




ANDRZEJ PITRUS

 <https://orcid.org/0000-0002-5381-3377>

Uniwersytet Jagielloński

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej

Tego się nie robi kotu, czyli o ciałach martwych zwierząt w sztuce najnowszej

*Pamięci wszystkich kotów pewnej Pумы,
kotki Elzy oraz psa Remika*

Motyw martwego zwierzęcia występował w sztuce od zawsze. Wizerunki myśliwskich trofeów znajdziemy już w rysunkach naskalnych zachowanych w jaskiniach udekorowanych przez naszych przodków niemal dwadzieścia, a może nawet więcej niż trzydzieści tysięcy lat temu¹. Prawdziwą karierę zrobiły one znacznie później; były wówczas jednym z ulubionych motywów flamandzkich mistrzów zestawiających obrazy swoich martwych natur, na których widniały między innymi ciała martwych bażantów, królików czy ryb. Jednak obecność martwych zwierząt w sztuce zaczęła budzić emocje dopiero w drugiej połowie XX wieku. Powód wydaje się prosty: oto bowiem wizerunki ustąpiły miejsca samym ciałom. Artyści nie tyle uwieczniają wizerunki martwych zwierząt, ile włączają ich zwłoki w obszar asamblaży i instalacji.

Postulat zerwania z reprezentacyjnym charakterem sztuki pojawił się w okresie Wielkiej Awangardy. Najgłośniejsi zgłaszali go dadaiści, chcący zrównania sfery działalności artystycznej i życia. Ich prace szokowały wykorzystaniem przedmiotów codziennego użytku, zwłaszcza wtedy, gdy były to obiekty takie, jak pisuar wystawiony przez Marcela Duchampa jako *Fontanna* (1917). Idea

¹ Najstarsze rysunki w grocie Altamira powstały najprawdopodobniej ponad 35 tysięcy lat temu. O znaleziskach w tej słynnej hiszpańskiej jaskini pisze np. M.Á. GARCIA GUINEA: *Altamira y otras cuevas de Cantabria*. Madrid 2004.

zgłoszona przez artystów z kręgu dada odżyła w okresie po II wojnie światowej. Konceptualiści, określane czasem mianem neodadaistów, wprost nawiązali do propozycji swoich mistrzów, ale jednocześnie poszli o krok dalej: obiektem artystycznym mogły stać się już nie tylko przedmioty użytkowe, ale także idee, gesty, a także ciało – najczęściej należące do samych artystów, ale nie tylko.

Utrwalanie martwych zwierząt jest oczywiście znacznie starszą praktyką i wiąże się z rzemiosłem taksydermii oraz jeszcze wcześniejszą mumifikacją. W egipskich grobowcach znaleziono nie tylko zakonserwowane ciała ludzi, ale także zwierząt. Technika używana wtedy nie pozwalała jednak zachować oryginalnego wyglądu zakonserwowanej istoty i prowadziła do znacznej jej deformacji. Dopiero taksydermia dała możliwość zachowania go na długo. Metodą tą posługiwano się już w średniowieczu, ale w zbliżonej do współczesnej formie zaczęła występować później: pierwsze „podręczniki” zostały opublikowane w połowie XVIII wieku². Taksydermia nie była związana bezpośrednio z obszarem sztuki. Praktyka ta była uprawiana przez hobbystów, najczęściej myśliwych chcących zachować na dłużej swoje trofea, a następnie została zaanektowana przez naukę: dzisiaj możemy oglądać kolekcje zakonserwowanych zwierząt w muzeach historii naturalnej na całym świecie. Interesujące jest to, że w twórczości wielu artystów pojawiają się elementy obydwu dyskursów, przy czym częstszy wydaje się ten trop, który zbliża sztukę do nauki. Dobrym przykładem są prace Marka Diona, tworzącego fikcyjne archiwa i kolekcje przedmiotów przypominających eksponaty rodem nie z galerii sztuki, ale właśnie z muzeów poświęconych rozwojowi nauk. W wielu z nich artysta umieścił zakonserwowane zwierzęta lub ich fragmenty – jak kości czy pióra ptaków. Wprost do dyskursu nauki nawiązywał też Japończyk Hiroshi Sugimoto w serii fotografii zatytułowanej „Dioramas” (1976). Przedstawiają one zwierzęta, które wyglądają „jak żywe”, ukazane w rzekomo naturalnym środowisku. W istocie artysta zrealizował wszystkie sesje zdjęciowe w nowojorskim American Museum of Natural History, a „pozowały” mu wypchane martwe okazy. Z podobnych modeli korzystał inny fotografik – Richard Barnes. W jego cyklach „Animal Logic”, „Object Lessons” i „Past, Present, Future Tense” (wszystkie zrealizowane na początku XXI wieku) pojawiają się zarówno eksponaty muzealne, jak i myśliwskie trofea. Artysta wykorzystuje je jednak inaczej niż Sugimoto. Nie stara się „oszukiwać” odbiorcy, lecz dokonuje swojego rodzaju estetyzacji wspomnianych eksponatów, nawiązując delikatnie do tradycji martwej natury.

Bodaj pierwszym artystą działającym w okresie powojennym, który zainteresował się wypchanymi zwierzętami, był Amerykanin Robert Rauschenberg. Twórca ten działał na pograniczu różnych kierunków, choć często uważa się go za jednego z fundatorów pop-artu. Jego prace zawierają w sobie często element konceptualny – dość przypomnieć słynny performans polegający na wymaza-

² Zob. np. M. BROWNE: *Practical Taxidermy*. Boston 2009.

niu gumką myszką rysunku Willema de Kooninga – malarza należącego do zwalczanego przez Rauschenberga kręgu abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Na początku lat 50. Amerykanin posługiwał się tradycyjną, choć na swój sposób minimalistyczną techniką, by w drugiej połowie tej dekady poświęcić się tak zwanym *combines* – pracom nawiązującym do idei kolażu i asamblażu. W najsłynniejszej z nich, zatytułowanej *Monogram* (1955–1959) twórca połączył płótno malarskie z przedmiotami znalezionymi na ulicy, a także wypchanym ciałem kozła. Uważa się, że zainteresowanie do wykorzystywania śmieci i odpadków jako materiału artystycznego wynikało z faktu, iż artysta w młodości pracował jako śmieciarz. W istocie jednak należy dostrzec w jego działaniach rys krytyczny, będący wyrazem sprzeciwu wobec popkultury przetwarzającej dosłownie wszystko w bezwartościowe odpady. Ciekawostką jest fakt, że już wtedy twórca spotkał się z krytycznymi głosami obrońców praw zwierząt, przy czym kontrowersje wzbudziła niewspomniana wyżej praca, lecz *Canyon* (1959), gdzie wykorzystany został wypchany orzeł, będący w USA gatunkiem chronionym.

Sztuka krytyczna

Paradoksalnie dzisiaj wielu artystów wykorzystujących ciała martwych zwierząt w istocie bliskich jest ideom *animal liberation*, a ich działania mają zwracać uwagę na eksploatację środowiska naturalnego. Takie tropy pojawiają się na przykład w pracach Nicholasa Galanina. Artysta ten urodził się na Alasce i jest półkrwi Aleutem, ale wykształcenie zdobywał w Europie, ucząc się w londyńskim Guildhall University, a następnie w Nowej Zelandii w Massey University. Formalne wykształcenie akademickie wzbogacił naukami pobieranymi u ojca, zajmującego się obróbką metali. Twórczość Galaniana opiera się na zderzeniu elementów kultury rodzimej i zachodniej, a jego instalacje korzystają z odniesień do sztuki i rzemiosła *native Americans* i pokazują, jak oryginalna kultura kontynentu amerykańskiego zawłaszczana jest przez białego człowieka. W pracy *Inert* (2009) użył skóry wilka, która częściowo została spreparowana w trzech wymiarach, ale w drugiej połowie przypomina „dywanik” wykonany ze skóry dzikiego zwierzęcia, będący popularną pamiątką z podróży na Alaskę. W podobny sposób artysta wykorzystał także skórę niedźwiedzia i fragmenty ciał innych zwierząt.

Galanian uważany jest za artystę zaangażowanego, aktywistę działającego na rzecz rewaloryzacji kultury, z której się wywodzi. Mianem tym zapewne nie wzgardziłaby również Austriaczka Deborah Sengl, uprawiająca przede wszystkim malarstwo, ale także coraz częściej sięgająca po formy zbliżone do rzeźby, a nawet instalacji. Jej prace są łatwo rozpoznawalne, bo Sengl skupia się niemal

wyłącznie na postaciach zwierząt, ukazywanych jednak w rolach odgrywanych zwykle przez ludzi. Seria *Propaganda* (2017) to kilkadziesiąt plakatów udających reklamy, na których widzimy psy, koźły, a nawet zebry zachęcające do zakupu obligacji i... broni palnej. *Broken Soldiers* (2017), szczególnie interesująca w kontekście problemów poruszanych w tym artykule, to zestaw portretów wojennych kombatantów. Twarze żołnierzy zostały w nich jednak zastąpione obliczami zwierząt. W serii znajdziemy zarówno prace malarskie, jak i rzeźby wykorzystujące technikę taksydermii.

W artystycznym *credo* zamieszczonym na stronie internetowej duetu Bryndis Snæbjörnsdóttir (Islandia) i Mark Wilson (Wielka Brytania) czytamy, że twórcy zajmują się relacjami pomiędzy „human and non-human animals”³. Deklaracja ta, jednoznacznie przypisująca gatunek ludzki do świata zwierząt, w istocie dobrze opisuje działania artystów sytuujące się na pograniczu praktyk czysto artystycznych, aktywizmu i projektów naukowych. Przedsięwzięcia islandzko-brytyjskiego *teamu* mają charakter wielomedialny i czasem są w większym stopniu projektami kuratorskimi niż dziełami sztuki w sensie dosłownym. Snæbjörnsdóttir i Wilson organizują wystawy podejmujące problematykę ekologiczną, koncentrując się przede wszystkim na tropach związanych z globalnym ociepleniem oraz rabunkową eksploatacją zwierząt zamieszkujących północne obszary Ziemi. W instalacjach oraz multimedialnych prezentacjach często wykorzystywane są „materiały dowodowe” w postaci ciał zwierząt, będących ofiarami nieodpowiedzialnych praktyk ludzi. Zwykle wystawom towarzyszą publikacje, które są nie tyle typowymi katalogami, ile integralnymi elementami projektów służących prezentacji wyników „śledztw” prowadzonych przez artystów. Przykładem takiego wydawnictwa może być *Nanoq. Flat Out and Bluesome. A Cultural Life of Polar Bears*⁴. Zawiera ona wyczerpującą dokumentację poświęconą historii preparowania niedźwiedzi polarnych w Wielkiej Brytanii.

Niepokojące piękno śmierci

Ciała martwych zwierząt bywają oczywiście wykorzystywane w oderwaniu od dyskursu ekologicznego. W pracach wielu artystów stają się one po prostu fascynującymi obiektami, znalezionymi zwykle w zakurzonych archiwach muzeów i instytucji naukowych. Kontrowersyjny charakter mają prace Sarah Cusimano

³ <http://snaebjornsdottirwilson.com> [data dostępu: 12.06.2019].

⁴ B. SNÆBJÖRNSDÓTTIR, M. WILSON: *Nanoq. Flat Out and Bluesome. A Cultural Life of Polar Bears*. London 2006.

Miles, które można porównać do twórczości Joela-Petera Witkina – amerykańskiego fotografika zafascynowanego cielesnością i deformacją ciała, który poszukuje rekwizytów dla swoich niepokojących fotogramów w kostnicach, szczególnie uwagę zwracając na ciała osób chorych, okaleczonych czy też zmarłych gwałtowną śmiercią. Cusimano Miles posługuje się podobnymi strategiami, ale jej fotografie nie przedstawiają ciał ludzkich, lecz zwierzęce. Czasem są to wypchane egzemplarze, kiedy indziej preparaty sporządzone dla celów naukowych. Artystka nie poprzestaje jednak na prostej dokumentacji, ale wykorzystuje, podobnie jak Witkin, makabryczne znaleziska dla wykreowania barokowych kompozycji, zaskakujących, szokujących, ale także urzekających niepokojącym pięknem. Do tradycji malarskiej nawiązuje przede wszystkim cykl barwnych zdjęć zatytułowany *Solomon's House* (2010) nawiązujący tytułem do *Nowej Atlantydy*⁵, niedokończonej utopii Francisa Bacona. Artystka dokonała w nim bardzo subtelnej stylizacji, ujawniającej płynną granicę między spojrzeniem przez naukowe „szkiełko i oko”, a jarmarczną fascynacją rozkładem i śmiercią. Bardziej radykalne są prace z czarno-białego cyklu „Penumbra” (2018), w których ciała zwierząt stają się rekwizytami w nieco makabrycznym teatrze śmierci.

Estetyzacji ciał zwierząt dokonuje także niemiecka artystka Karen Knorr. Nie są one częścią jej prac w sposób fizyczny, Knorr bowiem również zajmuje się fotografią. Rekwizyty w postaci wypchanych dzikich kotów, ptaków oraz innych zwierząt zawsze zestawiane są z architekturą. Większość prac zrealizowanych została we wnętrzach – najczęściej zabytkowych, ale czasami artystka wychodzi w plener aranżując wysmakowane sceny na ścianach i fasadach budynków.

Najważniejszym tropem w twórczości Karen Knorr jest kwestia tożsamości. Jej najważniejsze cykle powstały we wnętrzach odwołujących się do różnych obszarów kultury. „Metamorphoses” (2014–2017) tropi wpływ Włoch na tożsamość Europy, a „Monogatari” (2012–2017) i „India Song” (2008–2017) powstały odpowiednio w Japonii i Indiach w typowych dla tych krajów sceneriach architektonicznych. Nieco inny charakter, już niezwiązany z konkretnym, łatwym do identyfikacji miejscem, ma cykl „Fables” (2003–2008). Należące do niego fotogramy powstały w Muzeum Carnavalet, zamkach w Chambord i Chantilly oraz w Villa „Savoye” – modernistycznym budynku w Poissy zaprojektowanym przez Le Corbusiera. Tytuł sugeruje związki z baśniami wywodzącymi się z tradycji Ezopowej. Choć ten trop interpretacyjny jest jak najbardziej prawidłowy, Knorr nie popada w dosłowność – jej zwierzęcy bohaterowie nie zostali poddani antropomorfizacji. „Narracje”, jakie możemy zbudować, kontemplując kolejne zdjęcia, nie są jednoznaczne i w żadnym razie nie ilustrują dosłownie żadnych znanych baśni.

⁵ Zob. F. BACON: *Nowa Atlantyda i Z Wielkiej Odnowy*. Przeł. W. KORNATOWSKI. Warszawa 1995.

Blisko bio-artu

Jednym z najważniejszych nurtów współczesnej sztuki technologicznej jest bio-art. Kierunek ten bazuje na wykorzystaniu żywych organizmów w sztuce – czasem są to zwierzęta, a kiedy indziej zaledwie komórki, nie tylko zwierzęce, ale także roślinne, a nawet ludzkie. Omawiani tu artyści nie mieszczą się zatem w obszarze tego zjawiska. Niemniej jednak w pracach niektórych twórców wykorzystujących ciała martwych zwierząt znajdziemy tropy mu bliskie. Mam na myśli przede wszystkim popularny ostatnio temat organizmów hybrydowych i genetycznie modyfikowanych, występujący na przykład w pracach Eduardo Kaca – będącego bez wątpienia jedną z najjaśniejszych „gwiazd” bio-artu. Hybrydami fascynują się także Kate Clark i Thomas Grünfeld, posługujący się technikami taksydermii. Clark, pochodząca ze Stanów Zjednoczonych, jest rzeźbiarką zaintrygowaną fantastycznymi postaciami o cechach zarówno ludzkich, jak i zwierzęcych. Wykorzystując ciała wypchanych zwierząt i odlewy twarzy ludzi, kreuje ona zarówno mniejsze rzeźby, jak i całkiem spore instalacje.

Grünfeld mieszka i pracuje w Kolonii, a zainteresowanie taksydermią jest tylko jednym, niekoniecznie głównym, wątkiem jego twórczości. Jednak to właśnie seria „Misfits” (1989–1996) przyniosła mu największe uznanie. Artysta powołuje się na tradycję kolażu, choć w istocie, biorąc pod uwagę rzeźbiarski charakter jego dzieł, należałoby tu mówić o asamblażu. Obiekty wykorzystane przy realizacji cyklu to wypchane zwierzęta różnych gatunków, które zostały połączone tak, by wykreować fantastyczne postaci składające się na przykład z fragmentów ciał osła, nutrii i łabędzia.

Eksploatacja

Twórcy wykorzystujący martwe zwierzęta często spotykają się z zarzutami, że ich sztuka ma charakter eksploacyjny – nawet jeśli „materiał” pozyskiwany jest w etyczny sposób. W niektórych przypadkach zarzuty te wydają się uzasadnione, choć sztuka niejako z definicji zawsze otwarta jest na różne, czasem sprzeczne ze sobą, interpretacje. Spore kontrowersje budzi na przykład działalność Polly Morgan, w której pracach pojawiają się zarówno duże zwierzęta – dzikie i gospodarcze (np. jelenie i świnie), jak i małe – na przykład ptaki lub gady. Nie zawsze są to zresztą całe ciała, zdarza się bowiem, że Morgan używa jedynie ich skóry, czy sierści – np. jeża w *A Hundred Hints* (2018). Najbardziej znany jest jej cykl z 2014, który – choć pozbawiony jest tytułu (mają je poszczególne prace) – niewątpliwie może być postrzegany jako całość. Składają się nań

osobliwe bibeloty, przypominające umieszczone na kamiennych podstawach sportowe trofea-puchary. Wszystkie zostały wykonane z wypchanych ciał węży.

W pewnym sensie podobne kompozycje tworzy także Jules Greenberg – mieszkający w San Francisco fotografik nawiązujący w cyklu „Fallen” (2005) do tradycji XIX-wiecznej fotografii *post mortem*. Greenberg nie portretuje jednak ludzi, lecz ptaki. Twórca wskazuje⁶ różne źródła inspiracji: od buddyjskich praktyk kontemplacji zmarłych, po Williama Faulknera, ale szczególnie podkreśla nawiązania – skądinąd trudne do identyfikacji bez wskazówki ze strony samego artysty – do cyklu „Okropności wojny” Goi (1810–1815). Fotografie z serii „Fallen” przejmują zeń szczególnie rodzaj intensywności doświadczenia bycia świadkiem czyjejs śmierci.

Money makes the (art) world go around

Na osobną uwagę zasługuje twórczość dwóch artystów – Mediolańczyka Maurizio Cattelana i urodzonego w Leeds Damiena Hirsta. Obydwu twórców łączą nie tylko podobne czasem problemy poruszane w ich dziełach oraz tzw. trudne dzieciństwo, którego obydwaj doświadczyli. Wspólnym tropem są w tym wypadku przede wszystkim... pieniądze. Cattelan i Hirst należą dziś bowiem, w przeciwieństwie do innych omówionych w tym artykule twórców, do elity najlepiej zarabiających artystów świata. Ich prace osiągają zawrotne, sięgające dziesiątek milionów dolarów ceny, a krytycy często zastanawiają się nad zasadnością tak rekordowych wyników aukcji. Co ciekawe – w dorobku obydwu znajdziemy liczne prace wykonane z użyciem ciał martwych zwierząt.

Damien Hirst należy do pokolenia „Young British Artists”, które było bez wątpienia najważniejszym zjawiskiem artystycznym w Wielkiej Brytanii w latach 90. Początki jego kariery były trudne, Hirst wielokrotnie spotykał się z odtrąceniem przez szkoły artystyczne, a także przez marszandów, niemających ochoty sprzedawać jego prac. Zawrotną karierę i pozycję najbogatszego żyjącego artysty brytyjskiego zawdzięcza przypadkowi i spotkaniu z Charlesem Saatchim – właścicielem Saatchi Gallery, uważanej za jedno z najważniejszych miejsc na świecie promujących młodą sztukę. Saatchi do dzisiaj organizuje znakomite wystawy, a wstęp na nie jest niezmiennie darmowy. Jest też właścicielem witryny internetowej, oferującej do sprzedaży współczesną sztukę młodych artystów. Każdy, kto ma szczęście wystawiać w tym niezwykłym miejscu, może liczyć na zwrot w karierze, a być może także na spektakularny finansowy sukces.

⁶ Artist statement, <http://www.julesgreenberg.com/html/fallen.htm#> [data dostępu: 12.06.2019].

Zachwył Charlesa Saatchiego wzbudziła praca wykorzystująca ciało martwego zwierzęcia, a także żywe istoty. *A Thousand Years* (1990) to instalacja, w której w szklanym pojemniku zamknięta została odcięta głowa krowy będąca pożywieniem dla uwięzionych wraz z nią robaków i much. Saatchi zetknął się wprawdzie wcześniej z twórczością Hirsta, ale dopiero ta praca skłoniła go do złożenia artyście niecodziennej propozycji – zgodził się sfinansować dowolne dzieło, jakie młody Brytyjczyk zechce zrealizować.

Muchy i inne drobne zwierzęta pojawiały się już wcześniej w pracach twórcy. Wykonywał z nich rodzaj rozszerzonego malarstwa, w którym kompozycje plastyczne uzupełniane były osobliwymi przedmiotami – ciałami drobnych zwierząt właśnie czy niedopałkami papierosów. Hojny gest Charlesa Saatchiego sprawił, że Hirst porzucił materiał rodem z *arte povera* i postanowił stworzyć instalację *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), będącą do dzisiaj jedną z najbardziej znanych jego prac. Także w niej wykorzystane zostało martwe zwierzę – tym razem jednak zakonserwowane w formaldehydzie. Prawie pięciometrowy rekin został złowiony w Australii. Hirst, a właściwie Saatchi, zapłacił zań sześć tysięcy funtów, a pozostałe koszty zamknęły się w kwocie 50 tysięcy. Warto było, gdyż dzieło zostało sprzedane za 8–12 milionów. To kwota szacunkowa. Dokładna cena nie została nigdy ujawniona.

Dzieło Hirsta wzbudziło wiele kontrowersji. Nie tylko natury etycznej, ale także innego rodzaju. Don Thompson⁷ nawiązał do niego w tytule swej książki poświęconej patologiom rynku sztuki windującego dzieła współczesne, często o wątpliwych walorach, do niebotycznie wysokich poziomów cenowych. W 2006 roku rozpoczęła się także dyskusja na temat oryginalności i trwałości sztuki. Okazało się bowiem, że rekin nie został odpowiednio zakonserwowany i trzeba było dokonać wymiany samego zwierzęcia i płynu. Z oryginału z 1991 roku pozostał więc jedynie szklany pojemnik.

Hirst podejmuje przede wszystkim problem śmierci, ale niejako przy okazji – sam zastanawia się nad wartością sztuki. Motyw rekina zamkniętego w szklanej klatce wrócił w kilku dziełach, w których sam imituje *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*. Artysta zgodził się też przygotować miniaturową wersję instalacji dla Miniature Museum w Hadze, w którym eksponowane są pomniejszone wersje słynnych dzieł sztuki. Rekina zastąpił w tej wersji gupik.

Zwierzęta zakonserwowane w formalinie powróciły w kilku innych pracach. *Mother and Child Divided* (2003), przygotowana z okazji Biennale w Wenecji, szokowała przepołowionymi ciałami krowy i cielaka, a *Away from the Flock* (2004) zastępowała rekina owcą zanurzoną ponownie w konserwującym pł-

⁷ D. THOMPSON: *The \$ 12 Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*. New York Press 2012.

nie. Dzieło to stało się obiektem wandalizmu: Niejaki Mark Bridger, mało znany artysta z Oxfordu, dołał do pojemnika czarnej farby i zmienił tytuł na *Black Sheep*. Niektóre galerie odmawiały wystawiania instalacji zawierających rozkładające się ciała: w 1995 roku wycofano np. z wystawy w Nowym Jorku *Two Watching and Two Fucking*, obawiając się, że wywoła ona torsje u zwiedzających. Jednocześnie Hirst doczekał się prawdziwego uznania: w tym samym roku otrzymał nagrodę Turnera, co uznano za oficjalne potwierdzenie wartości YBA w Wielkiej Brytanii.

Niemniejsze kontrowersje budzi sztuka Maurizio Cattelana, znanego – także w Polsce – za sprawą hiperrealistycznych rzeźb *La Nona Ora* (1999) i *Him* (2001). Pierwsza przedstawia Jana Pawła II przygniecionego przez niewielki meteoryt, druga – modlącego się Adolfa Hitlera. Praca ukazująca polskiego papieża była eksponowana w 2001 roku w warszawskiej Zachęcie, gdzie stała się obiektem ataku ze strony dwójki posłów-wandali z partii ZChN.

Cattelan szokował też wykorzystaniem wypchanych zwierząt. Sam określa się jako artysta konceptualny i faktycznie jego wczesne działania artystyczne miały tego typu charakter. Później poszedł jednak w nieco inną stronę, włączając do repertuaru swoich środków wyrazu humor i ironię. To właśnie zabawna miniinstalacja przedstawiająca dwie wypchane myszy opalające się na odpowiedniej wielkości leżakach stała się przełomem w jego dorobku. Została ona bowiem zamówiona przez Marian Goodman – słynną kolekcjonerkę i właścicielkę galerii sztuki w Nowym Jorku, która bardzo pomogła wypromować włoskiego outsidera. Dzisiaj najczęstszą formą wypowiedzi artysty są realizacje z pogranicza rzeźby i instalacji, mające nierzadko charakter bliski *site-specific*. Cattelan ingeruje często w przestrzeń galerii przytwierdzając np. wypchane konie do ścian w ten sposób, że zdają się one przebijać je na wylot. Często podwiesza swoje prace na linach albo umieszcza je tak, by wykorzystać zastane elementy architektury. Bywa, że zagospodarowuje duże przestrzenie – np. podczas biennale w Wenecji, gdzie „udekorował” główny pawilon wystawowy w Giardini wypchanymi ptakami. Jest niewątpliwie skandalistą, ale trudno odmówić mu oryginalności i przenikliwości. Sam w pewnym sensie staje się częścią swojego projektu artystycznego – jest obecny jako rodzaj *alter ego* w wielu pracach, ale nie wypowiada się publicznie. Zastępuje go dubler o imieniu Massimo, zupełnie zresztą do niego niepodobny.

Stałym motywem prac włoskiego twórcy są nawiązania do kultury popularnej – nie tylko współczesnej, ale i dawniejszej. Jedną z najbardziej znanych jego rzeźb jest figura Pinokia-samobójcy wykonana z plastiku, która umieszczona została w basenie w sposób przywołujący *Bulwar Zachodzącego Słońca* Billy’ego Wildera (*Sunset Boulevard*, 1950). *Daddy, daddy* (2008) jest z całą pewnością jedną z ikon współczesnej sztuki. Do baśni nawiązał Maurizio Cattelan także w powiązanych ze sobą instalacjach wykorzystujących wypreparowane ciała zwierząt. Pierwsza z nich, *Love Saves Life* (1995), nawiązuje wprost do baśni

braci Grimm *Muzykanci z Bremy*, a także do słynnego pomnika ukazującego bohaterów opowieści znajdującego się oczywiście w Bremie. Cattelan zastąpił postaci z brązu wypchanymi zwierzętami: osiołkiem, psem, kotem i kogutem, które – jak w finale baśni – tworzą rodzaj piramidy. Dwa lata później powstała *Love Lasts Forever* (1997) – tym razem zamiast wypchanych zwierząt artysta posłużył się samymi szkieletami.

Polski akcent

Wypchane zwierzęta stały się także tworzywem dla jednej z najbardziej znanych prac polskiej sztuki końca XX wieku. W 1993, a więc wcześniej niż Cattelan, do baśni braci Grimm nawiązała nieznana wtedy Katarzyna Kozyra. Jej *Piramida zwierząt* wygląda niemal identycznie, stąd artystka oskarżyła włoskiego twórcę o plagiat, choć na dole jej instalacji znajduje się nie osioł, ale koń. Jej praca, będąca ocenionym za ledwie na czwórkę dyplomem w Akademii Sztuk Pięknych, uzupełniona została o film wideo pokazujący szczegółowo uśmiercenie i preparowanie konia – wskazanego przez samą Kozyrę. Choć zwierzęta przez nią wykorzystane były martwe lub i tak przeznaczone na śmierć – instalacja budziła wiele kontrowersji, podobnie jak niemal wszystkie przedstawione w tym artykule realizacje.

Podsumowanie?

Czy w ogóle warto zadawać pytanie o to, dlaczego sztuka współczesna sięga po tak kontrowersyjną materię, jak ciała martwych zwierząt? W moich rozważaniach wyszedłem od konstatacji, że temat śmierci – także dotyczącej braci mniejszych – był dla artystów pociągający zawsze. Zatem? Nic nowego? I tak i nie. Oto bowiem sztuka XX wieku, a za nią najnowsza, ta tworzona już w bieżącym stuleciu, postanowiła zerwać z reprezentacyjnym charakterem. Narzekanie René Magritte'a zawarte w podpisie do jego słynnego portretu fajki, a zawarte w słowach „To nie jest fajka” powraca nieodmiennie od stu lat. Artyści chcą, by życie stało się sztuką, a granica pomiędzy doświadczeniem artystycznym a egzystencjalnym zatarła się. W imię tego nie zważają się przed beczeszczaniem zwłok, a nawet przed osobistym zadaniem śmierci żywej istocie. Czasem wynikiem ich działań są prace szokujące, ale jednocześnie prowokujące do myślenia. Czy warto jednak – przywołując nie

wprost Noblistkę – krzywdzić kota? Choć przecież ona inną krzywdę miała na myśli...

Abstract

You can't do that to a cat,
or dead animals in recent art

The article deals with the subject of art made with body parts of animals. The motive of a dead animal has been present in art since its beginning; in cave paintings and later in Flemish still lives. Yet it is contemporary art that tries to go even further. Instead of representing dead bodies, the artists simply use them. They could be "mere" dead flies, or giant sharks. Andrzej Pitrus discusses taxidermy, which normally is not considered a proper art, but many "real" artists use this technique as well. Some ethical issues are also discussed, because many of the works are nowadays sold for steep prices. Where does the critical art end, and exploitation start? It is hard to answer this question, which nevertheless should be asked.

Keywords:

contemporary art, taxidermy, body parts, art market

Абстракт

Такого не делают с кошкой,
то есть о телах мертвых животных в новейшем искусстве

Статья Анджея Питруса посвящена использованию необычного материала, каким является тело мертвого животного в новейшем искусстве. Автор отмечает, что этот мотив всегда присутствовал в работах художников. Наскальные рисунки уже увековечили такого вида изображения, и позже они повторялись много раз – особенно часто во фламандской живописи, почти навязчиво возвращающей к ним в натюрморты. Однако искусство рубежа XX и XXI веков определенно более «смелое». Вместо представления в работах художников появляются части тел мертвых животных. Бывает, что это «едва» мухи, иногда «прямо» тела коровы или акулы. Одной из важных тем является таксидермия – область, которую трудно квалифицировать, обычно в ее основной форме исключенная из области художественного опыта. Однако оказывается, что чучела животных привлекают не только охотников, но и «настоящих» художников. Проблема, поднятая в статье, не может не приводить к этическим вопросам, тем более что многие работы, сделанные из трупов животных, были проданы за очень большие суммы денег. Где проходит граница между критическим искусством и эксплуатацией? На данный момент этот вопрос должен остаться без ответа, но он, безусловно, должен быть задан.

Ключевые слова:

современное искусство, таксидермия, части тела, арт-рынок

