

A g n i e s z k a B a n d u r a

## Zwierzę w sztuce współczesnej: *sacrum – decorum – profanum*

Nie warto by wiedzieć, czym są zwierzęta, gdyby nie był to środek do lepszego poznania tego, czym jesteśmy.

É. Condillac, *Traité des animaux* (1755)

Prędzej uwierzmy, że moglibyśmy się porozumieć z istotami z Marsa niż z ziemskimi mrówkami czy kwiatami.

L. Aragon, *Blanche ou l'oubli* (1967)

**Słowa kluczowe:** zwierzę, zwierzęcość, sztuka, estetyka, profanacja

### Wprowadzenie: *animal mensura*

Czy historię człowieka można pomyśleć bez zwierzęcia? Wspólna ewolucyjna geneza, następnie „powstanie człowieka” (abstrahując od wątków biblijnych) jako proces odróżniania się od innych zwierząt, stopniowe przejmowanie kontroli nad innymi zwierzętami, by umocnić władzę nad światem przyrody, ich uprzedmiotowienie i utowarowienie, wreszcie występowanie w ich imieniu (w obronie ich praw), pod sztandarem transgatunkowej solidarności i sprawiedliwości – bez zwierząt ludzie nie byłiby sobą bądź pozostaliby „tylko” zwierzętami.

„Nieokreśloność bytu zwierzęcego”<sup>1</sup> niepokoi człowieka od starożytności (Arystoteles, Plutarch, w średniowieczu Franciszek z Asyżu i in.) – niepokój ten przybiera na sile w epoce nowożytnej (Kartezjusz, Montaigne, Hobbes,

---

<sup>1</sup> L. Ferry, *Nowy ład ekologiczny. Drzewo, zwierzę, człowiek*, przeł. H. Miś, A. Miś, Warszawa 2005, s. 58.

Bentham, Kant i in.), by współcześnie przerodzić się w coraz bardziej systematyczną refleksję nad kondycją zwierząt i ich rozmaitych rodzajów relacjami z ludźmi (szeroko zakrojone *animal studies*).

Prócz odpowiedzi na pytania o zdolność zwierząt do odczuwania, myślenia (w tym abstrakcyjnego czy symbolicznego), emocji i wyższych uczuć, śmiechu, komunikowania, wytwarzania narzędzi (artefaktów, w tym sztuki: spontanicznie „architektury” czy „muzyki”, mniej spontanicznie – „dzieł” malarskich, rzeźbiarskich itp.), współczesnych filozofów nurtują wątpliwości w temacie zwierzęcej świadomości, samoświadomości, intencjonalności (którego rzędu?<sup>2</sup>), racjonalności<sup>3</sup>, podmiotowości czy statusu osoby (i stanowiące naturalne konsekwencje odpowiedniego ustosunkowania się do tej kwestii regulacje prawne)<sup>4</sup>.

W kontekście współczesnej traumy zagłady i holokaustu – „całopalenia”, w których ofiarę zwierzęcą zastąpiła ludzka – stajemy też przed pytaniem o haniebne „zezwierzczenie” człowieka i towarzyszącą mu nostalgią za niewinnością (bardziej „ludzka”?) zwierzęcia (*bestialitas* vs. *humanitas*). Herderowski paradygmat *Mängelwesen*, humanistyczny i prometejski, wyczerpany przez dwudziestowieczną antropologię, ulega radykalnej redefinicji. Często podważany jest też, wpisany w Herderowską charakterystykę różnicy antropologicznej, prymat językowości i źródeł kultury.

Te dwie kwestie (języka i kultury) wydają mi się wyjątkowo intrygujące także w odniesieniu do współczesnej estetyki oraz sztuki „animalistycznej” – tym roboczym terminem określam trzy (co najmniej) odmiany sztuki skupionej wokół tematu zwierząt czy zwierzęcości: 1) sztukę przedstawiającą zwierzęta (najszerzej reprezentowaną), w tym stanowiącą jej „wynaturzenie” sztukę „zezwierżoną”, tj. wykorzystującą figurę zwierzęcia w sposób mu uwłaczający (bezczeszczającą figurę zwierzęcia), 2) sztukę transhumanistyczną, która poszerzać ma perspektywę ludzką o zwierzęcą (zwierzę przestaje być wyłącznie przedmiotem przedstawienia – udziela mu się niejako „głosu”), 3) wreszcie sztukę zwierząt (dosłownie – „tworzoną” przez zwierzęta<sup>5</sup>). Wymienionym naprędce odmianom sztuki „animalistycznej” odpowiadają następujące rodzaje ekspresji: w pierwszym przypadku artysta mówi ludzkim (swoim) głosem, w drugim – (częściowo) z perspektywy zwierzęcia (głosem „zwierzęcym”), w trzecim – „mówi” (wyraża) zwierzę.

---

<sup>2</sup> Por. przykładowo R. Dunbar, *Nowa historia ewolucji człowieka*, przeł. B. Kucharczyk, Kraków 2014.

<sup>3</sup> Por. D. Davidson, *Zwierzęta racjonalne*, w: tegoż, *Eseje o prawdzie, języku i umyśle*, przeł. C. Cieśliński, Warszawa 1992, s. 234–250.

<sup>4</sup> Wiele aspektów wymienionych problemów zostało poruszonych i omówionych podczas warszawskiej konferencji.

<sup>5</sup> O której napomknę – temat ten, niesłychanie interesujący, związany m.in. z problemem twórczości i genezy sztuki oraz smaku estetycznego (zmysłu piękna), wymagałby odrębnego omówienia.

## Inny punkt widzenia?

Nie ukrywam, że w naturalny sposób bliżej mi do koncepcji umiarkowanych antropocentryków<sup>6</sup>, z których – w charakterze teoretycznego punktu zaczepienia refleksji nad sztuką – zreferuję wybrane.

Za Ferrym przyjmuję, że o zwierzętach (które są według niego *aloga*), mówimy antropocentrycznym językiem<sup>7</sup>.

Brytyjski estetyk i krytyk kultury John Berger z jednej strony podkreśla istniejące między ludźmi i zwierzętami różnice, ale i podobieństwa: „Animals are born, are sentient and are mortal. In these things they resemble man. In their superficial anatomy – less in their deep anatomy – in their habits, in their time, in their physical capacities, they differ from man. They are both like and unlike”<sup>8</sup>. Z drugiej – kładąc fundamenty tak dla filozoficznych koncepcji *animal's gaze*<sup>9</sup>, jak pod współczesne *animal studies* – przeprowadza krytykę przemian współczesnych relacji zwierzęco-ludzkich, których efektem jest pogłębiająca się „przepaść niezrozumienia” (*abys of non-comprehension*)<sup>10</sup>. Kiedyś zwierzęta znajdowały się w centrum naszej egzystencji, codziennego życia – byliśmy od nich zależni (praca, jedzenie, ubranie, transport). W historii „znikania” zwierząt z naszego życia wpiery wykorzystywaliśmy je jako maszyny do pracy, potem jako produkt (*raw material*) do zjedzenia, a od niedawna w zupełności zadowala nas kontakt ze zwierzętami domowymi (*pets*) – jest to zjawisko wcześniej na tak wielką skalę niespotykane, a i relacja między człowiekiem (*the owner, the keeper* słowami Bergera) i zwierzęciem przybrała specyficzną postać psychologicznej protezy: „the owner has become the-special-man-he-is-only-to-his-pet”<sup>11</sup>. Kolejną fazą, której Berger nie opisuje, lecz z łatwością nasuwa się ona w myśli, byłoby traktowanie już nie zwierząt jak ludzi, lecz ludzi jak zwierząt.

Berger uważa, że współcześnie (od około dwustu lat) zwierzęta są coraz bardziej marginalizowane – ich obecność zredukowana jest do sztucznego spektaklu (*show*) – funkcjonują w nim albo jako zupełnie bezwolne *human puppets* (taką wizję kreują przykładowo animacje Disneya), albo jako „obiekty”

---

<sup>6</sup> W umiarkowanym antropocentryzmie zakładamy istnienie granicy i istotnych różnic między ludźmi a „innymi” zwierzętami, zdając sobie równocześnie sprawę z ostatecznej nieprzekraczalności ludzkiej perspektywy badawczej (w tym rozumienia, komunikowania, odczuwania itd.) – nie negując jednakże istnienia specyficznego świata, świadomości i „kultury” zwierząt, tym bardziej ich wartości dla ewolucji człowieka.

<sup>7</sup> Por. L. Ferry, *Nowy ład ekologiczny*, dz. cyt., s. 57 i in.

<sup>8</sup> J. Berger, *Why Look at Animals?*, London 2009, s. 13.

<sup>9</sup> Prócz Bergera, także Adorno, Derrida, Deleuze i in.

<sup>10</sup> J. Berger, *Why Look at Animals?*, dz. cyt., s. 14.

<sup>11</sup> Tamże, s. 12, 23, 25 i in.

ogładane w momentach dotąd niemożliwych do zarejestrowania przez ludzkie oko (jak w filmach przyrodniczych).

Znakiem czasu i dobitnym dowodem znikania zwierząt z naszego świata jest instytucja ogrodu zoologicznego – „epitafium” bliskich związków człowieka i zwierzęcia od zarania ludzkości<sup>12</sup>. W tych sztucznie wykreowanych warunkach kontaktu, patrząc na zwierzę jak na obiekt w ramie-klatce, oddalasz się od niego coraz bardziej – im bliżej podchodzisz, by je poobserwować jako coś wyjątkowego (*original*), tym bardziej zostajesz sam, nie napotykając już ich spojrzenia, ich uwagi, które niegdyś potwierdzały twoją obecność, współtowarzyszyły ci. „Everywhere animals disappear. In zoos they constitute the living monument to their own disappearance”<sup>13</sup>.

Podobnie, choć w sposób bardziej drastyczny ze względu na formę historycznego reportażu, widzi historię relacji ludzi i zwierząt historyk z Lyonu, jeden z francuskich prekursorów *animal studies*, Eric Baratay, autor m.in. *Le Point de vue animal, une autre version de l'histoire* (2012). Niech nas nie zmyli tytuł – ta książka to nie nowy podręcznik historii, pisany z perspektywy zwierzęcia<sup>14</sup>. „Antropocentryczna perspektywa (...) jest jak najbardziej naturalna dla człowieka i najoczywistsza dla przedstawicieli nauk humanistycznych, z powodu nawyków intelektualnych, pierwotnych zainteresowań oraz natury źródeł, niemal w całości dostarczonych przez człowieka”<sup>15</sup>. Baratay staje więc przed ciekawym, ale skądinąd wątpliwym zadaniem – napisać „poszerzoną” historię ludzkości uzupełnioną perspektywą historii zwierząt udomowionych („spisać historię Innego”), porzuciwszy dwa tradycyjne podejścia: ludzkiej historii człowieka z niepełnym wyobrażeniem zwierzęcia jako „przezroczystego przedmiotu, na którym bez różnicy odciskałyby się ludzkie przedstawienia, nauki i praktyki” oraz dualizmu „człowiek-zwierzę [pojmwanego] jako relacja podmiot-przedmiot, patrzący-ogładany, działający-doznający, aktywny-pasywny”<sup>16</sup>.

Podstawowa teza Barataya brzmi: „Zwierzęta żyją w warunkach narzuconych przez ludzi, poczynając od brutalnego przymusu aż do przyjacielskiej namowy, ale reagują na nie (różnie i zmiennie w zależności od jednostek i sytuacji), a ich postawy odbijają się na postawach ludzkich, modyfikując je w nieustannej grze interakcji”<sup>17</sup>. Usiłuje on przedstawić wąską antropocentryczną wizję dziejów ludzkości w szerszym kontekście nieuwzględnianych

---

<sup>12</sup> Tamże, s. 30 i n.

<sup>13</sup> Tamże, s. 36.

<sup>14</sup> Inaczej niż w fikcyjnej historii potopu i arki Noego, „opowiedzianej” przez kornika (J. Barnes, *Historia świata w dziesięciu i pół rozdziałach*, przeł. T. Biedroń, Katowice 1994).

<sup>15</sup> E. Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk 2015, s. 17.

<sup>16</sup> Tamże, s. 33; s. 21: „Żywe zwierzę nie może nadal być białą plamą historii”.

<sup>17</sup> Tamże, s. 33.

dotąd wpływów relacji zwierzęco-ludzkich na ewolucję, ale przede wszystkim rozwój kultury oraz cywilizacji człowieka. „Nie chodzi o to, żeby zrównywać gatunki, ale żeby je zbliżyć i lepiej zobaczyć to, co je łączy, ich interakcje, zachowując przy tym różnice i nie interpretując ich w kategoriach hierarchicznych”<sup>18</sup>. Z pełną ironią punktuje przy tym rażące przejawy nadużyć perspektywy antropocentrycznej: rok 1913 i ostatni kurs paryskiego tramwaju konnego, który witano jako „kres końskiego zniewolenia» (...) człowieka, zmęczonego kaprysmi stworzenia manifestującego swoje potrzeby i ułomności”<sup>19</sup> czy „dobrze zorganizowane miłosierdzie” uboju<sup>20</sup>. Złośliwie krytykuje nowego typu sztukę korridy (korridę „artystyczną”, tj. udawaną – udawana jest tu siła byka, nie jego cierpienie i śmierć), szukającą usprawiedliwienia w odmętach psychoanalizy i filozoficznego dyskursu-bełkotu o rozkoszy Bataille’a czy Leirisa, jako „prawdziwą walkę ze (...) skarlałymi bykami”<sup>21</sup>.

Na szczególną uwagę zasługują rozdziały poświęcone przemocy oraz rozpoznanie jej antytetycznego – wymierzonego w skrajny antropocentryzm – charakteru: „Paradoksalnie dowodzi ona tego, że zwierzę nigdy nie jest postrzegane jako maszyna (nie zachowujemy się w ten sposób wobec swojego roweru, radia, samochodu (...), bo przecież wiemy, że nie zareagują), ale jako aktor, żywa istota, która wzbudza w nas gniew, ponieważ nie robi od razu tego, co chcemy, ale to, co chce ona sama, ponieważ nie spełnia w wystarczającym stopniu wymagań, ponieważ ma być posłuszna i robić więcej, ponieważ może zostać wykorzystana i ma odgrywać przypisaną jej rolę kozła ofiarnego”<sup>22</sup>.

Propozycję Barataya stawiam po stronie umiarkowanego (słabego) antropocentryzmu z elementami krytyki (głównie antyhumanizmu) i świadomością ograniczeń skrajnie antropocentrycznej perspektywy. Przyjęcie „zwierzęcego punktu widzenia” funkcjonuje tu jako figura metaforyczna – perspektywa badacza poszerza się, lecz pozostaje „ludzka” (wyjątkowo Baratay decyduje się „wejść w skórę zwierzęcia”, by przybliżyć jego odczucia bólu fizycznego towarzyszące, przykładowo, ingerencjom chirurgicznym itp.). Pozostaje historia rozumiana po ludzku, jako opis zmian w czasie – jeśli nie zmian człowieka w czasie, to z pewnością zmian w czasie-wynalazku człowieka.

---

<sup>18</sup> Tamże, s. 39: „Poprzez Innych rozumiem owe grupy, których zdolności – choć mogły być niekiedy oceniane jako porównywalne albo tożsame ze zdolnościami ludzi, jacy tu i ówdzie mianowali się prawdziwymi i doskonałymi – przez długi czas były dyskutowane, a nawet negowane; tak więc grupy, które deprecjonowano po to, aby je poniżyć albo odsunąć, a nierzadko też, aby łatwiej je eksploatować”.

<sup>19</sup> Tamże, s. 27.

<sup>20</sup> Tamże, s. 220 i n.

<sup>21</sup> Tamże, s. 322 i n.

<sup>22</sup> Tamże, s. 145.

Metoda Barataya polega na względnie obiektywnym zestawianiu rozmaitych świadectw, opinii, obrazów, opisów itd. z epoki – taką strategią „tropienia kondycji i czynów zwierzęcia, aby odnaleźć jego zapomnianą egzystencję”<sup>23</sup> posłużyć mogłaby się również historia sztuki czy współczesna estetyka. Wybrane obrazy, przedstawienia zwierząt i figury zwierzęcości ukazać jako tak refleks kondycji współczesnego człowieka, jak i przyczynek do refleksji nad zmianami współczesnego świata<sup>24</sup>.

Odmienne na sprawę różnic – widząc możliwość ich zniesienia, przekroczenia granic między tym, co zwierzęce i ludzkie – zapatrują się współcześni transestetycy w optymistycznym, pisanym do spółki z entuzjastami bio-tech-artu, scenariuszu dla życia („odczłowieczonego” *zoe* w miejsce podmiotowego *bios*).

Z jednej strony, inspirowane transestetyką Wolfganga Welscha, somaestetyką Richarda Shustermana i estetyką środowiskową (zaangażowania) Arnolda Berleanta, koncepcje Rosi Braidotti (nowy witalizm i koncepcja poszerzonego *zoe*)<sup>25</sup>, Moniki Bakke (posthumanistyczna *zoe*-estetyka i perspektywa nieśmiertelności biomasy, której integralną częścią jest i nasza cielesność)<sup>26</sup> czy Stacy Alaimo (*transcorporeality* i nierozdzielność ciała i środowiska)<sup>27</sup>, nie tylko usprawiedliwiają – ze względu na cele wyższe (patrz wspomniana nieśmiertelność) – bioartystyczne eksperymenty prowadzone na organizmach żywych, lecz widzą w nich świetlaną przyszłość tak sztuki (czy kultury w ogóle), jak i estetyki (w ramach posthumanistyki). Za tym, że wątpliwości rozstrzygane są tu na korzyść artystów (a często kosztem zwierząt) świadczyć może typowa wypowiedź Joanny Jeśmian, która w artykule *Zwierzęta w bio-arcie. Obrona czy atak?* (będącym apologią nie zwierząt, lecz bioartystów) stwierdza: „Bioartyści są w pełni świadomi odpowiedzialności, która na nich spoczywa, a ich dzieła często bezpośrednio dotyczą tejże odpowiedzialności w szerszym znaczeniu, nie tylko artyści wobec zwierzęcia, rośliny czy emergentnej formy życia, ale człowieka wobec Innych”<sup>28</sup>. Ten dalece posunięty optymizm studzą ujawniane marginalnie kulisy praktyk bio-artu, jak przedwczesna śmierć

<sup>23</sup> Tamże, s. 44.

<sup>24</sup> Por. podobnie A. Repucha, *Ciało ludzko-zwierzęce. O przyległości gatunków w przestrzeniach transgresji*, „Pongo” 2014, t. VI: *Ludzie i zwierzęta*, s. 201: „Próba neutralnego spojrzenia na zwierzęcą nieokreśloność kończy się porażką, ponieważ jedynym przewidzianym kulturowo sposobem «zrozumienia» innego gatunku okazuje się działanie oparte na formie agresji albo zawłaszczenia”. A my wciąż żonglujemy dyskursywną, antropocentrycznie zdeterminowaną figurą zwierzęcości.

<sup>25</sup> R. Braidotti, *Transpositions. On Nomadic Ethics*, Cambridge 2006.

<sup>26</sup> M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2012.

<sup>27</sup> *Material Feminism*, pod red. S. Alaimo, Bloomington 2008, s. 238.

<sup>28</sup> J. Jeśmian, *Zwierzęta w bio-arcie. Obrona czy atak?*, „Pongo” 2014, t. VI, dz. cyt., s. 164.

Alby – *GFP Bunny* Eduardo Kaca, trzy kolonie egzotycznych mrówek-aktorek w projekcie Jarosława Czarnieckiego *Symbiotyczność tworzenia* – poświęconych na ołtarzu nauki, pozornie humanitarne hodowle mięsa czy skóry („*victimless*” projects) Orona Catts i Ionat Zurr, do których „utrzymanie przy życiu” potrzebne było osocze krwi cieląt, oraz *last but not least*, wystawa z 2000 roku w Exit Art w Nowym Jorku *Paradise Now: Picturing the Genetic Revolution*, organizowana przez organizacje *non profit* – w rzeczywistości finansowana przez koncerny farmaceutyczne i biotechnologiczne.

Z drugiej strony, trans- czy bioestetyka, prócz wspomnianych inspiracji filozoficzno-estetycznych, próbuje eksplorować nauki przyrodnicze – obok Karola Darwina niekwestionowaną estymą cieszy się szwedzki biolog Jakob Johann von Uexküll, który w pierwszej połowie XX wieku podjął próbę stworzenia czegoś na kształt organicznej fenomenologii. Nie ma jednej rzeczywistości (jednego czasu czy przestrzeni), lecz wielość światów-„baniek” (środków) ludzi, zwierząt i innych organizmów. Każdy organizm funkcjonuje w i poprzez (dynamicznie się adaptując) swój świat spostrzeżeniowy (*Merkwelt*) oraz sprawczy (*Wirkwelt*). Komunikacja między tymi monadycznymi organizmami odbywa się na poziomie przedjęzykowym (np. biowibracji, impulsów elektrycznych, feromonów itd.), rzadko uświadamianym sobie przez ludzi, powszechnie uznanych za organizmy najwyżej zorganizowane.

Taki właśnie, oczyszczony z antropocentrycznych czy wręcz ludzko-szowinistycznych uprzedzeń model kontaktu (spotkania), czy lepiej „towarzyszących sobie gatunków” (*the companion species*), promuje też Donna Haraway – podmiotowość (tak zwierząt, jak ludzi) rodzi się i kształtuje w spotkaniu z „Innym”, wedle podstawowej zasady szacunku dla odmienności<sup>29</sup>.

## Figura zwierzęcia w sztuce – od *sacrum* do *profanum*

Wybitny i kontrowersyjny brytyjski historyk sztuki, lord Kenneth Clark w książce poświęconej przedstawieniom zwierzęcia w sztuce Zachodu od czasów prehistorycznych po początek wieku XX tak opisał relacje ludzi i zwierząt: „We love animals, we watch them with delight, we study their habits with ever-increasing curiosity (...) and we destroy them”<sup>30</sup>. Od Renesansu pogłębia się nasza wyspecjalizowana wiedza o zwierzętach (ich anatomii, rozwoju, psychologii i zachowaniach, potrzebach itd.) – rewersem tego procesu jest

<sup>29</sup> Por. D. Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis–London 2008; D. Haraway, *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago 2003.

<sup>30</sup> K. Clark, *Animals and Men. Their relationship as reflected in Western art from prehistory to the present day*, New York 1977, s. 53 (patrz także przednie skrzydelko obwoluty).

stopniowa utrata przez zwierzęta ich mistycznego znaczenia, aury tajemnicy i symbolicznych mocy. Uczymy się natomiast coraz lepiej je wykorzystywać, ale i więcej robić „dla ich dobra” (przynajmniej w założeniach).

Proponowaną przez Clarka typologię przedstawień zwierzęcych w sztukach wizualnych<sup>31</sup> otwierają „zwierzęta święte i symboliczne” (*sacred and symbolic animals*), w tym wizerunki baranka, lwa, orła, byka, kota, ryby, konia, jednorożca, węża, smoka itd. Drugi typ to „zwierzęta obserwowane” – także z miłością bądź podziwem (*animals observed i animals beloved*). Specjalne miejsce zajmują tu przedstawienia heroiczne zwierząt, podkreślające ich piękno, wzniosłość i potęgę. Do tego typu przedstawień („jak człowiek widzi zwierzę?”) zaliczyć można, przykładowo, szkice Albrechta Dürera, landszafty, portrety (głównie grupowe), sceny rodzajowe itp., w których zwierzęta przedstawione są przeważnie jako towarzyszące ludziom, ewentualnie sceny rozgrywające się w często wyidealizowanym świecie dzikiej przyrody. Trzeci wyodrębniony przez Clarka typ przedstawień stanowią *animals destroyed* – obrazujące ofiary ze zwierzęcia, śmierć, zarzynanie zwierząt dla przyjemności bądź w walce (także zwierząt między sobą), sceny polowań<sup>32</sup>, tauromachie i in. Dodałabym jeszcze martwe natury ze zwierzętami (których Clark nie uwzględniła w swej typologii), oprawionymi bądź gotowymi do spożycia, często o wysoce estetycznych czy dekoracyjnych walorach, abstrahujących od przyziemnego tematu śmierci, jak w pół-abstrakcyjnej kompozycji z rybami Marii Łucji Nicz-Borowiakowej<sup>33</sup> czy w wyjątkowo finezyjnych instalacjach-rzeźbach (złożonych z wypchanych zwierząt oraz setek nanizanych na żyłkę owadów) Claire Morgan<sup>34</sup>.

Typologia Clarka obejmuje historię sztuki europejskiej praktycznie do końca XIX wieku – chciałabym się wobec tego odnieść do współczesnych sztuk wizualnych<sup>35</sup>, modyfikując wspomnianą typologię i przypisując wybrane ilustracje oraz dzieła do przedstawień zwierzęcych typu *decorum i profanum* oraz *sacrum*. Z tym zastrzeżeniem, że figura zwierzęcia w sztuce dziś funk-

<sup>31</sup> Por. tamże, s. 9–11 i n.

<sup>32</sup> Których, jak podejrzewam, uczestnikiem i zwolennikiem był sam Clark, autor kontrowersyjnej apoteozy polowania (dz. cyt., s. 10: „Hunting is still with us, and paradoxically can coexist with a sort of love of the animal hunted”; s. 218: „There is a familiar paradox that hunters are the only ones who really love animals, and there is a sense in which this may be true”).

<sup>33</sup> M.Ł. Nicz-Borowiakowa, *Martwa natura*, 1928.

<sup>34</sup> C. Morgan, *Foreign Body*, 2010 i in. ([www.claire-morgan.co.uk](http://www.claire-morgan.co.uk)).

<sup>35</sup> Podobnej, szerszej zakrojonej próby podjął się S. Baker – w książce *Postmodern Animal* (London 2000) usiłuje opisać, jak wyobrażenia zwierząt funkcjonują we współczesnej (określanej przez autora jako postmodernistyczna) sztuce, teatrze, filozofii i literaturze; por. też *Zoontologies. The Question of the Animal*, pod red. C. Wolfe, Minneapolis–London 2003; R. Broglio, *Surface Encounters: Thinking with Animals and Art*, Minneapolis 2011.



cjonuje przede wszystkim w sferze *profanum*, często na pograniczu z *decorum* (makabryczne instalacje Damiena Hirsta spełniają chyba wymagania patologicznego, wyszukanego, a jednocześnie zblamowanego estetycznego gustu współczesności). A powrót do *sacrum* jest, jak sądzę, niemożliwy. Choć zadania tego podejmują się nieliczni artyści, jak Magda Hueckel<sup>36</sup>, która w drugiej serii bardzo poruszających, niepokojących, onirycznych czarno-białych zdjęć Afryki (zatytułowanych *ANIMA Sacrum II*) dokumentuje procesy rozkładu – ciała w tym przypadku zwierzęcych, przez których rozpadającą się skórę, korodujące kości, prześwituje *sacrum*: obiektywna, uniwersalna prawda o śmierci jako naturalnym rewersie życia.

### ***Decorum*: zwierzę urzeczowione – spojrzenie z daleka**

Świat nie stanął w miejscu wraz z rokiem 2000, gdy w laboratoriach Jouy-en-Josas we Francji przyszedł na świat naczelnny gadżet złotej epoki bio-artu – „świecący królik” (*glowing rabbit*), czyli *GFP Bunny* (dla najbliższych Alba). Dumny twórca (ojciec?) Alby, Eduardo Kac ogłosił, że nie jest ona „projektem naukowym ani hodowlanym, lecz transgenicznym dziełem sztuki”<sup>37</sup>. Alba powstała dzięki uprzedniemu wszczepieniu do zygoty królika białka zielonej fluorescencji (występującego u pewnej meduzy), jej ciało odpowiednio podświetlone jarzyło się w ciemnościach jasnozielonym blaskiem, była albinosem o pogodnym usposobieniu („lovable and affectionate and an absolute delight to play with”), i – mimo planów Kaca (uczynienia z niej członka rodziny) – nigdy nie opuściła laboratorium. Przeżyła w nim cztery lata, a jej śmierć komentowano bez większej ekscytacji jako naturalną (choć króliki tej rasy żyją średnio od siedmiu do dziesięciu lat). Ponieważ zamiary Kaca – upodmiotowienia Alby – spaliły na panewce, a królika (zgodnie zresztą ze słowami artysty) trudno zaliczyć do klasy zwierząt eksperymentalnych, Alba wydaje się być nie tylko nieudanym wybrykiem bio-artu, lecz uprzedmiotowionym, *stricte* estetycznym (dekoracyjnym) gadżetem, któremu dalej do OncoMouse, a bliżej do komercyjnego hitu rynku akwarystycznego – kiczowatej GloFish.

Mniej „inwazyjna”, wyjątkowo atrakcyjna i kreatywna (choć bez aspiracji kreacjonistycznych jak wyżej) strategia *decorum* cieszy oko i wyobraźnię w szklanej menażerii Ivany Šrámkovej<sup>38</sup>. Jej surrealistyczne, pięknie i pomy-

---

<sup>36</sup> M. Hueckel, *ANIMA Sacrum II #09*, 2013 i in. ([www.hueckel.com.pl/pl/album/anima-sacrum-ii](http://www.hueckel.com.pl/pl/album/anima-sacrum-ii)).

<sup>37</sup> E. Kac, *GFP Bunny*, 2000 ([www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor](http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor)).

<sup>38</sup> I. Šrámková, *Birds*, 2014 i in. ([www.sramkova.com/](http://www.sramkova.com/)).

słowo skomponowane rzeźby zwierząt, wykonane w pracochłonnej technice, często zawierają przedmioty codziennego użytku.

Dekoracyjną, estetycznie i konceptualnie wysublimowaną formę mają według mnie także fotografie psów amerykańskiego konceptualisty Williama Wegmana<sup>39</sup>. Zgadzam się częściowo z interpretacją Alice Kuzniar<sup>40</sup>, że obrazy te podnoszą problem skomplikowanych relacji (zależności i współpracy) człowieka z przedstawicielem nie-ludzkiego gatunku. Wydaje mi się też, że problemem, z którym zmagają się Wegman, są podstawy i granice tak bardzo ludzkiej chęci antropomorfizowania zwierząt, zwłaszcza tych „najbliższych”. Wegman, opisując współpracę ze swymi psami na planie zdjęciowym, wspomina, że nie można się z nich śmiać, bo to je zawstydza i niweczy pozowanie<sup>41</sup>. Fotografie Wegmana są świadectwem możliwie bliskiej kooperacji gatunków, a ich wiarygodność płynie z autentycznej zażyłości między fotografem a pozującymi mu psami. Wegman, inscenizując obrazy, równocześnie indywidualizuje zwierzęta, podkreśla ich „osobowość”. Wypada w tym miejscu przywołać też Bergerowskie uwagi odnośnie twórczości fińskiego fotografa Pentti Sammaltahti, w której spojrzenia obserwujących nas ze zdjęć psów „otwierają bramę” między zróżnicowanymi gatunkowo światami-porządkami percepcji<sup>42</sup>.

Opisywana strategia, estetyzująca figurę zwierzęcia przez spojrzenie z jednej strony zdystansowane (wobec inności, odmienności, odrębności zwierzęcia), a z drugiej próbujące przybliżyć człowiekowi odczucia i kondycję zwierzęcia, byłaby niemożliwa bez antropocentryzmu i jednego z jego podstawowych antropologicznych założeń: o ambiwalencji ludzkiej cielesności, którą dosadnie scharakteryzował malarz Francis Bacon: „Every time I go into a butcher’s, I’m surprised that it’s not me hanging there”<sup>43</sup>.

Okrutną rzeźniczą scenerię dla faktycznego dramatu zwierząt rzeźnych kreuje graficzka Sue Coe<sup>44</sup>. W serii grafik *Porkopolis*<sup>45</sup> – wizualnym pamflicie na przemysł zwierzęcy – artystka piętnuje wpływ technologii na metody hodowli i uboju zwierząt oraz na środowisko naturalne.

<sup>39</sup> [www.williamwegman.com/gallery/works.html](http://www.williamwegman.com/gallery/works.html).

<sup>40</sup> Por. A. Kuzniar, *Melancholia’s Dog. Reflections on Our Animal Kinship*, Chicago–London 2006.

<sup>41</sup> Por. tamże, s. 89 i n.

<sup>42</sup> Por. J. Berger, *Why Look at Animals?*, dz. cyt., s. 8 i n.

<sup>43</sup> Cyt. za M. Nelson, *The Art of Cruelty. A Reckoning*, New York–London 2011, s. 175 (w rozdziale, z którego zaczerpnęłam powyższy cytat, zatytułowanym *A Situation of Meat*, Nelson podkreśla dokuczliwość świadomości posiadania ciała, które pewnego dnia może stać się *dead meat*).

<sup>44</sup> Na stronie wejściowej S. Coe ([graphicwitness.org/coe/enter.htm](http://graphicwitness.org/coe/enter.htm)) nieustannie i bezlitośnie tyka licznik żywotów zwierząt w tej właśnie chwili mordowanych w ubojniach, na farmach hodowlanych, w zakładach utylizacyjnych.

<sup>45</sup> S. Coe, *Porkopolis*, 1979–1996, książka artystyczna.

Figura zwierzęcia, anonimowego *every-animal*, stanowi motyw przewodni twórczości Anny Bujak<sup>46</sup>. Pozbawione głowy zwierzę nieznanego gatunku i pochodzenia, często przedstawione jest w upokarzającej, naznaczonej krzywdą i przemocą sytuacji – ujarzmione dzielonym z ludzkimi zwierzętami strachem przed śmiercią i cierpieniem. W swej zwierzęcości równie obce znanym gatunkom zwierząt, co bliskie człowiekowi, „rzeczopodobne” (jak pisałam gdzie indziej).

Trudno odwrócić spojrzenie, podobnie jak oderwać wzrok od hipnotyzującej projekcji o celowo zwolnionym tempie Mai Wolińskiej<sup>47</sup>, w której każdy ludzki gest (także pieszczoła!) stanowi symbol władzy człowieka nad zwierzęciem. Pies „nieustannym psim obowiązkiem” zobligowany do bezwarunkowego posłuszeństwa, instrument egzekucji władzy, „symbol prestiżu, kosztowny gadżet, designerski projekt”<sup>48</sup>, zdziczały i niekontrolowany – traci rację bytu. W ten sposób urzeczowione zwierzę po ludzku zawstydza – nawet wtedy, gdy nie jest w stanie odwzajemnić ludzkiego spojrzenia; gdy jego ślepotą to ślad po spotkaniu z człowiekiem (czarny worek na głowie u Bujak czy ociemniałe szczury eksperymentalne u High<sup>49</sup>). Cierpiące, cierpliwe, znużone spojrzenie psa (u Wolińskiej), od którego trudno uciec, to z pewnością efekt kolejnego zabiegu antropomorfizującego zwierzęta (artystycznego wymysłu, estetycznego liftingu) – jednak katartyczny czy terapeutyczny wymiar wspomnianych przedstawień przesuwają je ze sfery prostego *decorum* do sfery *sacrum* i chyba zbliża człowieka i zwierzę.

### ***Decorum*: zwierzę uczłowiczone – spojrzenie z bliska**

Opisana strategia *animal's gaze* pośrednio inspirowała również artystów, których głównym celem było optymalne zbliżenie czy wręcz fuzja perspektyw – ludzkiej i zwierzęcej.

W 1974 roku Joseph Beuys spędził trzy noce i dni z kojotem (rdzennym mieszkańcem Ameryki) w jednej z nowojorskich galerii<sup>50</sup>. Dzikie zwierzę i człowiek spali pod jedną gazetą, a za dnia pokojowo koegzystowali w jednym pomieszczeniu. Dodajmy, że Beuysa z lotniska do galerii i z powrotem przewieziono na noszach (tak, by nie dotknął stopą ziemi), a kojot był jedynym Amerykaninem, z którym się spotkał. Dziewięć lat wcześniej Beuys usiłował

<sup>46</sup> A. Bujak, *Nie mów nikomu*, 2014, rzeźba stalowa.

<sup>47</sup> M. Wolińska, *Spacer z psem*, 2015, instalacja wideo.

<sup>48</sup> Cytaty z odautorskiego opisu filmu.

<sup>49</sup> K. High, *Embracing Animal*, 2004–2006.

<sup>50</sup> J. Beuys, *Coyote: I Like America and America Likes Me*, 1974, René Block Gallery, New York.

nawiązać mistyczny kontakt z martwym zajęcem<sup>51</sup>, któremu (sam szamańsko ucharakteryzowany na zajęca) starał się intuicyjnie tłumaczyć sztukę współczesną.

Podobnie w naturalne środowisko tym razem wilczycy próbuje wniknąć Natalia Bażowska<sup>52</sup> – proces-performans budowania bliskości i porozumienia dokumentuje na wideo, któremu towarzyszyła podczas wystawy instalacja przestrzenno-sensoryczna.

W latach 1977–1978 Grzegorz Kowalski przeprowadził akcję-pytanie *Czy mógłbyś i czy chciałbyś wcielić się w zwierzę przed obiektywem?*<sup>53</sup> – odpowiedzi na pytania opatrzył fotografiami<sup>54</sup> „wcieleń wizualnych” osób utożsamiających się z wybranymi zwierzętami (foką, psem, kotem, ptakiem itd.).

W zwierzę („alter ego istoty ludzkiej”<sup>55</sup>) wciela się też rosyjski performer ukraińskiego pochodzenia Oleg Kulik, który w długofalowym (rozpoczętym w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku) projekcie *Zoofrenia* dotyka problemu relacji człowieka z innymi gatunkami, kultury i biologii, diagnozując upadek tradycyjnych środków komunikacji na rzecz strategii szoku lub spektaklu – jako ostatnich budzących reakcję współczesnego człowieka. W najbardziej chyba kontrowersyjnej pracy *Rodzina przyszłości*<sup>56</sup> pyta, co oznacza dla człowieka powrót do stanu pierwotnego (zwierzęcego) i porusza zagadnienie sensualności, rozkoszy cielesnej oraz tabu zoofilii (zwierzę jako pełnoprawny kochanek, a nie przedmiot pożądania...).

W nieporównanie mniej drastyczny sposób zwierzęce widzenie świata starają się przybliżyć artyści wideo. Norweg Per Maning<sup>57</sup> filmuje stado pasące się w polu z „krowiego punktu widzenia”, a na tegorocznym Biennale Sztuki Mediów Wro Test Exposure we Wrocławiu Dobrosława Nowak<sup>58</sup> pokazuje łąkę z bardziej nieoswojonej, „sarniej” perspektywy. Anna Jermolaewa zwiedza Ermitaż kocimi ścieżkami<sup>59</sup>.

<sup>51</sup> J. Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Rabbit*, 1965, Museum für Gegenwart, Berlin.

<sup>52</sup> N. Bażowska, *Luna*, 2014, wideoperformans oraz wystawa *Leże* w Miejscu Projektów Zachęty, 25 kwietnia – 21 czerwca 2015 r., Warszawa (kuratorka: M. Kardasz).

<sup>53</sup> G. Kowalski, *Prace dawne i nowe*, Bydgoszcz 2002, s. 70–73.

<sup>54</sup> G. Kowalski, cykl *Ludzie/Zwierzęta*, 1977–1978.

<sup>55</sup> Głównie psa (także wściekłego – jak w *Mad Dog Performance* w 1994 r.), ale i w ptaka, rybę czy byka, pod którego postacią utworzył partię zwierzęcą i jako byk ogłosił się w 1996 r. kandydatem na prezydenta.

<sup>56</sup> O. Kulik, *Family of the Future*, od 1997 r. do dziś, seria instalacji, wideo i fotografii.

<sup>57</sup> P. Maning, *Breather*, 2000, wideo.

<sup>58</sup> D. Nowak, *Wszystko, co ludzkie jest mi obce*, 2013, wideo.

<sup>59</sup> A. Jermolaewa, *Koty z Ermitażu*, 2013, instalacja wideo.

Izabela Chamczyk<sup>60</sup> – bawiąc się psychologiczną konwencją – diagnozuje (we współpracy z psychologiem-terapeutą) u filmowanych zwierząt typowo ludzkie schorzenia bądź kryzysy psychiczne (dla przykładu kiwanie się flaminga jako objaw schizofrenii katatonicznej); podobnie Araya Rasdjarmrearnsook<sup>61</sup> w na poły „abstrakcyjnym” filmie o merdającym ogonie, samodzielnie „wyrażającym” uczucia radości, oczekiwania, rezygnacji itd.

Londyńczyk Marcus Coates<sup>62</sup>, z zawodu artysta wizualny i performer, z wykształcenia m.in. ornitolog, z powołania szaman, pochyla się nad „niższymi światami” ptaków i ssaków (koni, jeleni, skunksów itd.), usiłując się – a także nas – z nimi skomunikować. Za pomocą samodzielnie konstruowanych przyrządów optycznych, akustycznych, próbuje przejrzeć specyfikę zwierzęcej percepcji rzeczywistości.

O posiadanym wglądzie w te światy przeświadczony jest także Piotr Lutyński<sup>63</sup>, autor dizajnerskich pomysłów na meble dla jeleni czy obrazów dla ptaków (gęsi, kanarków itp.) – prostych kolorystycznie, geometrycznie skomponowanych dzieł, które podobno odpowiadają poznanym przez artystę preferencjom estetycznym zwierząt. Okazji ku temu było mnóstwo podczas wystawy *Terytorium*, której część zajął na parę dni Lutyński wraz z parą gęsi<sup>64</sup>.

Osobnym przypadkiem sztuki prowadzącej do fuzji perspektyw ludzkiej i zwierzęcej ma być sztuka zwierząt, reżyserowana i interpretowana przez ludzi (współtworzona z ludźmi). Z jednej strony mamy do czynienia ze zwierzęcymi artefaktami powstałymi za „namową” i po odpowiednim przeszkoleniu przez człowieka<sup>65</sup>, z drugiej w naturze często natykamy się na wytwory zwierzęcego geniuszu, które ludzką manierą określamy mianem architektury, muzyki czy wzornictwa.

Do pierwszego rodzaju artefaktów zaliczyć należy nagrodzony na tegorocznym Biennale Wro Test Exposure projekt Jarosława Czarneckiego<sup>66</sup>, na który składa się szereg futurystycznych wiwariów zasiedlonych przez artystę koloniami egzotycznych mrówek, tworzących w przezroczystych, szklanych boksach, korytarzach i labiryntach nieludzką architekturę i dekoracje. Artysta odnajduje się w pozycji współtwórcy dzieła-procesu:

---

<sup>60</sup> I. Chamczyk, A. Obszańska, R. Iwaniec, *Psychoanimalja*, 2015, cykl wideo.

<sup>61</sup> A. Rasdjarmrearnsook, *Survivor's way of life*, 2004, wideo.

<sup>62</sup> M. Coates, *Questions & Answers*, 2010, instalacja, Kate MacGarry Gallery, London.

<sup>63</sup> P. Lutyński, cykl *Żywe obrazy*, 2002 oraz *Terytorium*, 2013, instalacja, Kolekcja MOCAK-u, Kraków.

<sup>64</sup> P. Lutyński, *Terytorium*, Galeria Alfa, MOCAK, 26 czerwca – 29 września 2013 r., Kraków.

<sup>65</sup> Malujące słonie czy małpy, jak słynny szympanś surrealisty D. Morrisa, Congo z londyńskiego zoo, który od końca lat pięćdziesiątych uprawiał malarstwo gestu i którego obraz został sprzedany na aukcji w Londynie w 2005 r. za ponad 14 tys. funtów.

<sup>66</sup> J. Czarnecki *aka* E. Flamingo, *Symbiotyczność tworzenia*, 2014, bioinstalacja.

W procesie *Symbiotyczności tworzenia* nie ma zatem jednego autora. W tej pracy, we wszystkich jej częściach, mimo że *gros* wysiłku wkładanego w budowę i rozbudowę moich obiektów-inkubatorów leżało i nadal leży po mojej stronie, to już w początkowym etapie pracy byłem zmuszony odejść na pozycję współtwórcy lub wręcz tylko jednego z tysięcy „robotników” tworzonych instalacji, a to odejście nie było bynajmniej moją autorską decyzją. Mój styl życia, postrzeganie świata, ludzkiej odpowiedzialności, postrzeganie analogii pomiędzy ludźmi i nie-ludźmi oraz moja zwykła codzienność uległy diametralnej przemianie. Odnalazłem współcodzienność<sup>67</sup>.

Podobne założenie przyświeca twórcom tegorocznej wystawy *Still* w warszawskiej Galerii Monopol: Leszkowi Golcowi i Tatianie Czekalskiej oraz Arturowi Malewskiemu i Natalii Janus, którzy za artystycznych partnerów-współtwórców mają kota Mono (lat 5, kastrat, zaccipowany, bezdomny od 2014 roku<sup>68</sup>) oraz mysz Polę (urodzona w 2013 roku, w szczecińskim sklepie zoologicznym, gdzie pracowała jako seryjna matka mysząt pod hodowlę węży, aktualnie na emeryturze w domu artystów). Mono przechadzając się po sali włącza czujniki ruchu, które zapalają podświetlone wyrazy w instalacji multimedialnej („*still alive*”, „*still life*”, „*still*” lub „*life*” – w zależności od kierunku przemieszczania się). Pola „w wolnych chwilach oddaje się projektowaniu. Materiałem jej pracy jest opłatek chlebowy (łac. *oblatum*, dar ofiarny), w którym amatorsko wykonuje perforacje”<sup>69</sup>, a te następnie ludzcy artyści oprawiają w ramy i odpowiednio eksponują.

Także artystyczny (ludzki) duet Olly and Suzi<sup>70</sup> angażuje do swoich prac malarskich zwierzęta, które nie tylko pozują malarzom w naturze, lecz także zostawiają osobisty „podpis” na ekologicznych obrazach – pod postacią śladu łap, pazurów, zębów itd.

Z drugim rodzajem twórczości zwierzęcej mamy do czynienia w naturze: „Trudno pohamować zachwyty nad funkcjonalnością i pięknem wielu konstrukcji tworzonych nawet przez proste zwierzęta”<sup>71</sup>. Właściwe niektórym gatunkom altanników zwyczajnie budowania i dekorowania gniazd, wyposażonych w „tarasy” czy „ogródki”, codziennie inne kwiaty, malowania na czarno, zielono lub niebiesko, jak również symetria budowli, ich ozdoby (niebieskie

<sup>67</sup> Cytat z niepublikowanej rozprawy doktorskiej J. Czarneckiego (Gdańsk 2014, s. 4).

<sup>68</sup> Z artystycznego biogramu kota: „Był jedynym świadkiem przestępstwa. Mówiono, że jego pan pchnął nożem kobietę. Zresztą tylko on wie, jak było naprawdę. Pan w areszcie, pani w szpitalu, on przywieziony przez straż miejską trafił do schroniska. (...) Obecnie wykonuje *performance* w galerii Monopol. Jest gotowy do adopcji”.

<sup>69</sup> Z opisu wystawy.

<sup>70</sup> O. Williams i S. Winstanley (www.ollysuzi.com).

<sup>71</sup> D.R. Griffin, *Umysły zwierząt*, przeł. M. Ślósarska, A. Tabaczyńska, Gdańsk 2004, s. 85; także K. von Frisch, *Animal Architecture*, New York 1974; M.H. Hansell, *Animal architecture and building behaviour*, London 1984.

piórka, żółte i zielone liście, kwiaty błękitne i fioletowe, skorupki ślimaków, pokrywy skrzydeł czarnych chrząszczy, patyczki „udające” drzewa i gaik, wieżyczki z patyków, brązowe żółędzie i kamienie, czarne grzyby nadrzewne, czerwone i pomarańczowe owoce, motyle, głowy chrząszczy itd.) wykazują u tych ptaków „preferencje do pewnych wzorów zdobniczych” jak „stylów w sztuce u ludzi”<sup>72</sup>.

Wypada jednak przyznać, że ludzkie pomysły na estetykę czy sztukę zwierząt są daleko wysuniętą hipotezą antropocentryczną – pomimo przypuszczeń, że „ptaki może cieszyć samo budowanie altanki”, a „wywieranie wrażenia na płci przeciwnej motywuje wiele ludzkiej twórczości artystycznej”<sup>73</sup>.

### ***Profanum: zwierzę zbeszczeszczone*** **– odwrócić spojrzenie**

Wspominałam już o sposobach uzasadniania artystycznych eksperymentów ze zwierzętami – chciałabym przedstawić teraz kilka przykładów sztuki „animalistycznej”, dla której trudno znaleźć jakiegokolwiek usprawiedliwienie.

Historia profanowania figury zwierzęcia w sztuce współczesnej – zawsze dla jakiegoś bliżej lub dalej określonego artystycznego celu – sięga surrealistycznego dizajnu<sup>74</sup> sprzed drugiej wojny światowej oraz performerskiego body-artu lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku<sup>75</sup>.

Ale profanacja figury zwierzęcej apogeum osiągnęła w „muzeum osobliwości” Damiena Hirsta. Od 1991 roku artysta realizuje cykl „historii naturalnej”<sup>76</sup> zwierząt w formaldehydzie (zwanej też przez niego „zoo martwych zwierząt”). Chirurgiczna precyzja i obsesyjna dbałość o szczegółowość ekspozycji idą w parze ze zdegenerowanym poczuciem smaku artysty, wedle którego rozplątane, wypatroszone zwłoki zwierząt wydają się „lekuchne, prawie nieważkie, niczym primabaleriny”. Kurs z „historii naturalnej” według Hirsta zamyka... jednorożec i złoty cielec. Artysta i tu pozostał wierny swemu *credo*: „kill

---

<sup>72</sup> D.R. Griffin, *Umysły zwierząt*, dz. cyt., s. 100.

<sup>73</sup> Tamże, s. 101.

<sup>74</sup> M. Oppenheim, *Le Déjeuner en fourrure*, 1936; ale także inne obiekty surrealistyczne, jak rękawiczki, stoliki, naczynia, biżuteria itd.

<sup>75</sup> Np. *Meat Joy* C. Schneemann z 1964 r., w której „udział wzięło” kilkadziesiąt świeżych kurzych tuszek.

<sup>76</sup> D. Hirst, *Isolated Elements Swimming in the Same Direction for the Purpose of Understanding*, 1991; *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991; *Away from the Flock*, 1994; *Mother and Child (Divided)*, 1993; *Dream*, 2008; *The Golden Calf*, 2008 i in.

something in order to look at it”<sup>77</sup>, gdyż fantastyczne zwierzęta spreparowano z faktycznie uśmierconych.

Wątpliwości budzi też *Piramida zwierząt*<sup>78</sup> Katarzyny Kozyry (przez artystkę przezwana „Pomnikiem na Cześć Genialnej Przemiany Materii”), na którą złożyły się ustawione na sobie kogut, kot, pies i koń oraz wideo dokumentujące ubój konia (Kasi). Artystka rękę bezpośrednio przyłożyła jedynie do śmierci koguta, uprzednio zapłaciwszy za zabicie konia, z czego zwierzyła się w wywiadzie:

Koń był jeden, ten zapłacony. Psów była masa, mogłam sobie wybierać, jakiego chciałam. Z tym że wszystkie miały ten sam feler – były nadgniłe. Dostałam wreszcie psa, którego kwadrans wcześniej uśpiono na życzenie właściciela. Kotów było ze sześć do wyboru, a koguty zatłukłam dwa, nie wiedziałam, który będzie lepszy, duży czy mały. Miałam problem: czy nie powinnam w imię konsekwencji kupić także żywe psy i koty i dać im w łepok. Co mnie powstrzymało? Emocje. Nie potrafiłabym tego, przynajmniej wtedy<sup>79</sup>.

Wśród innych artystów, z kompleksem wszechmogącego, wybrańca czy krytyka za wszelką cenę, znajduje się m.in. Kostarykańczyk Guillermo Vargas<sup>80</sup> (w 2007 roku postanowił zagłodzić na oczach nikaraguańskiej publiczności psa o imieniu Natividad – by podnieść morale odbiorców w sprawie bezdomnych zwierząt), Rodrigo Garcia (na scenie Teatru Polskiego we Wrocławiu w 2009 roku nagrywał odgłosy obierania i uśmiercania homara – w celu jak wyżej, z tą różnicą, że tu artystę poruszył los homarów gotowanych żywcem przed spożyciem), Marco Evaristi<sup>81</sup> (w dziesięciu mikserach umieścił rybki akwariowe, pozwalając publiczności je uruchomić – dociekliwy artysta testował psychiczne skłonności ludzi do zadawania śmierci) i kilku innych.

Odmiennych przykładów profanowania figury zwierzęcia dostarcza tak zwana sztuka „chimeryczna” – prócz artystycznych hybryd, zwierząt czy roślin transgenetycznych (przeważnie z obcym fragmentem DNA wprowadzonym drogą laboratoryjną, ale i po interwencjach chirurgicznych), kompilowanych ze zwłok innych zwierząt istot fantastycznych, znajdują się tu też chimery czy „byty” bardziej imaginatywne, wyobrażeniowe, jak „*manimals*” Daniela Lee<sup>82</sup> (nazwa powstała z połączenia słów *man* i *animals*) czy „twory z cienia” Rogera

<sup>77</sup> Wszystkie cytaty zaczerpnięte ze strony artysty ([www.damienhirst.com/texts](http://www.damienhirst.com/texts)).

<sup>78</sup> K. Kozyra, *Piramida zwierząt*, 1993, instalacja, wideo.

<sup>79</sup> Wywiad A. Żmijewskiego z K. Kozyrą dla „Krytyki Politycznej” z 23 stycznia 2007 r. ([www.krytykapolityczna.pl/Seria-Idee/Z-wiaderkami-swinskim-truchtem/menu-id-96.html](http://www.krytykapolityczna.pl/Seria-Idee/Z-wiaderkami-swinskim-truchtem/menu-id-96.html)).

<sup>80</sup> G. Vargas, *Exposición No.1*, 2007.

<sup>81</sup> M. Evaristi, *Helena*, 2000, performans w Trapholt Art Museum w duńskim Kolding.

<sup>82</sup> D. Lee, *Manimals*, 1993, fotografie cyfrowe; *Origin*, 1999–2003, animacja cyfrowa i in. ([www.daniellee.com](http://www.daniellee.com)).



Ballena<sup>83</sup>. Niemiecki historyk sztuki Wolfgang Kemp<sup>84</sup> ironicznie konstatuje, że w sztuce współczesnej odwróceniu uległa wcześniejsza, długowieczna tendencja do uczłowiczania zwierzęcej figury (głowy, postaci, mimiki itd.) – na rzecz manifestowania zwierzęcych (transgatunkowych?) właściwości, zdolności i emocji u człowieka<sup>85</sup>.

## Estetyka zwierząt (zakończenie?)

Jak widać, gatunki (zwierzęta i ludzie) z konieczności spotykają się, ale niekoniecznie we wzajemnym poszanowaniu<sup>86</sup>. Skomplikowane relacje między tymi światami (i ewentualne korzyści płynące z ich połączenia) interesują od co najmniej dwóch dekad estetyków, artystów, naukowców i humanistów.

Z roboczo zakreślonymi tu przeze mnie obszarami „animalistycznej” sztuki mniej lub bardziej dokładnie korespondują odmiany estetyki „animalistycznej”: po pierwsze, historii sztuki i estetyki, w której centrum zainteresowań znajduje się przedstawienie (figura) zwierzęcia (Clark, Arrase, Berger, Kemp i in.<sup>87</sup>), po drugie, różnych nurtów tzw. transestetyki czy „zoe-estetyki” (Welsch, Bakke, Darwin, Dissanayake, Miller i in.). Wypada zaznaczyć, że wspomniany Welsch forsuje podarwinowski pomysł „estetyki zwierząt” (*animal aesthetics*)<sup>88</sup>, ale jest to oczywiście estetyka proveniencji filozoficznej (naturalistycznej), zatem ludzkiej.

W dookreśleniu historii estetyki „animalistycznej” posłużę się swobodną analogią z rozróżnieniem Władysława Tatarkiewicza na wzajemnie się uzupełniające estetykę *implicite* i *explicite*<sup>89</sup>. Estetyka „animalistyczna” obecna jest *implicite* tak w krytyce i teorii czy manifestach bio-artu, jak i „sztuki” zwierząt oraz w charakterystycznym dla naszej epoki zainteresowaniu i refleksji nad zwierzęcymi zdolnościami oraz możliwościami ekspresji i estetyzacji.

Opisując je, a także relacje między ludźmi i zwierzętami w ogóle, stajemy wobec pytań: jak mówić o nich z konieczności antropocentrycznym językiem? Na ile uprawniona jest sztuka „przemawiająca” zwierzęcym językiem? Lub

---

<sup>83</sup> R. Ballen, *Shadow Chamber*, 2005 ([www.rogerballen.com/shadow-chamber](http://www.rogerballen.com/shadow-chamber)).

<sup>84</sup> W. Kemp, *The human animal in Western art and science*, Chicago 2007.

<sup>85</sup> Por. prekursorskie w tym względzie dzieło J.J. Grandville, P.-J. Stahl, J. Thomson, *Public and private life of animals*, London 1877.

<sup>86</sup> Odwrotną stronę medalu („brak szacunku” ze strony zwierząt, który zmanifestował się w... zjedzeniu ludzkiego pobratymca) przedstawił w filmie *Grizzly Man* z 2005 r. W. Herzog.

<sup>87</sup> W tym autorka artykułu.

<sup>88</sup> W. Welsch, *Estetyka zwierząt*, w: tegoż, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guczalska, Kraków 2005, s. 171–206.

<sup>89</sup> Por. W. Tatarkiewicz, *Wyjaśnienie*, „Studia Filozoficzne”, 1975, nr 12, s. 25.

komunikacja ze zwierzętami (a ostatnio – coraz częściej – także roślinami)? Czy możliwa jest mediacja między stanowiskiem nieusuwalnej różnicy człowieka i zwierzęcia a utopijnym przeświadczeniem o naszym pokrewieństwie i międzygatunkowym porozumieniu?

Virginia Woolf, opisując swoje spacerowanie z psem, pisała o nim, że jest „ludzkiem psem, zachowującym się z rezerwą wobec innych psów”. Podczas naszej konferencji prof. Jacek Hołówka na pytanie „czy niektóre zwierzęta mają status osoby?” odpowiedział „nie”, równocześnie argumentując, że także relacje między nami a naszymi podopiecznymi trudno określić mianem miłości, przyjaźni itd. Baratay pisze, że zwierzę to ani przedmiot, ani podmiot (więcej: „w kontekście zwierząt [prawdopodobnie? – A.B.] nie ma czegoś takiego, jak podmiot”<sup>90</sup>). A zblazowany Witold Gombrowicz tak negocjował możliwość przekroczenia granicy między dziedzinami ludzi i zwierząt: „Przyznam się – to mnie nudzi. Nie chce mi się o tym myśleć. I nie lubię, prawie nie znoszę – wybierać się myślą poza królestwo ludzkie. Czy dlatego, że zbyt olbrzymie są owe królestwa, okrążające nas? (...) pojawia się we mnie jakiś opór, przybierający postać znudzenia, znużenia, gdy chcę ogarnąć i uznać tamto niższe życie”<sup>91</sup>.

Czy język stanowi instrument zawłaszczania zwierząt i ich świata, czy może ich osvajania i hodowli? Czy *cultura* – w znaczeniu dosłownym (uprawy), ale i pochodnym (kultury) – nie jest terminem na tyle pojemnym, by zawrzeć figurę zwierzęcia jako przedmiotu i różnorodnych sposobów obchodzenia się z nim, jak i wyobrażenie zwierzęcia jako podmiotu – w którego aktywności jest miejsce i na bezmyślne naśladownictwo, i na intencjonalną kreację czy oryginalność?

Czy zwierzę „oswojone” to zwierzę na własność, do dyspozycji, bez praw – czy może istota, na której „swoistość” powinniśmy się przygotować, której odrębność, „osobowość”, możliwości i prawa powinniśmy zaakceptować?

A jeśli zgodzimy się na takie stanowisko – to na ile zmieni się obraz relacji ludzko-zwierzęcych? Ludzkie towarzystwo, ludzki sposób współ-bycia (*companion* za Haraway) nie jest wszak wolny od opresji, nadużyć, przemocy i zastraszania.

Z kolei modna ostatnimi czasy wśród humanistów krytyka antropocentryzmu zdaje się wywierać co najmniej uchylone drzwi: jesteśmy zwierzętami odmiennych gatunków. Czy z całą powagą można pytać: „o to, kim byśmy się stali, gdybyśmy zaakceptowali nieantropocentryczny sposób konceptualizacji

---

<sup>90</sup> E. Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia...*, dz. cyt., s. 330; s. 15: „Zwierzę umożliwia analizę zachowań ludzkich; jest pretekstem do studiów, nie będąc prawdziwym przedmiotem badań, a tym bardziej ich podmiotem”.

<sup>91</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, Kraków 1997, s. 38.

świata?”<sup>92</sup> Mrzonki sztuki najnowszej<sup>93</sup> czy przyszłość (trans)gatunków? Coraz częściej okazuje się, że już nie tylko zwierzęcych, ale i roślinnych. Czas na sztukę<sup>94</sup> i estetykę<sup>95</sup> mikroorganizmów i roślin?

## Bibliografia

- Baker S. (2000), *Postmodern Animal*, London.
- Bakke M. (2012), *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań.
- Baratay E. (2015), *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk.
- Berger J. (2009), *Why Look at Animals?*, London.
- Braidotti R. (2006), *Transpositions. On Nomadic Ethics*, Cambridge.
- Broglio R. (2011), *Surface Encounters: Thinking with Animals and Art*, Minneapolis.
- Clark K. (1977), *Animals and Men. Their relationship as reflected in Western art from prehistory to the present day*, New York.
- Ferry L. (2005), *Nowy ład ekologiczny. Drzewo, zwierzę, człowiek*, przeł. H. Miś, A. Miś, Warszawa.
- Griffin D.R. (2004), *Umysły zwierząt*, przeł. M. Ślósarska, A. Tabaczyńska, Gdańsk.
- Haraway D. (2008), *When Species Meet*, Minneapolis–London.
- Kemp W. (2007), *The human animal in Western art and science*, Chicago.
- Kuzniar A. (2006), *Melancholia's Dog. Reflections on Our Animal Kinship*, Chicago–London.
- Welsch W. (2005), *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guczalska, Kraków.

---

<sup>92</sup> M. Bakke, *Bio-transfiguracje...*, dz. cyt., s. 9.

<sup>93</sup> Cytat z projektu artystyczno-naukowego *Transnature Is Here* (2013, HAT Center, Poznań, kuratorzy: A. Jelewska, M. Krawczak): „*Transnature Is Here* daje szansę zatracenia choćby na chwilę swojej antropocentrycznej pozycji, w ramach interaktywnego bio-technoobiegu”.

<sup>94</sup> Por. M. Markowski, *Kwartet na pomidory*, 2015; S. Halečková, *Transorg*, 2015; N. Balska, *B-612*, 2015 i in.

<sup>95</sup> Por. M. Bakke, *Sztuka ciała roślin: dlaczego roślin nie należy rozumieć nieprawidłowo* (wystąpienie z 14 maja 2015 r. na konferencji *What can art do for science?* na tegorocznym Biennale Wro Test Exposure); D. Chamovitz, *Zmysłowe życie roślin. Co wiedzą rośliny?*, przeł. D. Wójtowicz, Warszawa 2014 i in.

## Streszczenie

Artyści wizualni wykorzystują zwierzęta (od zawsze – związaną z nimi symbolikę, od niedawna – ich ciała bądź truchła), występują w ich obronie (niegdyś ludzkim głosem, dziś – „przyjmując” zwierzęcy punkt widzenia), nierzadko poddają się ich pięknu, usiłując zatrzymać je w obrazie. Czy stworzona przez Eduardo Kaca hybryda, świecący królik Alba, uświęciła króliczy rodzaj, czy dzięki podrasowanemu estetycznie i genetycznie *image*’owi skończyła jako atrakcyjna maskotka świata sztuki (*glowing rabbit*) lub bezsensownie poległa na ołtarzu współczesnej sztuki i jej krwiożerczej żądzy eksperymentowania z naturą? Czy współczesna sztuka, szafując transhumanistycznymi hasłami, równoważy ludzko-zwierzęce interesy? Wreszcie, czy współczesna estetyka (transestetyka, estetyka zwierząt itd.) winna być jej krytyką, czy apologią?