

Deimantas Narkevičius / Agnieszka Polska / Jasper Rigole / Slavs and Tatars /

# PRZESZŁOŚĆ JEST OBCYM KRAJEM



# THE PAST IS A FOREIGN COUNTRY

23.01 – 2.05.2010

Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu* w Toruniu  
Centre of Contemporary Art *Znaki Czasu* in Torun

Johanna Billing / Persijn Broersen & Margit Lukács / Banu Cennetoglu / Šejla Kamerić /

Jutta Strohmaier / Levi van Veluw / Ingrid Wildi / Krzysztof Zieliński / Edwin Zwakman /



**Przeszłość jest obcym krajem** prezentuje prace artystów, którzy materializują miejsca ze wspomnień, ożywiają wymyślone geografie, zadają pytanie o ich związek z tożsamością, ale także analizują i przedstawiają naturę procesów pamięci.

*The past is a foreign country* presents artists who bring to life and explore imaginary geographies of places, ask for their role in creating one's identity, and who investigate and illuminate the nature of remembering and forgetting.

**Frenologia** – malownicza teoria naukowa wiążąca geografie i ludzki umysł powstała na przełomie XVIII i XIX wieku. Opisywała ona mózg jako mozaikę różniących się wielkością i strukturą obszarów, odpowiadających za poszczególne funkcje fizjologiczne człowieka. Franz Joseph Gall, niemiecki anatom oraz twórca koncepcji, uważał, że z kształtu i rozmiaru czaszki można wyczytać m.in. sprawność pamięci, płynność mowy lub bardziej abstrakcyjne: intensywność przywiązania do rodzinnego domu czy umiejętność rozbudzania w sobie nadziei. Im bardziej zaawansowany rozwój danych cech czy predyspozycji, tym większa wypukłość „obszarów” za nie odpowiedzialnych. Jacobus Doornik porównał frenologię do kartografii: czaszka jest jak mapa z zaznaczonymi miejscami ludzkiej percepcji, pragnień, słabości i przyzwyczajzeń. Chociaż dziewiętnastowieczna metafora ludzkiego rozumu nie została potwierdzona naukowo, przywodzi na myśl fenomenologiczne podejście do *miejsca*, upowszechnione przez geografie humanistyczną w latach siedemdziesiątych XX wieku. Geografia humanistyczna definiuje *miejsce* jako obszar akumulacji emocji, przyzwyczajzeń i nawyków. *Miejsca* rodzą się stopniowo, nabywając „wypukłości”, złożoności i charakteru wraz z upływem czasu, w procesie gromadzenia wspomnień i znaczeń. By odróżnić *miejsce* od przestrzeni, Yi Fu Tuan porównał m.in. przestrzeń do ruchu, *miejsce* natomiast do pauzy – przystanku po drodze. Antynomią *miejsca* jest *nie-miejsce* (franc. *non-lieux*) opisane przez antropologa Marc'a Augé. To rodzaj przestrzeni niczyjej, którą socjolog Manuel Castells określił jako „przestrzeń przepływów” (ludzi, informacji, symboli). Według Augé, gruntem dla powstania *nie-miejsca* jest brak emocjonalnego związku między człowiekiem a przestrzenią. Będąc w ciągłym ruchu, współcześni turyści, migranci i wirtualni podróżnicy systematycznie tracą zmysł osadnika. *Topofilie* – emocjonalną, estetyczną czy intelektualną więź między jednostką a danym obszarem, zastępuje *topofobia* – niechęć do miejsc. Jednocześnie ciągłemu przemieszczaniu oraz procesowi zapomnienia o miejscach towarzyszy nieraz poczucie niepewności i grozy otaczającego świata, co z kolei wywołuje tęsknotę za stałością i stabilizacją. Jak opisał to zjawisko Hans Belting: „Marzymy o miejscach realnych, znajdując się w *nie-miejscach*; podczas gdy nasi przodkowie śnili dokładnie przeciwny sen”<sup>1</sup>.

Phrenology – a picturesque theory merging human mind and geography, was forged at the turn of the 18th century. It aimed at quantifying the mosaic structure of the human brain and underlying physiological functions. The German anatomist, Franz Joseph Gall, the father of phrenology, claimed that from the shape and size of a skull one can determine efficiency of memory, fluency in speech, or more abstract: intensity of ‘love of home’ and strength of one’s hope. The efficacy of a given area of the brain would therefore be reflected by locally increased size of the skull surface. Jacobus Doornik compared phrenology to cartography: the skull was transformed into a map indicating places housing human perceptions, desires, weaknesses and habits. This metaphor of human mind failed to be scientifically confirmed. However, it curiously resembles the phenomenological approach to a place popularized by humanistic geography in the 1970s, which defined a place as the focus for accumulation of emotions and patterns of habit. Places are born gradually, slowly acquiring complexity and character, gathering recollections and meanings. To distinguish the *place* from space, Yi Fu Tuan compared, among others, space to movement, and place to a pause, or stop on the road. Antinomy of place is *non-place* (*non-lieux*), described by the anthropologist Marc Augé. It is a no-man’s space that the sociologist Manuel Castells describes as ‘space of flows’ (people, information, symbols). According to Augé, the basis for the emergence of a *non-place* is the lack of emotional connection between man and space. Being in continuous motion, contemporary tourists, migrants and virtual travelers systematically lose the settler’s instinct. *Topophilia* (the emotional, aesthetical or intellectual bond between a person and a place) turns into *topophobia*. But at the same time, dissolution of places might result in a feeling of discontinuity, insecurity and threat, which in turn increases longing for stability and familiarity. This is how Hans Belting described this phenomenon: ‘We dream of real places while residing in *non-places*, whereas our ancestors dreamed exactly the opposite.’<sup>1</sup>

**Przestrzeń wystawy *Przeszłość jest obcym krajem*, nawiązując do frenologii kreśli mapę odtworzonych lub wymyślonych miejsc, kumulacji różnych emocji – nostalgii, wątplenia, ironii, radości. Charakter i nastrój przestrzeni może określić termin *reminiscencja*, oznaczający nieświadome wspomnienie, refleksję. Półprzezroczyste tkaniny, z których zbudowano architekturę wystawy budzą skojarzenie z niejasnym, nieco zatartym wspomnieniem. Przestrzeń zaprojektowana jest by służyć swobodnej eksploracji, nie ma jednego ustalonego kierunku w jakim powinno się podążać. Kolejne projekcje odsłaniają miejsca archetypiczne (*Kalendarz* Agnieszki Polskiej), utopijne (*Przywrócony raj* Jaspera Rigole), historyczne (*Przepowiednia spełnia się* Deimantasa Narkevičiusa, *HomeSICK* Šejli Kamerić i *Seattle***

**Jutty Strohmaier), obrazują także przestrzenie niczyje (*Tutaj jest wszędzie* Persijna Broersena i Margit Lukács). Na wystawie pojawiają się prace opowiadające o niepewności, przemianach i stanach przejściowych, takie jak *Magiczny świat* Johanny Billing – nawiązujący do kraju w okresie transformacji, czy *Kocha nie kocha kolektywu Slavs and Tatars*, przedstawiający indeks zmian w nazewnictwie miast Eurazji. Obecna jest również kwestia migracji, do której nawiązują prace Banu Cennetoğlu, Krzysztofa Zielińskiego i Ingrid Wildi.**

The space of the exhibition *The past is a foreign country*, by referring to phrenology, plots a map of reconstructed or imaginary places, accumulations of various emotions - nostalgia, despair, irony, joy. The nature and ‘feeling’ of the space may be defined by the term *reminiscence*, which means the unconscious remembrance, reflection. Semi-translucent fabrics that form the skeleton of the exhibition raise associations with vague, unclear memory. The space is designed to encourage free exploration, there is no single predefined direction which the visitors should follow. The places revealed by subsequent projections are archetypical (*Calendar* by Agnieszka Polska), utopian (*Paradise recollected* by Jasper Rigole), historical (*The Legend Coming True* by Deimantas Narkevičius, *HomeSICK* by Šejla Kamerić and *Seattle* by Jutta Strohmaier). Nobody’s spaces follow suite (*Here is Everywhere* by Persijn and Broersen and Margit Lukács). The exhibition embraces works dealing with uncertainty, transitions and transient states, such as *Magical World* by Johanna Billing, which refers to a country in transition, or *Loves Me, Loves Me Not* by the Slavs and Tatars collective, showing the record of changes in names of the cities of Eurasia. One can also feel the presence of migration issues, which are referred to by works of Banu Cennetoğlu, Krzysztof Zieliński, and Ingrid Wildi.

**Tytuł projektu zapożyczony został z dwóch publikacji. Takimi słowami rozpoczyna się powieść *The Go-Between* (1953) brytyjskiego pisarza Leslie Poles Hartleya, która opowiada gorzką historię bezpowrotnej utraty szczęścia i dziecięcej niewinności. *Przeszłość jest obcym krajem* to także tytuł dzieła amerykańskiego historyka i geografę Davida Lowenthala. Przedstawił on rolę pamięci w formowaniu tożsamości (indywidualnej i narodowej) oraz wpływ czasów przeszłych na kształt teraźniejszości. W swojej książce Lowenthal cytuje za Simone de Beauvoir: „(...) przeszłość nie jest spokojnym, leżącym za mną pejzażem, krajem, do którego mogę wejść (...). Większość pozostałych szczytków to bezbarwne, wypaczone, zamrożone strzępy; ich znaczenie jest dla mnie niezrozumiałe”<sup>2</sup>. *Przeszłość jest obcym krajem* to konstruowanie opowieści ze strzępków, z rozsypanych fragmentów, cudzych wspomnień i doświadczeń.**

The title of the project was borrowed from two publications. These very words begin the novel *The Go-Between* (1953) by British writer Leslie Poles Hartley, which tells a bitter story of irretrievable loss of happiness and childhood innocence. *The past is a foreign country* is also the title of the work by American historian and geographer David Lowenthal, who outlined the role of memory in the formation of identity (individual and national) and the impact of the past on the future. In his book, Lowenthal cites after Simone de Beauvoir: '(...) the past is not a peaceful landscape lying there behind me, a country which I can stroll wherever I please, (...). Most of the wreckage that can still be seen is colourless, distorted, frozen, its meaning escapes me.'<sup>2</sup> *The past is a foreign country* constructs stories out of shreds, scattered fragments of memories and experiences.

1. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007, s. 89-90.

2. D. Lowenthal, *Pamięć i zapomnienie*, tłum. I. Gruzzińska-Gross, M. Tański, [w:] „Res Publica”, nr 3, 1991, s. 6-22.

**Aranżacja wystawy *Przeszłość jest obcym krajem* to połączenie koncepcji krajobrazu z ideą umysłu rozumianą jako mapa emocji. Krajobraz jest z definicji otwartą, oglądaną z dystansu przestrzenią, dlatego de Vries chciał uniknąć używania ścian działowych i budowania autonomicznych pomieszczeń dla poszczególnych prac. Każdej z nich stworzył jednak oddzielną strefę, której granice wyznacza transparentny materiał. Nawiązał w ten sposób do koncepcji frenologii, dzielącej umysł na powiązane ze sobą organy, „miejsca” odpowiedzialne za różne emocje i zachowania.**

The design of the exhibition *The past is a foreign country* is based on the marriage between the concept of landscape and the idea of the mind as a map of emotions. A landscape is, by definition, an open space viewed from a distance, therefore De Vries tried to avoid using partition walls and construction of dedicated rooms housing respective works. Instead, for each of them, he created a distinct area, walled by semi-transparent fabrics. By doing this, de Vries referred to the concept of phrenology, which dissects the mind into interconnected organs, 'loci' responsible for the various emotions and behaviors.

**Architektura Jeroena de Vries przywodzi na myśl teorię Griseldy Pollock i Johna Tagga. Ich zdaniem wystawa jest dyskursywną praktyką albo mapą, która nie tylko wydziela, opisuje i przedstawia dane terytorium, ale także prezentuje grunt stworzony według przemyślanej i opracowanej wcześniej koncepcji. *Przeszłość jest obcym krajem* pozwala więc widzowi nie tylko przejść przez krajobraz różnych emocji i miejsc, ale także doświadczyć obecności wykreowanego świata, który jest połączeniem wizji artystów, konceptu kuratorów i ich interpretacji za pośrednictwem dizajnu Jeroena de Vries.**

The architecture by Jeroen de Vries reminds the theory by Griselda Pollock and John Tagg. They stipulated that an exhibition is a discursive practice or a map, that not only divides, describes and presents a given territory, but also demonstrates the matter created according to a thought-through, predefined concept. *The past is a foreign country* thus not only allows a viewer to cross a landscape of various emotions and places. The viewer also experiences the presence of the constructed world, that is a product of the artists' vision, concept of the curators and the interpretation of their work by the exhibition designer.

**Jeroen de Vries (ur. 1947) mieszka i pracuje w Amsterdamie i Belgradzie. Jest absolwentem wzornictwa przemysłowego na Gerrit Rietveld Academie i komunikacji wizualnej na Rijksacademie w Amsterdamie. Pracuje jako niezależny producent i aranżer wystaw, a także jako wykładowca. De Vries zaczynał pod koniec lat 60-tych od działalności w grupie LuxLab, która zrzeszała młodych architektów**

**i artystów wykorzystujących w swoich pracach nowoczesne techniki przekazu. W latach 70-tych de Vries wykorzystywał fotografię do działalności politycznej. Wspierał holenderską akcję pomocy dla Hanoi, protest przeciwko budowie bomby neutronowej czy polską *Solidarność*, tworząc plakaty propagandowe. Z czasem de Vries zajął się aranżowaniem wystaw fotograficznych, głównie o podłożu historycznym i społeczno-politycznym. Był to okres ścisłej współpracy z Muzeum Historycznym w Amsterdamie. W latach 90-tych, de Vries regularnie już współdziałał z artystami wizualnymi i instytucjami sztuki. W tym czasie zaczął także eksperymentować z przestrzennym wykorzystaniem dużych projekcji fotograficznych i wideo, z których dziś jest najbardziej znany. „Zostałem profesorem od ekranów” – mówi nieraz z przekąsem.**

Jeroen de Vries (b. 1947) lives and works in Amsterdam and Belgrade. He graduated in Industrial Design at the Gerrit Rietveld Academie and in Visual Communication at the Rijks Academie in Amsterdam. Since then he has been working as an independent designer and exhibition maker and as a lecturer. De Vries started his career in the end of the 1960s, participating in the LuxLab group that consisted of young architects and artists focused on modern forms of communication. During the 1970s, he used photography in political ventures. By creating propaganda posters, he supported Dutch initiatives to help Hanoi, to protest against the neutron bomb or to uphold Polish Solidarity movement. Later, de Vries started arranging photographic exhibitions, mainly focused on history and social politics. This was the period of his close collaboration with the Amsterdam Historical Museum. In the 1990s, de Vries regularly cooperated with various visual artists and art institutions. He started experimenting with multi-dimensional arrangements of large photographic projections and screens that made his name recognized in the artistic circles world-wide. 'I became the screen professor', says de Vries with a touch of sarcasm.

**W pracach de Vries'a widoczne są wpływy modernistycznej awangardy. W latach 80-tych i 90-tych artysta nierzadko stosował duże formaty zdjęć i fresk fotograficzny (*photo fresco*) charakterystyczne dla radzieckiego dizajnu końca lat 20-tych. Dziś często używa dużych projekcji a ich wielość i kombinacja nasuwa skojarzenie z fotomontażem. De Vriesowi nie jest również obca teoria rozszerzonej wizji (ang. *extended vision*) przedstawionej w latach 30-tych przez Herberta Bayera. Zakłada ona prezentację obiektów na wszystkich zauważalnych przez widza płaszczyznach, aktywując tym samym pełną uwagę oglądającego. W silnym związku artysty z typografią, można zauważyć wpływ niemieckiego Bauhausu.**

The works by de Vries betray influences of the of the modernist avant-garde. In the 1980s and 1990s, the artist frequently used large-format photographs and photo fresco, characteristic for the late 1920s Russian design. Today he often uses large projections and their sizes and multitude raise associations with a photomontage. De Vries is also not alien to the theory of extended vision, introduced in the 1930s by Herbert Bayer. It assumes presentation of the objects in all dimensions noticeable by the viewer, which enables full activation of her/his attention. In the strong connection of the artist with typography, one can notice influences of the German Bauhaus.

*Magiczny świat*  
*Magical World*

Film nakręcono podczas pozaszkolnych zajęć w centrum kultury na przedmieściach Zagrzebia. Na prośbę artystki dziecięca grupa muzyczna wykonała utwór *Magical World (Magiczny świat)* amerykańskiego zespołu Rotary Connection. W niepewnym głosie młodego solisty próżno szukać ducha rewolucji i nadziei końca lat 60-tych (utwór powstał w 1968 roku). Słowa o magicznym świecie wyśpiewane są z rezerwą i nieufnością. Billing świadomie wybrała kompozycję afroamerykańskiego piosenkarza Sidneya Barnes, której tekst zdawał się obrazować społeczno-polityczne przemiany zachodzące w Chorwacji. „To o transformacji, o zmianach, jakie wtedy zachodziły. To także wyrażenie osobistej opinii.” – mówi o projekcie Billing. W trakcie kręcenia materiału Chorwacja rozpoczynała negocjacje w sprawie przyjęcia do Unii Europejskiej (jej akcesja nastąpi prawdopodobnie w 2010 roku).

This film was made during extracurricular activities in a cultural centre in the suburbs of Zagreb. The artist asked a children's band to perform *Magical World* by the American group Rotary Connection. The insecure voice of a young singer shows no trace of the revolutionary spirit or hope of the late 1960s (the piece was composed in 1968). The words about the magical world are sung with reservation and mistrust. Billing purposefully chose the composition by an Afro-American artist, Sidney Barnes. In her eyes, the lyrics of the song were an aptly illustration of the social and economic changes in Croatia. 'It is about transformations, the changes that were taking place, and about having a personal voice.' – says Billing about the project. During the filming of the material, Croatia began accession negotiations with the European Union (the country will probably join the EU in 2010).

*Magiczny Świat, Sidney Barnes 1968*

**REFREN:** Mieszkam w magicznym, w magicznym świecie,  
w magicznym świecie. Mieszkam w magicznym świecie,  
w magicznym świecie, w magicznym świecie.

**SOLO:** Czemu chcesz mnie zbudzić z tak pięknego snu?  
Czy nie widzisz, że śpię? Więc czemu nie zostawisz mnie w spokoju,  
Przecież życie jest tak ciekawe na wyspie w mym pokoju,  
Kiedy śpiewam i tańczę z księżycu cieniem.

*Magical World, Sidney Barnes, 1968*

**CHORUS:** I live in a magical world, in a magical world, in a magical world.  
I live in a magical world, in a magical world, in a magical world.

**SOLO:** Why you wanna wake me from such a beautiful dream?  
Can't you see that I am sleeping. So why don't you leave me alone.  
For life is so exciting, on the island in my room and  
as I sing and dance along the shadows of the moon.

Johanna Billing (ur. 1973) mieszka i pracuje w Sztokholmie. Studiowała na Konstfack International College of Arts, Crafts and Design w Sztokholmie. Tworzy przede wszystkim filmy wideo, jest też założycielką niezależnej wytwórni muzycznej *Make it Happen*, którą prowadzi razem w bratem w Sztokholmie od 1997 roku. Stara się tworzyć sztukę bliską życiu. Projekty Billing wypełnione są muzyką i korzystają z uniwersalności jej języka. „Próbuję robić filmy o rzeczach, które trudno ubrać w słowa, o których trudno mówić. Interesuje mnie także próba zbliżenia się do rzeczy, które w nas siedzą, a które chcemy wyprzeć” – mówi artystka. Wiele jej prac opowiada o uczuciu opresji towarzyszącej sytuacji bez wyjścia. Billing często wzmacnia to odczucie uwięzienia, zapętlając w nieskończoność swoje filmy.

Johanna Billing (b. 1973) lives and works in Stockholm and London. She received her MFA from Konstfack University College of Arts, Crafts and Design in 1999. She mostly makes videos, but she is also the founder of an independent record label called *Make it Happen*, which she has run together with her brother since 1997. Her projects are filled with music and they exploit music's universal nature. 'I try to make films about things I found difficult to verbalise or talk about. Also I am interested in trying to connect to things that we push away inside of ourselves.' – says the artist. Many of her works approach the theme of oppression which accompanies hopeless situations. She often reinforces this feeling by looping her films.

## Tutaj jest wszędzie

Here is Everywhere

Wielokanałowa projekcja przedstawia zdjęcia znalezione w prasie, z których artyści wymazali sfotografowanych ludzi. Pozbawione człowieka przestrzenie są martwe, ograbione ze wspomnień i znaczeń. Spustoszone krajobrazy zawierają jedynie ślady ludzkiej obecności i smutne wspomnienie o miejscu. To przestrzenie niczyje, *nie-miejsca*, gdyż brak w nich tych, którzy nadawaliby im znaczenie. Według Marca Augé, *nie-miejsca* (franc. *non-lieux*) stanowią opozycyjny biegun dla tak zwanych miejsc antropologicznych, historycznie zdefiniowanych, określonych w danej przestrzeni i czasie. *Nie-miejsca* istnieją poza nimi, są „wszędzie takie same”, różnica pomiędzy tym, co indywidualne i zbiorowe ulega w nich zniwelowaniu. Osoby znajdujące się w *nie-miejscu* są zarazem wszędzie i nigdzie, nie zwracają uwagi na otaczającą przestrzeń, nie czują z nią emocjonalnego związku. Brak relacji między przestrzenią a człowiekiem to podstawowy czynnik, który według Augé decyduje o powstaniu *nie-miejsca*.

This multi-channel projection presents pictures found in the press, but the people in them have been erased by the artists. Without human beings the spaces are dead, stripped of memories and meanings. The ravaged landscapes bear only a trace of human presence and a sad memory of place. These are no man's lands, *non-places*, as those that would have given them any meaning have been removed. According to Marc Augé, *non-places* (*non-lieux*) are in opposition to so-called anthropological places, which are historically defined, put in time and space. *Non-places* exist outside of them, they are 'the same everywhere'. The difference between the individual and the collective is blurred. People who find themselves in a *non-place* are everywhere and nowhere, they are not in any way connected to the *non-place*. According to Augé, it is the lack of connection between a space and a human being that constitutes a *non-place*.

Instalacja wideo, 16'50, 2008  
Video installation, 16'50, 2008

Persijn Broersen (ur. 1974) i Margit Lukács (ur. 1973) mieszkają i pracują w Amsterdamie. Studiowali projektowanie graficzne na Gerrit Rietveld Academy, a także sztuki piękne i projektowanie w Sandberg Institute. Byli rezydentami programu IASPIS w Sztokholmie i Rijksakademie w Amsterdamie. Lukács i Broersen tworzą filmy wideo, które montują z własnych nagrań, reportaży informacyjnych, czy elementów animowanych cyfrowo.

Persijn Broersen (b. 1974) and Margit Lukács (b. 1973) live and work in Amsterdam. They studied graphic design at the Gerrit Rietveld Academy in Amsterdam and fine arts and design at the Sandberg Institute in Amsterdam. They have been residents at the IASPIS program in Stockholm and the Rijksakademie in Amsterdam. Broersen and Lukács create videos that employ footage in a number of ways, including scenes they have filmed themselves, images appropriated from television news reports, and digitally animated segments to create flowing, smoothly edited montages.

## Straszni Azjaci

Scary Asian Men

Brozura zawiera zdjęcia przypadkowych mężczyzn, którzy beczynnie siedzą na poboczu autostrady po azjatyckiej stronie Istanbuhu. Autostrada prowadzi do europejskiej części miasta. Cennetoğlu nazywa zastygłych mężczyzn „strasznymi”, by podkreślić absurdalność stereotypu Turka-najeźdźcy. W wywiadzie dla *Euroart*, artystka krótko podsumowała przekaz *Strasznych Azjatów*: „tak naprawdę to [jest] o przerażeniu Europejczyków”. Projekt rejestruje obawę, wahanie i oczekiwanie na kolejny krok „strasznych Azjatów” i nie zostanie on przerwany dopóty, dopóki będą oni istnieć w zbiorowej świadomości Europejczyków.

Cennetoğlu interesują granice, przestrzenie przejściowe, nieokreślone, o trudnej do zidentyfikowania tożsamości. Artystka podejmuje te tematy przede wszystkim w pracach *The False Witness (Falszywy świadek, 2003)* i *The List (Lista, 2007)*. Pierwsza to projekt (seria fotografii i książka) poświęcony Asylum Seeker Registration Center (Centrum Rejestracji Osób wnioskujących o Azyl) w holenderskim Ter Apel. *Lista* to dokument dedykowany 7,128 zmarłym uchodźcom, którzy próbowali przekroczyć granice Europejskiej Fortecy.

A brochure contains pictures of random men sitting idly by the side of a highway on the Asian side of Istanbul. The highway leads to the European part of the city. Cennetoğlu calls the motionless men ‘scary’ to emphasize the absurdity of the stereotype of the ‘Turk-invader’. In an interview for *Euroart* the artist gave a brief summation of the message behind *Scary Asian Men*: ‘it is really about the fear of Europeans’. The project registers anxiety, hesitation, and anticipation of ‘scary Asians’ taking their next step. It won’t cease to do so as long as they exist in the common conscience of the Europeans.

Cennetoğlu is interested in the borders, the transitorily spaced, and the undetermined, of a difficult-to-define identity. The artist engages these problems primarily in her works *The False Witness* (2003) and *The List* (2007). The former is a project devoted to the Asylum Seeker Registration Center in the Dutch town of Ter Apel. *The List* is a documentary dedicated to the 7,128 deceased asylum seekers that tried to cross the borders of the European Fortress.

Banu Cennetoğlu (ur. 1970) mieszka i pracuje w Istanbule. W latach 1996-2002 mieszkała i pracowała w Nowym Jorku. Studiowała psychologię i fotografię na Spéos w Paryżu. W latach 2002-2003 była artystką na rezydencji w Rijksakademie w Amsterdamie. W 2006 zainicjowała powstanie BAS ([www.b-a-s.info](http://www.b-a-s.info)), przestrzeni w Istanbule, gdzie zajmuje się kolekcjonowaniem i produkcją książek. Cennetoğlu posługuje się drukiem i fotografią: „Jestem zainteresowana performatywną stroną fotografii, gdzie widz może skonfrontować się z zawartością dzieła poprzez jego aspekt formalny” – mówi artystka.

Banu Cennetoğlu (b. 1970) lives and works in Istanbul. Between 1996-2002 she lived and worked in New York City. After having obtained a B.A in Psychology, she studied photography in Spéos, Paris. Between 2002-2003 she was an artist in residence at the Rijksakademie, Amsterdam. In 2006 she initiated BAS ([www.b-a-s.info](http://www.b-a-s.info)), a project space in Istanbul focusing on collection and production of artists’ books and printed matter. She works with printed matter and photography: ‘I’m interested in the performative aspect of the photographs where the audience might confront the content of the work via its formal aspects.’ – admits the artist.

## HomeSICK

HomeSICK

Przez 43 miesiące oblężenia Sarajewa (1992-1996) rodzina Kamerić nie opuściła miasta. Artystka tłumaczy: „Kiedy ktoś stara się ciebie zmusić, abyś opuściła swój dom, ponieważ, jak utrzymuje, nie leży on w twoim kraju, to tylko zwiększa twoją determinację, by zostać.” Projekt powstał kilka lat po oblężeniu, gdy artystka, podróżując po obcych krajach, doświadczyła bolesnej tęsknoty za Sarajewem – swoim domem. Zaskoczył ją silny związek z miastem, jak i świadomość, że Sarajewo nieustannie wpływa na jej rozumienie i postrzeganie świata. Pierwszą strzałkę z napisem „Sarajevo homeSICK” artystka ulokowała w Grazu w 2001 roku. Zapoczątkowała tak, trwający do dziś rytuał umieszczania podobnych znaków w zagranicznych hotelach, galeriach czy miejscach publicznych. Do tej pory strzałka pojawiła się m.in. w: Manciano, Lublanie, Zagrzebiu, Dubrowniku, Brnie, San Marino, Mediolanie, Berlinie, Rawennie, Amsterdamie, Wiedniu, Hawanie, Trinidadzie, Nikozji, Tokio, Nowym Jorku. Kamerić jest bośniacką muzułmanką, a projekt nawiązuje do islamskiej tradycji oznaczania kierunku wskazującego Mekkę (arab. *kibla*), ku której należy zwracać się podczas modlitwy. Strzałki mają zazwyczaj formę niewielkich naklejek i dzięki kompasowi, z którym Kamerić podróżuje, są zawsze zwrócone w stronę Sarajewa

During the siege of Sarajevo, which lasted for 43 months (1992-1996), the Kamerić family did not leave town. As the artist explains: ‘When someone tries to force you to leave your home because they maintain it’s not your native country, this only strengthens your determination to stay.’ The project was created a few years after the siege when during her travels in foreign countries the artist experienced a painful longing for Sarajevo, her hometown. Kamerić was surprised by her affection for the town, and the awareness that Sarajevo constantly influences her perception and understanding of the world. The first arrow with the words ‘Sarajevo homeSICK’ was placed in Graz in 2001, thus giving birth to a ritual of placing similar signs in hotels and public places. Up till now the arrow has been placed in, amongst other places: Manciano, Ljubljana, Zagreb, Dubrovnik, Bern, San Marino, Milan, Berlin, Ravenna, Amsterdam, Vienna, Havana, Trinidad, Nicosia, Tokyo, New York. Kamerić is a Bosnian Muslim and the project refers to the Islamic tradition of indicating the direction of Mecca (arab. *qiblah*) towards which Muslims turn during their daily prayers. The arrows usually take the form of small stickers. Due to the compass that always accompanies the artist, the arrows point to Sarajevo.

Instalacja site-specific, 2001 - trwający  
Site-specific installation, 2001 - ongoing

Šejla Kamerić (ur. 1976) mieszka i pracuje w Sarajewie i Berlinie. Jest absolwentką grafiki na Akademii Sztuk Pięknych w Sarajewie. W latach 1994-1997 współpracowała z grupą TRIO Sarajevo. W latach 1997-2000 była dyrektorem artystycznym agencji Fabrika. W 2007 roku została artystką na rezydencji w DAAD w Berlinie. Kamerić tworzy instalacje site-specific, fotografie i wideo.

Šejla Kamerić (b. 1976) lives and works in Sarajevo and Berlin. She completed studies at the Academy of Fine Arts in Sarajevo, Department of Graphic Design. Between 1994 and 1997 she cooperated with the group TRIO Sarajevo. Until 2000 she worked as Art Director in the creative team ‘Fabrika’ in Sarajevo. In 2007 she obtained the DAAD Artist in Residency Fellowship in Berlin, Germany. Kamerić creates site-specific installations, takes photographs and makes videos.

**Przepowiednia spełnia się**  
*Legend Coming True*

Film rozpoczyna się fragmentem legendy o prorocестве ze snu księcia Gedymina – założyciela Wilna. Według przepowiedni mieszkańcy przyszłej stolicy państwa litewskiego przyniosą jej potęgę i sławę. Sen Gedymina o chwale miasta przyćmiły jednak tragiczne wydarzenia drugiej wojny światowej. Ich naocznymi świadkami były Fania Brocovskaja i Chasia Spannerflieg, które ocalały z Holocaustu.

Opowieść pierwszej z nich przenosi widzów na Kaukaz i Syberię, na terytoria: Litwy, Izraela, Włoch i wielu innych. Topografię filmowego obrazu tworzą jednak statyczne ujęcia Wilna – rodzinnego miasta bohaterki. Łagodna sceneria miejsc, z którymi związana była Fania, jest jedynie tłem dla opowieści o dzieciństwie, o działalności partyzanckiej i tragicznych wydarzeniach z wileńskiego getta. W filmie to nie obraz, ale monolog kobiety buduje narrację. Nawet najbardziej realistyczne medium, jakim jest film, nie może zilustrować bagażu doświadczeń kobiety.

W ostatnich minutach *Przepowiedni* pojawia się Chasia. Jej historia zamyka się w słowach *Nie mów nigdy (Zog Nit Kern Mol)* – piosenki uznanej za hymn żydowskiej partyzantki oraz wszystkich ocalałych przed zagładą.

Postać Gedymina na dobre powróciła do Wilna gdy w 1996 roku, na Placu Katedralnym odsłonięto pomnik wielkiego księcia. Po długich latach okupacji radzieckiej i próbach uformowania społeczeństwa bez historii, Wilno wraca do korzeni i chwały. Skomplikowana historia jego mieszkańców nie pozwala jednak o sobie zapomnieć. Jak komentuje Narkevičius: „(...) wychodzą ponownie na wierzch zaszczości chowane pod powierzchnią ideologii. Prowadzą nas one na niezbadane, niechciane, niemiłe terytorium, kładąc się cieniem na naszej wizji przyszłości.”

The film begins with a short piece about the legend of Prince Gediminas' (the founder of Vilnius) prophetic dream. According to the prophecy, the inhabitants of the country's future capital will bring the city power and glory. Gediminas' dream was, however, clouded by the tragic events of the Second World War. Fania Brocovskaja and Chasia Spannerflieg, who survived the Holocaust witnessed this.

The story of the first brings the viewers to Caucasia and Siberia, to the territories of Lithuania, Israel, Italy and many others. The topography of the film, however, is comprised of static shots of Vilnius – the protagonist's beloved home town. The gentle scenery of the places Fania was attached to is only the background for the story of her childhood, guerilla activity and the tragic events of the Vilnius ghetto. In the film it is not the picture but the monolog that builds the narration.

Film na taśmie 8 mm przeniesiony na wideo, 68', 1999  
8mm film transferred to video, 68', 1999

Even film – the most realistic of media cannot picture the woman's rich experiences. In the last minutes of the Legend, Chasia appears. Her story is encapsulated in the words of *Don't Say Never (Zog Nit Kern Mol)*, a song considered the anthem of the Jewish guerilla organization, and all those who survived the extermination.

Gediminas came back for good to Vilnius in 1996 when a monument commemorating the great prince was erected at the Cathedral Square. After the long years of the Soviet occupation and attempts to form a society without a history, Vilnius returns to its roots and its glory. But the tangled history of the inhabitants does not want to be forgotten. Narkevičius puts it thus: '(...) things re-emerge from past phenomena that had been hidden under surfaces of ideology. They lead us into uncharted, unwanted, unpleasant territory, muddling our vision of the future.'

**Deimantas Narkevičius (ur. 1964) mieszka i pracuje w Wilnie. Studiował rzeźbę na wileńskiej Akademii Sztuk Pięknych, następnie wyjechał na rok do Londynu (1992-1993). Po powrocie zainteresował się działaniami site-specific, ale przede wszystkim zaczął zajmować się filmem i wideo.**

Deimantas Narkevičius (b. 1964) lives and works in Vilnius. He studied sculpture at the Vilnius Academy of Fine Arts, then lived in London for a year (1992-1993). After coming back to Lithuania, he became interested in site-specific work, particularly in film and video.

## Kalendarz

*The Calendar*

Inspiracją dla projektu był znaleziony w antykwariacie kalendarz z 1939 roku, który zawierał porady o wzorowym prowadzeniu gospodarstwa wiejskiego. Do zilustrowania scen idyllicznego życia na wsi, artystka użyła fotografii opublikowanych w niemieckich gazetach z lat 30-tych. Zobrazowane miejsca mają wiele cech archetypicznych. Obraz wsi nie wiąże się z żadną epoką, nie pozwala na określenie miesiąca i pory dnia zatrzymanych w kadrze zdarzeń. Trudno też o rozpoznanie kraju lub miejscowości, w których rozgrywają się kolejne sceny. Otulona słońcem wieś przypomina nieprzemijającą Arkadię – krainę wiecznego szczęścia. Sielankowy obraz jest jednak złudzeniem. Kolejne kadry wprowadzają niepokój. Błogostan lata i wszechogarniająca cisza usypiają gospodarzy, niekontrolowana przyroda zakrada się do ich legowisk, a owady żerują na bezwolnych ludzkich ciałach.

This project was inspired by a 1939 calendar, found in a second-hand bookshop, containing pieces of advice concerning model household management. In order to illustrate the idyllic life in the countryside, the artist used photographs published in German newspapers of the 1930s. The pictures presented bear many archetypical traces. They show no reference to any month or time of the day. It is also difficult to point at the location of the village where the scenes are set. Bathed in sun, the village reminds the viewer of an everlasting Arcadia – a land of eternal happiness. The pastoral scenery, however, turns out to be an illusion. The successive frames introduce anxiety. The blissful summer and the omnipresent silence put the farmers to sleep and wild nature sneaks into their dens. Insects feed on human flesh.

Animacja, 6'26, 2008  
Animated film, 6'26, 2008

Agnieszka Polska (ur. 1985) mieszka i pracuje w Berlinie. Studiowała na Wydziale Artystycznym UMCS w Lublinie oraz na Wydziale Grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (Pracownia Fotografii Agaty Pankiewicz, Interdyscyplinarna Pracownia Grzegorza Sztwiertni i Zbigniewa Sałaja oraz Pracownia Animacji Jerzego Kuci). Obecnie jest studentką Universität der Künste w Berlinie. Razem z Tomaszem Kowalskim i Janem Platerem tworzą grupę muzyczną o nazwie *Anna Dymna*. Interesuje się filmem animowanym, wideo i fotografią.

Agnieszka Polska (b.1985) lives and works Berlin. She studied in the Artistic Department at UMCS, Lublin and the Graphics Department of the Academy of Fine Arts, Krakow (in the photography studio of Agata Pankiewicz, in the interdisciplinary studio of Grzegorz Sztwiertnia and Zbigniew Sałaj, and in the animation studio of Jerzy Kucia). She currently studies at Universität der Künste, Berlin. Together with Tomasz Kowalski and Jan Plater, she forms the music group *Anna Dymna*. Her main media are animation, video and photograph.

**Kalendarz znajduje się w kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu.**

*The Calendar* is a part of the collection of the Centre of Contemporary Art *Znaki Czasu* in Toruń.

Film jest kompilacją materiału archiwalnego, zebranego przez Międzynarodowy Instytut Konserwacji, Archiwizacji i Dystrybucji Pamięci Osób Trzecich, w skrócie – IICADOM. Archiwa IICADOM zawierają głównie ośmiomilimetrowe taśmy znalezione na strychach czy pchlich targach. Ten wykaz tysięcy klitek filmowych, wypełnionych wspomnieniami jest formą *pamięci zebranej* (ang. *collected memory*). Według twórcy terminu, amerykańskiego historyka kultury Jamesa E. Younga, na *pamięć zebraną* składa się zbiór przeróżnych, często konkurujących ze sobą wspomnień, obdarzonych tym samym znaczeniem. Materiał filmowy, choć pochodzi od różnych osób, powiela jednak podobną wizję chwil wartych zapamiętania, jak: ślub, pierwsze kroki dziecka, rodzinne uroczystości. I tak *pamięć zebrana* przyjmuje ramy *pamięci zbiorowej* (ang. *collective memory*), której definicję sformułował francuski socjolog i filozof Maurycy Halbwachs. *Pamięć zbiorowa* skupia się na spójności wspomnień określonej grupy osób, na jej jednolitej formie, która przekazywana jest z pokolenia na pokolenie.

Według IICADOM, zmagazynowana w archiwach *pamięć zbiorowa* jest obrazem współczesnego raju – zapisem prostych tęsknot i miejscem urzeczywistnienia ludzkich marzeń.

This film is compiled of archival material collected by the International Institute for the Conservation, Archiving, and Distribution, of Other People's Memories (IICADOM). IICADOM collects human memories. The archive is comprised mainly of 8 mm films found in people's attics and at flea markets. The film frames filled with people's memories are a form of *collected memory*. According to the American historian of culture James E. Young (who coined the term), *collected memory* is a set of various memories, often in conflict with each other, that bear the same meaning. The film material, despite having been created by different people, presents variations on moments worth remembering: weddings, the first steps of children, family celebrations. Thus *collected memory* falls into the frames of *collective memory*, the definition of which was first formulated by the French sociologist and philosopher, Maurice Halbwachs. The *collective memory* brings together the consistencies of memory of a given group of people and passes them from generation to generation.

According to the Institute, a *collective memory* is an image of modern paradise, a place of fulfilment for human longings and dreams.

**Podstawowa Taksonomia Pamięci Zebranej** to wizualne zobrazowanie „systemu zintegrowanego”, czyli systemu archiwizacji IICADOM, który wykorzystywany jest do kategoryzowania wspomnień. System ten porządkuje wspomnienia (filmy, fotografie i przedmioty) za pomocą słów kluczowych (etykietek) oznaczających kategorie miejsca i akcji. Dzięki temu powstaje, reprezentujący *pamięć zbiorową*, taksonomiczny system, który pozbawiony jest struktury hierarchicznej.

*An Elementary Taxonomy of Collected Memory* is a visual representation of 'an integrated system', the archiving system of the IICADOM, which is used to categorise found memories. In this system, memories (films, photographs and objects) are grouped using keywords (tags) indicating categories of place and action. This results in a non-hierarchical taxonomic system that represents the collected memory.

Jasper Rigole (ur. 1980) mieszka i pracuje w Gandawie. Jest absolwentem gandawskiej Akademii Sztuk Pięknych (KASK) na kierunku filmowym, gdzie obecnie pracuje nad doktoratem. W grudniu 2008 ukończył dwuletnie studia podyplomowe na HISK (Higher Institute for Fine Arts). Zajmuje się głównie wideo i instalacją wideo. Jego flagowym projektem jest Międzynarodowy Instytut Konserwacji, Archiwizacji i Dystrybucji Pamięci Osób Trzecich (IICADOM).

**IICADOM (1980) Utrata wspomnień na skutek choroby, traumatycznego doznania, bądź z powodu upływu czasu, to tylko niektóre z przeciwności, z jakimi Instytut walczy na co dzień. Z tego też powodu IICADOM chce dotrzeć do jak największej rzeszy klientów. W najbliższej przyszłości technologie opracowane przez IICADOM umożliwią zachowywanie wspomnień dla przyszłych pokoleń.**

Jasper Rigole (b. 1980) lives and works in Ghent. He graduated from the film department of the Academy of Fine Arts in Ghent (KASK) in 2004 (film faculty). In December 2008, he finished a two year post-graduate course at the Higher Institute for Fine Arts (HISK). Currently he is working on a PhD at the Academy of Fine Arts in Ghent (KASK). His work includes single screen video pieces as well as installations. His main project at present is the International Institute for the Conservation, Archiving, and Distribution, of Other People's Memories (IICADOM).

IICADOM (1980) The loss of memories, due to disease, traumatic experience or decay by time are some of the enemies which the IICADOM confronts on a daily basis. Therefore the IICADOM sees it as one of its main goals to reach out for an as big as possible clientele. In the very near future techniques, developed at the IICADOM, will also make it possible to save your memories for future generations.

## **Kocha, nie kocha**

*Love Me, Love Me Not*

**Kocha, nie kocha** to projekt ilustrujący historię nazw niemal 150 miast, położonych w obrębie analizowanych przez artystów terenów Eurazji (zachodnią granicę obszaru wytycza dawny Mur Berliński, zaś wschodnią – ściana Muru Chińskiego). Wielojęzyczne matryce nazw obrazują walkę o wpływy między imperiami, bitwy o przetrwanie między narodami i grupami etnicznymi, nierzadko ujawniają zapomniane dziś azjatyckie pochodzenie „europejskich” miast. „Jeśli (...) postrzegamy miasta jako żywe organizmy, które rodzą się, rozwijają i czasem umierają, dlaczego z ich nazwami miałyby być inaczej?” zastanawiają się Słowianie i Tatarzy.

Na wystawie zobaczyć można kilkanaście reprezentatywnych dla projektu diagramów, których kompletny zbiór opublikowano w książce pod tytułem: *Love Me, Love Me Not – Changed Names* (wydawnictwo Onestar Press).

*Love Me, Love Me Not* is a project that investigates the history of the names of nearly 150 cities located within Eurasia (this area stretches from the remains of the Berlin Wall on the West to the Great Wall of China on the East). Multilingual matrices of names unravel struggles for influence between empires, allegorize the battles for survival of nations and ethnic groups and, not infrequently, reveal the forgotten Asian origins of ‘European’ cities. Slavs and Tatars wonder: ‘If (...) we tend to see cities like organisms, which live, grow, and, sometimes, die, why should their monikers be any different?’

The exhibition presents several diagrams from the project. Their complete collection can be found in the book *Love Me, Love Me Not – Changed Names* (Onestar Press).

Aplikacja ścienna, 2010  
Wall application, 2010

**Slavs and Tatars (Słowianie i Tatarzy)** to frakcja polemiki i intymności poświęconej obszarowi na wschód od byłego Berlińskiego Muru i na zachód od Wielkiego Muru Chińskiego znanego jako Eurazja. Projekty kolektywu wiążą różne media i dyscypliny, obejmują szerokie spektrum przekazów kulturowych (z zakresu kultury wysokiej i niskiej), dotyczących wzajemnej strefy często zapomnianych oddziaływań między Słowianami, mieszkańcami Kaukazu i Azji Środkowej. Poprzez mieszanie polemiki i uczuciowości zamierzają odkryć niespodziewane obszary wpływów między Wschodem a Zachodem w epoce która albo akceptuje uzachodnienie jako daną korzyść albo „egzotykuje” orientalizm do punktu karykatury.

Slavs and Tatars is a faction of polemics and intimacies devoted to an area east of the former Berlin Wall and west of the Great Wall of China known as Eurasia. The collective’s work spans several media, disciplines, and a broad spectrum of cultural registers (high and low) focusing on an oft-forgotten sphere of interactions between Slavs, Caucasians and Central Asians. Colliding the polemical and the affective Slavs and Tatars aims to unearth unexpected areas of influence between the East and West in an epoch that either accepts westernization as a given benefit or ‘exoticizes’ orientalism to the point of caricature.

**W Seattle Strohmaier zwraca uwagę na dwa aspekty postrzegania przestrzeni i miejsca: po pierwsze – na relację między przestrzenią globalną (symbolizuje ją satelitarne zdjęcie miasta) a konkretnym miejscem ludzkich działań (na zdjęciu – domy, drogi, miejsca pracy), po drugie – na urbanistyczną przestrzeń jako szczególne miejsce społecznych interakcji.**

Satelitarne zdjęcie Seattle, skonfrontowane z piaszczystą nawierzchnią i ludzkim ciężarem, jest wciąż zmieniającym się krajobrazem. Kiedy widz przechodzi przez projekcję, obraz pokrywa jego ciało, konfrontuje go z własnym cieniem i ze śladami zostawionymi na piasku. Miejsce projekcji staje się symbolicznym obszarem przenikania, walki i emancypacji. Od ludzkiego działania zależy kształt i obraz projekcji – (re)produkcja przestrzeni. Widz jest więc zarówno elementem, jak i konstruktorem obszaru miejskiego. Podczas pracy artystki nad projektem, wciąż żywa była pamięć o „Bitwie w Seattle” – fali protestów alter- i antyglobalistów przeciwko spotkaniu Światowej Organizacji Handlu (WTO). Przygotowywany przez wiele miesięcy protest zakończył się dewastacją miasta i olbrzymimi stratami w sektorze handlu. Protesty rozpoczęły także debatę medialną na temat funkcjonowania i działalności organizacji (m.in. brak sprzeciwu wobec praktyk wykorzystywania pracy dzieci, niszczenia środowiska naturalnego, itp.). W przypadku „Bitwy w Seattle”, ludzkie działania wpłynęły więc zarówno na „globalną przestrzeń”, jak i na obszar samego miasta. Projekcja mogłaby jednak przedstawiać satelitarne zdjęcie każdej innej miejskiej aglomeracji.

In *Seattle* the artist turns her attention to two aspects of perceiving space and place. Firstly, Strohmaier is interested in the relation between global space (symbolised by the satellite picture of the city) and a given place of human activity (the houses, road, workplaces, seen in the photograph), and secondly she takes an interest in urban space as a special place for social interactions.

The satellite image of Seattle, confronted with a sandy surface and with human weight, becomes a constantly changing landscape. When the viewers pass through the projection, the picture covers their body, it confronts them with their own shadow and with the traces left in the sand. The place of the projection becomes a symbolic space of infiltration, struggle and emancipation. It is human action that determines the shape of the projection – the (re)production of space. The viewer is both an element and a constructor of the urban space. The artist chose a satellite picture of Seattle because as she was working on the project, the memory of the ‘Battle in Seattle’ – a wave of alter- and

anti- globalist protests against the World Trade Organization (WTO) – was still vivid. The protest, that had been prepared months ahead, resulted in major devastation of the city and huge losses in the trade sector. The protests initiated a media debate concerning the functioning and activity of the organization (lack of protest against child labor, destruction of the natural environment, etc.). In the case of the ‘Battle in Seattle’ human actions influenced both the ‘global space’, as well as the space of this specific city. The projection could, however, present a picture of any other metropolitan area.

**Jutta Strohmaier (ur. 1966) mieszka i pracuje w Wiedniu. Studiowała m.in. architekturę i filozofię na Uniwersytecie Wiedeńskim, a także malarstwo, fotografię i nowe media na wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Poprzez rozmycie granic między fotografią, wideo i szkicem, a także między obrazami analogowymi i cyfrowymi, Strohmaier bada i dekonstruuje tradycyjne koncepcje i obrazy przestrzeni.**

Jutta Strohmaier (b. 1966) lives and works in Vienna. She studied, among other things, architecture and philosophy at the University of Vienna, as well as painting, photography, and new media, at the Vienna Academy of Fine Arts. Through blurring the borders between photography, video, and drawings, as well as between analogue and digital images, Strohmaier investigates and deconstructs traditional spatial concepts and depictions.

Van Veluw łączy w swoich pracach autoportret i krajobraz – tematy szczególnie bliskie niderlandzkiemu malarstwu. Artysta ilustruje romantyczną wizję jedności przyrody i natury ludzkiej. Jednocześnie **krajobraz, określany jako obszar, na który się patrzy, staje się miejscem – przestrzenią, w której się żyje.**

Van Veluw traktuje swoją głowę jak obiekt, który w połączeniu z innymi elementami staje się obrazem, nasyconym barwami i fakturami. „Siadam naprzeciwko lustra z kilkoma przedmiotami i pomysłami. Tego samego dnia proces nabiera kształtów (...)” – tłumaczy artysta.

Van Veluw merges themes exceptionally dear to Dutch painting – the self-portrait and the landscape. The artist presents a romantic unity of the natural and the human. Moreover, *landscape*, which is defined as a space to be looked at, turns into a *place* – a space to be lived in.

Van Veluw treats his head as an object which, together with other elements, becomes a picture that is saturated with colors and textures. 'I sit in front of a mirror with several objects and ideas. That day, the process takes shape (...)’ – the artist explains.

Video, 1'57, 2008  
Video, 1'57, 2008

**Levi van Veluw (ur. 1985) mieszka i pracuje w Arnhem. Jest absolwentem Instytutu Sztuki ARTEZ, odbył również staż w studio Erwina Olafa. Od 2009 roku wykłada na Wydziale Fotografii na Akademii im. Willema de Kooniga w Rotterdamie.**

Levi van Veluw (b. 1985) lives and works in Arnhem. He graduated in Fine Art at ARTEZ Institute of the Arts and completed an internship by Erwin Olaf. Since 2009 he teaches art at the Photography Department at the Willem de Kooning Academy in Rotterdam.

**Niejasny portret**  
*Portrait Oblique*

**Bohater filmu – Hans Rudolf Wildi cierpi na kliniczną depresję. Siedząc naprzeciwko kamery, monotonnym głosem odpowiada na pytania siostry. Wywiad składa się z fragmentów wywiadów, które na przestrzeni kilku miesięcy artystka przeprowadziła z bratem. Dialog porusza tematy od filozofii po kwestie związane z imigracją, rasizmem czy w końcu z depresją i jej leczeniem. W efekcie, zebrane ułamki rozmów przedstawiają poruszający obraz człowieka o podwójnym obywatelstwie (ojciec rodzeństwa jest Szwajcarem, matka – Chilijką). Poczucie odrzucenia i alienacja są mu bliskie zarówno w Chile, jak i w Szwajcarii. Poszukując swej tożsamości i miejsca na ziemi, mężczyzna nie rozumie poglądów współczesnych nomadów: „Gdy ktoś mówi, że jest obywatelem świata, to tak jakby stwierdził, że jest zglobalizowany.” – mówi poruszony Hans Rudolf.**

The film's protagonist – Hans Rudolf Wildi – suffers from clinical depression. He answers his sister's questions in a monotonous voice, facing the camera directly. The presented interview is comprised of several interviews that the artist made with her brother over a few months. Their conversation touches upon such topics as philosophy, immigration, racism, and finally - depression and its treatment. As a result, these pieces show a moving history of a man with a double citizenship (the father of these siblings is Swiss, their mother Chilean). Feelings of rejection and alienation accompany him both in Chile and in Switzerland. He seeks his identity and his own place in the world. He does not understand the ideas of modern Nomads: "Some use an excuse like: 'I'm a citizen of the world'. But a citizen of the world... it's like saying 'I'm globalised'" – Hans Rudolf says, visibly moved.

Video, 11'45, 2005  
Video, 11'45, 2005

**Ingrid Wildi (ur. 1963) mieszka i pracuje w Genewie i Biel. Urodziła się w Santiago de Chile skąd emigrowała w wieku 18 lat. Absolwentka the Hochschule für Gestaltung und Kunst w Zurychu i Ecole Supérieure d'Arts Visuels w Genewie. Wildi tworzy przede wszystkim wideo i fotografie. W swoich pracach często odnosi się do kwestii imigracji i pamięci (zbiorowej i indywidualnej).**

Ingrid Wildi (b. 1963) lives and works in Geneva and Bienne. She was born in Santiago de Chile, which she left at the age of 18. She graduated in Visual arts At the Hochschule für Gestaltung und Kunst in Zurich, and mixed media from the Ecole Supérieure d'Arts Visuels in Geneva. Wildi's works are mainly in video and photography. She very often refers to such matters as immigration and memory (collective and personal).

**Tu byłem I (z cyklu *Briesen*)**

*I was here I (from the series *Briesen*)*

**Tu byłem II (z cyklu *Briesen*)**

*I was here II (from the series *Briesen*)*

**Tu byłem III (z cyklu *Briesen*)**

*I was here III (from the series *Briesen*)*

Dyptyki są częścią cyklu *Briesen*, na który składają się prace powstałe w Berlinie w latach 1995-2009. Do tej pory Zieliński prezentował wyłącznie serie związane z Wąbrzeźnem – rodzinnym miastem artysty. *Briesen* jest rejestracją jego „czasu berlińskiego”, który ukształtował Zielińskiego jako fotografa. Spoiwem łączącym cykle fotograficzne jest tytuł najnowszej serii, ponieważ *Briesen* to niemiecki odpowiednik nazwy Wąbrzeźno. Nawiązując do rodzinnych stron, Zieliński próbuje oswoić obcy Berlin – symbol upadku i podzielenia, zjednoczenia i odbudowy. Równocześnie, poprzez nadanie dwóm miastom innej nazwy, artysta podkreśla swój stan alienacji i status imigranta w każdym z tych miejsc.

Tytuły prezentowanych dyptyków nawiązują do żartobliwych inskrypcji: „Tu byłem. Tony Halik” lub „Tu byłem. Tkaczuk”, a także do graffiti „Kilroy was here”, którym amerykańscy żołnierze ozdabiali koszary i ściany wojskowych kwater podczas II wojny światowej.

These diptychs belong to the *Briesen* series which is comprised of pieces that were created in Berlin between 1995 and 2005. Thus far, Zieliński has only exhibited cycles referring to his hometown, Wąbrzeźno. *Briesen* is an illustration of his 'Berlin period' which shaped Zieliński as a photographer. What connects this series to the rest of his works is the title *Briesen*, which is the German name for Wąbrzeźno. By referring to his hometown the artist attempts to tame the alien Berlin – a symbol of downfall, division, union, and reconstruction. Furthermore, by giving the two towns a different name, the artist emphasizes the state of alienation and the status of an immigrant in both places.

The titles of the presented diptychs refer to humorous inscriptions such as 'I was here. Tony Halik', or 'I was here. Tkaczuk', as well as to the famous graffiti 'Kilroy was here' with which American soldiers marked the barracks and military quarters during the Second World War.

Dyptyki, odbitki srebrzone na podłożu papierowym, 1995  
Diplychs, fiber based silver gelatin prints, 1995

Krzysztof Zieliński (ur. 1974) mieszka i pracuje w Wąbrzeźnie i Berlinie. W 1998 roku odbył studia semestralne na Fine Arts Department w Middlesex University w Londynie. Absolwent Katedry Fotografii FAMU w Pradze, gdzie w studiu fotografii dokumentalnej, prowadzi obecnie swoją autorską pracownię. Jej podstawowym założeniem jest wizualna interpretacja wielopłaszczyznowej relacji pomiędzy człowiekiem a miejscem.

Krzysztof Zieliński (b. 1974) lives and works in Wąbrzeźno and Berlin. In 1998 he completed a semester course at the Fine Arts Department at Middlesex University in London. He graduated from the Department of Photography at the FAMU in Prague, where in a studio of documentary photography, he runs his own workshop. His primary assumption is to interpret visually the multi-faceted relationship between human beings and place.

### Widok III

*Fly-Over III*

### Nawet później

*Even Later*

### Wózek

*View Cart*

### Słup wysokiego napięcia

*Pylon*

Zwakman fotografuje wspomnienia. Ulotnej pamięci nadaje formę, robi jej zdjęcie i drukuje w dużym formacie. Wszystkie przestrzenie i geografie są modelami, które artysta buduje na podłodze swojego studia. Tworzy je z pudełek od zapalek, kaset magnetofonowych, folii kuchennej, waty. Skrupulatnie dodaje kolejne elementy ujranych niegdyś krajobrazów (słup wysokiego napięcia zbudował z prawie 400 kawałków miedzi!), próbując jednocześnie zrekonstruować emocje towarzyszące sklejanym wspomnieniom. Składając swą makietę, artysta odtwarza prywatną wizję niegdyś ujrzanego miejsca i konstruuje przestrzeń identycznie, jak zachowała ją pamięć. Na przykład w pracy *Nawet później* obok mieszkalnych bloków wykopane są trzy jamy. Ich regularny kształt i brak ogrodzenia wprowadzają konsternację. Jednak Zwakman na widok równego rzędu identycznych budynków snuje wizję podobnej, acz odwróconej topografii: „To co wydaje mi się ciekawe to fakt, że raz widzę dziurę w ziemi, a następnym razem już wykopy pod fundamenty”. Mimo nieścisłości w oglądanym krajobrazie trudno odmówić mu prawdziwości. Wydaje się jednak, że nie wiąże się to z wiernym, realistycznym odtworzeniem świata zewnętrznego, ale z precyzyjnym zobrazowaniem wewnętrznych przeżyć artysty. Dzięki emocjom oglądane miejsce staje się prawdziwe.

Zwakman photographs memories. He gives form to an elusive memory, takes a picture, and prints it large format. All the spaces and geographies he photographs are models built by the artist on the floor of his studio. He makes them out of match boxes, audio cassettes, aluminum foil, cotton wool. He meticulously adds subsequent elements of once-seen landscapes (he made the pylon out of nearly 400 copper elements) while trying to reconstruct the emotions accompanying the assembled memories. By building his model, the artist rebuilds a private vision of a place that he had seen in the past, he constructs space exactly the way memory preserved it. For instance in his work *Ever Later* next to blocks of flats there are three holes in the ground. Their regular shape and lack of a protective fence cause dismay, however, the view of an even row of identical buildings makes Zwakman come up with a reversed topography: 'What I find interesting is that I see a pit one time, and a building

Odbitki barwne: na aluminium, 1996; na dibondzie, 2001; diasec na reynobond, 2006; 2007  
C-prints: on aluminium, 1996; on dibond, 2001; diasec, reynobond, 2006; 2007

excavation the next time.' Despite the landscape's lack of cohesion, it is difficult to deny its authenticity. It seems, however, that this is not the result of a truthful picturing of reality, but a precise illustration of the artist's experiences. Thanks to emotions, the landscape becomes truthful.

**Edwin Zwakman (ur. 1969) mieszka i pracuje w Amsterdamie. Studiował w Rotterdamie (Academie van Beeldende Kunsten), Amsterdamie (Rijksakademie) i Frankfurcie (Stadelschule). Obecnie jest stypendystą University of Derby (Zjednoczone Królestwo Wielkiej Brytanii i Irlandii Północnej), gdzie prowadzi zajęcia z fotografii.**

Edwin Zwakman (b. 1969) lives and works in Amsterdam. He studied in Rotterdam (Academie van Beeldende Kunsten), Amsterdam (Rijksakademie) and Frankfurt (Stadelschule). He is currently connected with a fellowship to the University of Derby, UK, where he also teaches photography.

**Publikacja towarzysząca wystawie**  
**Przeszłość jest obcym krajem**

Publication accompanying the exhibition  
*The past is a foreign country*



**Centrum Sztuki  
Współczesnej  
Znaki Czasu w Toruniu**

Centre of  
Contemporary Art  
*Znaki Czasu* in  
Toruń

**Wały gen.  
Sikorskiego 13,  
87-100 Toruń,  
Poland**

**www.csw.torun.pl**

**kuratorki**

curated by

**Aleksandra Kononiuk,  
Agnieszka Pindera**

**aranżacja wystawy**

exhibition design

**Jeroen de Vries**

**grafika**

graphic design

**Kasia Korczak,  
Boy Vereecken**

**teksty**

texts

**Aleksandra Kononiuk,  
Agnieszka Pindera**

**redakcja**

editing

**Katarzyna Radomska**

**tłumaczenia**

translation

**Jarosław Hetman**

**korekta**

proofreading

**Daniel Malone**

**specjalne podziękowania**

special thanks

**Jarosław Brzeziński, Katarzyna Drewnowska-  
Toczko, Tomasz Gnutek, Alicja Hryckiewicz,  
Katarzyna Jankowska, Rafał Jara, Marta Karalus,  
Urszula Karniej, Zbigniew Karolewski, Marta  
Kończak, Halina Kononiuk, Sławomir Koprowski,  
Daria Kordykiewicz, Przemek Krawczyk, Dorota  
Łagodźka, Katarzyna Moskała, Stefan Mucha,  
Daniel Muzyczuk, Dominik Pokornowski,  
Daria Pysiak, Wojciech Rumiński, Piotr Sokół,  
Sebastian Tkaczuk, Annelies Tyberghlein, Monika  
Ujma, Piotr Zawalkiewicz, Joanka Zielińska,  
Joanna Ewa Zielińska**

**Patronat honorowy**  
Honorary patronage



Marszałek Województwa  
Kujawsko – Pomorskiego

**Partnerzy**  
Partners



Ambasada  
Republiki Litewskiej  
w Rzeczypospolitej Polskiej



Ambasada  
Królestwa Niderlandów



austrackie forum kultury<sup>AK</sup>



Województwo  
Kujawsko – Pomorskie



**Patroni medialni**  
Media partners

