



Jest tak, jak się Państwu wydaje | Je to tak, jak se vám to zdá | All is as You Think It Is

Jest tak, jak się Państwu wydaje
Je to tak, jak se vám to zdá
All Is as You Think It Is



Jest tak, jak się Państwu wydaje
Je to tak, jak se vám to zdá
All Is as You Think It Is

Jest tak, jak się Państwu wydaje
Je to tak, jak se vám to zdá
All Is as You Think It Is

Galeria Arsenał / Arsenal Gallery, Białystok, 9.06.–17.08.2017

Artyści / Umělci / Artists: **Wojciech Bąkowski, Alicja Bielawska, Piotr Bosacki, Bownik, Diana Lelonek, Piotr Łakomy, Gizela Mickiewicz, Witek Orski, Janek Simon, Iza Tarasewicz**

Kuratorka / Kurátorka / Curator: **Monika Szewczyk**

G A L E R I A
Arsenał

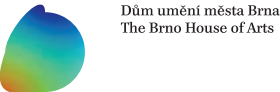
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej
Částečně financováno z prostředků Ministra kultury a národního dědictví Polské republiky
Partially funded from the means of the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Patroni medialni / Mediální partneři / Media patrons:



Druga odsłona wystawy: Dům umění města Brna (Dom Sztuki Miasta Brna), Brno, Czechy
Repríza výstavy: Dům umění města Brna, Brno, Česká republika
The second edition of the exhibition: The Brno House of Arts, Brno, Czech Republic
dum-umeni.cz
15.11.2017–30.12.2017



Jest tak, jak się Państwu wydaje
Je to tak, jak se vám to zdá
All Is as You Think It Is

Galeria Arsenał, Białystok, 2017

Marek Krajewski

Konkretyzm

Taki kurz na przykład. Achromatyczny i amorficzny. Ulokowany na granicy pomiędzy tym, co widzialne i niewidzialne. Synonim tego, co poślednie i niegodne uwagi. Substancja, której bez żalu i raz na zawsze byśmy się pozbyli. Kierujemy na niego uwagę tylko dlatego, że zakłóca porządek – a więc, mówiąc językiem Martina Heideggera, zestaw ludzi, roślin, zwierząt i tego, co nieożywione, który uznajemy za ład. Kurz tu nie pasuje. Nie ma z niego żadnego pożytku, nie wiadomo też do końca, za co go uznać. Czasami, skłębiony w większe całości, przypomina odrębną substancję, czasami, gdy unosi się w powietrzu – gaz, gdy zaś oblepia nasze ciało – jawi się jako jego część.

Nie lubimy go. Jak zresztą wszystkiego, co wieloznaczne. O antypatii tej świadczą wielość środków stosowanych, by się go pozbyć: płyny antystatyczne, ścierki, miotły i zmiotki, odkurzacze, filtry powietrza, dmuchawy, sprężone powietrze w sprayu. Niechęć ta sprawia też, iż jego usuwanie jest stałym obowiązkiem ogromnej liczby osób – zarówno tych zajmujących się tym zawodowo, jak i tych, których trudu nie uznaje się za pracę, a więc wszystkich praktykujących codzienne rytuały troski sprawiające, że domy są domami właśnie. Wszystko to na nic – kurz powraca, nasz świat szarzeje, zaś przedmioty i ludzie tracą swoją odrębność, wszystko staje się tożsame, a więc też pozbawione sensu, bo ten istnieje tylko tam, gdzie jest różnica.

Walcząc z kurzem, zapominamy jednak o tym, że choć drażni on drogi oddechowe i jest miejscem żerowania chorobotwórczych roztoczy, jest on też wyrazistym przejawem tego, jak skonstruowany jest nasz świat. Jego istotą jest przecież, jak przypomina Tim Ingold, krążenie materii, jej przechodzenie z jednego stanu w inny, krystalizowanie się materiałów jako rozpoznawalnych przedmiotów, ich rozpad i zestalanie w formie nowych rzeczy. To samo dotyczy tego, co żywe – nie tylko z prochu powstałeś i w proch się obrócisz, ale też z prochu zrodzisz się na nowo. Kurz rodzi się z działania. Tworzą go przecież fragmenty martwych owadów, kawałki naszej skóry, drobiny pożywienia, starte na pył skały i piasek, włókna odrywające się od naszych ubrań, pył ze zużywających się przedmiotów oraz maszyn. Żadna z tych ingrediencji kurzu nie powstała samoistnie, ale za sprawą czyichś aktywności i procesów życiowych.

Niech nas nie zmylą nieużywane przez długi czas przedmioty i pomieszczenia, które szczelnie pokrywa kurz. Niech nas nie zmylą zмумifikowane ciała sprawiające wrażenie, jakby z jego drobin były zbudowane. Kurz tylko pozornie jest symptomem bezruchu i śmierci. Przeciwnie, tylko tam, gdzie go nie ma – nie ma też życia, ruchu, transformowania się i przeistaczania. Jest być może porządek, ale nie z tej ziemi.

Łatwo zbanalizować kurz jako tanią metaforę – widzieć w nim symbol marności, rozpadu i nietrwałości. I rzeczywiście, kurz przypomina nam o tym wszystkim. Warto jednak pamiętać, że nie jest on tylko przenośnią, ale też formą istnienia – kłopotliwą, ale doniosłą, choćby dlatego, że nieusuwalną, a także dlatego, że zawierającą w sobie część nas samych i wszystkiego innego, co zasiedla naszą planetę.

Sprowadzanie kurzu do poziomu metafory przy jednoczesnym unieważnianiu go jako osobnej formy istnienia jest typowe dla myślenia człowieka. Niezwykle apodyktycznego, bo nakazującego ludziom widzieć w samych sobie najdoskonalszą formę życia. Uzurpacja ta, oprócz nauki, technologii, języka, filozofii, ma swoje źródło również w sztuce. Ta ostatnia jest tu o tyle istotna, że rozumiana w tradycyjny sposób stanowiła przekonujący dowód na posiadanie przez ludzi umiejętności uznawanej przez nich samych za ekskluzywną, przynależną tylko ich gatunkowi – zdolności stwarzania. Praktykujący ją artysta nieprzypadkowo stawał się więc paradygmatycznym przykładem człowieczeństwa. Tylko ludzie przecież, jak sądzono, dzięki swojej rozumności, wyobraźni, dysponowaniu odpowiednimi narzędziami i umiejętnością

posługiwania się nimi, potrafili kreować, a więc w istocie sprawiać, iż coś, co wcześniej nie istniało, powoływane zostawało do życia. Sztuka stawiała się tym samym przekonującym dowodem, że człowiek to ktoś wyjątkowy. To poczucie osobności skutkowało z kolei zerwaniem więzi pomiędzy ludźmi a resztą świata. Zerwaniem najpełniej wyrażającym się w rozróżnieniu pomiędzy podmiotem a przedmiotem. Pomiędzy tym, co działa, panuje, kontroluje, a tym, co wszystkim tym procesom podlega.

Rezultaty upowszechnienia tej dystynkcji są nam aż nazbyt znane. Jednym z nich jest, jak powie Hannah Arendt, zamiana planety w świat, a więc podmienienie za sprawą ludzkiej pracy natury na artefaktualną rzeczywistość ze wszystkimi tego konsekwencjami: degradacją środowiska naturalnego i jego skażeniem; skrępowaniem ludzi opresyjnymi zasadami regulującymi ich zachowania; eskalacją przemocy; alienacją i poczuciem wyobcowania wynikającym z niezdolności do zrozumienia najprostszych procesów tworzących rzeczywistość; zmiennością i niestabilnością złożonych systemów, w których obrębie toczy się nasze życie; nieprzejrzystością świata, który sami stworzyliśmy, ale który stał się tak skomplikowany, że nikt już nie rozumie, jak on działa i co jest w nim ważne.

Innym istotnym skutkiem upowszechnienia wyżej opisanych dystynkcji: ludzie – nieludzie, podmiot – przedmiot, wyjątkowe – poślednie jest przymus tworzenia. Jeżeli istotą człowieka jest zdolność do kreowania tego, co nowe, to ludzie mogą dowieść swojego człowieczeństwa, będąc twórczymi, produktywnymi, zdolnymi do wymyślenia tego, czego jeszcze nie ma. Problem polega na tym, że nieustanne dostarczanie tego rodzaju dowodów gatunkowej przynależności nie jest w pełni dobrowolne, ale ma swoje źródło w dwu reżimach: reprodukcji i efektywności. Ten pierwszy zmusza nas do działań na rzecz podtrzymania wykreowanego przez nas świata. Nie ma on przecież innych podstaw niż ludzkie działanie. Poniechanie przez człowieka aktywności oznacza ustąpienie pola innym siłom, nieuchronnie prowadzącym do unicestwienia zbudowanego przez ludzi porządku. Ziemię uprawne zarastają, rdza pożera maszyny i mosty, ubrania i codzienne sprzęty się zużywają, kurz zaczyna pokrywać nasze domostwa, książki rozpadają się w pył, a obrazy blakną. Świat człowieka, w przeciwieństwie do tego przyrodniczego, nie ma zdolności autoregeneracji. Wymaga więc stałej troski, intensywnych działań podtrzymujących, czujności i czułości. Z kolei reżim efektywności to przymus całkiem nowy, charakterystyczny bowiem wyłącznie dla świata

zmodernizowanego. W jego centrum znajduje się idea człowieka jako kogoś podobnego do maszyny, której działania oceniane są miarą wydajności. Reżim ten rozdziela ludzi na przydatnych i tych zasadniczo nieprzydatnych, podstawą tej dystynkcji czyniąc ilość, jakość, innowacyjność i możliwość monetaryzacji tego, co ludzie ci stworzyli. W rezultacie większość z nas poświęca swoje życie wysiłkowi dowiedzenia, iż jest użyteczna. Stajemy na głowie, by sprostać oczekiwaniom publiczności, klientów i pracodawców, by wypełnić lub przekroczyć istniejące normy (produktywności, widzialności, rozpoznawalności), by zająć wysokie miejsce w rankingach określających wielkość naszego talentu, poziom naszej pracowitości i oddania, biegłości w używaniu narzędzi, innowacyjności i pomysłowości. Musimy tworzyć nie tylko, by być kimś, ale by w ogóle być.

Artyści stosunkowo szybko rozpoznali tę paradoksalną konsekwencję bycia paradygmatem człowieczeństwa, a więc przymus tworzenia. Historia najnowszej sztuki nieprzypadkowo wypełniona jest działaniami, które nakierowane są na kontestowanie tej opresyjnej zasady. Poczynając od zastąpienia kreacji wybieraniem i selekcjonowaniem – przez wyeksponowanie konceptu jako głównego efektu twórczości, kreowanie obiektów, których nie da się sprzedać i które są skrajnie nietrwałe, plagiaryzm, remiksowanie oraz wystawianie samego albo samej siebie jako dzieła – a kończąc na przekształceniu sztuki w narzędzie przebudowywania relacji, tak jak ma to miejsce w różnorodnych formach *community art*, animacji kulturowej i artystycznych przejawach aktywizmu politycznego. We wszystkich tych wypadkach mamy do czynienia z próbą nietworzenia, traktowaną jako szansa na odpadnięcie z systemu, który oczekuje czegoś dokładnie odwrotnego. We wszystkich tych wypadkach system okazywał się jednak silniejszy od pragnienia uwolnienia się od niego, a także niezwykle skuteczny w przechwytywaniu tego, co pomyślane zostało jako dynamit mający rozsadzić go od środka.

Nieskuteczność wszystkich tych strategii uwalniania się od przymusu tworzenia wydaje się wynikać stąd, że nie dotyczą one nawet w najmniejszym stopniu źródła potęgi tego reżimu. Źródłem tym jest zaś to samo, co czyni sztukę tak doniosłą – a mianowicie samoubóstwienie człowieka płynące z przekonania, iż tylko on kreuje, jest sprawczy, ma zdolność do czynienia różnicy.

Z tego właśnie rozpoznania bierze się konkretyzm, którego dojrzałą emanację stanowi wystawa „Jest tak, jak się Państwu wydaje”. Czym jest konkretyzm? Można zdefiniować go jako formę rzecznictwa starającego się działać w imię

odmiennych niż ludzkie form sprawczości. Mówiąc jeszcze inaczej, artyści parający się konkretyzmem tworzą przestrzeń, w której może objawiać się zdolność do działania tego, co pozaludzkie. Twórcy eksponujący te odmienne formy *agency* starają się też identyfikować *konkretnie*, a więc to, czego przejawy odczuwamy i dostrzegamy, i co choć leży u podstaw naszego świata i odpowiedzialne jest za jego kształt, to zostało przez nas z niego wyparte jako nierzeczywiste. Konkretyzm (stąd jego nazwa) usiłuje więc uobecnić to, czego nie widzimy, gdy posługujemy się kulturowymi, społecznymi kategoriami postrzegania rzeczywistości. Tej ślepotie przeciwstawia doświadczenie jednostki przeczuwającej istnienie zjawisk, procesów oraz sił, których zgodnie z socjalizacyjnym treningiem nie powinno być. Konkretyzm nieprzypadkowo więc wraca z jednej strony do bardzo podstawowych pytań o naturę postrzegania, z drugiej zaś stara się czynić widzialnymi elementarne formy *agency* przystaniane przez przekonanie, iż tylko ludzie mogą sprawić, by rzeczy działały się inaczej.

Ten pierwszy ruch polega na uporczywym zadawaniu pytania o to, co widzimy, gdy na coś patrzymy, i o to, skąd płynie pewność, iż patrząc na to samo, to samo również dostrzegamy. Udzielenie odpowiedzi na to pytanie wymaga na przykład eksplorowania relacji pomiędzy własnościami taktylnymi a optycznymi materiałów, pomiędzy ich wyglądami a funkcjami, a także rejestrowania przypadków ząbienia się ze sobą i nieodróżnialności tego rodzaju jakości (Alicja Bielawska); refleksji nad wpływem kadrowania, perspektywy oraz skalowania na kształt tego, co jest przez nas postrzegane (Witek Orski); wyobrażania sobie tego, jak widzą świat inni i wyeksponowania tego, jak nasze doświadczenie świata jest transformowane przez kategorie językowe, których używamy, by nadać mu sens i znaczenie (Piotr Bosacki); tworzenia filmów, których się przede wszystkim słucha, a nie ogląda, nieanimowanych animacji, rysunków stających się ruchomymi obrazami (Wojciech Bąkowski); uwidzialniania tego, co zazwyczaj spychane jest na margines i skrzętnie ukrywane przez logikę ekspozycji (Bownik), czy też wskazania na to, iż ludzki świat to przede wszystkim kod, którym możemy manipulować, hybrydując rzeczywistość, łącząc ze sobą to, czego współobecność trudna jest do wyobrażenia (Janek Simon).

Co istotne – artyści, zadając te niezwykle podstawowe pytania, dalecy są od epatowania spektakularnymi odpowiedziami na nie. Nie chodzi im przecież o wyprodukowanie tego, czego nigdy wcześniej nie było, o skonfundowanie widza, ale raczej o wytworzenie przestrzeni dla sformułowania bardzo

podstawowego problemu – skąd mamy pewność, że to, na co patrzymy, jest podobnie widziane przez innych. Podważenie tej pewności nie służy sianiu niepokoju czy upieraniu się przy tym, iż świat to tylko kulturowo podtrzymywane złudzenie. Przeciwnie, w sposób charakterystyczny dla konkretyzmu praktykuje się tu raczej postawę analityczną. Postępuje się ona, co prawda, dowodem, ale w przeciwieństwie do nauki nie stara się uogólniać swoich ustaleń czy dążyć do ostatecznego stwierdzenia, jak jest. Jej istotą jest raczej próba pokazania, że coś, co wcześniej przeoczyliśmy, istnieje, jest możliwe. Choć postawa konkretyzyczna jest antyapodyktyczna, to jednocześnie trudno nie dostrzec, że jest ona też niezwykle skuteczna w wytwarzaniu tego, co Jacques Derrida nazwałby *kłopotliwymi suplementami*. Postawienie w centrum uwagi tego, co wyparliśmy, by żyć w przekonaniu, że wszyscy na najbardziej podstawowym poziomie widzimy świat podobnie, skutecznie przekonanie to podważa. Sprawia też, iż rzeczywistość nie wygląda już tak jak dawniej. Dostarczane przez konkretyzm dowody możemy oczywiście zignorować, znajdując jakieś racjonalne wyjaśnienie, które zneutralizuje ich subwersywną moc: *to tylko sztuka, artyści widzą świat inaczej, trzeba podtrzymywać wspólne doświadczenie świata, nawet jeśli jest ono tylko fikcją, bo bez niego nie istnieje społeczny świat*. To wszystko jednak nie sprawi, że świadectwa podważające naszą pewność przestaną istnieć.

Drugi ze wspomnianych ruchów jest nieco bardziej radykalny i polega na postępowaniu się sztuką, by wyeksponować inne niż ludzkie rodzaje sprawczości. W wypadku prac Gizeli Mickiewicz są to płyny o własnościach umożliwiających kruszenie betonu, a więc tego, co traktujemy jako synonim trwałości. Diana Lelonek konfrontuje nas z kolei z żartoczną mchów i porostów przeobrażających prozaiczne artefakty w hybrydyczne całości – jednocześnie martwe i ożywione. Dodatkowo, parodiując systematyzujące ambicje nauki, artystka stara się uporządkować te nowe formy istnienia w gatunki i rodzaje, zaś efekty tych zabiegów eksponuje w gablocie przypominającej takie, jakie można znaleźć w muzeach przyrodniczych. Iza Tarasewicz pozwala doświadczyć widzowi niezwyklej żywotności grzybów. Organizmów z pogranicza świata roślin i zwierząt, zdolnych do przetrwania w każdych warunkach, a w wypadku interesującej nas tu wystawy całkowicie odmieniających jedno z pomieszczeń technicznych galerii – tak pod względem jego przeznaczenia, jak i wyglądu oraz wrażeń osmologicznych, jakich ono dostarcza. Piotr Łakomy ujawnia zaś rolę przypadku decydującego o tym, że prasowany złom przekształca się

w kostkę o niepowtarzalnej strukturze i własnościach estetycznych. Wszystkie te prace postępują się podobną strategią oddawania pola temu, czego istnieniu zaprzeczamy i czego sprawczość staramy się, bezskutecznie zresztą, kontrolować. Wszystkie te prace eksponują też fakt, iż człowiek to zaledwie jeden z wielu aktorów określających kształt świata. To ustępowanie pola temu, co zdolne do czynienia różnicy, a co jednocześnie nie jest dziełem człowieka, niezwykle problematyzuje pozycję tego ostatniego. Okazuje się bowiem, że nie jest on, jak powie wybitny socjolog Pierre van den Berghe, *wyjątkowy w swojej wyjątkowości*. Przeciwnie – człowiek raczej dysponuje jednym z wielu możliwych do pomyślenia rodzajów sprawczości formującej naszą planetę. Dostrzeżenie tego faktu, podobnie jak kurz, rdza, bakterie i wirusy, insekty i gryzonie, pleśnie i grzyby, katastrofy naturalne oraz los i przypadek, skutecznie leczy nas z poczucia wyższości, bo pokazuje, iż inne formy istnienia są często od ludzi potężniejsze. Konkretyzm uderza więc w antropocentryzm, ale nie po to, by zakwestionować człowieczeństwo ludzi, ale po to, by dowieść, że ich przekonanie o własnej wyjątkowości można utrzymać, tylko będąc sędzią w swojej własnej sprawie.

Konkretyzm, co warto podkreślić, posiada potencje dezalienujące. Próbuje on przecież odbudować więź człowieka ze światem. Więż trudną do utrzymania, gdy tkwimy w przekonaniu o własnej wyjątkowości. Dostrzeżenie, iż jesteśmy tylko jednymi z wielu, jest pierwszym krokiem w kierunku przebudowania relacji łączących nas z innymi. Krokiem tym bardziej potrzebnym, że oparcie tego typu związków na eksploatowaniu przez człowieka tego, co pozaludzkie, sprawia, iż świat jawi się nam jako wrogi, jako przeciwnik, którego trzeba ujarzmić, podporządkować go sobie. To z kolei skazuje nas na życie w strachu, tak charakterystycznym dla opisanego przez Hegla dialektycznego związku łączącego pana i niewolnika. Wyzbycie się tego niepokoju wymaga od nas rezygnacji z dążenia do pełnej kontroli nad światem, z prób czynienia go sobie poddanym, na rzecz układania bardziej symetrycznych relacji z tym, co uznawaliśmy dotąd za poślednie i niewarte uwagi. Tylko w taki sposób, i na tym polega kolejny paradoks, jesteśmy w stanie pełniej doświadczać samych siebie i siebie samych lepiej rozumieć. Kwestionując, iż nie jesteśmy sami na ziemi, upierając się przy tym, że istnieją tylko te sposoby poznawania świata, które wyprodukowała nauka i zracjonalizowany porządek, unieważniamy przecież istotną część swojej gatunkowej tożsamości. Tę mianowicie, która podpowiada, iż jesteśmy zwierzętami, jednym z wielu gatunków, nie

zaś jedynym. A także tę, która zawiera w sobie doświadczenie bezradności. Bezsily wobec tego, z czym nie sposób sobie poradzić, bo choć na pozór od nas słabsze, zmusza nas do kapitulacji, oddaje we władanie sił, których nie jesteśmy w stanie okiełznać.

Konkretyzm to nie tylko reakcja na przymus produktywności, krępujący sztukę. Jego źródłem nie jest więc wyłącznie próba osłabienia reżimu efektywności, zmuszającego twórców do maksymalnego wykorzystania własnych potencjałów oraz czyniącego ich agentami systemu, któremu (zazwyczaj) nie chcieliby służyć. Tego rodzaju źródła konkretyzmu są bardzo istotne i nadają mu subwersywny sens, ale nie są one jedyne. Przeciwnie, zdaje się mieć on swą przyczynę w zjawiskach bardziej uniwersalnych niż te charakterystyczne dla świata artystycznego. Najważniejszym z nich jest niezdolność do spełniania przez naszą kulturę rozbudzonych przez nią obietnic. Obietnic, które sprawiły, iż staliśmy się jej wyznawcami. Główną spośród nich jest niewątpliwie przyrzeczenie oddania ludziom pełnej kontroli nad światem, za którą miały iść bezpieczeństwo, eliminacja cierpienia i przemocy, wyzwolenie od trosk codzienności, samorealizacja oraz równość. Jak doskonale wiemy, wiele z tych obietnic pozostało bez pokrycia, choć nadal mającą na horyzoncie w roli ideału określającego kierunek, w którym rzekomo zmierzamy. Obietnice te okazały się niespełnialne, ponieważ próby wywiązania się z nich stworzyły świat, który jest całkowicie nam obcy. Nie możemy się w nim odnaleźć, nie rozumiemy go, wydaje się on konstrukcją wykreowaną przez kogoś innego niż my sami.

To właśnie ta obcość sprawia, że stajemy się konkretystami. Wracamy do porzuconych pytań o charakterze podstawowym. Zupełnie tak, jakbyśmy marzyli o jakiejś drugiej szansie udzielania na nie odpowiedzi. Uważnie śledzimy najbardziej elementarne formy życia i coraz częściej przyznajemy, iż naszym światem rządzą też inni. Ci, których dotąd ignorowaliśmy, a do których dziś odnosimy się z respektem. Na powrót doceniamy też najprostszą władzę, jaką mamy do dyspozycji – władzę w rękach, umiejętności manualne pozwalające radzić sobie samemu bez pośrednictwa globalnych, tranzytywnych sieci ekspertów, doradców i podwykonawców. Doceniamy drobne przyjemności wynikające nie tylko z patrzenia, ale też z dotykania, smakowania, hodowania i uprawiania, nadawania kształtu. To wszystko oznacza, iż niekoniecznie chcemy wstawać z kolan i przyjąć postawę pełną dominacji. Zależy nam dziś raczej na odzyskaniu kontaktu z rzeczywistością.

Marek Krajewski

Konkretismus

Například takový prach. Amorfní a achromatický. Nacházející se na hranici mezi viditelným a neviditelným. Synonymum toho, co je podřadné a nehodné naší pozornosti. Substance, které bychom se bez lítosti a napořád rádi zbavili. Všimáme si jej pouze proto, že narušuje pořádek – a tedy, řečeno jazykem Martina Heideggera, soubor lidí, rostlin, zvířat a toho, co je neživé. Prach se sem nehodí. Není z něj žádný užitek, není ani zcela jasné, za co jej považovat. Někdy, když se z něj nadělají chomáče, připomíná svébytnou hmotu, jindy, když se vznáší ve vzduchu, je jako plyn, když se nám nalepí na tělo, jeví se jako jeho součást.

Nemáme ho rádi. Ostatně jako všechno, co není jednoznačné. O naší antipatii svědčí množství prostředků, které používáme, abychom se jej zbavili: antistatické roztoky, utěrky, smetáky a prachovky, vysavače, čističky vzduchu, ventilátory, stlačený vzduch ve spreji. Náš odpor k prachu je tak velký, že má jeho odstraňování za úkol obrovské množství lidí – nejen těch, pro které je to zdroj obživy, ale i těch, jejichž úsilí ani nebývá považováno za práci, a tedy všech těch, kteří se věnují tomu každodennímu rituálu, který z našich domovů dělá domovy. A všechno je to vlastně k ničemu: prach se vrátí, náš svět šediví, předměty i lidé přicházejí o svou odlišnost, všechno se zestejňuje, a tedy ztrácí smysl, neboť ten existuje pouze tam, kde je různost.

Při boji s prachem však zapomínáme, že ačkoliv dráždí naše dýchací cesty a je místem řádění chroboplodných roztočů, je také výrazným projevem toho, jak je vystavěn náš svět. Podstatou světa je přece, jak upozorňuje Tim Ingold, koloběh hmoty, přechod z jednoho skupenství do jiného, krystalizace hmot v rozpoznatelné věci, jejich rozpad a opětovná konsolidace ve formě nových věcí. Totéž se týká i toho, co je živé – nejen prach jsi a v prach se obrátíš, ale také z prachu zrodíš se nanovo. Prach se rodí z činnosti. Skládá se přece ze zbytků mrtvého hmyzu, kousků naší kůže, úlomků živin, skal a písku rozemletých na prášek, vláken, jež se oddělila od našich oděvů, částeczek z opotřebovávajících se předmětů a strojů. Žádná z těch složek prachu nevznikla sama od sebe, ale v důsledku něčí činnosti a životních procesů.

Nenechme se zmýlit představou dlouhodobě nepoužívaných předmětů a prostorů hustě pokrytými prachem. Nenechme se mýlit ani mumifikovanými těly, která vypadají, jako by ze zrnek prachu byla složená. Prach je jen zdánlivě symptomem nehybnosti a smrti. Kde není prach, není ani život, pohyb, transformace, proměna. Bez prachu je možná pořádek, není však z tohoto světa.

Je snadné banalizovat prach do roviny levné metaforý – vidět v něm symbol marnosti, rozpadu a nestálosti. Ano, prach nám to všechno připomíná. Nezapomínejme však, že není jen metaforou, ale také formou existence – problematickou, ale důležitou; už třeba proto, že se jej nedá zbavit, nebo proto, že obsahuje také kousek nás samých i všeho ostatního, co obývá naši planetu.

Vnímání prachu pouze v rovině metaforý a zlehčování jeho svébytné formy existence je pro myšlení člověka typické. Tento ve své podstatě nesmírně apodiktický pohled na svět nutí lidi vidět v sobě samých nejdokonalejší formu života. Tato uzurpace má, kromě vědy, technologie, jazyka a filozofie svůj původ také v umění. Umění je tu důležité, protože v tradičním pojetí představovalo důkaz toho, že lidé disponují dovedností považovanou jimi samými za exkluzivní, příslušící pouze jejich druhu – schopností tvořit. Ne náhodou se tvořící umělec stal paradigmatickým příkladem lidství. Pouze lidé přece, jak se soudilo, díky svému rozumu, představivosti, disponování příslušnými nástroji a díky schopnosti je náležitě používat, dokázali tvořit, a tedy v podstatě způsobit, že něco, co předtím neexistovalo, bylo přivedeno k životu. Umění se tak stávalo přesvědčivým důkazem, že člověk je někým výjimečným. Ten pocit výlučnosti měl zase za následek přetržení vazeb mezi lidmi a zbytkem světa. Přetržení, jež je nejúplněji vyjádřeno přímo v jazyce – rozlišováním mezi

podmětem a předmětem. Mezi tím, co působí, panuje, kontroluje, a tím, co všem těmto procesům podléhá.

Důsledky všeobecného rozšíření této distinkce známe až příliš dobře. Jedním z nich je, jak by řekla Hannah Arendtová, proměna planety ve svět, a tedy proměna přírody lidskou prací v artefaktuální skutečnost se všemi jejími důsledky: degradací přírodního prostředí či jeho zničením; spoutáním lidí despotickými pravidly regulujícími jejich chování; eskalací násilí; izolovaností a pocitem odcizení vyplývajícím z neschopnosti porozumět i těm nejjednodušším procesům tvořícím skutečnost; proměnlivostí a nestabilitou složitých systémů, v rámci nichž se odehrávají naše životy; nepřehledností světa, který jsme sami stvořili, ale který se stal tak komplikovaným, že už nikdo nechápe, jak funguje a co v něm je podstatné.

Jiným významným důsledkem rozšíření výše naznačeného rozlišování mezi lidé – nelidé, podmět – předmět, výjimečné – podřadné je naše povinnost tvořit. Jestliže podstatou člověka je schopnost vytvářet nové, mohou lidé přinést důkaz své lidskosti jen tak, že budou tvůrčí, produktivní, schopní vymýšlet to, co ještě neexistuje. Problém spočívá v tom, že neustálé přinášení takovýchto důkazů druhové příslušnosti není dobrovolné, ale má svůj zdroj ve dvou režimech: reprodukci a efektivitě. První z nich nás nutí pracovat ve prospěch udržování námi vytvořeného světa, jenž přece nemá žádné jiné základy než naši lidskou činnost. Zanechá-li člověk této činnosti, otevírá tím pole jiným silám, nevyhnutelně směřujícím k zániku lidmi vybudovaného uspořádání. Neobdělávané pole zarůstá, rez požírá stroje a mosty, oblečení a každodenní náčiní se opotřebovává, prach začíná pokrývat naše domácnosti, knihy trouchnivějí, obrazy blednou. Svět člověka, na rozdíl od toho přírodního, není schopen autoregenerace. Vyžaduje proto neustálou péči, intenzivní údržbu, bdělost a citlivost. Druhý režim, režim efektivity, je nutností zcela novou, typickou výhradně pro svět zmodernizovaný. V jeho středu se nachází idea člověka jako někoho podobného stroji, měřítkem jehož činnosti je výkon. Tento režim rozděluje lidi na užitečné a na ty v zásadě neužitečné; kritériem této diferenciací činí množství, kvalitu, inovativnost a možnost peněžního vyčíslení toho, co tito lidé vytvořili. V důsledku většina z nás věnuje svůj život snaze dokázat svou užitečnost. Můžeme se rozkrájet, abychom naplnili očekávání veřejnosti, zákazníků a zaměstnavatelů, abychom splnili nebo překročili stanovené normy (produktivity, viditelnosti, rozpoznatelnosti), abychom obsadili co nejvyšší místo v žebříčcích určujících velikost našeho talentu, úroveň

naší pracovitosti a odevzdanosti, zběhlosti v používání nástrojů, inovativnosti a nápaditosti. Musíme tedy tvořit nejen proto, aby bychom byli někým, ale abychom vůbec byli.

Umělci poměrně rychle rozpoznali tento paradoxní důsledek bytí paradigma-tem lidskosti – povinnost tvořit. Ne náhodou jsou dějiny nejnovějšího umění naplněny pokusy zaměřenými na zpochybňování tohoto despotického principu. Počínaje nahrazením vlastní tvorby výběráním a selektováním stávajícího, přes exponování konceptu jako hlavního efektu tvorby, vytváření objektů, které se nedají prodat a které jsou krajně netrvanlivé, plagiátorství, remixování nebo vystavování sebe sama jako díla, a konče na proměně umění v nástroj pro představbu lidských vztahů, tak jak se to děje v různorodých podobách *community art*, kulturní animace a uměleckých projevů politického aktivismu. Ve všech těchto případech máme co do činění se snahou o ne-tvoření, chápánou jako pokus vymanit se ze systému, který očekává pravý opak. Ve všech těchto případech se však systém ukázal být silnější než touha se od něj uvolnit, a přitom také neobvykle efektivní v přejímání toho, co bylo původně myšleno jako nálož pro jeho dekonstrukci zevnitř.

Zdá se, že neúčinnost všech těchto strategií uvolňování se od povinnosti tvořit je důsledkem toho, že tyto strategie nejsou ani v nejmenší míře schopny zasáhnout zdroj síly tohoto režimu. Tím zdrojem je přitom totéž, co činí umění tak významným: sebezbožštění člověka vycházející z přesvědčení, že jen on jediný tvoří, je hybatelem a má schopnost rozlišovat.

Právě z tohoto poznání se bere konkretismus, jehož zralou emanací je výstava *Je to tak, jak se vám to zdá*. Co je konkretismus? Můžeme jej definovat jako způsob obhajoby forem činností jiných než lidské. Nebo ještě jinak, umělci zabývající se konkretismem vytvářejí prostor, v němž se mohou projevovat mimolidští činitelé. Autoři vystavující tyto odlišné formy *agens* se snaží zároveň identifikovat *konkrétní*, tedy to, čehož projevy pociťujeme a vnímáme, a co – i když leží u základů našeho světa a je spoluzodpovědné za jeho podobu – z našeho světa bylo námi vyloučeno jako ne-skutečné. Konkretismus (odtud jeho název) se tedy snaží zpřítomňovat to, co nevidíme, když používáme kulturní a sociální kategorie vnímání skutečnosti. Proti této slepotě umělci staví prožitek jedince tušícího existenci jevů, procesů a sil, které by podle našeho socializačního výcviku neměly existovat. Konkretismus se tedy ne náhodou vrací na jedné straně ke zcela základním otázkám po povaze vnímání, na stra-

ně druhé se snaží zviditelňovat elementární formy *agens* zacloněné lidským přesvědčením, že jen lidé mohou způsobit, aby se věci děly jinak.

První proud tedy vytrvale klade otázku po tom, co vidíme, když se na něco díváme, a odkud bereme jistotu, že díváme-li se na totéž, totéž také vidíme. Pro získání odpovědi na tyto otázky zvolili umělci různé strategie: zkoumání relací mezi taktilními a optickými vlastnostmi materiálů, mezi jejich vzhledem a funkcí, ale také zaznamenávání případů, kdy se částečně pokrývají, nebo je od sebe nelze vůbec odlišit (Alicja Bielawska); reflexe nad vlivem způsobu snímání, perspektivy a měřítka na podobu toho, na co se díváme (Witek Orski); představování si toho, jak vidí svět jiní a poukazování na to, jak je naše vnímání světa transformováno kategoriemi jazyka, které používáme, abychom mu dali smysl a význam (Piotr Bosacki); tvorba filmů, určených hlavně k poslechu, a ne k prohlížení, neanimovaných animací, kreseb, jež se stávají pohyblivými obrazy (Wojciech Bąkowski); zviditelňování toho, co je obvykle vytlačováno na okraj a pečlivě ukrýváno před výstavní logikou (Bownik), nebo také poukázání na to, že lidský svět je především kódem, kterým můžeme manipulovat, hybridizovat skutečnost, propojovat ty prvky, jejichž koexistence je jinak těžko představitelná (Janek Simon).

Co je důležité, umělci, kladoucí si tyto nezvykle elementární otázky, jsou na hony vzdáleni zbytečně spektakulárním odpovědím. Nejde jim přece o to vypracovat něco, co nikdy předtím neexistovalo, ohromit diváka; chtějí spíše vytvořit prostor pro formulování zcela základního problému: odkud bereme jistotu, že to, na co se díváme, vidí i jiní podobně. Zpochybnění této jistoty nemá sloužit zasévání neklidu nebo utvrzování se v tom, že svět je jenom kulturou udržovaná iluze. Naopak, způsobem typickým pro konkretismus se tu zavádí analytický postoj. Používá sice také důkazy, ale oproti vědě se nesnaží své poznatky zobecňovat, nesnaží se dospět ke konečnému zjištění, jak se věci mají. Jeho podstatou je spíše snaha ukázat, že něco, co jsme dříve přehlédli, existuje, je možné. Třebaže je konkretistický postoj anti-apodiktický, nelze si zároveň nevšimnout, že je nezvykle efektivní ve vytváření toho, co by Jacques Derrida nazval *problematickými suplementy*. Staví do centra pozornosti to, co jsme potlačili, abychom mohli žít v přesvědčení, že všichni v té nejzákladnější rovině vidíme svět podobně, a toto přesvědčení efektivně zpochybňuje. Způsobuje také, že skutečnost už nevypadá tak, jako dříve. Důkazy, které nám konkretismus předkládá, můžeme samozřejmě ignorovat, najít si nějaké racionální vysvětlení, které zneutralizuje jeho subverzivní sílu: *je to jenom*

umění, umělci vidí svět jinak, musíme si udržet společné vnímání světa, i kdyby bylo jen fikcí, protože bez něj náš svět neexistuje. Nic z toho však nezpůsobí, že svědectví zpochybňující naši jistotu přestanou existovat.

Druhý proud je o něco radikálnější a spočívá ve využívání umění pro pokázání na jiné než lidské činitele. V případě prací Gizely Mickiewicz jsou to třeba tekutiny způsobující rozpad betonu, a tedy toho, co chápeme jako synonymum trvalosti. Diana Lelonek nás zase konfrontuje s dravostí mečů a lišejníků proměňujících prozaické artefakty v hybridní celky – zároveň nehybné i živé. Navíc umělkyně systematicky paroduje ctižádost vědy, když se snaží uspořádat tyto nové formy existence do rodů a druhů, a výsledky těchto snah vystavuje ve vitríně podobné těm v přírodovědných muzeích. Iza Tarasewicz dovoluje divákovi poznat nezvyklou životaschopnost hub. Tyto organismy stojící na hranici rostlinné a živočišné říše, schopné přežít v každých podmínkách, v případě této konkrétní výstavy zcela proměnily jednu z technických místností galerie, jak z hlediska její funkce, tak i vzhledu nebo čichových vjemů, které vyvolává. Piotr Łakomy zase odhaluje roli náhody, která rozhoduje o tom, že se slisovaný železný šrot promění v krychli s neopakovatelnou strukturou a estetickými vlastnostmi. Všechny tyto práce používají podobnou strategii dávání prostoru tomu, čehož existenci popíráme a čehož činnost se snažíme – marně – mít pod kontrolou. Všechny tyto práce také poukazují na fakt, že člověk je jen jedním z mnoha aktérů určujících podobu světa. Otevírání prostoru tomu, co je schopno proměny, a přitom není dílem člověka, zajímavě problematizuje pozici lidského výtvoru. Ukazuje se totiž, že člověk není, jak uvádí významný sociobiolog Pierre van den Berghe, *výjimečný ve své výjimečnosti*. Naopak – člověk disponuje jen jedním z mnoha představitelných druhů činností utvářejících podobu naší planety. Přiznáme-li si tento fakt, vyléčí nás – podobně jako prach, rez, bakterie a viry, hmyz a hlodavci, plísně a houby, přírodní katastrofy, a také osud a náhoda – jednou provždy z pocitu nadřazenosti, neboť se ukazuje, že jiné formy existence jsou často silnější než lidé. Konkretismus tedy bojuje proti antropocentrismu, ale ne proto, aby zpochybnil lidskost člověka, nýbrž proto, aby dokázal, že své přesvědčení o vlastní výjimečnosti je člověk schopen obhájit lada sám před sebou.

Je třeba zdůraznit, že má konkretismus také proti-zcizovací potenciál. Snaží se přece obnovovat spojení člověka se světem. Spojení, které je těžké udržet, jestliže vezíme v přesvědčení o vlastní výjimečnosti. Vědomí, že jsme jen jedni z mnoha, je prvním krokem k obnově vztahů s jinými. Krokem o to

potřebnějším, že založení vztahu člověka ke světu na bezohledném jednostranném využívání způsobuje, že se nám svět jeví jako nepřítel, protivník, kterého je potřeba si podmanit. To nás zase odsuzuje k životu ve strachu, tak typickém pro Heglem popsany dialektický vztah mezi pánem a otrokem. Nechceme-li žít ve strachu, je třeba přestat se pokoušet získat plnou kontrolu nad světem, a učinit z něj svého poddaného, a naopak se snažit navázat symetrické vztahy s tím, co jsme dosud chápali jako méněcenné a nehodné naší pozornosti. Pouze takto, a v tom spočívá další paradox, jsme schopni plněji poznávat a chápat také sami sebe. Budeme-li trvat na tom, že jsme na Zemi sami, a že existují pouze ty způsoby poznávání světa, které vypracovala věda a její racionalizované uspořádání, popíráme přece podstatnou součást své druhové identity. Tu, která nám napovídá, že jsme také zvířaty, jedním z mnoha druhů, nikoli jediným. A také tu, která v sobě nese i zkušenost bezradnosti. Bez moci vůči těm činitelům, s nimiž si nedokážeme poradit, neboť i když jsou zdánlivě slabší než my, nutí nás kapitulovat, podřizují nás silám, které nejsme schopni zkrotit.

Konkretismus není jen reakcí na povinnost tvořit, jež spoutává umění. Proto jeho základem není výhradně snaha oslabit režim efektivity, nutící tvůrce k maximálnímu využívání vlastního potenciálu a činící z něj *agens* systému, kterému (obvykle) sloužit nechce. Základy konkretismu tohoto typu jsou zajisté velmi důležité a dodávají mu subversivní nádech; nejsou však jediné. Naopak, zdá se, že má konkretismus svůj prapůvod v jevech univerzálnějších než ty, které jsou typické pro svět umění. Nejdůležitější z nich je neschopnost naší kultury naplňovat své vlastní sliby. Sliby, které nás přiměly stát se jejími vyznavači. Hlavní z nich je bezpochyby příslib získání plné kontroly nad světem, jež má přinést bezpečí, odstranění násilí a utrpení, osvobození od každodenních starostí, seberealizaci a rovnoprávnost. Jak dokonale víme, mnohé z těchto slibů nebyly dosud naplněny, ačkoli se stále rýsují kdesi na horizontu v roli ideálu, ke kterému údajně směřujeme. Ukazuje se, že tyto sliby jsou nesplnitelné, neboť veškeré pokusy o jejich naplnění daly vzniknout světu, který je nám naprosto cizí. Nedokážeme se v něm orientovat, nerozumíme mu a zdá se nám být konstruktem stvořeným někým jiným, než jsme my sami.

Právě tato cizost způsobuje, že se stáváme konkretisty. Vracíme se k zavřeným otázkám elementárního charakteru. Úplně, jako bychom snili o nějaké druhé šanci získat na ně odpověď. Pozorně sledujeme nejprostší formy života a stále častěji přiznáváme, že v našem světě vládnu také jiní. Ti, které jsme

dosud ignorovali, a ke kterým nyní přistupujeme s respektem. Zpětně dokážeme ocenit také tu nejzákladnější sílu, kterou máme k dispozici – sílu svých rukou, své manuální dovednosti, díky níž si dokážeme poradit i bez pomoci globálních sítí odborníků, poradců a subdodavatelů. Dokážeme ocenit drobná potěšení, jež nám přináší nejen dívání se, ale také dotýkání, ochutnávání, pěstování, chování, tvarování. Možná už nechceme povstávat z kolenou, nechceme zaujímat dominantní postoj. Záleží nám dnes spíš na obnovení kontaktu se skutečností.

z polštiny přeložil Jan Jeništa

Marek Krajewski

Concretism

Take dust, for example. Achromatic and amorphous. Existing on the borderline between the visible and the invisible. A synonym for what is inferior and worth no attention. A substance we would with no regret discard, once and for all. The only reason we pay any attention to it is because it disturbs the order – to use Martin Heidegger's language, the enframing of people, plants, and animals, and the inanimate we consider ordered. Dust has no business here. It is of no use, and classifying it is an issue as well. When tangled into a large mass, it resembles a separate substance; when airborne, it seems to be gaseous; when sticking to our body – it seemingly becomes part of it.

We dislike it, as we do all things ambiguous. Let this antipathy be proven by the number of agents and measures we apply to get rid of it: anti-static liquids, rags, brooms and hand brushes, vacuum cleaners, air filters, air blowers, compressed canned air. Our dislike has also given rise to the daily duties of a huge army of people: professional cleaners as well as those whose work is not recognised as labour and yet practicing daily care rituals to make sure that a home is a home. All to no avail: dust returns, the world fades to grey, objects and people lose their distinctness, everything becomes identical and thus devoid of sense, as sense is only justified by difference.

When fighting dust we forget that while irritating to our respiratory tract and offering excellent feeding habitat to pathogenic mites, it is also a vivid manifestation of how our world has been structured. Its essence – as Tim Ingold reminds us – comprises the flux of matter, the process of morphing from one form into another, materials crystallising into identifiable objects only to disperse and coagulate into a new form. The same principle applies to the animate – not only dust you are and to dust you will return, but you will also of dust be reborn. Dust is born in action. After all, it contains fragments of dead insects, scraps of our skin, slivers of food, rocks and sand ground into powder, fibres torn from our clothes, grime from objects and machinery following their usual course of wear and tear. No ingredient of dust was created independently, but rather as a result of someone's actions and life processes.

Let us not be fooled by long-unused objects or rooms with their seamless coat of dust. Let us not be fooled by mummified bodies, apparently made of dust. Only seemingly is dust a symptom of immobility and death. On the contrary, only when it is absent so are life, motion, transformation and conversion. There may be order, but not of this earth.

It is all too easy to trivialise dust as a cheap metaphor – to see it as a symbol of futility, decay, and non-durability. Indeed, dust bring all that to mind. Yet it is worth bearing in mind that metaphors apart, dust is also in itself outlined as existence: troublesome yet significant, if only for reason of its irremovability, and also because it comprises a fraction of us and of whatever else inhabits our planet.

Limiting dust to a form of metaphor while voiding it as a separate form of existence is typical of human mentality: dogmatic in its imperative in placing man in the lead as a perfect living structure. Such usurpation – science, technology, language, and philosophy apart – has its source in art as well. The latter is vital in that in traditional perception, it has become a convincing piece of evidence that people are in possession of a gift they themselves see as exclusive and pertinent to their species only: the gift of creation. By no chance did a practicing artist thus become a paradigmatic example of humanity. According to common belief, only humans – gifted with reason, imagination, tools and the ability to use them – could create, thus enabling a thing formerly non-existent to come into existence. Art thus became convincing

proof that humans are extraordinary. Such sense of individuality in turn resulted in a severance of bonds between humans and the rest of the world, a severance most fully expressed as differentiation between the subject and object. Between what operates, controls and rules, and what is operated, controlled, and ruled.

Results of disseminating said distinctions involve phenomena we have come to know all too well. As Hannah Arendt would have it, one such result would comprise the transformation of the Earth into a man-made planet, that is the replacement of nature – via human labour – with artefactual reality, and all its consequences: the degradation and contamination of the natural environment; people being restrained with oppressive rules to prevent selected behaviour; escalation of violence; alienation and a sense of estrangement arising from an inability to comprehend the most simple of processes constituting reality; the volatility and instability of complex systems wherein our life unfolds; the non-transparency of the world we have ourselves created, and which has become so complex that nobody is capable of actually understanding how it works and what matters therein.

The imperative of creation is another chief result of disseminating aforementioned distinctions: humans vs. non-humans, subject vs. object, the extraordinary vs. the inferior. Once it is accepted that the essence of humanity involves the capacity to create the new, people may prove their humanity by being creative, productive, and capable of inventing the non-existent. The problem, however, lies in the fact that the incessant provision of such species-related specificity is not entirely voluntary, having originated in two regimes: reproduction and effectiveness. The former forces us to act to sustain the world we have created: after all, it has no foundations other than human action. Once humans cease activity, they will succumb to forces inevitably leading to the annihilation of human-created order. Arable land will be overgrown. Rust will devour machines and bridges. Clothes and objects of daily use will become worn and torn. Dust will begin softly covering our homes. Books will disintegrate. Paintings will fade. As opposed to the universe of nature, the human world has no capacity to regenerate, and it thus requires constant care, intense sustaining activities, alertness and tenderness. The effectiveness regime, on the other hand, is brand new, a feature of the modernised world only. It has placed the idea of a human at its very centre; a being resembling a machine, its activities measured with effectiveness

only. This regime distinguishes between the useful and the fundamentally useless, the foundations of such distinction comprising quantity, quality, innovation, and the option to monetise whatever people create. As a result, most of us spend our lives striving to prove that we are useful. We bend over backwards to meet the expectations of audiences, clients, and employers, to fill or exceed current standards (of productivity, visibility, recognisability), to score as high as possible on the scale of talent, industriousness, and commitment, of the ability to use tools, of innovation and creativity. We have to create not only to be someone, but simply to be.

Artists were relatively swift to recognise this paradoxical consequence of being a paradigm of humanity – of the creation imperative. It is no coincidence that the history of most recent art overflows with activities contesting the oppressive rule. From replacing creation with choosing and selecting, exhibiting concepts as the basic effects of creation, creating unsellable objects impermanent in the extreme, plagiarising, remixing and self-exhibiting as artworks – through to transforming art into a tool of relationship reconstruction, as is the case in different forms of community art, cultural animation, and artistic manifestations of political activism. In all these cases, we are facing attempts at non-creation, perceived as an opportunity to leave the system, which expects the exact opposite. Nonetheless, in all these instances, the system has proven stronger than the desire of freedom, not to mention its amazing efficiency in absorbing anything designed to become implosive dynamite.

The ineffectiveness of all strategies to liberate oneself from the creation imperative apparently arises from the fact that they have failed to even slightly affect the very source of the regime's power. That source is identical to what makes art so significant: human self-adoration, deeply rooted in the belief that only humans are creative, causative, and capable of making a difference.

Such diagnosis gives rise to concretism, and to its mature emanation in the form of the exhibition *All Is as You Think It Is* (*Jest tak, jak się Państwu wydaje*). What is *concretism*? It may be defined as a form of advocacy aspiring to take action in the name of forms of causativeness other than human. To offer a yet another take on the issue, artists engaging in concretism create space enabling the capacity of the non-human to act. Authors who emphasise

such alternate forms of agency are further trying to identify the *concrete*, i.e. that the manifestation of which we feel and notice, and which – while remaining at the foundation of our world and defining its structure – has been displaced by us humans as unreal. Thus, concretism (hence its name) attempts to render that which we fail to see when applying the cultural and social categories of perceiving reality. Such blindness is juxtaposed with the case of an individual experiencing premonitions of phenomena, processes, and forces which ought to be non-existent according to imprinted social beliefs. It is thus no chance that on the one hand, concretism references fundamental questions concerning the very nature of perception while also remaining an endeavour to render elementary forms of agency visible, regardless of how obscured they may be by a belief that only humans are capable of making a difference.

The former movement comprises a persistent query of what it is that we see when we look, and whence the certainty that we all notice the same when looking. Responding to the question would for example require an exploration of relationships between tactile and optical properties of materials and between their appearance and purpose, and recording cases of interplay and indistinguishability of such qualities (Alicja Bielawska); a reflection on image cropping, perspective, and scale to match our perceptions (Witek Orski); imagining how others perceive the world, and a display of how our experience of the world is transformed by linguistic categories we use to give it sense and meaning (Piotr Bosacki); creating films for listening rather than watching, non-animated animations, drawings morphing into moving images (Wojciech Bąkowski); rendering that which is usually marginalised and carefully concealed by the logics of exhibition (Bownik); or underscoring that the human world is primarily a code we can manipulate to hybridise reality and combine that which is difficult to imagine as coexistent (Janek Simon).

Importantly, artists – while asking these fundamental questions – are far from dazzling their audiences with spectacular answers. The actual purpose is not to produce the formerly non-existent or to confuse the spectator. The rationale comprises creation of space enabling an essential question: whence do we draw the certainty that whatever we look at is similarly perceived by others? The idea behind undermining such certainty is not to cause anxiety or persevere in the belief that the world is but a culturally sustained illusion. On the contrary: in a manner typical of concretism, an analytical position

is assumed. While evidence-based, in contrast to science it makes no attempt to generalise findings or strive for an ultimate conclusion as to how things are. Its essence is rather about an attempt to show that something we might have previously neglected is actually possible. While the concretist approach is anti-dogmatic, one would be hard-pressed not to note that it is extraordinarily efficient in creating that which Jacques Derrida referred to as “dangerous supplements”. Placing that which we have repressed (to enable a conclusion that we all perceive the world similarly at the most fundamental of levels) at the very centre of attention is very efficient in undermining said belief. It further makes reality seem different than before. It goes without saying that we are free to ignore concretism-produced evidence, finding some kind of rational explanation to neutralise its subversive power; “it’s only art, artists see the world differently, we have to sustain the common experience of the world even if it is nothing but fiction, as the social world does not exist without it.” All that, however, will not make proof denting our certainty vanish into thin air.

The other of the aforementioned movements is somewhat more radical, and involves the use of art to reveal causativeness (agency) other than human. In Gizela Mickiewicz’s artworks, liquids have concrete (a common symbol of durability)-crushing properties. Diana Lelonek confronts us with the voracity of mosses and lichens, transforming prosaic artefacts into hybrid totalities, simultaneously animate and inanimate. Furthermore, in a parody of science’s taxonomic aspirations, the artist attempts to classify these new forms of existence by species and genus, exhibiting all results of her interventions in showcases closely resembling natural history museum cabinets. Iza Tarasewicz allows her audience to experience the amazing vitality of fungi – organisms from the twilight zone between plants and animals, capable of surviving under any conditions, and completely transforming a part of the gallery’s technical premises for purposes of the exhibition in question, in terms of purpose, appearance, and the olfactory sensations offered. Piotr Łakomy discloses the role of chance, which converts pressed scrap metal into a cube unique in structure and aesthetic properties. All these works follow a similar strategy of giving way to that the existence of which we deny, and the causativeness of which we are making futile attempts to control. Furthermore, all these works highlight the fact that the human is but one of the many actors forming and shaping the world. Giving way to something

capable of making a difference and not of human origin makes the position of humankind considerably problematic. It turns out that as the distinguished socio-biologist Pierre van den Berghe would have it, humans *are not unique in their uniqueness*. What they are in possession of is a gift of one variety of causativeness (one of the many) forming our planet. Acknowledging the fact – in a simile to accepting the existence and importance of dust, rust, bacteria, viruses, insects, rodents, mould, fungi, natural disasters, fate, and chance – is an efficient cure for a sense of superiority. It serves to prove that other forms of existence may often be superior to humans in power. Thus, concretism strikes out against anthropocentrism – to prove that certainty of self-uniqueness may be sustained only when one becomes a judge in one’s own cause rather than to question the humanity of mankind.

It is noteworthy that concretism carries de-alienating potential. It does, after all, aspire to reconstruct man’s bond to the world, a bond difficult to sustain once we become convinced of our own exceptionality. Recognition that we are but ones of the many allows us to take a first step in the direction of redesigning our relations with others. The step is of major importance not least because once we begin basing such relations on the human use of the inhuman, the world dons the hostile mask of an adversary we must harness and subjugate. This in turn condemns us to life in fear, so typical of the dialectic relationship between the master and slave as described by Hegel. Ridding ourselves of that fear requires us to resign from aspirations to fully control the world, from attempts to convert it into a royal subject, in favour of more symmetrical relations with what we formerly saw as inferior and not worthy of attention. In a yet another paradox, this is the only way we can choose to experience and comprehend ourselves more fully. After all, in questioning the fact that we are not alone on the planet and in arguing that paths originating in science and rationalised order are the only ways to discover the world, we void an essential part of our species-related identity – the part which becomes a voice in our heads telling us that we are animals, one of the many species rather than the only one. It is also the part which comprises the experience of helplessness – helplessness against things we cannot manage; however weaker than us it may be, it forces us to give up, to surrender to powers we cannot harness.

Concretism is more than a simple reaction to the imperative of productivity which restrains art – its source, therefore, goes beyond any attempt

to lessen the regime of effectiveness forcing creators to use their potential to the maximum and converting them into agents of a system they would (usually) not be willing to serve. Such sources of concretism, while of major and subversive significance, are far from being the only ones. On the contrary, concretism seems to be sourced in phenomena much more universal than those typical of the artistic world. The basic one involves our culture's incapacity to deliver on all promises it had excited into existence – promises which transformed us into believers, the vital one indubitably tantamount to a pledge of offering mankind full control of the world, conducive to safety, elimination of suffering and violence, deliverance from daily cares, self-fulfilment, and equality. As we all know very well, many of these promises proved to be empty, albeit they continue shimmering on the horizon in a simile of an ideal outlining the direction we are allegedly following. These promises proved undeliverable: attempts to act upon them served to create a world entirely alien. We cannot identify ourselves with it, we fail to understand it, it seems a construct created by someone other than ourselves.

Such estrangement has led us to becoming concretists, returning to questions abandoned and fundamental – as if dreaming of a second chance to respond. Carefully following the most elementary forms of life, more and more frequently do we admit that our world is also ruled by others: those we have been ignoring and yet are respecting today. We have also learned to re-appreciate the most simple of all powers we can wield: the power of our hands, manual skills letting us manage without the global and transitive grid of experts, advisers, and subcontractors. We have learned to appreciate the small pleasures of looking, but also of touching, tasting, raising, breeding, and forming. This is not to necessarily say that we wish to stop genuflecting and begin domineering. What we are after is rather a reconnection with reality.

translated from Polish by Aleksandra Sobczak



Wojciech Bąkowski

Alicja Bielawska

Piotr Bosacki

Bownik

Diana Lelonek

Piotr Łakomy

Gizela Mickiewicz

Witek Orski

Janek Simon

Iza Tarasewicz

Wojciech Bąkowski

Analiza wzruszeń i rozdrażnień | Analýza dojetí a podráždění | Analysis of Emotions and Vexations
2014

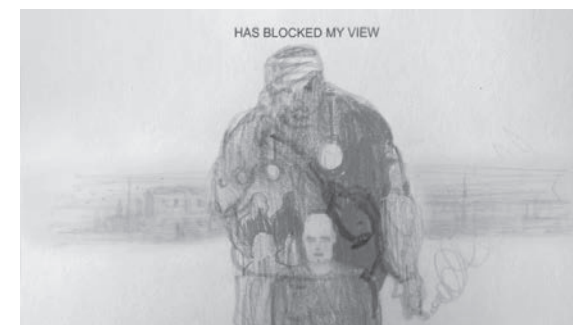
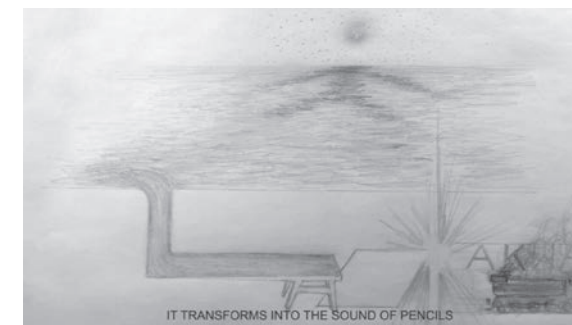
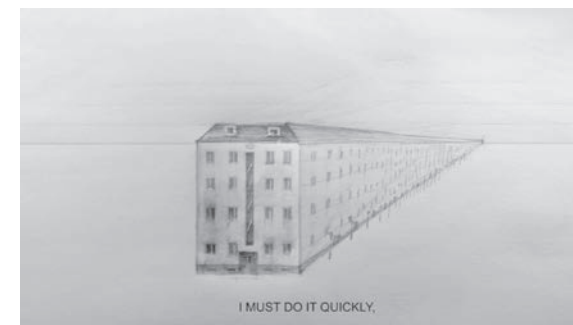
video HD | video HD | HD video, 13'17"

10 rysunków | 10 kreseb | 10 drawings, 21 × 29,7 cm

praca z kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

z majetku Muzea moderního umění ve Varšavě

work from the collection of the Museum of Modern Art in Warsaw



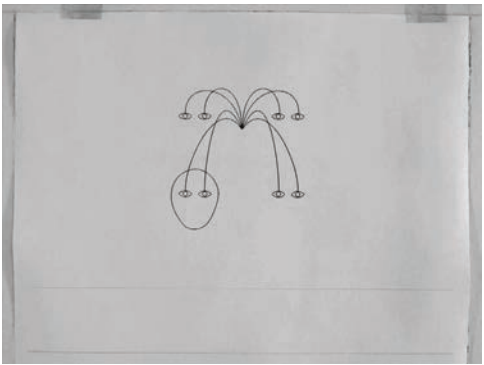
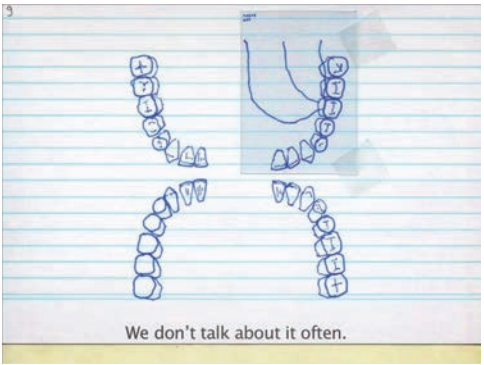
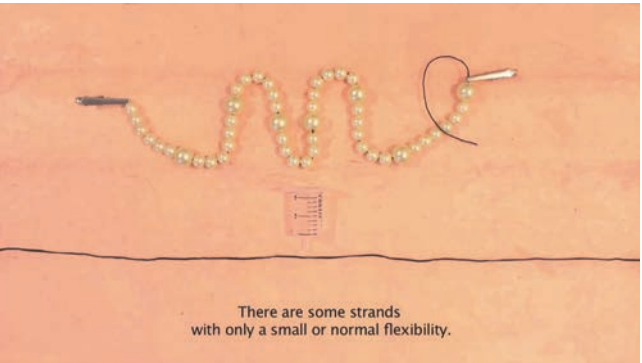
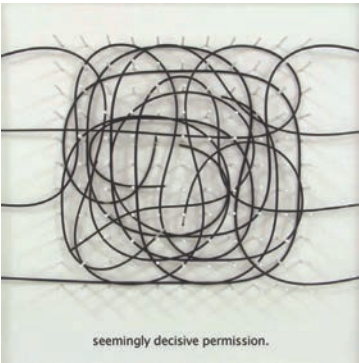


Alicja Bielawska

Kiedy kolor zmienia kształt | Když barva mění tvar | When Colour Changes Shape

2017

stal, druk na tkaninie (poliester), ceramika | ocel, tisk na textilu (polyester), keramika | steel, print on fabric (polyester), ceramics



Piotr Bosacki

Rzeczy oczywiste | Samozřejmosti | Obvious Things
 2015
 wideo | video, 10'00"

Dzięki uprzejmości artysty | Díky laskavosti umělce | Courtesy of the Artist
 2016
 wideo | video, 10'09"

Drakula | Drákula | Dracula
 2011
 wideo HD | video HD | HD video, 10'10"

Umiłowanie życia | Láska k životu | To Love Life
 2011
 wideo | video, 12'00"



Bownik

Rewers (kurtka Józefa Piłsudskiego) | Rub (kabát Józefa Piłsudského) | The Reverse (Józef Piłsudski's jacket)

2016

fotografia | fotografie | photograph, 167 × 135,5 cm



Diana Lelonek

Center for the Living Things

2016–2017

wybrane okazy z kolekcji instytutu Center for the Living Things (obiekty znalezione) |

vybrané objekty z kolekce ústavu Center for the Living Things (nalezené objekty) |

selected objects from the collection of the Center for the Living Things (found objects)

21 × 120 × 80 cm

Piotr Łakomy

bez tytułu (aktualna waga) | bez názvu (aktuální váha) | untitled (the present weight)

2011

69 kg, złom, lakier samochodowy | 69 kg, železný šrot, autolak | 69 kg, scrap metal, car varnish

46 × 42,5 × 17 cm

praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych

zakoupeno Podleskou společností pro podporu výtvarných umění

work purchased by Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts





Gizela Mickiewicz

Upadanie przed upadkiem (2) | Pád před úpadkem (2) | Falling before the Fall (2)

2017

beton, dynacem (niewybuchowy środek wyburzający) | beton, dynacem (nevýbušný bourací prostředek) |

concrete, dynacem (non-explosive demolition agent)

Witek Orski

Lustro bokiem | Zrcadlo z boku | Mirror, Side View

2016

fotografia | fotografie | photograph, 100 × 66 cm

Pręt 194 | Prut 194 | Rod 194

2014

fotografia | fotografie | photograph, 37 × 29,5 cm

pręt stalowy | ocelový prut | steel rod, ø 2,5 × 194 cm

Lamperia | Obložení | Dado

2014

fotografia | fotografie | photograph, 95 × 144 cm





Janek Simon

Polyethnic

2016

cykl dwunastu rzeźb wydrukowanych na samodzielnie wykonanych przez artystę drukarkach 3D; PLA, PET i inne tworzywa sztuczne | cyklus dvanácti soch vytištěných na 3D tiskárnách vlastnoručně vytvořených umělcem; PLA, PET a jiné umělé hmoty | series of twelve sculptures printed with the use of 3D printers produced by the artist himself; PLA, PET and other plastics

Przygody pana Sevena | Dobrodružství pana Sevena | Adventures of Mr. Seven

2013

jednokańowe wideo HD, obiekty znalezione | jednokańové video HD, nalezené objekty | single-channel HD video, found objects

Iza Tarasewicz

An invisible, intangible, imponderable agents | Niewidzialne, nieuchwytny, nieobliczalne czynniki | Neviditeľné, nehmatateľné, nevypočítateľné faktory

2017

instalacja site specific | site specific instalace | site specific installation



katalog / katalog / catalogue:

projekt graficzny i przygotowanie do druku / grafická úprava / layout and DTP:
Balans Studio, www.balansstudio.pl

tekst / text / essay:
Marek Krajewski

tłumaczenie na czeski / překlad do češtiny / Polish-Czech translation:
Jan Jeništa

tłumaczenie na angielski / překlad do angličtiny / Polish-English translation:
Aleksandra Sobczak

redakcja i korekta / redakce a korektura / copy-editing and proofreading:
Ewa Borowska

zdjęcia z wystawy w Galerii Arsenał / fotografie z výstavy v Galerii Arsenał / photographs from the exhibition at the Arsenal Gallery:
Maciej Zaniewski

pozostałe reprodukcje dzięki uprzejmości artystów, o ile nie zaznaczono inaczej / ostatní reprodukce jsou majetkem umělců, není-li uvedeno jinak / other digital images courtesy of the artists, unless otherwise stated

wybór materiału ilustracyjnego / výběr obrazového materiálu / selection of illustrative material:
Katarzyna Kida & Katarzyna Siemieniako

druk / tisk / printed by: Koncept, Białystok

nakład / náklad / print run: 500 egz. / ks / copies

© Copyright by Galeria Arsenał and Authors
Białystok 2017

wydawca / vydavatel / published by:

Galeria Arsenał, ul. A. Mickiewicza 2, 15-222 Białystok, Poland
tel. +48 857420353 | mail@galeria-arsenal.pl | galeria-arsenal.pl
Dyrektor Galerii Arsenał / Ředitelka Galerie Arsenał / Director of the Arsenal Gallery: Monika Szewczyk

G A L E R I A
Arsenał

miejska instytucja kultury
městská kulturní instituce
municipal cultural institution



Białystok 2017

ISBN 978-83-89778-64-2



okładka / obálka / cover

fragment pracy Izy Tarasewicz / detail práce Izy Tarasewicz / fragment of Iza Tarasewicz's work:

An invisible, intangible, imponderable agents / Niewidzialne, nieuchwytnie, nieobliczalne czynniki /

Neviditeľné, nehmateľné, nevypočítateľné faktory, 2017

instalacja site specific / site specific instalace / site specific installation



G A L E R I A
Arsenal

ISBN 978-83-89778-64-2