini z chroniącego ją postumentu w kształcie kwiatu lotosu. Obraz ten, dokumentujący wpływ intensywnej rewitalizacji zaniedbanych obszarów miasta na społeczność wietnamską, został przez artystę niemal niezauważalnie przetworzony poprzez cyfrowe wprowadzenie tekstu Noama Chomsky’ego (1975) odnoszącego się do polityki Stanów Zjednoczonych wobec Azji Południowo-Wschodniej. W ujęciu Altaya lokalne przegrywa w starciu z globalnym, mniejszość z większością, duchowa oaza Wietnamczyków ustępuje pod naporem ekonomii i prestiżu, mieszczących się w ramach wyobrażeń o zachodnich standardach.

Obiekt **Franciszka Orłowskiego** (2006) – opatrzony słowami Jana Pawła II wypowiedzianymi podczas pielgrzymki do Polski w 1979 roku – jest nie tyle rezultatem bezpośrednich rozważań na temat przejawów stereotypowej wręcz polskiej religijności, co komentarzem na temat obecności w społeczeństwie pierwiastków duchowych. Wielokrotnie przywoływany fragment homilii: „Niech zstąpi Duch Twój! Niech zstąpi Duch Twój i odnowi oblicze ziemi. Tej ziemi!”,

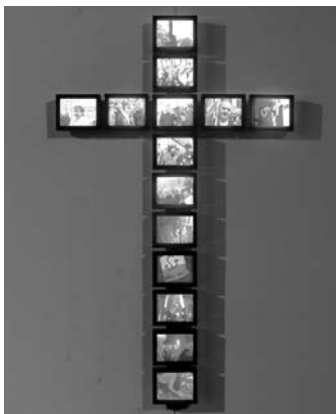
dijital olarak işlenmiş lotus çiçeği heykeli özeldir. Vietnam Kültür Merkezi „Thang Long“daki mabette bulunan lotus çiçeği şeklindeki kaideyi gösteren fotoğraf, Altay tarafından, Varşova’da oturduğu dönemde çekilmiş (2010). Mabette birlikte merkez de bundan kısa bir süre sonra, Euro 2012’nin organizasyonu ve Ulusal Stadyum inşasına bağlı olarak yıkıldı. Fotoğrafta binanın yıkılmasından önce, Vietnamlıların Buda tanrıçası figürünü onu koruyan kaideden artık kaldırmış oldukları bir an yakalanmış. Kentin Vietnam toplumuna ayrılmış bakımsız alanlarının yoğun şekilde yeniden canlandırılması etkisini belgeleyen bu resim, sanatçı tarafından, içine Noam Chomsky’nin Birleşik Devletler’in Güneydoğu Asya politikasına ilişkin bir metnin dijital olarak sokulmasıyla, handiyse fark edilmeyecek bir şekilde işlenmiş. Altay’ın kavrayışında yerel olan küreselle, azınlık çoğunlukla olan mücadelelerinde yenilmektedir; Vietnamlıların manevi vahası, Batı standartlarına dair algıların çerçevesi içinde yer alan itibar ve ekonominin baskısı karşısında geri çekilmektedir.

Franciszek Orłowski’nin, üzerinde II. Jean Paul’ün Polonya’ya 1979’da yaptığı hac ziyareti sırasında söylediği sözlerin yazılmış olduğu objesi, Polonya’nın düpedüz klişe dindarlığının tezahürleri üzerine doğrudan yapılmış akıl yürütmelerin sonucu olmaktan daha fazla, toplumda manevi elementlerin mevcudiyetine ilişkin bir yorumdur. Vaazın, birçok kereler atıfta bulunulmuş bir manevi mesaj – yenilenme çağırısı – boyutu olduğu kadar, (o tarihlerde Polonya’da iktidarda olan rejim açısından da) siyasi mesaj niteliği de olan bölümü, “İnsin Ruh’un Senin! İnsin Ruh’un Senin ve yenilesin yüzünü yerin! Bu yerin!”, yeni bir araba lastiğinin sırtına kabartma harflerle yazılmıştır. Orłowski’nin Polonyalılar için sembolik olan cümleyi kullanış tarzı, onun hem dini ve hem de seküler

of the influence of an intense revitalisation of squalid parts of the town on the Vietnamese community, was almost imperceptibly processed by digitally adding Noam Chomsky’s (1975) text, referring to the policy of the United States towards South-East Asia. In Altay’s shot local is defeated by global, minority by majority, Vietnamese spiritual oasis gives in to the pressure of economy and prestige, which are within the notion of western standards.

The object of **Franciszek Orłowski** (2006) – bearing the words said by John Paul II during his pilgrimage to Poland in 1979 – is not only a result of indirect deliberations on the aspects of stereotypical Polish religiousness, but a commentary on the presence of spiritual elements in society. The often-cited fragment of this homily: “Let your Spirit descend! Let your Spirit descend and renew the face of the earth, the face of this land!”, having both the spiritual meaning – a call for revival – and political (because of the political system in Poland at that time), was embossed on a new tyre tread. The way that Orłowski used such a symbolical sentence for Poles, allows for an interpretation in two categories, that is religious spirituality, but also secular. Words themselves along with the artist’s gestures reveal the values dominating in society, the values related to the material sphere of life, the well-being regarded as luxurious goods and lush consumption.

The issue of faith and religion is presented from a different perspective by **Piotr Wysocki** in his multimedia sculpture *The Cross* (2011). This is related to the cross which was spontaneously set on Krakowskie Przedmieście in Warsaw during the time of mourning for the victims of the Polish plane crash with the national delegation to Smolensk. Video material shown on



Piotr Wysocki

Krzyż, 2011

Haç, 2011

The Cross, 2011

24



Oskar Dawicki

To nie jest flaga, 2014

Bu bir bayrak değil, 2014

This is not a flag, 2014

mający wymiar tak przekazu duchowego – wezwania do odnowy – jak i przesłania politycznego (ze względu na panujący wówczas w Polsce ustrój), został wytłoczony na bieżniku nowej opony. Sposób, w jaki Orłowski wykorzystał symboliczne dla Polaków zdanie, pozwala odczytywać je zarówno w kategoriach duchowości religijnej, jak i świeckiej. Same słowa, jak i gest artysty demaskują dominujące w społeczeństwie wartości związane z materialną sferą funkcjonowania, dobrobytem utożsamianym z dobrami luksusowymi i rozbuchaną konsumpcją.

Z nieco innego punktu widzenia kwestie wiary i religii ujmuje **Piotr Wysocki** w swojej rzeźbie multimedialnej *Krzyż* (2011), nawiązującej do krzyża spontanicznie ustawionego na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie w czasie żałoby po ofiarach katastrofy polskiego samolotu z delegacją państwową pod Smoleńskiem. Na 14 monitorach pokazywany jest materiał wideo zarejestrowany przez artystę oraz przez Mieczysława Zielińskiego, filmowca amatora, patriotę i byłego harcerza, który od lat dokumentuje msze i uroczystości państwowe. Ujęcia zbiorowej kontemplacji i żałoby tuż po katastrofie przeplatają się z kadrami z pogrzebu pary prezydenckiej, a także późniejszymi wydarzeniami tzw. „bitwy o krzyż”. Symultaniczne projekcje składają się na przekrój społecznych postaw i nastrojów: od osób skupionych na modlitwie i harcerzy ze sztandarami po fanatyków zaślepionych ideologią; od religijnej i świeckiej powagi po nienawistną retorykę nacjonalizmu, skrajnego katolicyzmu, hasel antyrządowych, antysemitów i antyrosyjskich. Zapisane fragmenty wydarzeń po katastrofie z całą mocą odsłaniają tkwiące w społeczeństwie uwikłanie w fanatyzm, politykę i opacznie pojmowany patriotyzm.

maneviyat kategorilerinde okunmasına olanak veriyor. Sözcüklerin kendisi kadar sanatçının jesti de toplumda baskın durumda olan, işlev göstermenin maddi alanıyla, lüks mallarla özdeşleştirilmiş refah ve gemi aızı almış tüketimle bağlantılı değerlerin maskesini düşürmektedir.

Piotr Wysocki, inanç ve din konularını, resmi Polonya heyetini taşıırken Smolensk yakınlarında düşen Polonya uçağında hayatını kaybedenlerin ardından tutulan yas döneminde Varşova'da Krakowskie Przedmieście'ye spontane olarak dikilmiş haça gönderme yapan *Krzyż / Haç* (2011) adlı multimedya heykelinde, birazcık daha farklı bir bakış açısından kavrar. 14 monitörde sanatçı tarafından ve uzun yıllardır devlet törenlerini ve ayinleri filme alan amatör sinemacı, vatansever ve eski bir izci olan Mieczysław Zieliński tarafından kaydedilmiş video materyali gösterilmektedir. Kazanın hemen ardından yakalanmış kitlesel tefekkür ve yas sahneleri cumhurbaşkanı ve eşinin cenaze törenlerinden alınmış kadrajlarla, sonrasında meydana gelen ve adına "haç savaşları" denilen olaylarla da iç içe geçmektedir. Eşzamanlı gösterimler, duaya yoğunlaşmış kişiler ve ellerinde bayraklarla izcilerden başlayıp ideolojinin gözlerini kör ettiği fanatiklere, dini ve seküler vakardan milliyetçiliğin, aşırı Katolikliğin nefret dolu retoriğine, hükümet karşıtı, Yahudi ve Rus karşıtı sloganlara varıncaya dek bir sosyal tutum ve ruh halleri kesiti oluşturmaktadır. Kaza sonrası olayların kaydedilmiş bölümleri, toplumda içkin olan fanatizme, siyasete ve yanlış anlaşılan bir vatanseverliğe bulaşmışlığı olanca kuvvetiyle açığa çıkartır. Bu son sırada sayılan, **Oskar Dawicki**'nin ironik çözümlerinin de konusudur. Duvarları beyaz bir odanın köşesini ve üzerinde yatan bir adam silüetinin görünür olduğu kırmızı halı döşenmiş zemini

14 screens was recorded by the artist and Mieczysław Zieliński, an amateur film maker, patriot and former scout, who has been documenting Masses and national celebrations. The shots of collective contemplation and grief immediately after the crash intertwine with the frames from the funeral of the presidential couple, and also with subsequent events i.e. "the fight for the cross". Simultaneous projections constitute a cross section of social attitudes and moods: ranging from people focused on the prayer and scouts with flags to fanatics blinded by ideology; from religious and secular dignity to baleful nationalistic rhetoric, extreme Catholicism, anti-government, anti-Semitic and anti-Russian slogans. All the fragments recorded after the plane crash reveal the entanglement of society in fanaticism, politics and misunderstood patriotism. The latter became the subject of ironic deliberations of **Oskar Dawicki**. The work *This is not a flag* (2014) presenting the corner of a room with white walls and the floor covered with a red carpet, with a human silhouette shaped underneath, can be treated literally as the expression of being overwhelmed by national rhetoric, both verbally and visually. White and red fill the entire space, the sense of emptiness is smoothed out by the excess of symbolism. Both national symbols and the word patriotism itself appear quite often in the context of state events and political discussion, therefore they become trivialized and deprived of their initial meanings and values.

The series of photographs *Happiness* (2008) by **Marek Wasilewski** refers to consumption models in a new, post-revolutionary reality. Economic changes, particularly the ones related to the goods and service market, constituted the driving force behind the transformations in the sphere of private life. Unknown to the



Marek Wasilewski
Happiness, 2008



Zbigniew Libera
Wolny strzelec (autoportret), 2013
Tek tabanca (otoportre), 2013
Freelancer (self-portrait), 2013

Ten ostatni stał się z kolei przedmiotem ironicznych rozważań **Oskara Dawickiego**. Pracę *To nie jest flaga* (2014) przedstawiającą narożnik pomieszczenia o białych ścianach i podłodze wyłożonej czerwoną wykładziną, pod którą rysuje się sylwetka leżącego człowieka, traktować można dosłownie jako wyraz przytłoczenia narodową retoryką, tak w warstwie werbalnej, jak i wizualnej. Biel i czerwień wypełniają cały obszar kadru, odczucie pustki niwelowane jest przez nadmiar narzucającej się symboliki. Symbole narodowe i samo słowo patriotyzm pojawiają się nad wyraz często w kontekście wydarzeń państwowych i dyskusji politycznych, ulegając tym samym banalizacji i odarcia z pierwotnych znaczeń i wartości.

Cykl zdjęć *Happiness* (2008) **Marka Wasilewskiego** odnosi się do modeli konsumpcji w nowej, poprzewrotowej rzeczywistości. Zmiany gospodarcze, zwłaszcza te związane z rynkiem usług i towarów, stanowiły siłę napędową przemian zachodzących w sferze życia prywatnego. Nieznana społeczeństwu komunistycznemu możliwość wyboru spośród wielu dostępnych wzorów i materiałów dała pole do popisu dla indywidualnej ekspresji, niepoddanej regułom odgórnie sterowanej ekonomii. Projekt Wasilewskiego pokazuje fiasko tej perspektywy. Wyobrażenia Polaków o szczęściu i dobrobycie, których materializację stanowi wolno stojący dom, okazują się w istocie podobne. Wznoszone zwykle bardzo szybko budowle powstają według katalogowych, standardowych projektów architektonicznych. Indywidualny wyraz podporządkowany jest dyrektywom zbiorowego gustu, a kształtowanie własnego wizerunku, mimo potencjału uwolnionej przez rynek wyobraźni, nigdy chyba nie było tak skrzępowane potrzebą wpisania się w popularne tendencje.

gösteren çalışması *To nie jest flaga / Bu bir bayrak değil* (2014), kelimesi kelimesine, sözeline olduğu kadar görsel katmanda da ulusal retorikle ezilmişliğin ifadesi olarak anlaşılabilir. Beyaz ve kırmızı kadrain tüm alanını doldurur, boşluk duygusu kendilerini dayatan sembollerin fazlalığıyla dengelenmiştir. Ulusal semboller ve aynı şekilde vatanseverlik sözcüğü, devletle ilgili olaylar ve siyasi tartışmalar bağlamında inanılmaz derecede sık ortaya çıka çıka sıradanlaşmaya maruz kalmakta ve ilk anlamları ve değeri üzerinden çekilip alınmaktadır.

Marek Wasilewski'nin fotoğraf serisi *Happiness* [Mutluluk] (2008) yeni, devrim sonrası gerçeklikteki tüketim modeline atıf yapmaktadır. Ekonomik değişiklikler, özellikle de bunların hizmet ve mal piyasasıyla bağlantılı olanları, özel yaşam alanında ortaya çıkan dönüşümlerin itici gücü olmuştur. Erişilebilir birçok örnek ve malzeme içinden seçim yapabilmek gibi komünist toplumda bilinir olmayan bir imkân, yukarıdan kumanda edilen ekonomi kurallarına tabi olmayan bireysel dışavurum için bir kendini gösterme alanı getirmişti. Wasilewski'nin projesi bu perspektifin fiyaskosunu gösterir. Polonyalıların, maddileşmeleri müstakil bir evle olan mutluluk ve refah tahayyüllerinin özde benzer oldukları görülmektedir. Genelde çabuk çabuk dikiliveren binalar kataloğlardan alınma, standart mimari projelere göre yapılır. Bireysel ifade kitlesel beğenin direktilerine tabi kılınmış, kendine ait bir imaj oluşturmak da, piyasanın serbest bıraktığı hayal gücü potansiyeline rağmen, adını popüler eğilimlere yazdırmak gereksinimiyle hiç bu kadar eli kolu bağlı olmamıştır.

Wolny strzelec / Tek tabanca (2013), **Zbigniew Libera**'nın bir sosyal dışlanmış olarak fotografik otoportresi, iki kanatlı tablonun – bir demiryolları memurunun kolundan yakalamış olduğu, yaban hayatı süren

communistic society the possibility of choosing among different patterns and materials allowed for an individual expression, not regulated or manipulated by the state-controlled economy. Wasilewski's project shows the fiasco of this perspective. The ideas of Poles regarding happiness and well-being, which are materialised by a detached house, seem to be similar. Constructions built are usually realised according to catalogues, standard architectural designs. Individual expression is subordinated to a collective taste, and creating one's own image, despite the potential liberated by the power of imagination, has never been so hindered by the need to follow popular trends.

Freelancer (2013), a photographic self-portrait of **Zbigniew Libera** as a social exile has an allegoric dimension, and the main character of the diptych – a man, living wild and captured by a railway worker – is a figure of the artist placed in the legislative and socio-economic reality of contemporary Poland. Libera's work which shapes the image of the author as both a freelancer and outcast, ironically referring to the autonomy of freelancers, is in fact a question about the place of art in the reality of a still developing country that aspires to be in Europe. The answer is in absolute terms pessimistic – according to governmental priorities culture loses with the economy, and the artists fall into the trap of freedom at the same time broadening the circle of people who are excluded by the regulations of social life. Libera has paid attention to the material status of artists multiple times, such as during the event *A Day without Art* – a Poland-wide strike by artists (2012).



Can Altay

Lisy, 2005
Tilkiler, 2005
Foxes, 2005

Wolny strzelec (2013), fotograficzny autoportret **Zbigniewa Libery** jako społecznego banity, ma wymiar alegoryczny, a bohater dyptyku – żyjący na dziko człowiek pojmany przez pracownika kolei – jest figurą artysty osadzonego w prawnych i społeczno-ekonomicznych realiach dzisiejszej Polski. Praca Libery, kształtująca wizerunek twórcy jako wolnego strzelca i wyrzutka zarazem, ironicznie odnosząca się do autonomii freelancerów, jest w istocie pytaniem o miejsce sztuki w realiach państwa ciągle rozwijającego się i pretendującego do Europy. Odpowiedź jest z gruntu pesymistyczna – w rządowych priorytetach kultura przegrywa z ekonomią, a artyści wpadają w pułpkę wolności, poszerzając krąg osób wykluczonych przez obowiązujące regulacje życia społecznego. Na trudną sytuację materialną twórców Libera zwracał już uwagę wielokrotnie, choćby w ramach Dnia bez Sztuki – ogólnopolskiego strajku artystów (2012).

Spotkania z *innym*

W kształtowaniu wyłaniającego się z wystawy obrazu normalności istotne miejsce – obok opisanych powyżej obserwacji własnej społeczności bądź spostrzeżeń na jej temat dokonanych z dystansu – zajmują rozważania na temat *innego*. *Innymi* są tu zarówno napływający z zewnątrz obcy, przenikający kulturę, niechciani i pomijani, których obecność jest mocno odczuwalna – jak też sąsiedzi, wpisani od wieków w pejzaż kulturowy i etniczny, którzy nieustannie pertraktują warunki wspólnej egzystencji. O doświadczeniu kontaktu z *innym* traktuje wideo *Lisy* (2005) **Can Altaya**. Artysta buduje metaforyczny obraz obserwacji, poznawania, stopniowego zbliżania się do inności i prób jej oswojenia. Tak obserwujący, jak i obserwowany przyjmują wobec

– kahramanı ise bir sanatçının günümüz Polonya’sının hukuki ve sosyoekonomik şartları içine yerleştirilmiş figürü olmaktadır. Libera’nın sanatçıyı bir serbest meslek erbabı ve aynı anda da bir serseri olarak biçimlendiren, *freelancer*’ların özerkliğine ironiyle gönderme yapan çalışması, aslında sürekli gelişmekte ve Avrupa’da olma iddiasında olan bir devletin şartlarında sanatın yerinin ne olduğuna yönelik bir sorudur. Bunun yanıtı kökten pesimist bir yanittir: Devletin önceliklerinde kültür ekonomi karşısında kaybetmekte, sanatçılar ise özgürlük kapanına düşüp toplumsal yaşamın yürürlükteki düzenlemelerince dışlanmış insanlar dairesini genişletmektedirler. Libera, sanatçıların maddi şartlarının zorluğuna birçok kereler, hiç değilse sanatçıların tüm ülkede gerçekleştirdikleri “Sanatsız Bir Gün” grevi (2012) kapsamında dikkat çekmiştir.

Öteki’yle Buluşmalar

Sergiden doğup ortaya çıkan normallik resminin şekillendirilmesinde önemli bir yeri de – sanatçıların kendi toplumlarına yönelik yukarıda anlatılan gözlemleri veya ona yönelik uzaktan yapılan çıkarımları yanında – *öteki* üzerine düşünceler almaktadır. Burada *ötekiler*, dışarıdan gelen, kültüre sızan, istenilmeyen ve es geçilen, varlıkları kuvvetle hissedilen yabancılar olduğu kadar, kültürel ve etnik manzaraya yüzyıllardır kayıtlı, birlikte varoluş şartlarını sürekli müzakere eden komşulardır. *Öteki’yle* ilişki deneyimini **Can Altay**’ın *Foxes / Tilkiler* (2005) adlı videosu ele alıyor. Sanatçı, ötekiliği gözlemlemenin, tanımanın ve ona derece derece yaklaşmanın ve onu evcilleştirme çabalarının metaforik bir resmini inşa ediyor. Hem gözlemleyen hem de gözlenen, kendi özerliklerini koruyarak birbirlerine karşı belirli bir tutum alıyor, bir araya gelmenin alanlarını ve ilkelerini müzakere ediyorlar.

Encounters with the Other

In the process of shaping the picture of normality that emerges from the exhibition, an important space is given to deliberations about the *other* – next to the aforementioned observations of own society or remarks made about it from the distance perspective. *The others* are both the strangers coming from the outside, pervading the culture, unwanted and omitted, whose presence is strongly perceptible – and also the neighbours that have been placed in the cultural landscape for ages. The video *Foxes* (2005) by **Can Altay** deals with the experience of the contact with the *other*. The artist builds a metaphorical picture of observation, cognition and gradual closeness to the otherness and the attempts to domesticate it. Both the observers and the observed take a defined attitude towards each other, they negotiate the space and the rules of the meeting, at the same time preserving their autonomy.

Diptych by **Ali Taptık** refers to much earlier, than the current negotiations with the EU, encounters with Europe. The artist brings back the years of the authoritarian regime of Mustafa Kemal Atatürk (1923–1938), and his aggressive politics of modernization and Europeanization of the Ottoman Empire, on the legislative, social and economic level, but also on cultural plane. Diptych *Trans-Kript* (2012) consists of a photography of the monument that outlines the borders of a military exercise area, with a poem curved in stone, written in the Ottoman alphabet in the honour of an infantry rifleman, and a printout of the transcription of this text into modern Turkish. There is an inscription “Down with fascism” both on the monument and on the printout, respectively in Turkish and Arabic script that is used to write down the Ottoman language.



Ali Taptik

Trans-Kript, 2012

30

siebie określoną postawę, negocjują przestrzeń i zasady spotkania, zachowując przy tym własną autonomię.

Dyptyk **Alego Taptika** odnosi się do znacznie wcześniejszych niż bieżące negocjacje z UE spotkań z Europą. Artysta przywołuje lata autorytarnych rządów Mustafy Kemala Atatürka (1923–1938) oraz prowadzoną przez niego agresywną politykę modernizacji i europeizacji obalonego Imperium Osmańskiego, tak na gruncie prawodawstwa, polityki społecznej i ekonomicznej, jak na płaszczyźnie kultury. Na dyptyk *Trans-Kript* (2012) składa się fotografia pomnika wyznaczającego granicę terenu ćwiczeń wojskowych, opatrzonego wykutym w kamieniu, zapisanym w alfabecie osmańskim poematem ku czci owianego sławą strzelca piechoty, oraz wydruk transkrypcji tego tekstu na współczesny język turecki. Zarówno na pomniku, jak i na wydruku tekstu widnieje napis „Precz z faszyzmem”, odpowiednio w języku tureckim i skrypcie arabskim stosowanym do zapisu języka osmańskiego. Taptik przywołuje istotną dla kultury dawnego Imperium *Dil Devrimi* – radykalną reformę języka i alfabetu osmańskiego przeprowadzoną w błyskawicznym tempie w 1928 roku. Język oczyszczony został z naleciałości arabskich i perskich, które zastąpiono odpowiednikami tureckimi, archaicznymi starotureckimi bądź pochodzącymi z języków europejskich. Na potrzeby zapisu zaadaptowano alfabet łaciński uzupełniony o tureckie diakrytyki. Przeprowadzoną przez Atatürka europeizację Turcji artysta traktuje w kategoriach zerwania ciągłości kulturowej między tradycją dawnego Imperium a współczesną Turcją. Jednym z efektów *Dil Devrimi* jest bowiem swoiste milczenie historii – będące efektem niemożności odczytania licznych powstałych przed reformą źródeł archiwalnych i skutkujące odczuwalnym brakiem ciągłości między doświadczeniami przeszłości i współczesności.

Ali Taptık'ın iki baskıdan oluşan çalışması, Avrupa'yla, bugün AB ile yapılmakta olan müzakerelerin çok öncelerindeki buluşmalara ilişkin. Sanatçı, Mustafa Kemal Atatürk'ün otoriter iktidar yıllarını (1923-1938) ve onun tarafından yasama, sosyal ve ekonomik politika temelinde olduğu kadar kültür düzleminde de yürütülen saldırgan bir politikayı, devrik Osmanlı İmparatorluğu'nu modernleştirme ve Batılılaştırma politikasını hatırlatıyor. İki baskıdan oluşan *Trans-Kript* (2012) tablosu, askeri talimler yapılan bir alanın sınırını belirleyen, üzerinde nam salmış bir piyade okçusu onuruna yazılmış bir manzumenin Osmanlı alfabesiyle işli olduğu bir nişan taşının fotoğrafı ile o metnin çağdaş Türkçeye yapılmış çeviri yazısının bir baskısından oluşuyor. Hem nişan taşının üzerinde hem baskıda, ilkinde Türkçe olarak, diğerinde ise Osmanlıca'nın yazımında kullanılan Arap harfleriyle yazılmış "Kahrolsun Faşizm" ifadesi görülüyor. Taptık, eski İmparatorluk kültürü için önemli olan *Dil Devrimi*'ne – Osmanlı dili ve alfabesinin 1928'de şimşek hızıyla yapılmış radikal reformuna – gönderme yapmaktadır. Dil, ya arkaik Öz Türkçe ya da kökenleri Avrupa dillerinde olan Türkçe muadilleriyle ikame edilmiş Arapça ve Farsça yabancı sözcüklerden temizlenmişti. Yazım için, Türkçe diyakritik imlerle tamamlanmış Latin alfabesi adapte edilmişti. Sanatçı, Atatürk'ün Türkiye'yi Batılılaştırmasını, eski imparatorluk geleneği ile çağdaş Türkiye arasındaki kültürel bağların kopuşu kategorilerinde yorumlamaktadır. Zira *Dil Devrimi*'nin etkilerinden biri, tarihin – reform öncesi ortaya çıkmış birçok arşiv kaynağının okunamamasının bir sonucu olan ve geçmişle gelecek yaşantılar arasında hissedilir bir devamlılık eksikliği sonucunu veren – kendine has bir susuşudur.

Fatma Bucak ve Hera Büyüktaşçıyan ise Türkiye'deki din, kimlik ve siyaset temelli gerilimler üzerinde yoğun-

Taptık brings back *Dil Devrimi* – a radical reform of the language and the Ottoman alphabet conducted rapidly in 1928 that is crucial for the culture of the ancient Empire. The language was cleared out from Arabic and Persian influences, which were replaced by Turkish equivalents, archaic Old Turkish or borrowed from European languages; Latin script supplemented with Turkish diacritical marks was adopted for writing. The process of Europeanization conducted by Atatürk in Turkey is treated by the artist as cultural discontinuity between the traditions of the Old Empire and modern Turkey. One of the results of *Dil Devrimi* is the silence of the history, being the result of the impossibility of deciphering the archival resources, written before. This causes the lack of continuity between the past and the present experiences.

Fatma Bucak and Hera Büyüktaşçıyan concentrate on the religious identity and political tensions which are now present in Turkey. In a meditational, being almost a ritual performance *Blessed are you who come – Conversation on the Turkish-Armenian border* (2012) by **Fatma Bucak**, she tests, so essential for Turkish traditional society, relationships coming from the gender hierarchy and ethnic differences. The identity of the artist is important here, for the way she talks about a varied society – she is a woman born in a Kurdish family, whose members had a strongly critical attitude towards the politics of the country.

Against the background of a ruined church, Bucak wearing a black dress is breaking the bread and giving it to twelve elderly men. The participants of the performance are clearly confused, their somehow forced neglecting poses along with a clear undermining of the sense of the whole event clearly demonstrate the attempt to define the situation. Bucak arranged



Fatma Bucak

*Błogosławieni ci, którzy przychodzą –
Rozmowa na granicy turecko-
-armeńskiej, 2012*

*Ne mutlu gelen sana – Türk-Ermeni
sınırında söyleşi, 2012*

*Blessed are you who come – Con-
versation on the Turkish-Armenian
border, 2012*



Hera Büyüктаşıyan

*Panarchia, 2012
Panarchia, 2012
Panarchy, 2012*

Fatma Bucak i Hera Büyüктаşıyan koncentrują się na obecnych w Turcji napięciach na tle religijnym, tożsamościowym i politycznym. W medytacyjnym, mającym niemal charakter rytuału performance *Błogosławieni ci, którzy przychodzą – Rozmowa na granicy turecko-armeńskiej* (2012) **Fatma Bucak** poddaje próbie konstytutywne dla tradycjonalistycznego tureckiego społeczeństwa relacje wynikające z hierarchii płci i różnic etnicznych. Istotna dla sposobu, w jaki artystka mówi o problemach niejednolitej pod każdym niemal względem społeczności, jest jej tożsamość – kobiety urodzonej w rodzinie kurdyjskiej, której członkowie przyjmowali postawę zdecydowanej niezgody na politykę państwa. Na tle zrujnowanego kościoła usytuowanego na granicy turecko-armeńskiej ubrana w czarną suknię Bucak przełamuje chleb i rozdaje go dwunastu starszym mężczyznom. Współuczestnicy performance'u są wyraźnie zmieszani, ich sztywne bądź w wymuszony sposób lekceważące pozy jak też jawne podważanie celowości całego zdarzenia wyraźnie wskazują na próbę zdefiniowania sytuacji. Bucak zaaranżowała spotkanie na trudnym pod wieloma względami terenie: w granicznej tureckiej wiosce będącej niegdyś siedzibą Ormian, miejscu spotkania muzułmańskiego Bliskiego Wschodu z chrześcijańską Europą, skłaniającym do refleksji nad konfliktem turecko-armeńskim z lat 20. ubiegłego wieku i masakrą Ormian w czasie I wojny światowej. Artystka buduje sytuację wyobcowania, w której sztuczne geopolityczne podziały przestają być oczywiste.

Praca **Hery Büyüктаşıyan** odnosi się do funkcjonowania w obrębie tureckiego społeczeństwa diaspor mniejszościowych. *Panarchia* (2012) zbudowana jest z kilkuset masowo produkowanych złotych jaj Fabergé, z których każde jest niedomknięte, przyblokowane włożonym

laşmaktalar. **Fatma Bucak**, bir meditasyon, handiyse ritüel niteliği olan *Ne mutlu gelen sana – Türk-Ermeni sınırında söyleşi* (2012) başlıklı performansında, cinsiyet ve etnik farklılıklar hiyerarşisinden kaynaklanan, Türk toplumu için kurucu nitelikteki ilişkileri bir deneye tabi tutuyor. Burada sanatçının kimliği, çeşitlilik içeren bir toplumdan söz etmesi açısından önemli zira kendisi de ülke siyasetine son derece eleştirel yaklaşan üyeleri olan bir aileden gelmekte. Türk-Ermeni sınırında yıkılmış bir kilise fonu önünde siyahlar içindeki Bucak, bir ekmeği bölüp on iki yaşlı adam arasında pay etmektedir. Performans katılımcılarının ne yapacaklarını bilemez bir halde oldukları açıkça görülmektedir; kaskatı ya da zoraki olarak takındıkları, bütün bu olayın amacının açıkça sorgulanması gibi de olan, aldırma pozları, durumu tanımlama çabasında olduklarını açıkça göstermektedir. Bucak, buluşmayı birçok açıdan zorlu bir coğrafyada – zamanında Ermenilerin oturduğu bir Türk sınır köyünde, Müslüman Ortadoğu'nun Hristiyan Avrupa'yla buluşma noktasında, insanı geçen yüzyılın 20'li yıllarındaki Türk-Ermeni çatışması ve I. Dünya Savaşı'ndaki Ermeni kıyımı üzerine düşünmeye meylettiren bir yerde – kotarmış. Sanatçı, içinde suni jeopolitik bölünmüşlüklerin artık belirgin bölünmüşlükler olmayı bıraktıkları bir yabancılaşma durumu kurmaktadır.

Hera Büyüктаşçıyan'ın çalışması, azınlık toplumlarının Türkiye sınırları içindeki işleyişlerine ilişkin bir çalışma. *Panarchia* (2012), kitlesel olarak üretilmiş, hiçbirisi tam kapatılmamış, içlerine konulan birer taş parçasıyla aralık bırakılmış altın rengi yüzlerce Fabergé yumurtasından oluşuyor. Enstalasyonun asıl versiyonu 1500 objeden oluşmaktadır ki bu da tüm kompozisyona sembolik bir boyut kazandırmaktadır: Türkiye'de oturan Rum

the meeting on a difficult ground, for various reasons: in a Turkish border village, which used to be the residence of Armenians, the place where Christian Europe meets Muslim Middle East, a thought-provoking place to think about the Turkish-Armenian conflict from the 20's in the last century, and the massacre of Armenians during the First World War. The artist builds a situation of alienation, where artificial, geopolitical divisions are not so obvious any more.

Hera Büyüктаşçıyan refers to the functioning of the minority communities within Turkish society. *Panarchy* (2012) is built from massively produced Fabergé eggs, which are close shut and blocked by a stone inserted into. In the initial, the fullest version of the installation it was composed of 1500 objects, which gave it a symbolical meaning: 1500 is the number of Greek minority living in Turkey.¹⁰ The title of this work, associated with its significance constitute a figure that is close to paradox. The term panarchy refers to a utopian state system, where all forms of governments coexist and the systems of values, needs and believes are legitimate. This radical socio-political model is based on affirmatively perceived diversity, extreme compromise whose basis is an unconditional acceptance of the otherness. Fabergé eggs blocked with stone bring back to mind authoritarian and totalitarian systems that only guaranteed the freedom of speech to the dominant group, whose policy towards the minority was based on xenophobia. In a popular culture Fabergé eggs are used to keep nick-nacks, which have a personal or sentimental value. Half open, with a stone inside they remain silent – the oppressed history and tradition of the expelled are quietened by the authorities.

¹⁰ Data concerning the number of Greek diaspora in Turkey come from the Greek Orthodox Patriarchate.



Anna Konik

W tym samym mieście, pod tym samym niebem..., 2013/2014 Stambuł

Aynı şehirde, aynı göğün altında..., 2013/2014 İstanbul

In the same city, under the same sky..., 2013/2014 İstanbul

do środka kamieniem. W pierwotnej, najpełniejszej wersji na instalację składa się 1500 obiektów, co całej kompozycji nadaje wymiar symboliczny: 1500 to liczebność mniejszości greckiej zamieszkującej Turcję¹⁰. Tytuł pracy skojarzony z jej wymową tworzy figurę bliską paradoksowi. Termin panarchia odnosi się do utopijnego ustroju państwowego, w którym współistnieją wszystkie formy rządów, a systemy wartości, potrzeby i przekonania są równoprawne. Ów radykalny model społeczno-polityczny opiera się na afirmatywnie pojętej różnorodności, posuniętym do granic kompromisie, którego podstawą jest bezwarunkowe zaakceptowanie inności. Zablockowane jaja Fabergé przywodzą z kolei na myśl systemy autorytarne i totalitarne zapewniające wolność wypowiedzi wyłącznie grupie dominującej, której polityka względem mniejszości oparta jest na ksenofobii. W kulturze popularnej jaja Fabergé służą do przechowywania drobiazgów o wartości osobistej, sentymentalnej. Półotwarte, z tkwiącym w środku kamieniem, milczą – wyciszeniu ulegają tłamszone przez władzę tradycja i historia wykluczonych.

W zrealizowanej w Stambule odsłonie projektu *W tym samym mieście, pod tym samym niebem...* (2013/2014)

Anna Konik oddaje głos siedmiu mieszkającym tam nielegalnym imigrantkom z Afganistanu, Iraku i Syrii. Nie przemawiają jednak bezpośrednio – w ich imieniu do kamery mówią Turczynki, pełnoprawne obywatelki swego kraju. Losy imigrantek są podobne – trasa ucieczki, w wypadku Afganek wymuszonej prześladowaniami ze strony Talibów, wiodła przez Pakistan i Iran, trudnymi górzystymi szlakami usianymi posterunkami policji,

¹⁰ Informacje na temat liczebności diaspory greckiej artystka zaczerpnęła z danych Greckiego Patriarchatu Prawosławnego.

azınlığın nüfusu 1500 civarındadır¹⁰. Çalışmanın anlamıyla bütünleştirilmiş başlığı, paradoksal bir form yaratmaktadır. Panarchia terimi, içinde tüm iktidar sistemlerinin bir arada var olduğu, gereksinim, inanç ve değer biçimlerinin eşit haklara sahip olduğu ütopyik bir devlet düzenine atıf yapmaktadır. Bu radikal sosyo-ekonomik model, olumlu anlaşılan bir çeşitliliğe, temelini ötekiliğin kayıtsız şartsız kabulünün oluşturduğu bir uzlaşmaya dayanır. Taşla bloke edilmiş Fabergé yumurtaları zenofobiye (yabancı düşmanlığı) dayalı azınlıklara yönelik politikaları ve baskın grubuna konuşma özgürlüğünü garantileyen otoriter ve totaliter sistemleri akla getirmektedir. Popüler kültürde Fabergé yumurtaları şahsi, manevi değeri olan ufak tefek eşyaların saklanması için kullanılır. Yarı aralık, içlerinde birer taşın bulunduğu yumurtalar susarlar – dışarıda bırakılmışların iktidar tarafından soluksuz bırakılan geleneği ve tarihi suskunlaşır.

Anna Konik, *Aynı şehirde, aynı göğün altında...* (2013/2014) projesinin İstanbul'da gerçekleştirilen ayağında, orada oturan Afganistanlı, Iraklı ve Suriyeli yedi kaçak göçmen kadına mikrofon uzatır. Ancak doğrudan konuşanlar onlar değildir: Onların yerine yaşadıkları ülkede tüm haklara sahip Türk kadınları konuşur. Göçmen kadınların yazgıları benzerdir: Afgan kadınları özelinde, Taliban baskısıyla mecbur kaldıkları kaçışın güzergâhı Pakistan ve İran üzerinden, polis kontrol noktalarıyla dolu, dağlık, zorlu patikalardan, aç ve susuz geçmiştir. Neredeyse her birinin hayatında siyaset ve geleneksel toplumun kız çocuklarını küçük yaşta kocaya verme ilkeleri belirleyici olmuştur. Savaşta kaçıp kendilerine Türkiye'de bir sığınak bulmuşlardır bulmasına, ama kaçak göçmenlerin sorunlarıyla, düzenlenmemiş yasal

¹⁰ Sanatçı, Rum diasporasının nüfusuna ilişkin bilgiyi Rum Ortodoks Patrikhanesi kayıtlarından almıştır.

In the Istanbul edition of the project *In the same city, under the same sky...* (2013/2014) **Anna Konik** gives the chance to speak to illegal immigrants from Afghanistan, Iraq and Syria. However, they do not speak directly – Turkish women speak on behalf of them, as full citizens of their country. The fate of the immigrants is similar – escape track, in case of these Afghan women it was forced by the Taliban persecution, led through Pakistan, Iran and really difficult mountain passes full of police stations, without water and food. The life of almost each of them was influenced by politics and the rules of a traditional society regarding getting young women married. In Turkey, they found refuge from the war but they have to deal with the problems of illegal refugees, the consequences of their unregulated legal status, no chance of finding a good job or the lack of possibility of sending children to school. Their fate is the fate of social alienation, the life in confinement and dominating solitude. The memory of Afghanistan, Iraq or Syria is full of war, death and insecurity concerning the fate of their relatives. The thread of normal life is present in their narrations – the desirable and at the same time so inconceivably distant condition. Konik's work deals with a growing wall of strangeness, the ghettoization of immigrants taking place both in Europe and Turkey. The character of the exiled *other* described by anthropologists and sociologists in the video becomes exceptionally realistic.

The Legacy of Romanticism

The debate about the romanticism brought back by Jadwiga Sawicka through the personality of Maria Janion and her work is back in **Hubert Czerepok's** work, where it is devoid of a strong commentary on Polish present



Hubert Czerepok

Lux Aeterna, 2011

bez wody i jedzenia. Na życiu niemal każdej z nich zaważyły polityka i zasady tradycyjnego społeczeństwa dotyczące wydawania dziewcząt za męż. W Turcji znalazły schronienie przed wojną, ale borykają się z problemami nielegalnych uchodźców, konsekwencjami nieuregulowanego statusu prawnego, brakiem szans na uczciwą pracę czy możliwości posłania dzieci do szkoły. Ich los jest losem społecznego wyobcowania, życia w zamknięciu i dojmującej samotności. Pamięć o Afganistanie, Iraku czy Syrii wypełnia wojna, śmierć i niepewność losu bliskich. W narracjach kobiet pojawia się wątek normalnego życia – stanu upragnionego i niewyobrażalnie odległego. Praca Konik mówi o narastającym murze obcości, o gettoizacji imigrantów mającej miejsce tak w Europie, jak i Turcji. Opiswana przez antropologów i socjologów postać wykluczonego *innego* w wideo nabiera wyjątkowej realności.

Spadek po romantyzmie

Rozprawa z romantyzmem, przywołana przez Jadwigę Sawicką za pośrednictwem osoby i dzieła Marii Janion, powraca w pracy **Huberta Czerepoka**, w której pozbawiona wyraźnego komentarza na temat polskiej współczesności zyskuje wymiar uniwersalny. W *Lux Aeterna* (2011) artysta przywołuje fragmenty programowych wypowiedzi szaleńców-reformatorów – Thomasa Jeffersona, Adolfa Hitlera, zamachowca Teda Kaczynskiego i Andersa Breivika¹¹ – którzy w zapaleńskich planach naprawy świata przekraczali granicę niewyobrażalnego zła. Ich postulaty i manifesty,

¹¹ Odpowiednio: *Letter to William Stephenson Smith* (1787), *Mein Kampf* (1925–27), *The Free Information Society* (1995), 2083 – *A European Declaration of Independence* (2011).

statülerinin getirdiği sonuçlarla, onurlu bir iş bulma ve çocuklarını okula gönderebilme şanslarının olmayışıyla boğuşmaktadırlar. Yazgıları bir sosyal yabancılaşma, kapalı kapılar ardında ve ezici bir yalnızlık içinde yaşama yazgısıdır. Afganistan, Irak ya da Suriye anılarını savaş, ölüm ve yakınlarının başlarına ne geleceği belirsizliği doldurur. Anlatımlarında normal yaşam süjesi arzu edilen ve hayal dahi edilemeyecek kadar uzaklarda bir durum olarak belirir. Konik'in çalışması, yükselmekte olan yabancılaşma duvarını, göçmenlerin Avrupa'da olduğu kadar Türkiye'de görülen gettolaştırılmasını anlatmaktadır. Antropologlar ve sosyologlar tarafından tanımlanan dışlanmış *öteki* figürü videoda ender görülür bir gerçeklik kazanmaktadır.

Romantizmin Mirası

Jadwiga Sawicka tarafından Maria Janion'un kişiliği ve eseri aracılığıyla atıf yapılan romantizmle hesaplama, **Hubert Czerepok**'un, Polonya'nın bugünü üzerine net bir yorumdan yoksun haliyle evrensel bir boyut kazandığı çalışmasında geri dönüyor. *Lux Aeterna*'da (2011) sanatçı, tutkulu dünyayı düzeltme planlarında akla hayale gelmeyecek bir kötülüğün sınırını aşmış reformcu-delilerin – Thomas Jefferson, Adolf Hitler, bombacı Ted Kaczynski ve Anders Breivik'in¹¹ – programa dayalı söylemlerinden fragmanlara atıf yapar. Bunların büyük romantik ülkülerin yankısı olan talep ve manifestoları, Czerepok'a XIX. yüzyıl kültür mirasının hilekâr yüzünü gösterme olanağı verir. Sanatçının düşünceleri biyografileri şaşırtıcı derecede birbirine yakın iki karakteri – Utøya

situation, therefore it gets a universal dimension. In *Lux Aeterna* (2011) the artist brings back the fragments of writings by mad reformers – Thomas Jefferson, Adolf Hitler, the assassin Ted Kaczynski and Anders Breivik¹¹ – who crossed the borders of unimaginable evil in their enthusiastic plans concerning the reform of the world. Their postulates and manifestos, being the echo of great romantic ideas, allow Czerepok to show the perverse nature of 19th century cultural legacy. Artist's deliberations bring closer two characters, whose biography is surprisingly similar: the extremist Breivik, who assassinated several dozen of people on Utøya, and Kordian the romantic character from the drama by Juliusz Słowacki. Both of them experienced an internal metamorphosis, at the same time declaring the need of active battle. The juxtaposition of two distant characters and events, reality and fiction reveal the madness rooted in seemingly no-nonsense attitudes and manifestos. Rational madness here is another part of oxymoronical nature of reality and human fanaticism hidden under the surface of normality.

¹¹ Aynı sırayla: *Letter to William Stephenson Smith* / *William Stephenson Smith'e Mektup* (1787), *Mein Kampf/Kavgam* (1925-27), *The Free Information Society* / *Özgür Bilgi Toplumu* (1995), 2083 – *A European Declaration of Independence* / *Bir Avrupa Bağımsızlık Bildirgesi* – 2083 (2011).

¹¹ Respectively: *Letter to William Stephenson Smith* (1787), *Mein Kampf* (1925–27), *The Free Information Society* (1995), 2083 – *A European Declaration of Independence* (2011).

będące echem wielkich romantycznych idei, pozwalają Czerepokowi na pokazanie przewrotnego oblicza XIX-wiecznej spuścizny kulturowej. Rozważania artysty spinają dwie postaci o zaskakująco bliskiej biografii: ekstremista Breivik, który przeprowadzając zamach na wyspie Utøya, zamordował kilkadziesiąt osób, i Kordian, bohater romantycznego dramatu Juliusza Słowackiego. Obydwaj przechodzą wewnętrzną metamorfozę, deklarując konieczność czynnej walki. Zestawienia z pozoru odległych postaci i wydarzeń, rzeczywistości i fikcji ujawniają szaleństwo tkwiące w pozornie rzeczowych postawach i manifestach. Racjonalny obłąd jest tu kolejną odsłoną oksymoronicznej natury rzeczywistości i ludzkich rojeń ukrytych pod powłoką normalności.



adasına yaptığı saldırıda yüzlerce insanı öldürmüş olan aşırılık yanlısı Breivik ile Juliusz Słowacki'nin romantik dram kahramanı Kordian'ı – birbirine eklemler. Her ikisi de, etkin mücadele gerekliliğini deklare ederek bir iç başkalaşım geçirirler. Görünürde birbirlerinden uzak karakterlerin ve olayların, gerçekliklerin ve kurgunun bir araya getirilişleri, görünürde nesnel tutum ve manifestolardaki deliliği açığa çıkartmaktadır. Burada rasyonel delilik, gerçekliğin oksimoron doğasının ve insanların normallik örtüsü altında gizli fantezilerinin bir sonraki perdesi olmaktadır.

40

Can Altay
Fatma Bucak
Hera Büyüktaşçıyan
Hubert Czerepok
Oskar Dawicki
Anna Konik
Zbigniew Libera
Franciszek Orłowski
Jadwiga Sawicka
Konrad Smoleński
Ali Taptık
Marek Wasilewski
Piotr Wysocki

Can Altay

Postument w kształcie kwiatu lotosu przetworzony cyfrowo z tekstem „The Meaning of Vietnam” Chomsky’ego
2014, z cyklu *Zapieczone raporty*, wydruk, 30 x 22,5 cm

Vurgun cumujący łódź do połowu małży przetworzony cyfrowo z tekstem „The Ecosophic Object” Guattariego
2014, z cyklu *Zapieczone raporty*, wydruk, 53 x 70 cm

Zrzut ekranu z „The Ecosophic Object” przetworzony cyfrowo z tekstem „The Ecosophic Object” Guattariego
2014, z cyklu *Zapieczone raporty*, wydruk, 15 x 23 cm

Lisy, 2005, video, 10’14”



42

Chomsky’nin “Vietnam’ın Anlamı” başlıklı metniyle birlikte dijital olarak işlenmiş lotus çiçeği heykeli
2014, *Mühürlü raporlar* serisinden, baskı, 30 x 22,5 cm

Guattari’nin “Ekosofik Obje” metniyle dijital olarak işlenmiş Vurgun midye teknesini bağlarken
2014, *Mühürlü raporlar* serisinden, baskı, 53 x 70 cm

Guattari’nin “Ekosofik Obje” metniyle dijital olarak işlenmiş ekran görüntüsü
2014, *Mühürlü raporlar* serisinden, baskı, 15 x 23 cm

Tilkiler, 2005, video, 10’14”



Lotus flower pedestal databent with “The Meaning of Vietnam” by Chomsky
2014, from the series *Sealed reports*, print, 30 x 22.5 cm

Vurgun tying the musselboat databent with “The Ecosophic Object” by Guattari
2014, from the series *Sealed reports*, print, 53 x 70 cm

Screen-shot of the “Ecosophic Object” databent with “The Ecosophic Object” by Guattari
2014, from the series *Sealed reports*, print, 15 x 23 cm

Foxes, 2005, video, 10’14”





Fatma Bucak

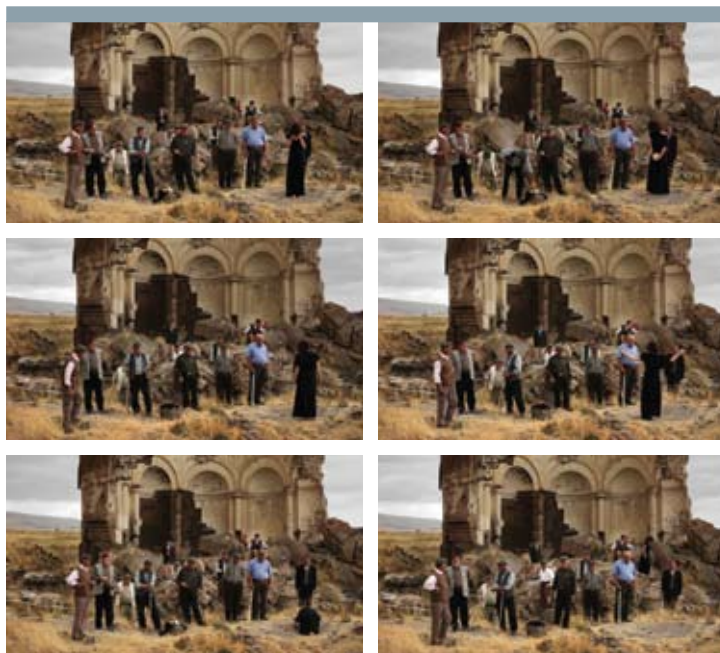


44

Błogosławieni ci, którzy przychodzą
– Rozmowa na granicy turecko-armeńskiej
2012, video, 8'42"

Ne mutlu gelen sana
– Türk-Ermeni sınırında söyleşi
2012, video, 8'42"

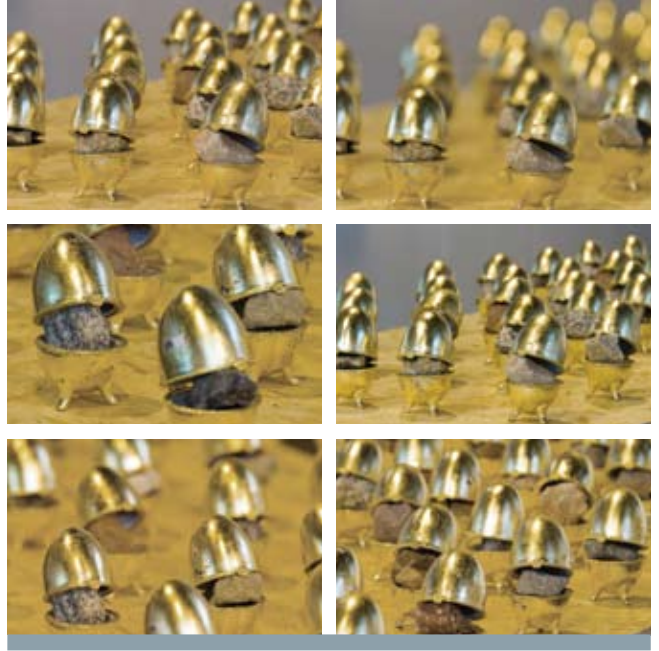
Blessed are you who come
– Conversation on the Turkish-Armenian border
2012, video, 8'42"





Take it, take it and put it in your pocket.

Hera Büyüktaşçıyan



46

Panarchia

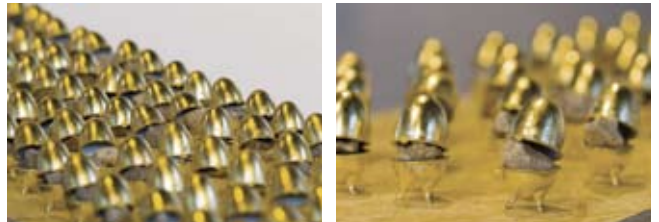
2012, porcelanowe jajka, płatki złota, kamienie
120 x 50 x 500 cm

Panarchia

2012, porselen yumurta, imitasyon altın varak, taş
120 x 50 x 500 cm

Panarchy

2012, porcelain eggs, gold leaf, stones
120 x 50 x 500 cm





Hubert Czerepok



48

Lux Aeterna

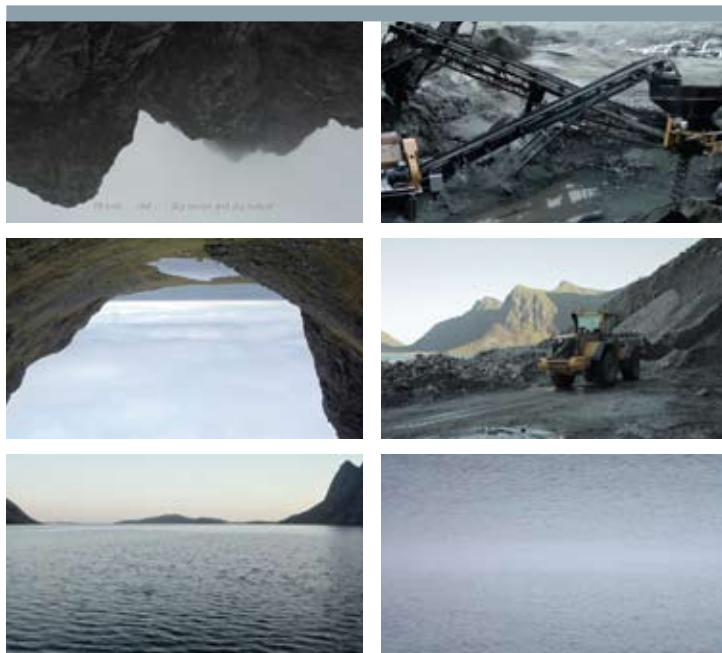
2011, video, 29'29"
praca z kolekcji Podlaskiego Towarzystwa
Zachęty Sztuk Pięknych

Lux Aeterna

2011, video, 29'29"
Podlaskie Güzel Sanatları
Teşvik Derneği koleksiyonundan

Lux Aeterna

2011, video, 29'29"
work from the collection of the Podlaskie
Association for the Promotion of Fine Arts





Ha! I remember you, you tomb of nations!



Oskar Dawicki

50



To nie jest flaga
2014, wydruk, 100 x 150 cm



Bu bir bayrak değil
2014, baskı, 100 x 150 cm



This is not a flag
2014, print, 100 x 150 cm



Anna Konik

W tym samym mieście, pod tym samym niebem...

2013/2014 Stambuł

wideoinstalacja, kolor, dźwięk, łączny czas 7 filmów: 01:32:59

(praca w toku: 2011/2012 Sztokholm; 2012/2013 Białystok;
2013/2014 Stambuł; 2013/2014 Bukareszt)

kamera: Jan Szewczyk, Anna Konik; montaż: Anna Konik; dźwięk:
Jan Szewczyk, Anna Konik; postprodukcja dźwięku: Kamil Sajewicz,
Anna Konik; transkrypcja i tłumaczenia: Azize Güneş, Fattah Lemar Rabiei,
Dorota Haftka-Işik, Nina Mocior, Rima Marrouch; asystentka
projektu: Azize Güneş

Projekt został zrealizowany w ramach Polskiego Sezonu w Turcji w 2014 r.
oraz dofinansowany przez Galerię Arsenal, Białystok, Instytut Adama
Mickiewicza oraz Void Gallery, Londonderry



Aynı şehirde, aynı göğün altında...

2013/2014 İstanbul

video enstalasyonu, renk, ses, 7 filmin toplam süresi: 01:32:59

(yapım aşamasında: 2011/2012 Stockholm; 2012/2013 Białystok;
2013/2014 İstanbul; 2013/2014 Bükreş)

kamera: Jan Szewczyk, Anna Konik; montaj: Anna Konik;
ses: Jan Szewczyk, Anna Konik; ses post-produksiyonu: Kamil Sajewicz,
Anna Konik; transkripsiyon ve çeviri: Azize Güneş, Fattah Lemar Rabiei,
Dorota Haftka-Işik, Nina Mocior, Rima Marrouch; proje asistanı: Azize Güneş

Proje, Türkiye'deki Polonya Sezonu çerçevesinde 2014 yılında gerçekleş-
tirilmiş olup kısmen Galeri Arsenal, Białystok, Adam Mickiewicz Enstitüsü
ve Void Gallery, Londonderry tarafından finanse edilmiştir



In the same city, under the same sky...

2013/2014 İstanbul

video-installation, colour, sound, total duration of 7 movies:
01:32:59

(work in progress: 2011/2012 Stockholm; 2012/2013 Białystok;
2013/2014 İstanbul; 2013/2014 Bucharest)

camera: Jan Szewczyk, Anna Konik; editing: Anna Konik; sound:
Jan Szewczyk, Anna Konik; sound postproduction: Kamil Sajewicz,
Anna Konik; transcription & translation: Azize Güneş, Fattah Lemar Rabiei,
Dorota Haftka-Işik, Nina Mocior, Rima Marrouch; project assistant:
Azize Güneş

Project was created as a part of the Polish Season in Turkey in 2014 and
partly subsidized by the Arsenal Gallery, Białystok, Adam Mickiewicz
Institute, Poland, and Void Gallery, Londonderry





Zbigniew Libera

54



Wolny strzelec (autoportret)

2013, wydruk, tusz pigmentowy na papierze bawełnianym,
dyptyk, 110 x 218 cm, 110 x 147 cm
praca z kolekcji Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych

Tek tabanca (otoportre)

2013, baski, pamuk kağıt üzerine pigment mürekkep, iki kanatlı
tablo, 110 x 218 cm, 110 x 147 cm
Podlaskie Güzel Sanatları Teşvik Derneği koleksiyonundan

Freelancer (self-portrait)

2013, print, pigment ink on cotton paper
diptych, 110 x 218 cm, 110 x 147 cm
work from the collection of the Podlaskie Association for the Promotion
of Fine Arts



Franciszek Orłowski

56

Stodium z pamięci

2014, video, 5'56"

**„NIECH ZSTĄPI DUCH TWÓJ! NIECH ZSTĄPI DUCH TWÓJ
I ODNOWI OBŁICZE ZIEMI – TEJ ZIEMI!”**

2006, opona, ø 77 x 23 cm

opona powstała we współpracy oraz została wyprodukowana
w fabryce Geyer & Hosaja

Bellek çalışması

2014, video, 5'56"

**“İNSİN RUH’UN SENİN! İNSİN RUH’UN SENİN VE YENİLESİN
YÜZÜNÜ YERİN! BU YERİN!”**

2006, lastik, ø 77 x 23 cm

lastik Geyer ve Hosaja Fabrikası’yla işbirliği yapılarak tasarlanmış
ve üretilmiştir

A study of memory

2014, video, 5'56'

**“LET YOUR SPIRIT DESCEND! LET YOUR SPIRIT DESCEND AND
RENEW THE FACE OF THE EARTH, THE FACE OF THIS LAND!”**

2006, tyre, ø 77 x 23 cm

the tyre was created and produced in cooperation with Geyer
& Hosaja factory





Jadwiga Sawicka

58



Maria Janion

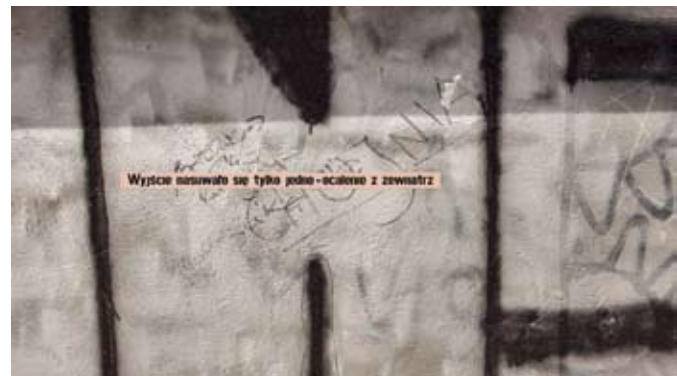
2014, obiekty i kolaże, wymiary zmienne

Maria Janion

2014, objeler ve kolajlar, boyutları değişken

Maria Janion

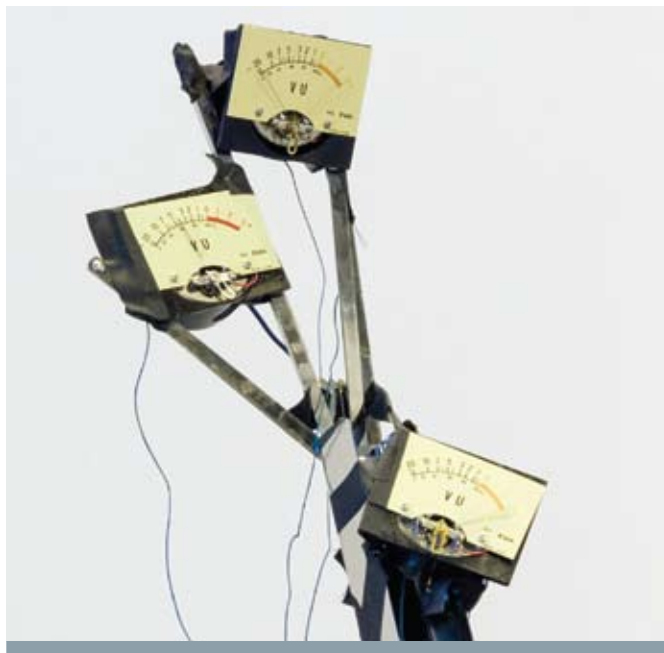
2014, objects and collages, dimensions variable





Konrad Smoleński

60



Volume Unit

2014, pulpit muzyczny, mierniki występowania,
elektronika, kable, prąd, 146 x 55 x 55 cm

Volume Unit

2014, müzik masası, modülasyon metreler,
elektronik aletler, kablolar, elektrik, 146 x 55 x 55 cm

Volume Unit

2014, music desktop, modulation meters,
electronics, cables, electricity, 146 x 55 x 55 cm



Ali Taptık

62

Trans-Kript

2012, 2 wydruki, każdy 127 x 90 cm

Trans-Kript

2012, 2 baski, her biri 127 x 90 cm

Trans-Kript

2012, 2 prints, each 127 x 90 cm



[illegible]

Marek Wasilewski

64



Happiness

2008, seria fotografii

Happiness

2008, fotograf serii

Happiness

2008, photo series





Piotr Wysocki

66

Krzyż

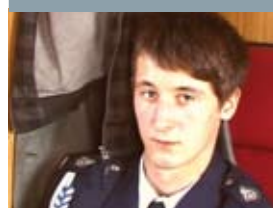
2011, rzeźba multimedialna, 14 monitorów, 250 x 150 cm
praca z kolekcji Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych

Haç

2011, multimedya heykeli, 14 monitör, 250 x 150 cm
Podlaskie Güzel Sanatları Teşvik Derneği koleksiyonundan

The Cross

2011, multimedia sculpture, 14 screens, 250 x 150 cm
work from the collection of the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts







Widok ogólny wystawy *Oksymoron normalności* w Galerii Arsenal elektrownia w Białymstoku, 2014

Białystok'taki Galeri Arsenal'in santral kısmında gerçekleştirilen *Normallik Oksimoronu* sergisinden genel görünüm, 2014

General view of the exhibition *The Oxymoron of Normality* at the Arsenal Gallery power station in Białystok, 2014



Biografie artystów

Sanatçıların biyografileri

Biographies of the artists

Can Altay

Ur. 1975 w Ankarze. Absolwent Uniwersytetu Bilkent w Ankarze (Architektura Wnętrz i Architektura Krajobrazu: tytuł licencjata uzyskał w 1997, magistra – w 1999). W 2004 ukończył podyplomowe studia z zakresu krytyki artystycznej w Akademii Sztuk Pięknych w Malmö (Uniwersytet w Lund). Uzyskał tytuł doktora w dziedzinie sztuk pięknych, designu i architektury na Uniwersytecie w Bilkent (2004). Mieszka i pracuje w Stambule.

Can Altay bada funkcje, znaczenie, organizację i rekonfigurację przestrzeni publicznej. W jego „sceneriach” doszukać się można krytycznej refleksji na temat zjawisk miejskich i działalności artystycznej. Tworzy w dziedzinie rzeźby, fotografii i instalacji, a jego prace można znaleźć w otwartej przestrzeni, na wystawach i w publikacjach.

Miał wystawy indywidualne w: Sala Rekalde, Bilbao (2006); Spike Island, Bristol (2007); Kunstlerhaus Bethanien, Berlin (2008); The Showroom, Londyn (2010); Casco, Utrecht (2011) oraz Arcade, Londyn (2012). Jego prace były prezentowane na licznych biennale: w Stambule, Hawanie, Busanie, Gwangju, Marakeszu i Tajpej, jak również w muzeach i galeriach: Walker Art Center (Minneapolis), Van Abbemuseum (Eindhoven), ZKM (Karlsruhe), Artists Space (Nowy Jork) czy SALT (Stambuł). Zrealizował także następujące projekty publiczne: „PARK: bir ihtimal” (Stambuł, 2010); „The Church Street Partners’ Gazette” (Londyn, 2010–13); „Distributed” (Londyn, 2012); „Inner Space Station” (Nowy Jork, 2013). Jest redaktorem antologii „komponowania scenarii”: „Ahali: an anthology for setting a setting” (Bedford Press 2013, AA Publications, Londyn).

1975 yılında Ankara’da doğdu. Bilkent Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü mezunudur (lisans eğitimini 1997’de, yüksek lisansını ise 1999’da tamamlamıştır). 2004 yılında Malmö Sanat Akademisi’nde (Lund Üniversitesi) Eleştirel Çalışmalar Lisansüstü programını bitirmiştir. Yine 2004’te Bilkent Üniversitesi’nde güzel sanatlar, tasarım ve mimarlık alanında doktor unvanı almıştır. İstanbul’da oturmakta ve çalışmaktadır.

Can Altay, kamusal alanın işlevlerini, anlamını, örgütlenmesini ve yeniden yapılandırılmasını araştırmaktadır. Eserlerinde kentsel olgular ve sanatsal etkinlik üzerine eleştirel düşünceler bulmak mümkündür. Heykel, fotoğraf ve enstalasyon alanında yapıtlar vermekte, bu yapıtlar açık alanlarda, sergi ve çeşitli yayınlarda görülebilmektedir.

Sala Rekalde, Bilbao (2006); Spike Island, Bristol (2007); Kunstlerhaus Bethanien, Berlin (2008); The Showroom, Londra (2010); Casco, Utrecht (2011) ve Arcade, Londra’da (2012) kişisel sergiler gerçekleştirmiştir. Yapıtları İstanbul, Havana, Busan, Gwangju, Marakeş ve Taipei’de birçok bienalde ve Walker Art Center (Minneapolis), Van Abbemuseum (Eindhoven), ZKM (Karlsruhe), Artists Space (New York) ya da SALT (İstanbul) gibi müze ve galerilerde de sergilenmiştir. “PARK: bir ihtimal” (İstanbul, 2010); “The Church Street Partners’ Gazette” (Londra, 2010–13); “Distributed” (Londra, 2012); “Inner Space Station” (New York, 2013) başlıklı kamu projeleri de gerçekleştirmiştir. “Sahne yaratımı” antolojisi: “Ahali: an anthology for setting a setting” in (Bedford Press 2013, AA Publications, Londra) redaktörlüğünü yapmaktadır.

Born in Ankara, 1975. Graduated from Bilkent University, Ankara (Interior Architecture and Environmental Design: BFA in 1997, MFA in 1999). Post-Graduate Degree in Critical Studies at Malmö Art Academy, Lund University (2004). PhD in Art, Design and Architecture, Bilkent University, Ankara (2004). Lives and works in Istanbul.

He investigates the functions, meaning, organisation and reconfigurations of public space. His ‘settings’ provide critical reflection on urban phenomena and artistic activity. His work traverses sculpture, photography and installation, and is staged and manifested through the spaces, exhibitions and publications he produces.

Altay has had solo exhibitions at Sala Rekalde, Bilbao (2006); Spike Island, Bristol (2007); Kunstlerhaus Bethanien, Berlin (2008); The Showroom, London (2010); Casco, Utrecht (2011); Arcade, London (2012). His work has been included in Biennials of Istanbul, Havana, Busan, Gwangju, Marrakech, Taipei; and in museums and galleries such as the Walker Art Center (Minneapolis), Van Abbemuseum (Eindhoven), ZKM (Karlsruhe), Artists Space (New York), and SALT (Istanbul). His public projects include: “PARK: bir ihtimal” (Istanbul, 2010); “The Church Street Partners’ Gazette” (London, 2010–13); “Distributed” (London, 2012); “Inner Space Station” (New York, 2013). Altay is the editor of “Ahali: an anthology for setting a setting”, 2013 published by Bedford Press, AA Publications, London.

Fatma Bucak

Ur. 1982 w Iskenderun. Absolwentka Uniwersytetu w Stambule (licencjat z filozofii), Akademii Sztuk Pięknych Albertina w Turynie (licencjat z grafiki) i Europejskiego Instytutu Designu w Turynie (licencjat z fotografii). Tytuł magistra uzyskała z fotografii w londyńskim Royal College of Art (2012). Mieszka i pracuje w Londynie i Stambule.

Jej prace łączą performance, wideo i fotografię. Jak zauważa Qinyi Lim, w ostatnich latach Bucak czerpała z archetypów regionu śródziemnomorskiego, wzbogacając jednocześnie swoje filmy i fotografie o intymne detale, z których wyłaniają się kwestie związane z płynnością tożsamości i przemieszczaniem się kultury mainstreamowej. W niektórych jej pracach obecne są wątki autobiograficzne, w których wyraźnie rysuje się ślad napięć wynikających z dorastania w rodzinie należącej do mniejszości kurdyjskiej w miasteczku na granicy turecko-syryjskiej.

Miała wystawy indywidualne w galerii Alberto Peola, Turyn (2011) i ARTER, Stambuł (2013). Brała udział w prezentacjach grupowych: IDFA, Amsterdam (2010); Art SAWA, Dubaj (2011); International Festival of Nonfiction Film, MoMA, Nowy Jork (2011); 54. Biennale Sztuki w Wenecji, Tese di San Cristoforo (2011); Manifesta 9 Parallel Event, Genk (2012); Yapi Kredi Kultur Sanat, Stambuł (2013); Londonewcastle Project Space, Londyn (2013); Cooper Gallery, DJCAD, Dundee (2013); Rosenfeld Porcini, Londyn (2013); Bloomberg New Contemporaries 2013, ICA, Londyn / Spike Island, Bristol; „At the Crossroads 2”, Sotheby’s, Londyn (2014). Jest współkuratorką (wraz z Başak Şenova) projektu „Transition” (serii performance’ów i projekcji wideo oraz wystawy) w Yapi Kredi Kultur Sanat w Stambule, 2013–14 (transitionprojectistanbul.com/). Planowane wystawy w 2014 r., solo: Castello di Rivoli, Turyn; Alberto Peola, Turyn; grupowe: „Into the Country”, SALT Ulus, Ankara; „Rainbow in the Dark”, SALT Galata, Stambuł.

1982 yılında İstanbul’da doğdu. İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü’nü bitirdi, peşi sıra Torino’da Albertina Güzel Sanatlar Akademisi’nin grafik ve Avrupa Tasarım Enstitüsü’nün fotoğraf alanlarındaki lisans programlarından mezun oldu. Yüksek lisansını Londra Kraliyet Sanat Koleji Fotoğraf Bölümü’nde yaptı (2012). Londra’da ve İstanbul’da yaşıyor ve çalışıyor.

Çalışmaları performans, video ve fotoğrafı bir araya getirir. Bucak, Qinyi Lim’in belirttiği gibi, son yıllarda Akdeniz bölgesinin arketiplerinden beslenen aynı zamanda da film ve fotoğraflarını, kimliğin akıcılığı ve ana akım kültürünün yer değiştirmesine bağlı meselelerin görünür olduğu mahrem detaylarla zenginleştirmektedir. Yapıtlarının bazılarında, Türkiye-Suriye sınırındaki küçük bir kasabanın Kürt azınlığından bir ailede büyümekten kaynaklanan gerilimlerin izinin net şekilde görünür olduğu otobiyografik konular da mevcuttur.

Alberto Peola, Torino (2011) ARTER, İstanbul (2013) galerilerinde kişisel sergiler açmıştır. IDFA, Amsterdam (2010); Art SAWA, Dubai (2011); International Festival of Nonfiction Film, MoMA, New York (2011); 54. Venedik Sanat Bienali, Tese di San Cristoforo (2011); Manifesta 9 Parallel Event, Genk (2012); Yapi Kredi Kültür Sanat, İstanbul (2013); Londonewcastle Project Space, Londra (2013); Cooper Gallery, DJCAD, Dundee (2013); Rosenfeld Porcini, Londra (2013); Bloomberg New Contemporaries 2013, ICA, Londra / Spike Island, Bristol; “At the Crossroads 2”, Sotheby’s, Londra (2014) gibi sanat etkinliklerinde grup sunumlarına katılmıştır. İstanbul Yapi Kredi Kültür Sanat’ta (bir performans, video gösterimleri ve sergi serisi olan) “Transition / Geçiş” 2013–14 projesinin (Başak Şenova’yla birlikte) eş küratörlüğünü yapmaktadır (<http://transitionprojectistanbul.com/index-tr.html>). 2014 yılında Torino’da Castello di Rivoli ve Alberto Peola’da kişisel sergileri açmayı, “Into the Country / Köklere Dönüş”, SALT Ulus, Ankara; “Rainbow in the Dark”, SALT Galata, İstanbul karma etkinliklerine katılmayı planlamaktadır.

Born in Iskenderun, 1982. Graduated from Istanbul University (BA in Philosophy); Albertina Academy of Fine Arts, Turin (BA in Graphics); and European Institute of Design, Turin (BA in Photography). MA in Photography, Royal College of Art, London (2012). Lives and works in London and Istanbul.

Her works embrace performance, video, and photography. Over the last few years, as Qinyi Lim writes, she has deeply drawn from the archetypes that emerge out of the Mediterranean region, while enhancing her photographs and videos with nuanced intimate details in which issues pertaining to the fluidity of identity and displacement of mainstream culture are allowed to emerge from between the cracks. In some of her works she draws on autobiographical detail, revealing the tensions that come from her being a member of the Kurdish minority born in a town on the border between Turkey and Syria.

She has had solo exhibitions at Alberto Peola, Turin (2011) and ARTER, Istanbul (2013). Her works have been shown at IDFA, Amsterdam (2010); Art SAWA, Dubai (2011); International Festival of Nonfiction Film, MoMA, New York (2011); 54th Venice Biennale, Tese di San Cristoforo (2011); Manifesta 9 Parallel Event, Genk (2012); Yapi Kredi Kultur Sanat, Istanbul (2013); Londonewcastle Project Space, London (2013); Cooper Gallery, DJCAD, Dundee (2013); Rosenfeld Porcini, London (2013); Bloomberg New Contemporaries 2013, ICA, London and Spike Island, Bristol; “At the Crossroads 2”, Sotheby’s, London (2014). She is co-curating (with Başak Şenova) the “Transition” project, live and video performance exhibition series at the Yapi Kredi Kultur Sanat, Istanbul, 2013–14 (transitionprojectistanbul.com/). Forthcoming in 2014, solo shows: Castello di Rivoli, Turin and Alberto Peola, Turin; group shows: “Into the Country”, SALT Ulus, Ankara; “Rainbow in the Dark”, SALT Galata, Istanbul.

Hera Büyüktaşçıyan

Ur. 1984 w Stambule. Absolwentka malarstwa na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Marmara (2006). Mieszka i pracuje w Stambule. Artystka posługuje się pojęciem „obcości”, łącząc je z konceptami nieobecności i niewidoczności w celu stworzenia umownego połączenia pomiędzy tożsamością, pamięcią, czasem i przestrzenią – właśnie poprzez „obcość”. Dzięki metaforom zapożyczonym z lokalnych mitów, motywów historycznych i ikonograficznych otwiera ona przed „obcością” nowe możliwości narracyjne. Aby zgłębić znaczenie „nieobecności” w pamięci zbiorowej, w swoich ostatnich pracach Büyüktaşçıyan koncentruje się na transformacji urbanistycznej, której skutkiem jest totalne unicestwienie, destrukcja, wyobcowanie i inność w obrębie społeczności, historii, czasoprzestrzeni i pamięci.

Brała udział w rezydencjach artystycznych: ACSL, Erywań (2011); PiST/// Interdisciplinary Project Space, Stambuł (2012); AIR-Drop, Sztokholm (2012); Villa Waldberta, Monachium (2012–13); Delfina Foundation, Londyn (2014).

Prezentowała prace na wystawach m.in.: „Worthy Hearts”, Erywań (2011); „The Afternoon Odyssey”, SALT, Stambuł (2012); „Looking for Somewhere to Land”, Slakthusateljéerna, Sztokholm (2012); „Reflecting on Reflection”, Galeri Mana, Stambuł (2012); „Blur”, Weltraum, Monachium (2012); „Envy, Enmity, Embarrassment”, ARTER, Stambuł (2013); „In Situ”, PiST///, Stambuł (2013); „The Land Across the Blind”, Galeri Mana, Stambuł (2014).

1984 yılında İstanbul'da doğdu. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun oldu (2006). İstanbul'da çalışıyor. İşlerinde esas olarak “öteki” olmayı vurguluyor ve bunu boşluk ve görünmezlik kavramlarıyla, kimlik, bellek, mekan ve zaman üzerinden imgesel bir bağ dahilinde oluşturmak için birleştiriyor. Yerel mitlerden, tarihi ve ikonografik elementlerden metaforlar kullanarak, kimi zaman ironik, kimi zaman naif ve didaktik bir yaklaşım içerisinde “öteki” için yeni bir anlatım alanı açmaktadır. Sanatçı son işlerinde yersiz-yurtsuzlaşma ve “boşluk-yokluk” kavramlarını kolektif bellek içinde sorgulamak için, tam anlamıyla bir kayboluşa ve yıkıma neden olan kentsel dönüşüm ile benlik ve ötekilik düzlemlerinin arasındaki varoluşsal denge üzerine odaklanmaktadır.

Katıldığı misafir sanatçı programları: ACSL (Erivan, 2011); PiST/// Disiplinlerarası Proje Alanı (İstanbul, 2012); AIR-Drop (Stockholm, 2012); Villa Waldberta (Münih, 2012–13); Delfina Foundation (Londra, 2014).

Katıldığı sergilerden bazıları şunlardır; “Worthy Hearts” (Erivan, 2011); “Bir ikinci macerası” (SALT, İstanbul 2012); “Looking for Somewhere to Land” (Slakthusateljéerna, Stockholm, 2012); “Yansıma Üzerine Düşünceler” (Galeri Mana, İstanbul, 2012); “Blur” (Weltraum, Münih, 2012); “Haset, Husumet, Rezalet” (ARTER, İstanbul, 2013); “In Situ” (PiST///, İstanbul, 2013); “Körler Ülkesinin Karşısında” (Galeri Mana, İstanbul, 2014).

Born in Istanbul, 1984. Graduated from Marmara University, Faculty of Fine Arts, Painting department (2006). Lives and works in Istanbul. The artist uses the notion of the ‘other’ and combines it with the concepts of absence and invisibility, in order to compose an imaginary connection between identity, memory, space and time through ‘the other’. By using metaphors from local myths, historic and iconographic elements, she opens a new narrative scope for the ‘other’. In her recent works to inquire the meaning of ‘absence’ within the collective memory, she focuses on urban transformation, which causes total disappearance, destruction, isolation and otherness within the frame-work of communities, history, time-space and memory.

Artist in Residence programmes she has participated in: ACSL, Yerevan (2011); PiST/// Interdisciplinary Project Space, Istanbul (2012); AIR-Drop, Stockholm (2012); Villa Waldberta, Munich (2012–13); Delfina Foundation, London (2014).

Selected exhibitions she participated in include: “Worthy Hearts”, Yerevan (2011); “The Afternoon Odyssey”, SALT, Istanbul (2012); “Looking for Somewhere to Land”, Slakthusateljéerna, Stockholm (2012); “Reflecting on Reflection”, Galeri Mana, Istanbul (2012); “Blur”, Weltraum, Munich (2012); “Envy, Enmity, Embarrassment”, ARTER, Istanbul (2013); “In Situ”, PiST///, Istanbul (2013); “The Land Across the Blind”, Galeri Mana, Istanbul (2014).

Hubert Czerepok

Ur. 1973 w Słubicach. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (1999), odbył studia podyplomowe w Jan Van Eyck Academie w Maastricht (2002–2003) oraz w Higher Institute for Fine Arts Flanders w Antwerpii (2004–2005). W latach 2000–2002 razem ze Zbigniewem Rogalskim tworzył duet artystyczny Magisters. Jest profesorem nadzwyczajnym w Akademii Sztuki w Szczecinie na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów, gdzie prowadzi Pracownię Filmu Eksperymentalnego. Mieszka we Wrocławiu.

Jego twórczość obejmuje prace wideo, animacje, filmy found footage, instalacje, fotografie, rysunki, neony, realizacje w przestrzeni publicznej. Czerepok jest badaczem skupionym na znajdowaniu i analizowaniu sytuacji niejednoznacznych, problematycznych, niepokojących. W obszarze jego zainteresowań znajdują się: kondycja środowisk twórczych i krytyka instytucjonalna, funkcjonowanie obrazu w kulturze wizualnej, cienka granica między fikcją a rzeczywistością, zjawiska paranormalne, teorie spiskowe, prorocтва, ksenofobiczne obsesje i ich funkcjonowanie w społeczeństwie.

Prezentował prace na licznych wystawach indywidualnych i zbiorowych, m.in.: „Devil’s Island”, La Crie Centre d’Art Contemporain, Rennes (2009); „Cultural Transference”, EFA Project Space, The Elizabeth Foundation for The Art, New York (2012); „Lux Aeterna”, Galeria Żak|Branicka, Berlin (2012); „Historia i utopia”, Galeria Arsenal, Białystok (2013); „Scientific Inquiries”, Koç University Campus, Stambuł (2013); „Zbrodnia w sztuce”, MOCAP, Kraków (2014); 19. Biennale of Sydney (2014).

źródło/kaynak/source: www.akademiasztuki.eu

1973 yılında Słubice’de doğdu. Poznań Güzel Sanatlar Akademisi mezunu (1999), Maastricht Jan Van Eyck Academie’de (2002–2003) ve Antwerpen Higher Institute for Fine Arts Flanders’da (2002–2003) lisansüstü eğitim aldı. 2000–2002 yılları arasında Zbigniew Rogalski’yle sanat ikilisi Magisters’i kurdu. Halen doçenti olduğu Szczecin Sanat Akademisi Resim ve Yeni Medya Fakültesi’nde Deneysel Film Atölyesi’ni yönetmektedir. Wrocław’da yaşamaktadır.

Eserleri video çalışmaları, animasyon, buluntu kayıt filmler, fotoğraf, çizim, neon ışıklar, kamusal alan uygulamalarını kapsar. Czerepok, dikkatini tek anlamlı olmayan, sorunlu, huzursuzluk veren durumları bulmaya ve incelemeye vermiş bir araştırmacıdır. İlgili alanında sanatçı çevrelerin genel durumu ve kurumsal eleştiri, görsel kültürde resmin işleyişi, kurguyla gerçeklik arasındaki ince sınır, paranormal olaylar, komplo teorileri, kehanetler, yabancı düşmanlığı saplantıları ve bunların toplumda işleyişi yer alır.

Çalışmalarını başta “Devil’s Island”, La Crie Centre d’Art Contemporain, Rennes (2009); “Cultural Transference”, EFA Project Space, The Elizabeth Foundation for the Art, New York (2012); “Lux Aeterna”, Galeria Żak|Branicka, Berlin (2012); “Historia i utopia / Tarih ve Ütopya”, Galeri Arsenal, Białystok (2013); “Scientific Inquiries”, Koç Üniversitesi Kampüsü, İstanbul (2013); “Zbrodnia w sztuce / Sanatta Suç”, MOCAP, Kraków (2014); 19. Sydney Bienali (2014) olmak üzere birçok kişisel ve karma sergide sergilemiştir.

Born in Słubice, 1973. Graduated from the Academy of Fine Arts in Poznań (1999). Postgraduate degree at the Jan Van Eyck Academie in Maastricht (2003) and Higher Institute for Fine Arts Flanders in Antwerp (2005). In the years 2000–2002 he cooperated with Zbigniew Rogalski as part of an artistic duo called Magisters. Associate professor at the Academy of Art in Szczecin (Faculty of Painting and New Media) where he runs the Experimental Film Studio. He lives in Wrocław.

His works include video, animation, found footage films, installation, photography, drawings, neon, projects in public space Czerepok focuses on finding and analyzing situations which are ambiguous, problematic or disturbing. The scope of his interest embraces: the condition of creative environment and institutional criticism, functioning of pictures in visual culture, the thin line between fiction and reality, paranormal phenomena, conspiracy theories, prophecies, xenophobic obsessions and their functioning in society.

His works have been presented on numerous solo and collective exhibitions: “Devil’s Island”, La Crie Centre d’Art Contemporain, Rennes (2009); “Cultural Transference”, EFA Project Space, The Elizabeth Foundation for The Art, New York (2012); “Lux Aeterna”, Żak|Branicka Gallery, Berlin (2012); “History and Utopia”, Arsenal Gallery, Białystok (2013); “Scientific Inquiries”, Koç University Campus, Istanbul (2013); “Crime in Art”, MOCAP, Kraków (2014); 19. Biennale of Sydney (2014).

Oskar Dawicki

Ur. 1971 w Stargardzie Szczecińskim. Absolwent Wydziału Sztuk Plastycznych Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu (1996). W latach 2000–2010 współtworzył grupę Azorro. Mieszka w Warszawie.

Dawicki jest z wykształcenia malarzem, ale już w trakcie studiów zainteresował się sztuką performance, której pozostał wierny przez kolejne lata, by po roku 2000 poszerzyć pole swego działania o prace wideo, fotografie, dokumentację, a w końcu również obiekty i instalacje.

Jego prace mają postkonceptualny charakter i utrzymane są w lekko groteskowej, ironicznej, a nawet absurdalnej aurze. Dawicki łączy w swojej sztuce romantyczno-tragiczny komponent, silnie nasycony własnymi rozterkami egzystencjalnymi, z poetyką i krytycznym wymiarem sztuki konceptualnej. Autorefleksja nad własnym statusem instytucjonalnym jako artysty współczesnego przeplata się ściśle z refleksją nad własną tożsamością, a raczej nad jej ulotnością, umownością, eterycznością, słabością.

Jego prace znajdują się w kolekcjach m.in.: Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, MOCAP w Krakowie, Bunkra Sztuki w Krakowie, Muzeum Sztuki w Łodzi, Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, Fundacji Sztuki Polskiej ING, Galerii Arsenal w Białymstoku.

źródło/kaynak/source: <http://raster.art.pl/galeria/artysty/dawicki/dawicki.htm>

1971 yılında Stargard Szczeciński’de dünyaya geldi. Toruń Nikolas Kopernik Üniversitesi Plastik Sanatlar Fakültesi mezunu (1996). 2000-2010 yılları arasında Azorro grubunu oluşturan isimlerden biridir. Varşova’da yaşamaktadır.

Dawicki resim eğitimi almıştır, ancak daha öğrencilik yıllarında performans sanatına merak salıp sonraki yıllarda ona sadık kalmış, 2000 yılından sonra ise çalışma alanını video, fotoğraf, belge ve nihayet obje ve enstalasyonlarla genişletmiştir.

Çalışmalarının post-kavramsal bir niteliği vardır ve hafiften grotesk, ironik, hatta absürt bir hava içinde tutulan çalışmalardır. Dawicki, sanatında kendi varoluşsal çelişkileriyle iyice doyurulmuş bir romantik-trajik bileşeni poetikayla ve kavramsal sanatın eleştirel boyutuyla birleştirir. Çağdaş bir sanatçı olarak kendi kurumsal statüsünün kendiliğinden düşünülüp irdelenmesi, kendi kimliği, daha ziyade onun gelip geçiciliği, basmakalıplığı, çıtkırıldımlığı ve zayıflığı üzerine derinden düşünmeyle sıkı sıkıya iç içe geçer.

Çalışmalarının yer aldığı başlıca koleksiyonlar: Varşova Ulusal Müze, Varşova Modern Sanat Müzesi, Varşova Ujazdowski Şatosu Çağdaş Sanat Merkezi, Kraków MOCAP, Kraków Sanat Ambarı, Łódź Stana Müzesi, Toruń Çağdaş Sanat Merkezi, Polonya Sanatı Vakfı ING, Białystok Galeri Arsenal.

Born in Stargard Szczeciński, 1971. Graduated from the Nicolaus Copernicus University in Toruń, Faculty of Fine Arts. He was a member of the Azorro group (2000–2010). Lives in Warsaw.

Dawicki qualified as a painter but already during his studies showed an interest in performance, which has lasted for years. In 2000 he began expanding his field of artistic activity into video, photography, documentation and, last but not least, objects and installations.

His works are of a post-conceptual character and kept in the atmosphere of light grotesque, irony and even the absurd. In his art, a tragic-romantic component suffused with his personal existential dilemmas is combined with poetics and the critical dimension of conceptual art. The auto-reflection on his own institutional status as a contemporary artist intertwines with the reflection on his own identity or rather on its transience, symbolism, ephemerality and feebleness.

His works can be found in collections of: the National Museum in Warsaw, the Museum of Modern Art in Warsaw, the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle in Warsaw, MOCAP in Kraków, Bunkier Sztuki in Kraków, Muzeum Sztuki in Łódź and the Arsenal Gallery in Białystok.

Anna Konik

Ur. 1974 w Lublińcu. Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (2000). Mieszka w Berlinie, Warszawie i w Dobrodzieńcu. W latach 1999–2001 pracowała jako asystentka prof. Zofii Glazer w Katedrze Rysunku warszawskiej ASP. W 2012 r. uzyskała tytuł doktora sztuk pięknych na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii warszawskiej ASP.

Tworzy wideoinstalacje, obiekty, uprawia wideo, fotografię, rysunek. W 2009 r. została zaproszona w ramach profesury gościnnej im. Rudolfa Arnheima do Instytutu Sztuki i Historii Obrazu na Uniwersytecie Humboldta w Berlinie. W latach 2012 i 2013 prowadziła seminaria wideo na Wydziale Literatury i Lingwistyki Uniwersytetu Bielefeld w Niemczech. Jest laureatką wielu stypendiów artystycznych, polskich i zagranicznych, m.in. IASPIS w Sztokholmie (2011/2012) oraz Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP (2013).

Prace Konik prezentowano w licznych galeriach na świecie, m.in. w Irlandii Północnej, Węgrzech, Polsce, Szwecji, Niemczech, Austrii, Turcji, Włoszech, USA.

Bohaterami twórczości Konik są ludzie. Zawsze na pierwszym planie, oprowadzają nas po swoich miejscach i po swoim życiu. Artystka koncentruje się na problemach osób wyalienowanych ze społeczeństwa, doznających wykluczenia ze względu na status określony wiekiem, chorobą, narodowością.

Prace Konik znajdują się w kolekcjach m.in.: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Fundacji Leube w Gartenau-Salzburg, Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, Art Stations Foundation w Poznaniu, Galerii Arsenal w Białymstoku, Warmińsko-Mazurskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Olsztynie.

źródło/kaynak/source: <http://www.annakonik.art.pl/>

1974'te Lubliniec'de doğdu. Varşova Güzel Sanatlar Akademisi mezunu (2000). Yaşamını Berlin, Varşova ve Dobrodzień'de sürdürmektedir. 1991–2001 yılları arasında Varşova Güzel Sanatlar Akademisi Çizim Bölümü'nde Prof. Dr. Zofia Glazer'in asistanlığını yapmıştır. 2012'de aynı okulun Medya Sanatları ve Sahne Tasarımı Fakültesi'nde güzel sanatlar doktoru unvanı almıştır.

Video enstalasyonlar, objeler yaratmakta; video, fotoğraf ve çizim çalışmaktadır. 2009 yılında, Rudolf Arnheim misafir öğretim üyeliği programı kapsamında Berlin Humboldt Üniversitesi Sanat ve Resim Tarihi Enstitüsü'ne davet edilmiştir. 2012 ve 2013 yıllarında Almanya'da Bielefeld Üniversitesi Edebiyat ve Dilbilim Fakültesi'nde video üzerine seminer dersleri vermiştir. Başta Stockholm'de IASPIS – Uluslararası Sanatçılar Stüdyo Programı (2011/2012) ile P.C. Kültür ve Milli Miras Bakanlığı (2013) bursu olmak üzere Polonya'da ve yurtdışında birçok sanat bursu kazanmıştır.

Konik'in çalışmaları Kuzey İrlanda, Macaristan, Polonya, İsveç, Almanya, Avusturya, Türkiye, İtalya, ABD gibi dünyanın birçok ülkesinin galerilerinde sergilenmektedir.

Konik'in sanatının kahramanları insanlardır. Hep ilk plandadırlar, bizi kendi mekânlarında ve yaşamlarında dolaştırırlar. Sanatçı, topluma yabancılaşmış, yaşla, hastalıkla ya da milliyetle belirlenen statüleri yüzünden dışlanan insanların sorunlarına yoğunlaşır.

Konik'in çalışmaları Varşova Ujazdowski Şatosu Çağdaş Sanat Merkezi, Gartenau-Salzburg Leube Vakfı, Bytom Yukarı Silezya Müzesi, Poznań Art Stations Foundation, Białystok Galeri Arsenal, Olsztyn Warmińsko-Mazurskie Güzel Sanatları Teşvik Derneği koleksiyonları gibi birçok koleksiyonda yer almaktadır.

Born in Lubliniec, 1974. Graduated from the Academy of Fine Arts in Warsaw (2000). She lives in Berlin, Warsaw and Dobrodzień. In the years 1999–2001 she worked as an assistant to Prof. Zofia Glazer at the Department of Drawing, Academy of Fine Arts, Warsaw. PhD in Fine Arts at the Faculty of Media Art and Stage Design, Academy of Fine Arts in Warsaw (2012).

Her works include video-installations, objects, video, photography, drawing. In 2009 she was invited as Rudolf Arnheim Associate Professor to the Department of Art and Visual History, Humboldt University in Berlin. She conducted video seminars at the Faculty of Linguistics and Literary Studies, Bielefeld University in Germany (2012–2013). She has been awarded many artistic scholarships both Polish and foreign, such as: IASPIS in Stockholm (2011/2012); the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland (2013).

Her works have been exhibited in galleries in different countries, for example in: Northern Ireland, Hungary, Poland, Sweden, Germany, Austria, Turkey, Italy, USA.

The subjects of her work are people. Always in the foreground, they guide us through their spaces and lives. The artist focuses on problems of people who are alienated from society because of their age, illness or nationality.

Her works can be found in collections of: the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle in Warsaw, the Leube Foundation, Gartenau-Salzburg, the Upper Silesian Museum in Bytom, the Art Stations Foundation in Poznań, the Arsenal Gallery in Białystok, the Warmińsko-Mazurskie Association for the Encouragement of Fine Arts in Olsztyn.

Zbigniew Libera

Ur. 1959 w Pabianicach. Mieszka i pracuje w Warszawie. Jest twórcą filmów wideo, fotografii, instalacji, obiektów i rysunków, które w przenikliwy i przewrotny sposób grają ze stereotypami współczesnej kultury. Jego wstrząsające prace wideo z lat 80. ubiegłego wieku (m.in. „Obrzędy intymne” i „Perseweracja mistyczna”) wyprzedziły o 10 lat falę „sztuki ciała”. W połowie lat 90. zaczął tworzyć „Urządzenia korekcyjne” – obiekty będące przetworzeniem istniejących już produktów, przedmiotów masowej konsumpcji (m.in. „Universal Penis Expander” czy „Body Master. Zestaw zabawowy dla dzieci do lat 9”). Projektuje także przetworzone zabawki, prace odsłaniające mechanizmy wychowywania, edukacji i tresury kulturowej, z których najgłośniejszą stało się „Lego. Obóz koncentracyjny”. Od tego też czasu jest jednym z filarów tzw. sztuki krytycznej, również w sensie instytucjonalnym – mimo rozwoju kariery cały czas blisko związany jest ze środowiskami niezależnymi i sceną offową. W ostatnich latach zajmuje się głównie fotografią, a szczególnie specyfiką fotografii prasowej – tym, jak media kształtują naszą pamięć wizualną i manipulują obrazem historii (serie „Pozytywy”, 2003). Inny nurt jego twórczości stanowi refleksja nad procesami tworzenia historii sztuki oraz uwikłaniem sztuki we współczesne procesy marketingowo-promocyjne („Mistrzowie”, 2003). Często zabiera głos na temat trudnej sytuacji materialnej artystów w realiach dzisiejszej Polski. Jest autorem programu telewizyjnego „Przewodnik po sztuce” emitowanego w TVP Kultura (2012–13).

Prace Libery znajdują się w kolekcjach m.in.: Tate Modern w Londynie, Contemporary Art Museum w Kumamoto, Jewish Museum w Nowym Jorku, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Fundacji Sztuki Polskiej ING, Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Białymstoku.

źródło/kaynak/source: <http://raster.art.pl/galeria/artysci/libera/libera.htm>; <http://culture.pl/pl/tworca/zbigniew-libera>

1959 yılında Pabianice’de doğdu. Yaşamını ve çalışmalarını Varşova’da sürdürmektedir. Çağdaş kültürün stereotipleriyle kurnazca ve sinsice oyunlar oynayan filmlerin, fotoğrafların, enstalasyonların, obje ve çizimlerin yaratıcısıdır. Geçen yüzyılın 80’li yıllarından sarsıcı video çalışmaları (başta da “Mahrem Ayınlar” ve “Mistik Perseverasyon”), “beden sanatı” dalgasını bir 10 yıl kadar öncelemiştir. 90’lı yılların ortalarında “Düzeltilme cihazları” – önceden mevcut kitlesel tüketim eşyalarının, ürünlerinin modifikasyonu olan objeler (ör. “Universal Penis Expander” ya da “Body Master. 0–9 yaş çocukları için oyun seti”) – yaratmaya başlamıştır. Yeni biçimler verilmiş çocuk oyuncakları, çocuk yetiştirme, öğretim ve kültürel eğitim mekanizmalarını açığa çıkartan çalışmalar da projelendirmektedir ki bunlardan en çok ses getireni “Lego. Toplama Kampı” olmuştur. O tarihten itibaren de adına eleştirel sanat denen akımın – kariyerinin gelişimi hep bağımsız çevreler ve “off-sahne” ile bağlantılı olmuşa da – kurumsal anlamda da sacayaklarından biri olagelmıştır.

Son yıllarda ağırlıklı olarak fotoğrafçılıkla, özelden de foto muhabirliği ile – medyanın görsel hafızamızı nasıl şekillendirdiği ve tarihin resmiyle bizi nasıl manipüle ettiğiyle (“Pozitif” serileri, 2003) – ilgilenmektedir. Sanatının diğer bir akımı da sanat tarihini oluşturma süreçleri ve sanatın çağdaş pazarlama-tanıtım süreçlerine karışması üzerine düşünme olmaktadır (“Ustalar”, 2003). Polonya’nın bugünkü şartlarında sanatçıların yaşadığı maddi güçlükler konusunda sıklıkla söz söyler. TVP Kultura’da yayınlanan “Sanat Rehberi” (2012–13) programının yaratıcısıdır.

Libera’nın çalışmaları Londra Tate Modern, Komamoto Contemporary Art Museum, New York Jewish Museum, Varşova Modern Sanat Müzesi, Polonya Sanatı Vakfı ING, Białystok Podlaskie Güzel Sanatları Teşvik Derneği gibi kurum ve müzelerin koleksiyonlarında yer almaktadır.

Born in Pabianice, 1959. Lives and works in Warsaw. He is an author of videos, photographs, installations, objects and drawings which play with stereotypes of contemporary culture in a penetrating and perverse way. While the “body art” wave arrived only in the late 1990s, Libera was 10 years ahead of his time with his shocking video art (“Intimate Rites” and “Mystical Perseverance” among others). In the mid-nineties he began to create “Correcting Devices” – modified objects which had previously served as products of mass consumption (as “Universal Penis Expander” and “Body Master: a Play Kit for Children”). He also designs converted toys – objects exposing the mechanisms of upbringing, education and cultural taming. The most famous one was “Lego. Concentration Camp.” Since that time he has been one of the pillars of the so-called critical art, also in the institutional sense. In spite of becoming popular, he has managed to stay part of the independent movement and keep his roots in the off scene

In the recent years he has been focusing on photography. He has shown particular interest in press photography as well as how media mould our visual memory and manipulate our perception of history (the “Positives” series, 2003). Another field of interest is reflection on the processes of creating history of art as well as art being influenced by current marketing and promotional activities (“Masters”, 2003). He often speaks out about the difficult financial situation of artists in contemporary Poland. He is also an author of a television programme “Przewodnik po sztuce” (Art Guide) broadcast by TVP Kultura in 2012–13.

His works can be found in collections of: Tate Modern in London, the Contemporary Art Museum in Kumamoto, the Jewish Museum in New York, the Museum of Modern Art in Warsaw, the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in Białystok.

Franciszek Orłowski

Ur. 1984 w Poznaniu. Absolwent Wydziału Intermediów w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (2010). Mieszka i pracuje w Poznaniu.

Tworzy obiekty site specific, niekiedy zmieniające się w efemeryczne akcje. Interesuje go problematyka relacji z Levinasowskim „Innym”. Badając granice możliwości zbliżenia się do drugiego człowieka, Orłowski zainicjował performance „Pocałunek miłości” (2009), w którym zamieniał się ubraniami z osobami bezdomnymi. Zdobył w ten sposób odzież wykorzystaną do tworzenia późniejszych prac przestrzennych – „Projektu 0 (zero)” (2011), „Przebieralni” (2012), „Wiatrołapu” (2013) oraz „Skóry i kości” (2013).

W ostatnich latach brał udział w wystawach: „Zerreißproben”, Lepiziger Kreis, Lipsk (2010); „Mir”, Galeria Arsenal, Białystok (2011); „After Socialist Statues”, Centrum Sztuki Współczesnej *kim?*, Ryga (2011); „Double Game / Podwójna gra”, polsko-ukraiński projekt specjalny w ramach 1. Międzynarodowego Biennale Sztuki Współczesnej w Kijowie ARSENALE 2012, Mystetskyi Arsenal, Kijów (2012); „Splendor tkaniny”, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa (2013); „BRITISH BRITISH POLISH POLISH: Sztuka krańców Europy, długie lata 90. i dziś”, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa (2013); „Artysta w czasach beznadziei”, BWA Wrocław (2013).

źródło/kaynak/source:
<http://kuratorlibera.bwa.wroc.pl/?p=160>

1984 yılında Poznań’da doğdu. Poznań Güzel Sanatlar Akademisi Intermedya Fakültesi mezunu (2010). Yaşamını ve çalışmalarını Poznań’da sürdürmektedir.

Kimi zaman geçici eylemlere dönüşen mekan özgü objeler yaratmaktadır. Onu Levinas’ın “Öteki”siyle ilişki sorunsalı ilgilendirmektedir. Orłowski, öteki insana yaklaşabilmenin sınırlarını araştırırken, evsiz insanlarla elbiselerini değiştirdiği “Aşk Öpücüğü” adlı bir performansa başlamıştır. Bu şekilde elde ettiği giysileri sonraki mekân çalışmalarında – “Proje 0 (sıfır)” (2011), “Soyunma Odası” (2012), “Hol” (2013) ve “Deriler ve kemikler” (2013) – kullanmıştır.

Son yıllarda katıldığı sergiler: “Zerreißproben”, Lepiziger Kreis, Leipzig (2010); “Mir”, Galer Arsenal, Białystok (2011); “After Socialist Statues”, Çağdaş Sanat Merkezi *kim?*, Riga (2011); “Double Game”, Kiev ARSENALE 2012 – 1. Uluslararası Çağdaş Sanat Bienali kapsamında gerçekleştirilen özel Polonya-Ukrayna projesi, Mystetskyi Arsenal, Kiev (2012); “Dokumanın Splendor’u”, Teşvik – Ulusal Sanat Galerisi, Varşova (2013); “BRITISH BRITISH POLISH POLISH: Avrupa’nın uçlarının sanatı, uzun 90’lar ve bugün”, Ujazdowski Şatosu Çağdaş Sanat Merkezi, Varşova (2013); “Umutsuzluk zamanlarında sanatçı”, BWA Wrocław (2013).

Born in Poznań, 1984. Graduated from the Academy of Fine Arts in Poznań, Intermedia Department. Lives and works in Poznań.

He creates site specific objects which occasionally turn into ephemeral actions. He is interested in the subject of the relationship with the Levinas’s ‘Other’. While investigating the limits of the possibility of getting close to another human, Orłowski initiated the “Kiss of Love” performance (2009) in which he swapped clothes with homeless people. The items of clothing were then used for creating the following works of art in space: “Project 0 (zero)” (2011), “Fitting Room” (2012), “Doorway Curtain” (2013) and “Skin and Bones” (2013).

Recently he has taken part in the following exhibitions: “Zerreißproben”, Lepiziger Kreis, Leipzig (2010); “Mir”, Arsenal Gallery, Białystok (2011); “After Socialist Statues”, *kim?* Contemporary Art Centre, Riga, Latvia (2011); “Double Game”, Polish-Ukrainian Special Project at ARSENALE 2012: The First Kyiv International Biennale of Contemporary Art, Mystetskyi Arsenal, Kyiv (2012); “The Splendor of Textiles”, Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw (2013); “BRITISH BRITISH POLISH POLISH: Art From Europe’s Edges In The Long ‘90s And Today”, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw (2013); “The artist in the time of hopelessness”, BWA Wrocław (2013).

Jadwiga Sawicka

Ur. 1959 w Przemyślu. Absolwentka Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1984). Mieszka i pracuje w Przemyślu.

Tworzy obrazy, fotografie, obiekty i instalacje tekstowe, również w przestrzeni publicznej. Autorka charakterystycznych obrazów z napisami, w których na cielistym tle umieszcza wyjęte z kontekstu słowa – często źle podzielone, bez znaków diakrytycznych, urwane, wywołujące niepokój i dezorientację. Sawicka stosuje swoisty recykling: wybiera pojedyncze słowa lub urywki zdań zaczerpnięte z gazet, reklam, mediów elektronicznych i malując je na obrazach lub powielając w formie tapet, nakierowuje na nie uwagę widza, prowokuje go do dopisania własnej historii. W ten sposób z jednej strony udaje się jej przywrócić wyjałowionym słowom emocje i sens, jakie ze sobą niosą, a z drugiej nadać im materialność i wyrazistość wizualną przynależną rzeczom. W ostatnich latach jej prace polegają często na interwencji w materię wydanych już książek różnych autorów – artystka wykonuje kolaże wewnątrz nich lub obkłada je we własnoręcznie namalowane obwoluty.

Prace Sawickiej znajdują się w kolekcjach m.in.: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Muzeum Narodowego w Warszawie, Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, Muzeum Narodowego w Krakowie, MOCAK w Krakowie, Fundacji Sztuki Polskiej ING, Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Białymstoku.

źródło/kaynak/source: <http://culture.pl/pl/tworca/jadwiga-sawicka>; <http://czarna-gallery.pl/index.php/jadwiga-sawicka/>; <http://www.jadwigasawicka.pl/>.

1959'da Przemyśl'da doğdu. Kraków Güzel Sanatlar Akademisi Resim Fakültesi mezunu (1984). Yaşamını ve çalışmalarını Przemyśl'da sürdürmektedir.

Resimler, fotoğraflar, kamuya açık alanlar da dâhil olmak üzere objeler ve enstalasyonlar çalışmaktadır. Ten rengi bir fon üzerine bağlamından kopartılmış – genelde hatalı bölünmüş, noktalama işaretleri olmayan, kopuk kopuk, insanda huzursuzluk ve zihin karışıklığı uyandıran – sözcükler yerleştirdiği, yazılı karakteristik resimlerin yaratıcısıdır. Sawicka, kendine has bir geri dönüşüm uygular: Tek tek kelimeleri ya da gazetelerden, reklamlardan ya da elektronik medyadan alınan sözcük parçacıklarını seçer ve onları resimlerini yapıp ya da duvar kağıdı şeklinde çoğaltıp izleyicinin dikkatini onların üzerine çekerken, izleyiciyi bunlara kendi tarihini eklemeye kışkırtır. Böylece bir yandan, güçsüz düşmüş sözcüklere beraberlerinde getirdikleri duyguları ve anlamı geri kazandırmayı, diğer yandan, onlara nesnelere ait görsel bir netlik ve maddilik vermeyi başarır. Son yıllarda çalışmaları genelde çeşitli yazarların basılmış kitaplarına sonradan yapılan müdahalelere dayalı çalışmalardır: Sanatçı, bunların içlerine kolajlar yapmakta ya da dışlarını el boyamasıyla yaptığı kaplarla kaplamaktadır.

Sawicka'nın çalışmalarının yer aldığı başlıca koleksiyonlar: Varşova Modern Sanat Müzesi, Varşova Ulusal Müze, Varşova Ulusal Sanat Galerisi "Teşvik", Kraków Ulusal Müze, Kraków MOCAK, Polonya Sanatı Vakfı ING, Białystok Podlaskie Güzel Sanatları Teşvik Derneği.

Born in Przemyśl, 1959. Graduated from the Academy of Fine Arts in Kraków (Faculty of Painting, 1984). Lives and works in Przemyśl.

She creates paintings, photographs, objects and text installations, often in public spaces. She is an author of characteristic images with writing in which words are placed on a flesh-coloured background. The words are out of context, often missing diacritical marks, finished half-way, causing anxiety and disorientation. Sawicka recycles words in her own way. She singles out words or fragments of sentences from newspapers, advertisements or electronic media and she paints them on canvas or duplicates them on wallpaper, focusing viewers' attention and encouraging them to complete the story. In this way she manages to re-equip the barren phrases back with the emotions and meaning they are supposed to convey while granting them with the physicality and visual clarity typical of objects. In recent years her works have often concentrated on interfering with the physical matter of published books by various authors. This is accomplished by creating painted hand-made covers or collages inside the books.

Her works can be found in collections of: the Museum of Modern Art in Warsaw, the National Museum in Warsaw, Zachęta – National Gallery of Art in Warsaw, the National Museum in Kraków, MOCAK in Kraków, the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in Białystok.

Konrad Smoleński

Ur. w 1977 w Kaliszu. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (2002). W latach 2002–2009 pracował jako asystent tej uczelni. Mieszka i pracuje w Warszawie i Bernie. Artysta sztuk wizualnych, fotograf, muzyk.

W swej twórczości wykorzystuje różnorodne media, m.in. wideo, instalację, performance, muzykę. Należy do poznańskiej grupy artystycznej Penerstwo. Współtworzył lub współtworzy zespoły muzyczne: Mama, Kristen, K.O.T., Sixa, BNNT. W latach 1999–2002 uczestnik działań niezależnej grupy artystycznej Stado Prusa. Od 2003 roku animator sceny Pink Punk. W 2011 r. został laureatem nagrody „Spojrzenia” Fundacji Deutsche Bank w konkursie organizowanym przez Zachętę – Narodową Galerię Sztuki w Warszawie.

Prezentował prace na wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych, m.in.: „The End of Radio”, PinchukArtCentre, Kijów (2012); „Tribute to Errors and Leftovers”, Performa 13, Nowy Jork (2013); „BOOSTER. Art Sound Machine”, muzeum Marta Herford, Herford (2014); „Co widać. Polska sztuka dzisiaj”, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa (2014); „Primary Images”, ArtBrussels 2014, Bruksela (2014); „Void. If the Universe Is Expanding, Are We Drifting Apart Too?”, Kunsthalle Winterthur (2014); „Everything Was Forever Until It Was No More – Time Test”, CentrePasquArt, Biel (2014). W 2013 r. reprezentował Polskę na 55. Biennale w Wenecji (wystawa indywidualna „Everything Was Forever, Until It Was No More” w Pawilonie Polskim).

Jego prace znajdują się w kolekcjach: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi, Fundacji Sztuki Polskiej ING, Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Białymstoku.

źródło/kaynak/source: <http://leto.pl/konrad-smolenski/>;
<http://www.konradsmolenski.com/>

1977'de Kalisz'de doğdu. Poznań Güzel Sanatlar Akademisi mezunu (2002). Aynı okulda 2002–2009 yılları arasında asistanlık yaptı. Yaşamını ve çalışmalarını Varşova ve Bern'de sürdürmektedir.

Görsel sanatlar, fotoğraf ve müzik sanatçısı. Sanatında video, enstalasyon, performans ve müzik gibi farklı farklı araçlardan yararlanır. Poznań sanat grubu Penerstwo'nun bir üyesidir. Mama, Kristen, K.O.T., Sixa, BNNT gibi müzik gruplarında yer almış ve almaktadır. 1999–2002 yılları arasında bağımsız sanat grubu Stado Prusa'nın çalışmalarına katılmıştır. 2003 yılından bu yana Pink Punk'un sahne animatörüdür. 2011 yılında Varşova Ulusal Sanat Galerisi “Teşvik” tarafından düzenlenen yarışmada Deutsche Bank Vakfı'nın “Bakışlar” ödülünü kazandı.

Çalışmalarını birçok kişisel ve karma sergide sergilemiştir ki en önemlileri şunlardır: “The End of Radio”, PinchukArtCentre, Kiev (2012); “Tribute to Errors and Leftovers”, Performa 13, New York (2013); “BOOSTER. Art Sound Machine”, Marta Herford Müzesi, Herford (2014); “Görüldüğü üzere. Bugünün Polonya sanatı”, Modern Sanat Müzesi, Varşova (2014); “Primary Images”, ArtBrussels 2014, Brüksel (2014); “Void. If the Universe Is Expanding, Are We Drifting Apart Too?”, Kunsthalle Winterthur (2014); “Everything Was Forever Until It Was No More – Time Test”, CentrePasquArt, Biel (2014). 2013'te Polonya'yı 55. Venedik Biennialinde temsil etmiştir (Polonya pavyonunda açılan kişisel sergi: “Everything Was Forever, Until It Was No More / Daha Fazlası Olmadığı Sürece, Her Şey Ebedidir”).

Çalışmalarının yer aldığı koleksiyonlar: Varşova Modern Sanat Müzesi, Łódź Sanat Müzesi, Polonya Sanatı Vakfı ING, Białystok Podlaskie Güzel Sanatları Teşvik Derneği.

Born in Kalisz, 1977. Graduated from the Academy of Fine Arts in Poznań (2002) where he worked as an assistant lecturer in 2002–2009. Lives and works in Warsaw and Bern.

His art includes visual works, photography and music. In his artistic activity he makes use of various media, such as video, installations, performance or music. He is a member of the “Penerstwo” artistic group. He has been a member of the following bands: Mama, Kristen, K.O.T., Sixa, BNNT. In 1999–2002 he participated in the activities of the independent artistic group “Stado Prusa” (Prus's Herd). He has been an animator for the Pink Punk scene since 2003. In 2011 he received the Deutsche Bank Foundation Award “Views” in an art competition organized by Zachęta – National Gallery of Art in Warsaw.

Smoleński's works have been presented at numerous solo and collective exhibitions, such as: “The End of Radio”, PinchukArtCentre, Kyiv (2012); “Tribute to Errors and Leftovers”, Performa 13, New York (2013); “As You Can See: Polish Art Today”, Museum of Modern Art, Warsaw (2014); “Primary Images”, ArtBrussels 2014, Brussels (2014); “Void. If the Universe Is Expanding, Are We Drifting Apart Too?”, Kunsthalle Winterthur (2014); “Everything Was Forever Until It Was No More – Time Test”, CentrePasquArt, Biel (2014); “BOOSTER. Art Sound Machine”, museum Marta Herford, Herford (2014). In 2013 he represented Poland at the 55th Venice Biennale (solo exhibition “Everything Was Forever, Until It Was No More”, Polish Pavilion).

His works can be found in collections of: the Museum of Modern Art in Warsaw, Muzeum Sztuki in Łódź, the ING Polish Art Foundation, the Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts in Białystok.

Ali Taptık

Ur. 1983 w Stambule. Absolwent Wydziału Architektury Uniwersytetu Technicznego (ITU) w Stambule. Tytuł magistra uzyskał z historii architektury, ITU (2011). Obecnie jest doktorantem i adiunktem na ITU. Jest fotografem samoukiem. Mieszka i pracuje w Stambule.

Jego debiut artystyczny „Remembering Me” (Pamiętając mnie; 2001–2005) to fotograficzna seria składająca się z autobiograficznych scen oraz ujęć krajobrazu miejskiego, tworzących osobistą opowieść o dorastaniu. Druga seria fotografii „Kaza ve Kader” (Przypadek i przeznaczenie; 2004–2008) to, jak pisze Başak Şenova, „powiązane ze sobą kadry niosące doświadczenia skondensowanej miejskiej rzeczywistości, przedstawiające związki, miejsca, ludzi, emocje i przypadkowe sytuacje”. „Kaza ve Kader” została opublikowana we Francji w 2009 r. przez Filigranes Edition. Seria „Familiar Strangers” (Znajomi nieznajomi; 2007–2008) to kontynuacja prac poświęconych miastu rodzinnemu, której motywem przewodnim jest jego struktura oraz relacje pomiędzy mieszkańcami a ich otoczeniem. „Nothing Surprising” (Nic zaskakującego; 2007–2013), drugi tom „powieści” zapoczątkowanych przez „Kaza ve Kader”, koncentruje się wokół motywu kryzysu i kontestacji w kontekście urbanistycznym. Artysta zajmuje się także architektoniczną i krytyczną analizą krajobrazu miejskiego, jak w „On clothing and grooming: Looking at Osmanbey” (O ubiorze i pielęgnacji. Spojrzenie na Osmanbey; praca w procesie od 2012).

Taptık wraz ze swoim projektem „Reform-Reset-Revisit” był jednym z artystów reprezentujących Turcję na 14. Międzynarodowej Wystawie Architektury w ramach Biennale w Wenecji w 2014 r. Taptık współpracował z prof. dr. Uğurem Tanyeli i Bülentem Erkmensem nad podwójną książką „İstanbul’u Resmetmek – Türkiye’nin Görsellik Tarihine Giriş” (Obraz Stambułu. Wstęp do historii sztuk wizualnych w Turcji), wyd. 2010, oraz „Metropol Yeşili” (Zieleń metropolii), wyd. 2014. Jest jednym z członków założycieli Związku Wydawców Bandrolsuz (www.bandrolsuz.org).

1983 yılında İstanbul’da doğdu. İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) Mimarlık Fakültesi mezunudur, 2011 yılında aynı fakültede mimarlık tarihi alanında yüksek lisansını tamamlamıştır. Halen İTÜ Mimarlık Fakültesi’nde doktora öğrencisi ve öğretim görevlisidir. Yaşamını ve çalışmalarını İstanbul’da sürdürmektedir.

Çıkış yapısı “Beni Hatırlamak” (2001–2005), otobiyografik sahnelerle kent peyzajının kendi büyüme öyküsüne eşlik eden karelerinden oluşan bir fotoğraf serisidir. İkinci fotoğraf serisi “Kaza ve Kader” (2004–2008), Başak Şenova’nın yazdığı gibi, “birbirine bağlı biriktirilmiş kentsel gerçeklik deneyimi kareleri üzerine; ilişkiler, mekânlar, insanlar, duygular ve tesadüfler üzerinedir”. “Kaza ve Kader”, Filigranes Edition tarafından 2009’da basılmıştır. “Tanıdık Yabancılar” serisi (2007–2008), doğup büyüdüğü kente adanmış çalışmalarının devamı olup ana motifi kentin yapısı ve kent sakinleriyle çevreleri arasındaki ilişkiler olmaktadır. “Şaşılabilecek bir şey yok” (2007–2013), “Kaza ve Kader”’in başlattığı “romanların” ikinci cildi, kentsel bağlamda kriz ve direniş motifi etrafında yoğunlaşır. Sanatçı, (2012’den bu yana devam ettirmekte olduğu) “Giyinmek ve giydirmek üzerine: Osmanbey’e bakmak” çalışmasında olduğu gibi, kent peyzajının mimari ve eleştirel analiziyle de uğraşmaktadır. Taptık, “Reform-Reset-Revisit” projesiyle, 2014 yılında Türkiye’yi Venedik Bienali’nin 14. Uluslararası Mimari Sergisi’nde temsil eden sanatçılardan biri oldu.

Taptık, “İstanbul’u Resmetmek – Türkiye’nin Görsellik Tarihine Giriş” (2010) başlıklı iki ciltlik kitapta ve “Metropol Yeşili”nde (2014) Prof. Dr. Uğur Tanyeli ve Bülent Erkmën’le ortak çalışma yürüttü. Ayrıca, yayıncılar kolektifi Bandrolsüz’ün (www.bandrolsuz.org) kurucu üyelerinden biridir.

Born in Istanbul, 1983. Graduated from the Istanbul Technical University (ITU), Faculty of Architecture (2007). Master’s thesis in History of Architecture, ITU (2011). He is currently a PhD candidate and an adjunct lecturer at ITU. He is an autodidact photographer. Lives and works in Istanbul.

Taptık’s debut work “Remembering Me” (2001–2005) is a photographic series that combines autobiographical images with urban landscape to recreate a personal history of adolescence. His second series “Kaza ve Kader” (Accident and Fate; 2004–2008) is “about interconnected frames of the experience of accumulated urban realities, it is about the relationships, places, people, emotions and coincidences” as Başak Şenova describes. “Kaza ve Kader” was published by Filigranes Editions, France in 2009. With “Familiar Strangers” (2007–2008), a series about the urban structure and the relationship between the subjects of the city and their environment, Taptık continued his work on his hometown. “Nothing Surprising” (2007–2013) is the second volume in the series of “novels” that started with “Kaza ve Kader”. “Nothing Surprising” centers itself around the theme of crisis and resistance in an urban context. Along with these projects, Taptık’s work range also includes architectural and critical analysis of urban areas as in “On clothing and grooming: Looking at Osmanbey” (work in progress since 2012).

Taptık was also one of the artists representing Turkey in Venice Biennial of Architecture 2014 with his project “Reform-Reset-Revisit”. Taptık also collaborated with Prof. Dr. Uğur Tanyeli and Bülent Erkmën on the double book “İstanbul’u Resmetmek – Türkiye’nin Görsellik Tarihine Giriş” (Depicting Istanbul – Introduction to History of Visuality in Turkey), published in 2010, and “Metropol Yeşili” (Metropol Green), 2014. He is one of the founding members of Istanbul based Bandrolsuz Publishers Collective (www.bandrolsuz.org).

Marek Wasilewski

Ur. 1968 w Poznaniu. Absolwent PWSSP w Poznaniu (1993) i Central Saint Martins College of Art & Design w Londynie (1998). Był stypendystą the British Council, Fundacji Fulbrighta i Kosciuszko Foundation. Jest profesorem Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, gdzie wykłada w Katedrze Intermediów na Wydziale Komunikacji Multimedialnej. Mieszka i pracuje w Poznaniu.

Wasilewski jest autorem tekstów i książek o sztuce oraz redaktorem naczelnym czasopisma „Czas Kultury”. Zajmuje się przede wszystkim sztuką wideo, ostatnio coraz częściej w swoich pracach posługuje się fotografią cyfrową. Zdarza się także, że sięga do środków wyrazu odległych od technologii nowych mediów (np. „Słownik” z 2002 roku). Tomasz Wilmański pisal, że rozpatrując twórczość Wasilewskiego, należy skupić się w pierwszym rzędzie na „pojemności merytorycznej”, sensach zawartych w realizowanych przez niego obrazach filmowych, które warunkują (scalają) wszystkie pozostałe elementy języka jego wypowiedzi artystycznych. Artysta realizuje filmy, które ukazują najczęściej proste, prozaiczne zjawiska wyjęte z otaczającej go rzeczywistości. Z tym że obraz filmowy nie jest nam przekazany do jednoznacznego odczytania... Ryszard Kluszczyński w książce „Obrazy na wolności” zauważył, że w twórczości Wasilewskiego występuje silnie zaznaczona skłonność do analizy języków sztuki, wewnętrznej struktury dzieła oraz jego relacji z medium.

Wasilewski prezentował swoje prace na wystawach indywidualnych i grupowych w Polsce, Niemczech, Austrii, Włoszech, Norwegii, Irlandii Północnej, USA, Izraelu, Japonii i in.

źródło/kaynak/source: //intermedia.uap.edu.pl/index.php?page=konsultant-prof-marek-wasilewski

1968 yılında Poznań'da doğdu. Poznań Plastik Sanatlar Devlet Yüksek Okulu (1993) ve Londra Central Saint Martins College of Art & Design mezunu (1998). The British Council, Fulbright Vakfı ve Kosciuszko Foundation'dan burslar almıştır. Poznań Sanat Üniversitesi'nde hocalık yapmakta olup Multimedya İletişimi Fakültesi İntermedya Anabilim Dalı'nda dersler vermektedir. Poznań'da oturmakta ve çalışmalarını da bu kentte sürdürmektedir.

Wasilewski, sanat üzerine kitap ve metinleri olan bir yazar, ayrıca „Kültür Zamanı” dergisinin de genel yayın yönetmenidir. Her şeyden önce video sanatıyla ilgilenmekte olup son zamanlarda dijital fotoğrafı daha sıklıkla kullanmaktadır. Yeni araçların teknolojisinden uzak ifade araçlarına da yöneldiği olur (ör. 2002 tarihli „Sözlük” çalışması). Tomasz Wilmański, Wasilewski'nin sanatını irdelerken ilk sırada onun „özlü kapasitesine”, yaptığı filmlerde sanatsal söylemlerinin dilinin bütün diğer unsurlarını belirleyen (bütünleştiren) içkin anlamlara yoğunlaşılması gerektiğini yazmıştır. Sanatçı, genelde basit, onu çevreleyen gerçeklikten çıkarılıp alınmış alelade olayları gösteren filmler yapmaktadır. Ama film bize tek anlamla okunmak için iletilmiş değildir... Ryszard Kluszczyński, „Özgürlükteki Resimler” adlı kitabında, Wasilewski'nin sanatında sanatın dillerinin, bir yapının iç yapısının ve medyayla olan karşılıklı ilişkisinin analizini yapmak yönünde belirgin bir eğilim olduğunu belirlemiştir.

Wasilewski, çalışmalarını Polonya, Almanya, Avusturya, İtalya, Norveç, Kuzey İrlanda, ABD, İsrail, Japonya vb. ülkelerde düzenlenmiş kişisel ve karma sergilerde sergilemiştir.

Born in Poznań, 1968. Graduated from the State School of Fine Arts in Poznań (1993) and Central Saint Martins College of Art & Design in London (1998). He is the recipient of the grant from the British Council, the Fulbright Foundation and the Kosciuszko Foundation. Professor at the University of Arts (Faculty of Multimedia Communication, Intermedia Department). Lives and works in Poznań.

Wasilewski is an author of texts and books on art. He is also the chief editor of the „Czas Kultury” (Culture Time) periodical. His main field of interest is video art. Recently he has been increasingly using digital photography in his work. He occasionally exploits means of expression quite separate from the new media technology (as in 2002 „Dictionary”). According to Tomasz Wilmański, when analyzing Wasilewski's work, one should focus mainly on „the essential capacity”, the meanings carried by his film frames which condition (unite) all the other elements of the language of his artistic expression. The artist makes films which usually present simple, prosaic situations extracted from the surrounding reality. Nevertheless, the picture that reaches the viewer is not unambiguous... As Ryszard Kluszczyński notices in his book „Obrazy na wolności” (Pictures on the loose), Wasilewski's works show a strong tendency for analyzing languages of art, the internal structure of a piece of art and its relationship with the medium.

His art has been presented at solo and collective exhibitions in Poland, Germany, Austria, Italy, Norway, Northern Ireland, USA, Israel, Japan and others.

Piotr Wysocki

Ur. 1976 w Dębnie Lubuskim. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (2008). Mieszka i pracuje w Warszawie.

Strategia artystyczna Piotra Wysockiego mieści się pomiędzy dokumentem filmowym, performance a akcjonizmem społecznym. Artysta przeprowadził i sfilmował warsztaty dla dzieci gruzińskich, czeczeńskich i rosyjskich przebywających w wyizolowanym ośrodku dla uchodźców w Bytomiu, dając im do zabawy kartonowe pudełka w kształcie cegieł („Kamanda”, 2010, wspólnie z Markiem Glinkowskim). W dawnej fabryce broni w Radomiu skonfrontował ze sobą dwie skłócone grupy – parkourowców i policję („Run Free”, 2011). Zaproponował grupie muzułmanów odprawienie islamskiego rytuału w warszawskim Muzeum Narodowym („Zikr”, 2012). W czasie trwania piłkarskich mistrzostw Europy zorganizował na krakowskim stadionie mecz futbolowy z udziałem mniejszości seksualnych („TransEuro”, 2012). Przez kilka lat rejestrował życie pochodzącej z prowincji transseksualistki Aldony i w decydującym momencie sfinansował jej operację zmiany płci („Aldona”, 2013). Wysocki zbliża się do swoich bohaterów na tyle, że stereotypy i schematyczne podziały tracą sens. Jego projekty ujawniają ukryte uprzedzenia i traumy, tworząc jednocześnie emancypacyjną przestrzeń wolności.

W 2008 roku znalazł się wśród laureatów konkursu Samsung Art Master. W 2011 roku był nominowany do prestiżowej nagrody „Spojrzenia” Fundacji Deutsche Bank.

źródło/kaynak/source:
<http://www.krolikarnia.mnw.art.pl/wystawy/piotr-wysocki-praktyki,57.html>;
<http://culture.pl/pl/tworca/piotr-wysocki>

1976 yılında Dębno Lubuskie’de dünyaya geldi. Varşova Güzel Sanatlar Akademisi mezunu (2008). Yaşamını ve çalışmalarını Varşova’da sürdürmektedir.

Piotr Wysocki’nin sanat stratejisi belgesel film, performans ve sosyal aktivizm arasında yer alır. Sanatçı, Bytom’da izole bir mülteci merkezinde bulunan Gürcü, Çeçen ve Rus çocuklarına oyunmaları için tuğla şeklinde karton kutular vererek atölye çalışmaları yapmış ve bunları filme almıştır (“Kamanda”, 2010, Marek Glinkowski’yle birlikte). Radom’da bulunan eski bir silah fabrikasında ise aralarında husumet bulunan iki grubu – kaykacılarla polisi – karşı karşıya getirmiştir (“Run Free”, 2011). Bir grup Müslüman’a namazlarını Varşova Ulusal Müze’de kilmalarını önermiştir (“Zikr”, 2012). Avrupa Futbol Şampiyonası sürerken, Kraków Stadyumu’nda cinsel azınlıklar arasında bir futbol maçı düzenlemiştir (“TransEuro”, 2012). Taşralı bir transeksüel olan Aldona’nın yaşamını birkaç yıl boyunca filme almış ve filmin tam belirleyici anında da cinsiyet değiştirme ameliyatının masraflarını karşılamıştır (“Aldona”, 2013). Wysocki, kahramanlarına o denli yakınlaşmaktadır ki stereotipler ve şematik bölünmüşlükler anlamlarını yitirmektedir. Projeleri gizli önyargıları ve travmaları açığa çıkarırken, özgürlüğün özgürlükçü bir alanını da yaratmaktadır.

2008 yılında Samsung Art Master ödüllerinden birini almıştır. 2011’de Deutsche Bank Vakfı’nın prestijli ödülü “Bakışlar”ı aday gösterilmiştir.

Born in Dębno Lubuskie, 1976. Graduated from the Academy of Fine Arts in Warsaw (2008). Lives and works in Warsaw.

Wysocki’s artistic strategy falls between documentary, performance and social actionism. He has conducted and video-registered workshops for children from Georgia, Chechnya and Russia who were staying at an isolated refugee centre in Bytom at the time, giving them brick-shaped carton boxes to play with (“Kamanda”, 2010, together with Marek Glinkowski). He confronted two groups at odds, free runners and policemen, in a former weapons factory in Radom (“Run Free”, 2011). He offered a group of Muslims to conduct an Islamic ritual in the National Museum in Warsaw (“Zikr”, 2012). During Euro 2012 he organized a football match featuring sexual minorities (“TransEuro”, Kraków 2012). He filmed several years from the life of Aldona, a transsexual from a province, and financed her sex reassignment surgery at the decisive moment (“Aldona”, 2013). Wysocki grows so close together with his subjects that stereotypes and formulaic divisions become pointless. His projects expose hidden prejudices and traumas, at the same time creating the emancipatory space for freedom.

He was a winner of the Samsung Art Master competition (2008). In 2011 he was nominated for the prestigious Deutsche Bank Foundation Award “Views”.

Katalog

projekt graficzny
tekst
tłumaczenie
polsko-tureckie
tłumaczenie
polsko-angielskie
redakcja i korekta
tekstów polskich
redakcja i korekta
tekstów angielskich
redakcja i korekta
tekstów tureckich
zdjęcia z wystawy

wybór stopklatek
z prac wideo

Katalog

grafik tasarım
metin
Lehçe-Türkçe
çeviri
Lehçe-İngilizce
çeviri
Lehçe metinlerin
düzeltme ve düzenlemesi
İngilizce metinlerin
düzeltme ve düzenlemesi
Türkçe metinlerin
düzeltme ve düzenlemesi
sergi fotoğrafları

videolardan alınan
görüntüler seçkisi

Catalogue

layout:
essay:
Polish-Turkish
translation:
Polish-English
translation:
Polish copy-editing
and proofreading:
English copy-editing
and proofreading:
Turkish copy-editing
and proofreading:
photographs from
the exhibition:
selection of
the video stills:

Jacek Malinowski
Izabela Kopania
Osman Fırat Baş
Agata Rakotny
Ewa Borowska
Leanne Attack,
Paul Jarczyński, Marcin Pasek
Asena Günel
Maciej Zaniewski
Katarzyna Kida

pozostałe reprodukcje dzięki uprzejmości / other digital images courtesy of Can Altay, Oskar Dawicki, Raster & Zbigniew Libera, Jadwiga Sawicka, Ali Taptık, Marek Wasilewski'nin izniyle kullanılan diğer dijital görüntüler

koordynacja
druk
nakład

koordinasyon
baskı
baskı sayısı

coordination:
printed by:
print run:

Ewa Borowska
Koncept, Białystok
500 egz. / nüsha / copies

© Copyright by Galeria Arsenal and Authors / Telif hakları Galeri Arsenal ve Sanatçılara aittir, 2014

wydawca
Dyrektor Galerii Arsenal
miejska instytucja kultury

yayıncı
Galeri Arsenal'ın Direktörü
kent kültür kurumu

published by:
Director of the
Arsenal Gallery:
municipal cultural
institution

Galeria Arsenal, Białystok
Monika Szewczyk

Białystok 2014

ISBN 978-83-89778-48-2

G A L E R I A
Arsenal

wschodzący
Białystok

Dofinansowano
ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
Rzeczypospolitej Polskiej

Wydarzenie realizowane
w ramach programu kulturalnego
obchodów 600-lecia polsko-
tureckich stosunków
dyplomatycznych w 2014 roku

Kısmen, Polonya Cumhuriyeti
Kültür ve Milli Miras Bakanı'nın
kaynaklarından finanse edilmiştir

Etkinlik, 2014 yılında kutlanacak
Polonya-Türkiye ilişkilerinin
kuruluşunun 600. yıldönümü
münasebetiyle düzenlenecek
olan kutlamaların kültür programı
çerçevesinde gerçekleştirilmektedir

The event is co-financed by the
Ministry of Culture and National
Heritage of the Republic of Poland

The event is a part of the 2014
cultural programme celebrating the
600th anniversary of Polish-Turkish
diplomatic relations

www.turkiye.culture.pl

Ministry of
Culture
and National
Heritage of
the Republic
of Poland ■



Old Friends, New Leaders:
600 years of Polish - Turkish
Diplomatic Relations





G A L E R I A
Arsenal

ul. A. Mickiewicza 2
15-222 Białystok
Poland / Polonya
tel. +48 857420353
fax +48 858742056
e-mail: mail@galeria-arsenal.pl
www.galeria-arsenal.pl

ISBN 978-83-89778-48-2

Oksymoron normalności

Normallik Oksimoronu

The Oxymeron of Normality