




Marianna Michałowska

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

 <https://orcid.org/0000-0003-4968-9710>

Chwasty i ptaki – fotografia między ekokrytyką, studiami ekokulturowymi i wizualną kulturą ekologiczną

Weeds and Birds: Photography Between Ecocriticism, Ecocultural Studies and Visual Ecological Culture

Abstract: The article analyzes works created by two Polish artists, Diana Lelonek's "Endling" (2022) and Anna Kędziora's "Plantae malum" (2021). Both artists move smoothly between photography and spatial installations. By displaying objects and images as though they were scientific exhibits, they address the relationship between humans and the natural environment and reveal mechanisms of exclusion and extermination. The word "endling" stands for the last representative of a species, while "plantae malum" for "weeds," plants perceived from an anthropocentric perspective as "bad plants" and therefore intended for extermination. Lelonek's and Kędziora's works are not only visual and spatial, but also "intertextual" in that they weave narratives about the environment and are rich in cultural references and scientific associations. Marianna Michałowska has placed the selected case studies in the context of ecocultural studies (Ewa Rewers), ecocriticism (Timothy Clark) and the visual culture of ecology (T.J. Demos's concept). Each of these concepts emphasizes the cultural-natural entanglements of artistic works, and – as in the case of the visual culture of ecology – the need to abandon the traditional aesthetics in favor of studies on legal, political and economic relations that influence the circulation of images.

Keywords: photography, visual culture of ecology, ecocriticism, herbology, extinction of species, Anna Kędziora, Diana Lelonek, Anthropocene

Abstrakt: W artykule poddano analizie stworzone przez dwie polskie artystki prace – *Endling* Diany Lelonek (2022) i *Plantae malum* Anny Kędziory (2021). Obie artystki płynnie poruszają się między fotografią a instalacjami przestrzennymi. Ukazując obiekty i obrazy niczym eksponaty naukowe, opowiadają o relacji między człowiekiem a środowiskiem naturalnym, ujawniają mechanizmy wykluczania i eksterminacji. Słowo „endling” oznacza ostatniego przedstawiciela gatunku. Z kolei „plantae malum” to określenie „chwastów”, postrzeganych z perspektywy antropocentrycznej jako „złe rośliny” i dlatego przeznaczonych do likwidacji. Prace Lelonek i Kędziory są nie tylko wizualne i przestrzenne, lecz także „intertekstualne” w sensie tkania narracji o środowisku, bogate w odniesienia kulturowe i naukowe skojarzenia. Wybrane studia przypadków usytuowano w kontekście badań ekokulturowych (Ewa Rewers), ekokrytyki (Timothy Clark) i wizualnej kultury ekologii (koncepcja T.J. Demosa). Każda z tych koncepcji podkreśla

kulturowo-naturowe uwikłania utworów artystycznych oraz – jak w przypadku wizualnej kultury ekologicznej – potrzebę porzucenia tradycyjnej estetyki na rzecz badania prawno-polityczno-ekonomicznych relacji wpływających na obieg obrazów.

Słowa kluczowe: fotografia, kultura środowiskowa, ekokrytyka, herbologia, wymiaranie gatunków, Anna Kędziora, Diana Lelonek, antropocen

Kiedy przegląda się programy istotnych polskich instytucji wystawienniczych i muzealnych realizowane w ostatnich latach¹, zwraca uwagę, jak wiele współczesnych prac wizualnych jest poświęconych relacji człowieka i środowiska. W dziełach tych nadrzędnego tematu nie stanowi już jedynie pozycja podmiotu ludzkiego, tak dobrze rozpracowana w polatourowskich teoriach aktora-sieci (zob. Latour, 2010; Callon, 2014; w języku polskim: Abriszewski, 2012). Coraz częściej głównymi bohaterami artystycznych opowieści są rośliny, drzewa i kamienie. Ktoś mógłby powiedzieć, że to nic nowego. Od czasu różnorako ujmowanych „zwrotów ku rzeczom” (Ingold, 2007; Olsen, 2013), w ramach których rozpatruje się od-ludzkie (czyli powiązane z ludzkimi biografiami) i poza-ludzkie (czyli należące do środowiska przyrodniczego) przedmioty, oraz „ontologii zorientowanych na obiekt” (Harman, 2013; DeLanda, 2016) nie-ludzcy aktorzy coraz częściej zajmują uwagę filozofów, geologów i archeologów. Czy jednak o środowisku można mówić jako o zbiorach obiektów? I czy rzeczywiście gra toczy się o różnicę między ludzkim i nie-ludzkim?

Wprowadzenie: Ekologiczność humanistyki

Wydaje się, że współcześni artyści wizualni przyglądają się środowisku przyrodniczemu nie po to, by znaleźć różnicę między tym, co ludzkie, a tym, co nie-ludzkie, lecz by dostrzec sferę wspólnych materialności. Zapleczem dla tego rodzaju myślenia mogą być nurty intelektualne czerpiące z różnych dyscyplin badawczych, zarówno studia ekokulturowe, literaturoznawcza ekokrytyka, jak też inspirowana studiami wizualnymi kultura ekologiczna. Każdy z nich realizuje własne cele, lecz są między nimi również podobieństwa.

Jako główny punkt zainteresowania nurtu pierwszego – studiów ekokulturowych – Ewa Rewers (2017, s. 171) wskazuje relacje, związki i zapośredniczenia prowadzące do myślenia w ka-

¹ Warto wymienić choć trzy wystawy zorganizowane w większych polskich galeriach sztuki: *Bezludzka Ziemia*. Kurator: Jarosław Lubiak. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 15.03–22.09.2019; *Wiek półtęnia. Sztuka w czasach planetarnej zmiany*. Kuratorzy: Sebastian Cichocki, Jagna Lewandowska. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 5.06–13.09.2020; *Refugia. Strzeż (się) tych miejsc*. Kuratorzy: Monika Bakke, Marek Wasilewski. Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 24.09–21.11.2021.

tegoriach kultury natury. Badaczka przypomina pojęcie *Ökologie* Ernsta Haeckla i wyznacza kilka teoretycznych źródeł współczesnych studiów ekokulturowych. Można zatem widzieć w nich refleks kontrkulturowych idei lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku, proponujących myślenie holistyczne i inspirowanych się filozofią Zen, albo utopijną myśl Michela Serresa, można też uznać za prekursora studiów ekokulturowych Raymonda Williama, myślącego o naturze i kulturze jako sferach życia partnerskich i „zwykajnych” (Rewers, 2017, s. 172).

Z kolei przedmiotem zainteresowania ekokrytyki jest umiejscowienie realistycznie pojmowanych „natury”, „przyrody” czy też „środowiska” w ich historycznych i politycznych kontekstach (Clark, 2011). Timothy Clark zauważa jednak, że część badań w nurcie ekokrytycznym nie różni się od innych studiów nad historią kultury (i wtedy badania te stają się po prostu analizą tekstów literackich o naturze). Przy czym mimo iż w ekokrytyce nie ma wątpliwości co do kulturowego charakteru natury, istotne jest nadal jej odróżnienie od kultury. W ujęciu Lawrence’a Buella celem tej swoistej obrony natury jest uchronienie jej przed całkowitym podporządkowaniem kulturze (podają za: Tabaszewska, 2011, s. 209). Przekonująco cele ekokrytyki przybliży Justyna Tabaszewska: „Wygodna na pierwszy rzut oka opozycja między tym, co kulturowe, i tym, co naturalne, jest – jak dowodzą prowadzone w trakcie rozwoju drugiej fali ekokrytyki badania – nie tylko nieoperacyjna, ale również z gruntu fałszywa. Poszerzeniu kręgu zainteresowania ekokrytyki o kolejne problemy badawcze towarzyszy więc zasadnicza zmiana w myśleniu o jej celach: jednym z głównych ma być już nie tylko badanie abstrakcyjne rozumianych relacji między tekstem a środowiskiem, ale szukanie takich tekstów – a więc i szerzej, sposobów mówienia – które mogą stanowić odpowiedź na aktualne problemy środowiskowe. Jest to więc coś więcej niż analiza dyskursu, jest to raczej szukanie języka mówienia o rzeczach, zjawiskach i doświadczeniach, które są częścią i ludzkiego, i pozaludzkiego środowiska, a które splatają nas – różne, lecz od siebie zależne podmioty – w jedną całość” (Tabaszewska, 2018, s. 11).

I wreszcie trzeci termin tworzący teoretyczną ramę proponowanych w artykule rozważań: wizualna kultura ekologizmu, będące konsekwencją myślenia w kategoriach współczesnej estetyki. T.J. Demos, autor *Decolonizing Nature*, domaga się przemyslenia tradycji estetycznej tak, by mogła ona uwzględnić „prawno-polityczno-ekonomiczne asamblaże” (Demos, 2016, s. 11)² wpływające na obieg obrazów. Dlatego też proponuje odejście od klasycznych reprezentacji audiowizualnych pokazujących formy przyrodnicze (jak pejzaż lub biologiczne eksponaty) na rzecz eksperymen-

2 Jeśli nie podano inaczej, przekład fragmentów – M.M.

talnych praktyk artystycznych mających postać różnego rodzaju zaangażowania w środowisko (Demos, 2016, s. 12). W perspektywie wizualnej kultury ekologizmu na pierwszy plan wysuwają się także wielorakie powiązania zjawisk przyrodniczych i kulturowych. Demos (2019) przywołuje tutaj zarówno koncepcję „naturykultury” („natureculture”), jak i ukute przez Karen Barad pojęcie „intraakcyjności” (*intra-action*), które odrzuca pierwotne odrębności kategorii. Podkreśla wagę środowiskowych materialności i „więcej-niż-ludzkich” form życia, których nie należy badać wyłącznie przez pryzmat „pozaludzkiej sfery środowiskowej lub odwrotnie, sprawiedliwości społecznej” (Demos, 2019, s. 2). Stąd potrzeba dogłębnej analizy stosunków politycznych, gospodarczych i społecznych oraz zrozumienia zależności między działalnością człowieka a jej wpływem na środowisko. Demos reprezentowałby tę grupę badaczy, którzy nawołują do powiązania estetycznego dyskursu sztuki z dyskursem środowiskowym i tworzenia dzieł odpowiadających na wyzwanie schyłku antropocenu. Deborah J. Haynes wyraża to dobitnie: „Potrzebujemy sztuki wizualnej reagującej na przecięcie się tego, co materialne, etyczne i estetyczne, a także wyczulonej na nadchodzącą apokalipsę” (Haynes, 2015, s. 9).

Celem tego studium jest próba odpowiedzi na pytanie bardzo konkretne: jak wykorzystywać fotografię i inne środki artystyczne do przekazywania wiedzy o zmianach przyrodniczych, nie tylko do tego, by o tych zmianach informować (wiedzę tę w mniejszym lub większym stopniu przekazują media popularne), lecz także do tego, by tworzyć przestrzeń świadomej refleksji o ich przyczynach, skutkach i zachodzących między nimi powiązaniach. To zatem kwestia potraktowania prac wizualnych jako narzędzi w dyskursie środowiskowym. Studia ekokulturowe dostarczają zaplecza filozoficznego, pomagają zrozumieć naturokulturowe (lub kulturonaturowe) zależności, natomiast ekokrytyka – ujmowana tak, jak proponuje to Tabaszewska (2018), jako „szukanie języka” – może inspirować do refleksji nad realizacjami wizualnymi. W proponowanych tu rozważaniach pytanie o język narracji wizualnej jest równie istotne co pytania stawiane w ramach estetyki etycznej. Oparte na fotografii projekty wystawiennicze Anny Kędziory i Diany Lelonek³ stanowią, w mojej opinii, znakomity punkt wyjścia refleksji o współczesnym sensie naturokulturowego splotu. Zanim jednak przejdę do analizy obu realizacji, poczynię kilka wstępnych uwag dotyczących tekstowości i intertekstualności fotografii.

³ Warto podkreślić, że obie artystki działają zarówno w polu artystycznym, jak i badawczym. Są także związane z Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu – Kędziora jako wykładowczyni, Lelonek jako absolwentka studiów doktoranckich UAP, obecnie związana z ASP w Warszawie.

Tło teoretyczne: Foto-tekstowość czy foto-objekto-tekstowość?

W moich badaniach nad fotografią czynię kilka wstępnych założeń: 1) traktuję ją jako „fotografię w rozszerzonym polu”, to znaczy badam nie tylko obrazy, lecz także ich przestrzenne, materialne nośniki; 2) sytuuję ją we flusserowskim uniwersum obrazów technicznych; oznacza to, że obrazy takie jak fotografia, wideo, film lub obraz generowany cyfrowo łączy pochodzenie. Obrazy techniczne są bowiem, jak argumentuje Vilém Flusser (1994), pochodną myślenia naukowego i wynikiem działania maszyny – aparatu czy też dyspozytywu; 3) traktuję reprezentacje fotograficzne jako narracyjne foto-teksty⁴, co znaczy, że postrzegam je zawsze jako uwikłane w kulturową opowieść. O ile dwa pierwsze z wymienionych założeń mają konsekwencje głównie dla sposobu kategoryzacji obrazu jako wytworu artystycznego, to założenie trzecie jest fundamentalne w konstruowaniu i interpretowaniu zachodzącej w fotografii relacji słowo – obraz. Rozważę ją krótko w odniesieniu do problemu percepcyjnego (czyli dotyczącego rozpoznawania obrazu) oraz do kwestii tworzenia znaczeń poprzez obrazy.

Zarówno problem percepcji obrazu, jak i tworzenia przez niego znaczeń są przedmiotami studiów prowadzonych w ramach współczesnego „wizualnego alfabetyzmu” (*visual literacy*)⁵. Ten obszar badań odnosi się do kompetencji wizualnych na różnych poziomach – od biologicznego postrzegania zjawisk do rozumienia tego, co się widzi. „Widzenie” jest zatem stopniowo komplikowane. Zaczynamy od kwestii percepcji wizualnej, by przejść do myślenia wizualnego, konstruowania języka wizualnego służącego komunikacji wizualnej, a wreszcie do edukacji wizualnej

4 Używam terminu „foto-tekst”, by podkreślić równoważność obrazu i tekstu. Uzasadnienie tej koncepcji przedstawiłam w książce *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją* (Michałowska, 2012).

5 Początek badań nad *visual literacy* (VL) datuje się na lata sześćdziesiąte ubiegłego wieku i łączy z reprezentantami Rochester School, takimi jak John L. Debes, Marshall McLuhan czy Colin M. Turbayne (Michelson, 2017). Z jednej strony dostrzeżenie znaczenia obrazu dla rozwoju współczesnego odbiorcy miało związek z prowadzonymi w tym ośrodku naukowym pogłębionymi badaniami nad mediami. Z drugiej należy zauważyć szerszy kontekst teoretyczny badań nad wizualnością podejmowanych w drugiej połowie XX wieku. Warto pamiętać, że w owym czasie – uproszczę nieco tę kwestię – „zwrot lingwistyczny” stopniowo ustępował „zwrotowi ikonicznemu”. W efekcie odnotować należy między innymi wzrastające zainteresowanie semiotyków dziełami wizualnymi (Umberto Eco, Roland Barthes) oraz pogłębianie refleksji nad uwikłaniami dyskursywności w systemy reprezentacji (Michel Foucault). Równoległe żywo rozwijały się badania w obszarze psychofizjologii widzenia i kognitywistyki (Rudolf Arnheim). Prace te stanowiły żywny grunt dla studiów wizualnych, wywodzących się z historii sztuki i ze studiów kulturowych (Hal Foster, Stuart Hall), a popularyzujących pojęcie kultury wizualnej (Norman Bryson).

tworzącej wspólne pole rozumienia (Avgerinou, Petterson, 2011). Co więcej, żadna z tych umiejętności nie jest „jedynie” wizualna, ponieważ każda angażuje także umiejętności werbalne – wypowiedzi ustne lub pisemne. „Czytanie obrazów” w rzeczy samej byłoby tu określeniem umiejętności dekodowania znaczeń i rozumienia komunikatów wizualnych. William J.T Mitchell pojmuje czytanie jako umiejętność wzrokową, ale można odwrócić tę jego obserwację i uznać patrzenie za składnik kompetencji czytelnicych: „Jeśli patrzenie jest jak czytanie, to tylko na najbardziej podstawowym i dosłownym poziomie. Umiejętność czytania jest umiejętnością wzrokową, ponieważ polega na rozpoznawaniu poszczególnych liter alfabetu i łączeniu ich z odpowiednimi dźwiękami” (Mitchell, 2008, s. 11).

O konieczności rozumienia znaczeń rozpoznawanych obrazów pisał John Berger w ważnej dla badań nad fotografią książce *Another Way of Telling*: „W relacji między fotografią a słowem fotografia aż prosi się o interpretację, a słowa zazwyczaj jej dostarczają. Fotografii, niepodważalnej jako dowód, ale ubogiej w znaczenia, to słowo nadaje znaczenie. A słowom, które same w sobie pozostają na poziomie uogólnienia, nadawana jest specyficzna autentyczność przez niepodważalność fotografii” (Berger, Mohr, 1995, s. 92). Berger dodał do relacji obraz – tekst cechę specyficzną dla fotografii i niewystępującą w obrazach innego rodzaju niż techniczne (zatem w rysunkach czy obrazach malarzkich). Cechą tą jest szeroko omawiana w semiotyce strukturalnej Barthes, 2006) pozorna naturalność reprezentacji (mówiąc inaczej – potoczne przekonanie, że fotografie są niekonstruowane i pokazują „samą” rzeczywistość). Ta dwoistość fotografii („domaganie się” interpretacji oraz pozór rzeczywistości) pozwala zatem konstruować foto-teksty odnoszące się do różnych obszarów kulturowych znaczeń⁶.

Podobnie zresztą uważał Victor Burgin, który podkreślał, że język w odniesieniu do fotografii pojawia się automatycznie w momencie patrzenia na zdjęcie i funkcjonuje na różnych poziomach: od wypowiedzianego wspomnienia do podświadomych skojarzeń (Burgin, 1986, s. 51). Dla Mitchella (1994) najdoskonalszą formą takiego foto-tekstu były eseje fotograficzne, czyli zestawienia cyklu fotografii z komentarzem, jak w historycznym albumie *Let Us Now Praise Famous Man* Walkera Evansa i Jamesa Agee; fotografie nie służą w takim zestawieniu ilustracji tekstu, lecz z nim współpracują (Mitchell, 1994, s. 290). W tego rodzaju

6 Zakładam zatem, że inaczej będziemy tworzyć foto-teksty w obszarach dyskursów pamięciowego, politycznego czy też estetycznego. Ten temat jest tak szeroki, że w artykule skoncentruję się na jednym przypadku – budowania artystycznego języka służącego snuciu opowieści wykorzystującej wiedzę środowiskową.

pracach w najlepszy sposób ujawnia się to, co Mitchell (2005, s. 343) nazwał „mitami kultury wizualnej”, do których zaliczył między innymi przekonanie o hegemonii widzenia i mediów wizualnych czy stwierdzenie o przewadze odcieleśnionego, zdematerializowanego obrazu nad przekazami tekstowymi. Z rozważań Mitchella wyłania się propozycja wyzwolenia obrazów spod dominacji języka⁷, domaganie się znalezienia nowego sposobu badania obrazów.

Takimi foto-tekstami, w których słowo nie jest dominujące, lecz wzbogaca przekaz wizualny, mogą być, jak sądzę, prace łączące obraz fotograficzny z materialnym obiektem. Tekst w takich pracach jest zewnętrznym, dodatkowym omówieniem, nadaje kontekst temu, co widzimy. Być może należałoby tu mówić, jak proponuje Jon Simons, o kompetencji obrazowej (*image competence*), umiejętności sytuowania obrazu w polu treści wyrażanych środkami werbalnymi i niewerbalnymi (Simons, 2008, s. 89). Warto zaproponować zatem nową terminologię i mówić o foto-teksto-objektach.

Nietrudno dostrzec, że przedstawione dotąd koncepcje badań nad relacją fotografii i tekstu rozwijały się najżywiej w ramach poststrukturalizmu – nurtu, któremu, co warto pamiętać, zarzucono „utekstowanie” analizowanych wytworów i zjawisk kulturowych. Wyzwalanie się od poststrukturalizmu – czy może raczej: przemyślenie na nowo jego dziedzictwa – pozwoliło przyrzeć się bliżej tym wątkom nurtu, w których spod tekstu wyłaniają się materialności i ontologie rzeczywistości. To niewątpliwie wpływ zainteresowania performatywnością, cielesnością i działaniowością, ale i narratywizmu, przykładającego wagę do doświadczenia.

Dobrze taką przemianę mogłoby ilustrować przeobrażenie jednej z fundamentalnych kategorii poststrukturalnych – intertekstualności⁸. W kategorii tej ważne jest dla mnie nie tyle jej funkcjonowanie w obszarze literatury, ile to, w jaki sposób zaadaptowano intertekstualność do potrzeb kultury wizualnej: w odniesieniu do filmu, a także wytworów cyfrowych w ra-

⁷ Przykładem takiej dominacji języka, a szerzej: literatury, nad obrazem mogą być zarówno fotografie odliterackie (jak piktorialne fotografie Henry’ego Peacha Robinsona ilustrujące poezję Tennysona), jak i teksty literackie, których istotnym środkiem fabularnym i stylistycznym jest między innymi ekfrazą (czyli opis obrazu, niewymagający w istocie jego obecności). Ciekawie o przykładach obecności fotografii bez ich pokazywania w tekstach pisze Małgorzata Szczypiorska-Mutor (2016).

⁸ Pominę dobrze rozpracowaną także w polskim literaturoznawstwie klasyfikację relacji transtekstualnych, której Autorami są Gérard Genette i Harold Bloom, a także klasyfikację Henryka Markowskiego. Przypomnijmy tylko dla porządku poręczną klasyfikację wprowadzoną przez Ryszarda Nycza (1993) w odniesieniu do badania tekstów literackich, lecz także dzieł wizualnych (na przykład fotografii). Są to tekst – tekst, tekst – gatunek i tekst – rzeczywistość.

mach kultury konwergencji. O ile relacje tekst – tekst i gatunek – gatunek łatwo dają się zastosować do badań nad sztukami wizualnymi, na przykład malarstwem i fotografią, w kategoriach cytatu lub pastiszu (co szczególnie często wykorzystywano w fotografii inscenizowanej), o tyle relacja tekst – rzeczywistość współcześnie zyskuje nowe oblicze, daje się bowiem wykorzystać do badania nie tylko relacji międzyobrazowych (o czym pisała Mieke Bal), lecz przede wszystkim do badania tekstów odnoszących się do materialności przyrodniczych. Przykładem wprowadzanie do ekspozycji artystycznych o tematyce środowiskowej obiektów z pola poszukiwań naukowych (na przykład plastiglomeratów). Niby nie różni się to bardzo od wprowadzenia przez Braque'a piasku do reprezentacji malarskiej, sens tego aktu jest jednak odmienny – kieruje uwagę odbiorcy nie tyle ku jakiegokolwiek fizycznej rzeczywistości zakłócającej iluzoryczność malarstwa, ile w stronę skutków konkretnych procesów fizycznych. Takie wykorzystanie dawnej kategorii interpretacyjnej pozwala opowiadać o współczesnych zmianach i procesach oraz traktować je jako realnie zachodzące, mimo używania przez twórców mechanizmów artystycznej symbolizacji i metaforyzacji. Przejdźmy zatem do przykładów.

Przypadek pierwszy: Chwasty Anny Kędziory

Tytuł realizacji Anny Kędziory nosi tytuł *Plantae malum*. Czym są te „złe rośliny” i dlaczego są złe? Zanim przejdę do odpowiedzi na to pytanie, zatrzymajmy się na chwilę na samej ekspozycji (Kędziora, 2021–2022). Wystawę otwiera powierzchnia pokryta rysunkami przedstawiającymi struktury roślinne: korzenie, łodygi, kwiaty. Mijamy ją i wchodzimy do ciemnego korytarza, w którym umieszczono podświetloną gablotę, a w niej zaprezentowano woskowe odlewy roślinne. Następnie przechodzimy do drugiej części galerii, na której ścianach zawieszono wykonane w studiu fotograficzne reprezentacje roślin. Rośliny pokazywane na tle oślepiająco białego tła wydają się wątłe i delikatne. Zieleń łodyżek współgra z fioletem kwiatków (celowo używam tych zdrobnień, bo tak niepozorne wydają się roślinki). W zimnym, fotograficznym studiu rośliny są wyobcowane. Zerwano je, obcięto kwiatostany, skazano na zagładę.

Jeśli uznamy, że Tabaszewska (2018) dopomina się o stworzenie języka do snucia opowieści o środowisku przyrodniczym, to możemy stwierdzić, że Kędziora taki stwarza. Fotograficzne studia roślin zestawione z ich trójwymiarowymi, ucieleśnionymi odlewami pozwalają pomyśleć o roślinach jako żywych (zachowanych na wieczność w formie woskowego odlewu) i martwych (ściętych) jednocześnie. Można zadać pytanie: dlaczego Kędziora nie posługuje się tradycyjnym zielnikiem, nie wkłada do zeszytu



Anna Kędziora: *Plantae malum* (2022), instalacja (fragment).
Fotografia instalacji dzięki uprzejmości artystki.



Anna Kędziora: *Plantae malum* (2022), fotografia.
Reprodukcja dzięki uprzejmości artystki.

samych chwastów? Dlatego, że znaczenie ma dla niej wosk, w którym zatopiono obiekt. To materiał przyrodniczy, produkt pszczół (skradziony im przez człowieka). Wosk jest ciepły, cielesny, ale także wyraża paradoks samego obrazu fotograficznego (żywego i martwego jednocześnie)⁹. Łącząc fotografię i odciski w plastycznym materiale, artystka dowartościowuje rośliny, które nazywamy „chwastami”, tworzy ich mauzoleum wypełnione szczególnie rodzaju maskami pośmiertnymi. Pamiętać należy jednak, że „chwasty” w dyskursie kulturowym znaczą wiele – od potencjalności wyrażanej przez Ralpa Walda Emersona słowami: „Chwast to roślina, której zalety nie zostały jeszcze odkryte” (cyt. za: Rybicka, 2021, s. 57), po analizowaną przez Jacques’a Derridę niejednoznaczność figury farmakonu jako ziół leczniczych i trucizn (Derrida, 1993).

Warto zatem przyjrzeć się samej herbologii – nauki chwastami się zajmującej. Ale czy rzeczywiście o nie dbającej? Herbologia jest dyscypliną wiedzy istotną dla uprawiania roślin wykorzystywanych przez człowieka, mimo że ta nauka o gatunkach roślinnych w istocie zajmuje się eliminacją roślin obniżających potencjał produkcyjny upraw. Chwasty opisywane są jako zagrożenie dla produkcji roślin przydatnych w konsumpcji. Stanowią także, o czym się zapomina, sytuując je w sferze „natury”, niechciane dziedzictwo antropocenu. Pisze o tym Kazimierz Adamczewski: „Wraz z udomowieniem roślin i ich uprawą na polach pojawiły się także chwasty. Towarzyszą one roślinom uprawnym, stwarzając poważne zagrożenie. Mimo że chwasty zwalczą się od tysięcy lat, wykazują one nadzwyczajną odporność na próby wyeliminowania ich z pól uprawnych, charakteryzują się niebywałą zdolnością adaptacyjną i ewoluują się dalej” (Adamczewski, 2014, s. 14). Herbolog przyjmuje perspektywę wydajności, charakterystyczną dla nauk rolniczych. Chwasty są tu owymi *plantae malum* zagrażającymi uprawom. Co więcej, jeśli rośliny uprawne są „udomowione”, to możemy przypuszczać, że chwasty są raczej dzikie i obce, a do tego to one właśnie są tymi silniejszymi i nie poddają się próbom ich okiełznania.

Na tę samą kwestię inaczej patrzy jednak kulturoznawczyni Magdalena Zamorska, która w procesach antropocenowego nadzorowania i migrowania roślin dostrzega analogię do zjawisk społecznych. Pisze: „Uprawa i hodowla wiążą się z procesem udomawiania organizmów żywych, z ich genetyczną uniformizacją, kontrolą procesów rozmnażania się i rozprzestrzeniania (przejmowanie nasion lub nowo narodzonych zwierząt, inżynieria genetyczna wytwarzająca rośliny beznasienne itd.)” (Zamorska, 2021, s. 62). Reprezentantka studiów nad roślinami nie przedstawia jednak tak zwanych roślin „inwazyjnych” czy też „zawleczono-

9 To oczywiście przywołanie koncepcji Rolanda Barthes’a (1995).

nych” wyłącznie jako ofiar, przypomina, że to procesy globalizacyjne i migracyjne pozwoliły „chwastom” na rozprzestrzenianie się i zdobywanie nowych terytoriów, kolonizację nowych siedlisk (Zamorska, 2021, s. 64). Bohaterki wystawy Kędziory nie są drapieżne, nie wydaje się, żeby mogły zaatakować kolejne tereny. Ale może to tylko pozór? I tylko czyhają, by rozrzucić nasiona?

W myśleniu Zamorskiej ujawnia się charakterystyczna dla studiów ekokulturowych kwestia języka, którym opisuje się procesy przyrodnicze. Pojęcia takie jak „kolonizacja”, „inwazja” dotychczas były zastrzeżone dla narracji o społeczeństwach ludzkich. Współcześnie są stosowane także do opisu wspólnot zwierzęcych i roślinnych. Opowiadają o tym w projekcie wizualnym *Beyond Plant Blindness* Bryndís Snæbjörnsdóttir i Mark Wilson (2018). We współpracy z naukowcami (Dawn Sanders, Evą Nyberg, Bente Eriksen Molau) tworzą złożoną z fotografii, obiektów i modeli roślinnych przestrzeni, w której badają i rozważają sposoby percepcji świata przez rośliny. W komentarzu do wystawy czytamy: „Codzienne życie roślin może wydawać się w ludzkiej percepcji statyczne i ciche. A jednak współczesna nauka mówi nam, że rośliny żyją w złożonych i często społecznych światach. Usunięcie roślin z pola widzenia ludzi ułatwia ich eksploatację, ale ogranicza naszą zdolność wglądu w ich światy; w jaki sposób przyjęcie innego poglądu może poprawić nasze zrozumienie życia roślin i wrażliwość na nie?” (Snæbjörnsdóttir, Wilson, 2018).

Do przemyślenia na nowo języka opisującego relacje ludzko-roślinne zachęca także Aleksandra Brylska, gdy zauważa, że „sposób, w jaki język formułuje ludzkie wyobrażenie o chwastach, jest nacechowany negatywnie i przysłania wieloaspektowość »zielska« i jego symboliczny oraz materialny potencjał” (Brylska, 2020, s. 79). Według niej chwasty mogą stanowić model form oporu (także politycznego) zachodzącego w świecie społecznym. Brylska nawiązuje tu do myśli Michaela Mardera, który pisze o ruchu Occupy adaptującym się do niesprzyjających okoliczności politycznych. Uczestnicy ruchu przyjmują strategię „chwastowe”, pozwalającą zająć pozycje w nieprzyjnym otoczeniu. Marder pisze: „trzeba być jednocześnie giętkim i sztywnym, jak bluszcz niepokojony podmuchami wiatru – wiedzieć, jak utrzymać się na ziemi bez naśladowania bezruchu skały” (Marder, 2012, s. 30).

Kędziora w *Plantae malum* proponuje język, który odsyła nas do komunikacji werbalnej, lecz korzysta także ze skojarzeń uruchamiających pamięć wizualną i doświadczeniową. Fotograficzna część pracy jest zarówno dowartościowaniem „zielska”, uczynieniem chwastów głównym aktorem spektaklu, jak i pokazaniem ich potencjału estetycznego. Z kolei woskowe obiekty stanowią wizualno-materialną metaforę umierania, ale i przetrwania. W odniesieniu do jednego z działań Diany Lelonek, drugiej z omawianych w artykule artystek, mianowicie *Instytutu dla*

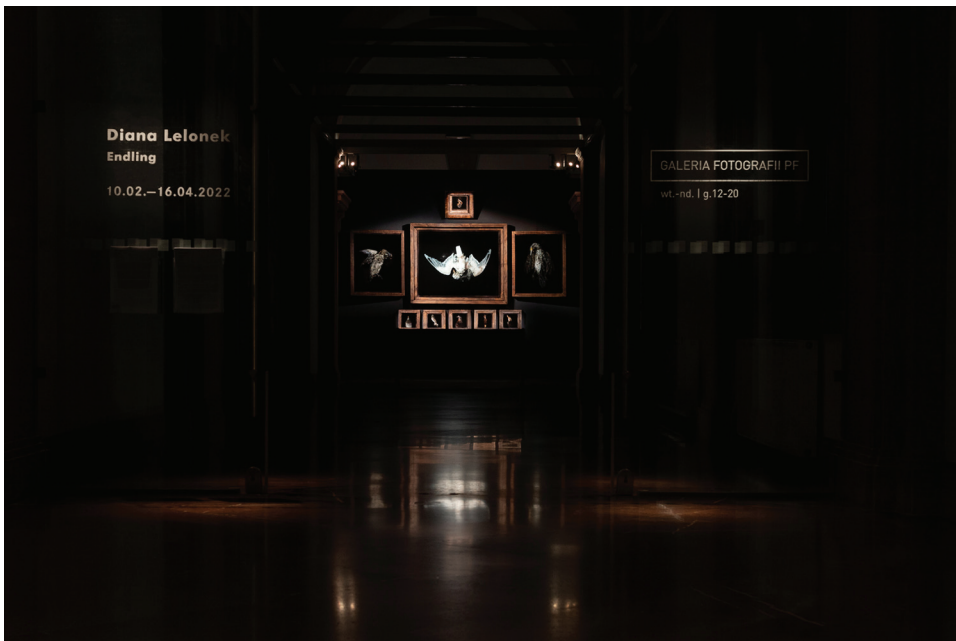
Żywych Rzeczy, Anna Wandzel wprowadza pojęcie „postzielnika”. Ten „postzielnik” nie tyle zawiera zioła, kwiaty, korzenie jak tradycyjny zielnik, ile prezentuje całą gamę odpadków antropocenowych i przyrodniczych. Zbiór zawiera obiekty wytworzone przez człowieka, wystawione następnie na działanie czynników biologicznych. Te nowe „śmieciorośliny”, jak nazywa je sama Lelonek (2022a), obrastają formami porostowymi, roślinami, mchem. Wandzel podkreśla, że praca jest osadzona w kontekście nauki, a nie estetyki (mimo estetycznych wartości samej realizacji) i to właśnie ten rodzaj wiedzy i języka wydaje się fundamentalny dla zrozumienia sensu. Píše, że „postzielnik” „bez technologicznej i językowej obudowy nauk ścisłych najprawdopodobniej nigdy nie zostałyby uznany za źródło wiedzy o trajektoriach życia roślin w wyjąłowanych przez człowieka środowiskach, lecz byłyby sprowadzony do statusu pewnej artystycznej fantazji lub w najlepszym razie traktowany jako interesująca reprezentacja materialnych biografii roślin” (Wandzel, 2018, s. 280).

Także *Plantae malum* trudno sprowadzić jedynie do „artystycznej fantazji”. Odsyła zbyt mocno do współczesnej refleksji nad chwastami, do wiedzy o społecznym i kulturowym znaczeniu organizmów, które uznano za szkodliwe. Zachęca także do przemyślenia relacji obraz fotograficzny – obiekt. Berger pisał, że w narracji fotograficznej sam obraz jest już potwierdzeniem tego, co opowiadają słowa (Berger, Mohr, 1995). Jak pokazuje praca Kędziora, sama fotograficzna realność już nie wystarcza – zresztą wykonane przez artystkę studyjne przedstawienia są starannie inscenizowane, modelowane; potrzebny jest jeszcze sam trójwymiarowy obiekt reprezentujący roślinę.

Przypadek drugi:

Ostatni przedstawiciel gatunku w pracach Diany Lelonek

O nieobecności i wyczerpaniu opowiada też Diana Lelonek w prezentowanej w poznańskiej Galerii Fotografii pF wystawie *Endling* (2022b). Pokaz obejmuje dwie części – fotograficzną (*Ptaki*) i dźwiękową (*Endling*). Lelonek wykorzystuje przestrzenne aspekty galerii, jej wyrazistą neoromańską architekturę, rytm półkolumn, połyskliwość granitowej posadzki, a także charakterystyczną dla historycznych wnętrz akustykę. Korytarz prowadzi nas w głąb galerii, w stronę umieszczonego na przeciwległej ścianie ekspozycji obiektu. Centralne miejsce w sali wystawowej zajmuje tryptyk, składający się z monochromatycznych fotografii zwłok ptaków (alki, kormorana i mewy srebrzystej) znalezionych przez artystkę na plaży w Sopocie: w środku tryptyku widnieje ptak zawieszony głową w dół, z rozpostartymi skrzydłami, na jego bocznych częściach - dwa inne, pochylające głowy ku środkowemu przedstawieniu. Pod tryptykiem umieszczono pięć mniejszych



Diana Lelonek: *Endling*, instalacja. Kuratorzy: Dominika Karalus, Wojciech Luchowski. Galeria Fotografii pf, CK Zamek w Poznaniu.
Fot. Anna Kędziora.

fotografii, na których widnieją wypchane ciała ptaków (pochodzące z kolekcji Muzeum Naturalnego w Bazylei eksponaty to między innymi gołąb wędrowny, reliktwiec mały i bagiennik żółtoczelny). Każde ze zdjęć oprawiono w ciężką drewnianą ramę. Sposób aranżacji fotografii i sama prezentacja ciał ptaków wyraźnie przywołują formę ołtarzową. Efekt pogłębia punktowe oświetlenie kadrów, wydobywające obrazy z ciemności. Część druga wystawy, tytułowy *Endling*, to instalacja dźwiękowa, zaprezentowano na niej głosy wymarłych ptaków¹⁰.

Termin „endling” pojawił się po raz pierwszy w relacji opublikowanej przez czasopismo „Nature” w roku 1996 (Webster, Erickson, 1996). Badacze szukali słowa na określenie ostatniego przedstawiciela gatunku (zarówno istoty ludzkiej, jak i nie-ludzkiej), a swoje pytanie skierowali do językoznawców i autorów słowników. Etymologicznie „endling” odsyła do „wyginięcia” i „końca”. Odsyła także do linii i rodowodu. Gdy endling umrze, gatunek uważa się za wymarły. Od publikacji w „Nature” termin jest często przywoływany w dyskursie humanistycznym i naukowym, ale też artystycznym. Na przykład w towarzyszącym wystawie eseju Stanisław Łubieński (2022) opisuje historie eksterminacji

¹⁰ Nagrania głosów 15 gatunków ptaków zarejestrowano w drugiej połowie XX wieku, są złożone w archiwum Cornell Lab of Ornithology (Krześlak-Kandziora, 2022).

poszczególnych gatunków na skutek ludzkiej pogoni za niezwykłością, a czasem zwykłej chciwości.

Lelonek, dotąd zajmująca się w swojej twórczości przede wszystkim z bakteriami, przestrzeniami pamięci i „śmiecioroślinami”, sięga tu do świata zwierzęcego, lecz procesy, o których opowiada, są wspólne dla całej przyrody, a właściwie świata kulturonaturowego, bo chodzi przecież o praktykę kolekcjonowania trofeów, czyli preparowanie zwierząt – a więc działanie specyficznie ludzkie. Rozważę trzy wątki pracy Lelonek: podobieństwo fotografii i taksydermii, symboliczne znaczenie obiektu oraz kwestię języka opowieści.

Co ciekawe, współcześnie taksydermia nieraz bywa obiektem zainteresowania historyków, kulturoznawców i artystów. Porzuca się coraz częściej rekonstrukcję historyczną na rzecz usytuowania taksydermii w kontekście koncepcji posthumanistycznych (na przykład Donny Haraway czy Timothy’ego Mortona). To zainteresowanie wyrażone jest także w gigantycznym dziele Giovanniego Aloiego *Speculative Taxidermy: Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene* (Aloi, 2018)¹¹. Z kolei w perspektywie artystycznej do taksydermii sięgają – by wymienić tylko najgłośniejszych – Berlinde De Bruyckere, Mark Wilson i Bryndís Snæbjörnsdóttir, Maurizio Cattelan, Katarzyna Kozyra. Równie często obiekty taksydermiczne pojawiają się w fotografii. Wątek ekspozycji wypchanych zwierząt podejmował między innymi Nicolas Grosperre w cyklu fotografii *Mauzoleum* (2007), wątek wypreparowanych roślin zaś Paweł Bownik w albumie *Disassembly* (2012). Ekspozaty taksydermiczne zestawia się także z figurami woskowymi (Wieczorkiewicz, 2000; Cembrzyńska, 2014).

W odniesieniu do fotografii o powiązaniu obrazu rzeczy i rzeczy wypchanej mowa jest od dawna¹². Michelle Henning (2006) przypomina, że związek między fotografią i taksydermią opiera się na zawartym w obu „roszczeniu prawdy”¹³. I fotografia, i taksydermia odsyłają bowiem do konkretnego, materialnego obiektu, który istnieje realnie w świecie i w który nie można wątpić. Fotografia jako model „zamrożonego obrazu” i wypychanie zwierząt tak, by wyglądały niemal jak żywe, reprezentują pragnienie uchwycenia i zachowania natury w obliczu jej stopniowego zanikania. Co więcej, jak zauważa badaczka fotografii,

11 W kontekście badań nad fotografią istotne jest to, że Aloi, pisząc o taksydermii, odwołuje się do Peirce’owskiej kategorii indeksu, tak ważnej w teorii fotografii. Zob. Aloi, 2018, s. 23; por. Witek, 2020, s. 304.

12 Co ważne, autor często przywoływanego w takim kontekście eseju *Jak patrzeć na zwierzęta*, John Berger (1999), sam o fotografii nie pisze.

13 To przekonanie jest obecne w teorii fotografii co najmniej od pierwszej połowy XX wieku. Wyraża je między innymi zdanie André Bazina, że rysunek „nigdy nie będzie miał tej irracjonalnej siły, jaką ma fotografia, siły, która zmusza nas do wierzenia w jej realność” (Bazin, 1963, s. 15).

historia naturalna przedstawia świat jako nietknięty, ale jednocześnie przeobraża go w obiekty wizualnej konsumpcji i obiekty wiedzy naukowej (Henning, 2006, s. 11). W obu zatem – i w fotografii, i w taksydermii – zawarta jest dwuznaczność, dostrzegana już przez Barthes'a (1995): chcąc zachować życie, obie pokazują w istocie śmierć, czy też – jak powiedzieć mógłby zwolennik dekonstrukcji – dążąc do uchwycenia obecności, przybliżają śmierć. Ta szczególna cecha jest wyraźna w dziele Lelonek, bo artystka nie udaje, że prezentuje życie, na ołtarzu umieszczono przecież martwe ciało, ciało cierpiące, by nie powiedzieć – umęczone. W ten sposób docieramy do pytania o znaczenia zawarte w wystawie polskiej artystki: *Endling* Lelonek odnosi się do zanikania i ostatecznej eksploatacji. Chociaż nie pokazano tu figury ludzkiej, to działanie człowieka jest obecne w tle jako przyczyna wymierania gatunków.

Aneta A. Ptaszyńska podaje, że w ciągu ostatnich 500 lat wyginęło co najmniej 80 gatunków ssaków, 182 gatunki ptaków, w tym 4 od 2000 roku, 33 gatunki gadów, 34 gatunki płażów, 63 gatunki owadów, 32 gatunki małży oraz 281 gatunków ślimaków. Co więcej, jak pisze badaczka, wymieranie dotyczy także roślin (12 gatunków roślin niższych, 13 gatunków jednoliściennych i 133 dwuliściennych). „Przerażające są – dodaje Ptaszyńska – również prognozy dotyczące przeżycia organizmów na Ziemi. Ocenia się, że roślin zagrożonych wyginięciem [...] jest około 43%, w porównaniu do pozostałych gatunków tam wymienionych (14 359 z 33 570 gatunków). W przypadku zwierząt zagrożonych jest 13 730 (ok. 19%) z 71 861 gatunków, w tym 1 597 z 8 359 gatunków owadów” (Ptaszyńska, 2019, s. 555).

Gatunki wymierające są najważniejszym tematem ekspozycji Lelonek. Fotografie ich ostatnich przedstawicieli budują poruszającą metaforę cierpienia. Tu nie chodzi o to, że jeszcze można odwrócić bieg historii i naprawić to, co zostało zniszczone w antropocenie. Wręcz przeciwnie, śmierć jest dosadna i widoczna, spowodowana relacjami ludzkiego i nie-ludzkiego. Czym bowiem jest wystawienie martwego ciała? Wystawienie na widok publiczny ciała ludzkiego to manifestacja męczeństwa, natomiast zwierzęcego – służy edukacyjnej lub myśliwskiej prezentacji ciał-przedmiotów. Lelonek to zmienia. Na ołtarzu widzimy uświęcone ciało ostatniego przedstawiciela gatunku. Czy jednak gatunek może być odtworzony? Czytamy o dążeniach naukowców do reintrodukcji gatunków wymarłych (na przykład tygrysa tasmańskiego – wilkowora¹⁴), tyle tylko, że – jak zauważa Karen Barad w rozmowie – to przywrócenie nie jest nigdy identyczne. Przykład projektu reintrodukcji wilków do Parku Narodowego

14 Problemy prowokowane próbami deekstynkcji (*DeExtinction*) ciekawie analizowali Philip J. Seddon, Axel Moehrensclager i John Ewen (2014).

Yellowstone komentuje słowami: „romantyczne pragnienie przywrócenia świata do jakiegoś »utraczonego stanu naturalnego« jest iluzją, która nie służy działaniom konserwacyjnym. Nie tylko nie ma niezmiennego czasu, do którego można powrócić, ale brakuje także identycznego »środowiska«” (Juelskjær, Schwennesen, 2012, s. 21).

Endling pozostanie więc ostatni, nawet jeśli podejmiemy próby przywrócenia gatunku, bo zasadniczo odtworzony gatunek będzie nowym gatunkiem, o „innej materialnej historii”. Próby reintrodukcji odczytywać można również jako kontynuacje myślenia antropocenowego, nieustannego „wtrącania” się człowieka w przyrodę i jej naprawiania, czy wręcz sytuować w kontekście eugenicznym.

Kwestie nieodtworzalności natury są wyrażane w wizualnym języku ekspozycji. Lelonek nie posługuje się materialnym przedmiotem odniesienia, jak czyniła to Kędziora, wystawiając woskowe odlewy roślin. Za wystarczający uznaje autorytet fotografii. Ograniczenie środków artystycznych do reprezentacji fotograficznej pozwala też na zbudowanie na formie ołtarzowej odniesień metaforycznych, co mogłoby być utrudnione, gdyby prezentowane było ciało martwego zwierzęcia, mogącego budzić w odbiorcach reakcję abiektalną. Fotografia pokazuje dystans do referenta i jednocześnie go przybliża. Artystka wykorzystuje zatem dwoistość fotografii, która zarówno odsyła do obiektu, jak i pokazuje jego obraz.

Podsumowanie: Przyroda jako odniesienie intertekstualne

Na początku tego tekstu nawiązywałam do słów Justyny Tabaszewskiej, która pisała, że współcześnie celem ekokrytyki ma być „szukanie takich tekstów – a więc i szerzej, sposobów mówienia – które mogą stanowić odpowiedź na aktualne problemy środowiskowe” (Tabaszewska, 2018, s. 11). W realizacjach wizualnych Kędziory i Lelonek odnajduję takie właśnie poszukiwanie. Obie wychodzą z roli artystki pojmowanej jako twórczyni artystycznie wartościowego dzieła. Ważne dla nich jest opowiadanie o problemach środowiskowych, a dokładniej – o oddziaływaniu człowieka na świat zarówno przyrodniczy, jak i ludzki. W tym celu przekraczają granice estetyki i gatunkowych przyporządkowań do określonej dyscypliny sztuki. Wykorzystują zatem ten wątek współczesnej wizualnej kultury ekologicznej, do którego nawiązywał T.J. Demos, przywołując sformułowaną przez Karen Barad koncepcję intraakcyjności. W przekonaniu Barad, przypomnijmy tylko, istotną rolę odgrywa relacyjność „między określonymi materialnymi (re)konfiguracjami świata, poprzez które w różny sposób ustanawiane są granice, właściwości i znaczenia” (Barad, 2007, s. 139). Chociaż myślenie badaczki kwantowej materii odnosi

się do relacji fizycznych, to – jak to często bywa – stawia w nowym świetle także problemy artystyczne.

Kontekstami obu omawianych wystaw są w równym stopniu świadomość kulturowych skojarzeń przywoływanych w sposób bezpośredni (obiekty) i zapośredniczony (fotografie) przez obiekty odniesienia (rośliny, zwierzęta) oraz dyskurs naukowy (wiedza o będących konsekwencją antropocenu zmianach, w wyniku których zwierzęta i rośliny zostają skazane na zagładę). Takie podejście jest charakterystyczne zarówno dla studiów ekokulturowych, jak i dla wizualnej kultury ekologii. W ich ramach plan estetyczny ma równie istotne znaczenie co zaplecze badawcze. Także praca artystek nad projektami odbywa się w specyficzny dla współczesnych nurtów art@science sposób (zob. Kluszczyński, red., 2011). Polega on, mówiąc krótko, na tym, że twórczynie działają nie tylko w sferze plastycznej wyobraźni; rozpoczynają od starannych studiów nad zjawiskami, które następnie stają się tematem ekspozycji – to zatem sięganie do kontekstu badań naukowych. W początkowej części tego tekstu sugerowałam, że może to być przyczynek do ponownego przyjrzenia się zastosowaniu kategorii intertekstualności. Wiedza naukowa mogłaby stanowić element trzeciej z wymienionych przez Ryszarda Nycza (1993) relacji, czyli relacji między tekstem a rzeczywistością. Byłaby tu rozumiana bardzo konkretnie – jako rzeczywistość przyrodnicza, a może – ponownie odwołam się do Barad – jako „spacetime mattering”, czyli splątanie czasu, przestrzeni i materii pozwalające na rekonfigurację teraźniejszości i przeszłości (Juelskjær, Schwennesen, 2012, s. 20).

W pracach Kędziory i Lelonek znaczenie materialnego obiektu jest równoważone autorytetem fotografii jako prezentacji rzeczywistości. Przyjmujemy pokazane na wystawach zdjęcia chwastów i ptaków jak dowody naukowe, a jednocześnie pozwalamy, by ich fizyczność prowadziła do skojarzeń i refleksji nad rzeczywistością pozaartystyczną, kondycją świata, w którym żyjemy teraz, i jego przyszłością.

Bibliografia

- Abriszewski Krzysztof, 2012: *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*. Universitas, Kraków.
- Adamczewski Kazimierz, 2014: *Odporność chwastów na herbicydy*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Aloi Giovanni, 2018: *Speculative Taxidermy: Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene*. Columbia University Press, New York.
- Avgerinou Maria D., Petterson Rune, 2011: *Toward a Cohesive Theory of Visual Literacy*. „Journal of Visual Literacy”, vol. 30, no. 2, s. 1-19.

- Barad Karen, 2007: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, Durham–London.
- Barthes Roland, 1995: *Światło obrazu*. Przeł. Jacek Trznadel. KR, Warszawa.
- Barthes Roland, 2006: *Retoryka obrazu*. Przeł. Zbigniew Kruszyński. W: *Ut pictura poesis*. Red. Marek Skwara, Seweryna Wyślouch. słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 137–158.
- Bazin André, 1963: *Film i rzeczywistość*. Przeł. Bolesław Michałek. WAIIF, Warszawa.
- Berger John, 1999: *O patrzeniu*. Przeł. Sławomir Sikora. Fundacja Aletheia, Warszawa.
- Berger John, Mohr Jean, 1995: *Another Way of Telling*. Vintage International, New York.
- Brylska Aleksandra, 2020: *Spółeczne uchwałowanie. W poszukiwaniu sposobów bycia z odrzuconymi*. „Prace Kulturoznawcze”, T. 24, nr 3, s. 77–91. <https://doi.org/10.19195/0860-6668.24.3.5>.
- Burgin Victor, 1986: *Seeing Sense*. W: Idem: *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*. Humanities Press, New York, s. 51–70.
- Callon Michel, 2014: *Wprowadzenie do socjologii translacji. Udomowienie przegrzebków i rybacy znad zatoki Saint-Brieuc*. Przeł. Marta Agata Chojnacka. W: *Studia nad nauką i technologią. Wybór tekstów*. Red. Ewa Bińczyk, Aleksandra Derra. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, s. 289–334.
- Cembrzyńska Patrycja, 2014: *Martwy przedmiot fotografii. Woskowane ciała*. „Kultura Współczesna”, nr 2 (82), s. 69–81.
- Clark Timothy, 2011: *The Cambridge Introduction to Literature and Environment*. Cambridge University Press, Cambridge.
- DeLanda Manuel, 2016: *Assemblage Theory*. Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Demos T.J., 2016: *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Sternberg Press, Berlin.
- Demos T.J., 2019: *Ecology-as-Intrasectionality*. „Panorama. Journal of the Association of Historians of American Art”, vol. 5, no. 1, s. 1–2. <https://doi.org/10.24926/24716839.1699>.
- Derrida Jacques, 1993: *Farmakon*. Przeł. Krzysztof Matuszewski. W: Jacques Derrida: *Pismo filozofii*. Wybrał i przedm. opatrzył Bogdan Banasiak. [Wyd. 2]. Inter Esse, Kraków, s. 39–62.
- Flusser Vilém, 1994: *Ku uniwersum obrazów technicznych*. Przeł. Andrzej Gwóźdź. W: *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*. Red. Andrzej Gwóźdź. Universitas, Kraków, s. 53–67.
- Harman Graham, 2013: *Traktat o przedmiotach*. Przeł. Marcin Rychter. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Haynes Deborah J., 2015: *New Materialism? Or, The Uses of Theory*. W: *The Art of the Real: Visual Studies and New Materialisms*. Eds. Roger Rothman, Ian Verstegen. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, s. 8–26.

- Henning Michelle, 2006: *Skins of the Real: Taxidermy and Photography*. W: Bryndís Snæbjörnsdóttir, Mark Wilson: *Nanoq: Flat Out and Bluesome. A Cultural Life of Polar Bears*. Black Dog Publishing, London, s. 137–147.
- Ingold Tim, 2007: *Materials Against Materiality*. „Archeological Dialogues”, no. 14, s. 1–16.
- Juelskjær Malou, Schwennesen Nete, 2012: *Intra-active Entanglements: An Interview with Karen Barad*. „Kvinder, Køn & Forskning”, no. 1–2, s. 10–23. <https://doi.org/10.7146/kkf.voii-2.28068>.
- Kędziora Anna, 2021–2022: *Plantae malum* [wystawa]. Kuratorzy: Dominika Karalus, Wojciech Luchowski. Galeria Fotografii pf, CK Zamek w Poznaniu, 6.11.2021–9.01.2022.
- Kluszczyński Ryszard W., red., 2011: *W Stronę Trzeciej Kultury / Towards The Third Culture. The Co-Existence of Art, Science and Technology*. Goethe Instytut w Warszawie–Nadbałtyckie Centrum Kultury, Warszawa–Gdańsk.
- Krześlak-Kandziora Maria, 2022: *Wołanie w pustkę. O ptakach, które zniknęły*. Wielkopolska. Kultura u Podstaw, 5.04.2022. <https://kulturaupodstaw.pl/wolanie-w-pustke-o-ptakach-ktore-zniknely/> [dostęp: 21.09.2023].
- Latour Bruno, 2010: *Splatając na nowo to, co społeczne*. Przeł. Aleksandra Derra, Krzysztof Abriszewski. Universitas, Kraków.
- Lelonek Diana, 2022a: *Atlas śmiecioroślin*. Galeria Miejska Arsenał, Poznań.
- Lelonek Diana, 2022b: *Endling* [wystawa]. Kuratorzy: Dominika Karalus, Wojciech Luchowski. Galeria Fotografii pf, CK Zamek w Poznaniu, 10.02–6.04.2022.
- Łubieński Stanisław, 2022: *Ostatnia pieśń* [ulotka wystawy]. Galeria Fotografii pf, CK Zamek w Poznaniu.
- Marder Michael, 2012: *Resist Like a Plant! On the Vegetal Life of Political Movements*. „Peace Studies Journal” vol. 5, no. 1, s. 24–32. Pobrano z: <http://peacestudiesjournal.org/wp-content/uploads/2015/01/PSJ-Vol-5-Issue-1-2012.pdf> [21.09.2023].
- Michałowska Marianna, 2012: *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Michelson Alan, 2017: *A Short History of Visual Literacy: The First Five Decades*. „Art Libraries Journal”, vol. 42 (2), s. 95–98. <https://doi.org/10.1017/alj.2017.10>.
- Mitchell William J.T., 1994: *Picture Theory*. The University of Chicago Press, Chicago–London.
- Mitchell William J.T., 2005: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. University of Chicago Press, Chicago–London.
- Mitchell William J.T., 2008: *Visual Literacy or Literary Visualcy? W: Visual Literacy*. Ed. James Elkins. Routledge, New York–London, s. 11–21.
- Nycz Ryszard, 1993: *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.

- Olsen Bjørnar, 2013: *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*. Przeł. Bożena Mądra-Shallcross. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Ptaszyńska Aneta A., 2019: *Antropocen, wielkie przyspieszenie i insektagedon*. „Kosmos. Problemy Nauk Biologicznych”, nr 325, s. 553–560. https://doi.org/10.36921/kos.2019_2570.
- Rewers Ewa, 2017: *Humanistyka wobec koncepcji „kultury natury”*. „Teksty Drugie”, nr 1, s. 163–175.
- Rybicka Elżbieta, 2021: *Nieużytki: redefinicje*. W: *Refugia. (Prze)trwanie transgatunkowych wspólnot miejskich*. Red. Monika Bakke. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu–Galeria Miejska Arsenał, Poznań, s. 56–67.
- Seddon Philip J., Moehrenschrager Axel, Ewen John, 2014: *Reintroducing Resurrected Species: Selecting DeExtinction Candidates*. „Trends in Ecology & Evolution”, vol. 3 (29), s. 140–147.
- Simons Jon, 2008: *From Visual Literacy to Image Competention*. W: *Visual Literacy*. Ed. James Elkins. Routledge, New York–London, s. 77–90.
- Snæbjörnsdóttir Bryndís, Wilson Mark, 2018: *Beyond Plant Blindness*. <https://snaebjornsdottirwilson.com/category/projects/beyond-plant-blindness/> [dostęp: 8.05.2023].
- Szczypiorska-Mutor Małgorzata, 2016: *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*. Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa.
- Tabaszewska Justyna, 2011: *Zagrożenia czy możliwości? Ekokrytyka – rekonesans*. „Teksty Drugie”, nr 3, s. 205–220.
- Tabaszewska Justyna, 2018: *Ekokrytyczna (samo)świadomość*. „Teksty Drugie”, nr 2, s. 7–16. <https://doi.org/10.18318/td.2018.2.1>.
- Wandzel Anna, 2018: *Sztuka roślin*. „Teksty Drugie”, nr 2, s. 272–283. <https://doi.org/10.18318/td.2018.2.17>.
- Webster Robert M., Erickson Bruce, 1996: *The Last Word? „Nature”*, vol. 380, no. 386. <https://doi.org/10.1038/380386co>.
- Wieczorkiewicz Anna, 2000: *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia. słowo / obraz terytoria*, Gdańsk.
- Witek Michał, 2020: *Rzecz o historii naturalnej, zwierzęcych skórach i sztuce – recenzja „Spekulatywnej taksydermii” („Speculative Taxidermy”) Giovanniego Aloiego*. „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 3 (45), s. 301–311. <https://doi.org/10.4467/20843860PK.20.029.12589>.
- Zamorska Magdalena, 2021: *Bylica pospolita, „synfitonizm” i ekspozycje roślinno-ludzkich historii*. „Kultura Współczesna”, nr 1 (113), s. 60–73. <https://doi.org/10.26112/kw.2021.113.05>.