



JOANNA GLINKOWSKA

 <http://orcid.org/0000-0002-6718-0259>

Fundacja Obszar Wspólny w Łodzi

Totem à rebours

The Zoo Story to tytuł pracy Petera Friedla, która w 2007 roku stała się symbolem *documenta 12* w Kassel. Austriacki artysta w głównej sali – *documenta-Halle* – umieścił naturalnej wielkości żyrafę, a właściwie jej wypchane ciało. Brownie, bo tak nazywała się żyrafa, od lat 90. była mieszkanką zoo w palestyńskiej Kalkilii. Zmarła w 2002 roku podczas drugiej intifady, kiedy ze strachu wywołanym bombardowaniem tragicznie wpadła na żelazne ogrodzenie. Friedl, posługując się ciałem zwierzęcia, chciał ustanowić nowy rodzaj narracji na temat konfliktu izraelsko-palestyńskiego: przenosząc do galerii fragment rzeczywistości Zachodniego Brzegu, miał przedstawić alternatywę zarówno wobec sprawozdawczych materiałów dokumentalnych prezentowanych w mediach, jak i wobec fabularyzowanych historii opowiadających o wojnie¹. Pokazując część realnego świata, chciał wystąpić przeciwko tworzonym przez dziennikarzy i artystów symulakrom. Tego jednak dowiedzieli się jedynie nieliczni, którzy sięgnęli po katalog wystawy. Dla większości *The Zoo Story* pozostało niczym więcej jak tylko wypchaną żyrafą: obiektem typowym dla ekspozycji w muzeach historii naturalnej przeniesionym w kontekst sztuki współczesnej, przykładem nieudolnie wykonanej taksydemii czy właśnie rodzajem symulakrum.

W niniejszym tekście rozpatruję praktyki wykorzystywania zwierząt w sztuce, skupiając się przede wszystkim na przykładzie wystawy amerykańskiego artysty Jimmiego Durhama *Boże dzieci, poematy*, która prezentowana była w Muzeum Sztuki w Łodzi od marca do maja 2018 roku. Podejmuję próbę zarysowania kontekstu i przedstawienia różnorodności sposobów używania zwierząt przez artystów, jednocześnie odwołując się do kontrowersji wywoły-

¹ B. LUTZ: *Curating as Transcultural Practice. Documenta 12 and the „Migration of Form”*. W: *Situating Global Art: Topologies – Temporalities – Trajectories*. Red. S. DORNHOF, N. BUURMAN, B. HOPFENER, B. LUTZ. Bielefeld 2018, s. 219–222.

wanych podobnymi praktykami, wynikających z dysonansu między – często wątpliwym moralnie – procesem wykonawczym dzieła sztuki, a ich krytyczno-politycznym wydzwiękiem.

Wnikliwszą analizę wystawy Durhama przedstawię w kolejnej części tekstu. Nie bez przyczyny jednak tekst rozpoczynam od opisu pracy innego artysty. *The Zoo Story*, mimo że odnosi się bezpośrednio do konkretnej sytuacji, przywodzi na myśl klasyczny już na gruncie *animal studies* tekst Johna Bergera *Po cóż patrzeć na zwierzęta?*. Autor, przywołując moment powstania w pierwszej połowie XIX wieku ogrodów zoologicznych, upatruje w nim cezury czasowej, wyznaczającej początek ontologicznego podziału na byty ludzkie i zwierzęce². Ogrody zoologiczne, wywodzące się z nowożytnych zwierzyńców, przez kolonizatorów traktowane jako żywa manifestacja ich władzy, dały początek jednostronnemu, uprzedmiotawiającemu spojrzeniu człowieka na zwierzę. Człowiek ostatecznie zadekretował i uznał za właściwy swój dystans względem świata animalnego. Między życiem ludzkim a zwierzęcym wyrosła przepaść (w teorii była ona postulowana jeszcze przez Kartezjusza, a teraz, po przeszło trzech stuleciach zyskała status praktyki – niemal bezdyskusyjnej i bezpowrotnej). Ów dystans zwiększa się odtąd nieustannie i jest pogłębiany przez rozwijającą się technologię (fotografia, kino) i świat rozrywki (zoo, cyrk). Co znamienne, w swoim eseju Berger przyrównuje odwiedzających zoo do bywalców galerii sztuki. Jednak oczekiwania tych pierwszych, w przeciwieństwie do oczekiwań tych drugich, rzadko bywają spełnione. Odwrotnie niż (tradycyjne) muzealne artefakty, „obiekty” w zoo to żyjące, myślące i kierujące się własnymi, nieprzewidywalnymi instynktami istoty.

Dziś, kiedy w galeriach sztuki możemy natknąć się na prace wykorzystujące zwierzęta, porównanie Bergera traci na ostrości, staje się nieco anachroniczne. Weźmy chociażby *Monogram* Roberta Rauschenberga (1955–1959) – jedną z wcześniejszych prac wykorzystujących wypchane ciało zwierzęcia. Koza użyta przez artystę staje się tutaj – inaczej niż w zoo, ale też inaczej niż w naturze – elementem instalacji, obiektem wystawionym na spojrzenia człowieka.

Krytyk sztuki Luca Bochicchio rozróżnia cztery rodzaje użycia zwierząt w praktykach artystycznych³. Po pierwsze, portret zwierzęcia, czyli reprezentacje zwierząt skupione na ich tożsamości. Po drugie, symulakra, czyli użycia ciał zwierząt (zazwyczaj z wykorzystaniem taksydermii) dla przedstawień mimetycznych lub metaforycznych. Po trzecie, rytualne użycia martwych zwierząt. Po czwarte, obecność żywych zwierząt. Do pierwszej kategorii zaliczyć możemy zarówno literalne portrety zwierząt, np. fotografie Jamesa Mollisona z cyklu „James and other Apes” (2004), jak i wszelkie działania mające zobrazować czy

² J. BERGER: *Po cóż patrzeć na zwierzęta?*. W: IDEM: *O patrzeniu*. Przeł. S. SIKOWA. Warszawa 1999, s. 7–26.

³ K. ANDERSEN, L. BOCHICCHIO: *The Presence of Animals in Contemporary Art as a Sign of Cultural Change*. „Forma. Revista d’Humanitats” 2012, nr 6, s. 12–23.

odzwierciedlić istotę zwierzęcości, np. akcje Olega Kulika, w których artysta wcielał się w psa. Do drugiej – prace Damiena Hirsta ze zwierzętami zatopionymi w formaldehydzie np. *Fizyczna niemożliwość śmierci w umyśle żyjącej istoty* (1997) czy rzeźbiarskie asamblaże Jimmiego Durhama, w których artysta co prawda nie posługuje się taksydermią, jednak używa prawdziwych zwierzęcych czaszek. Za przykład rytualnego wykorzystania zwierząt w sztuce posłużyć mogą z całą pewnością akcje Hermanna Nitscha od tych z lat 60. po ostatnią – *150. Action* (2017)⁴, a na gruncie polskim niektóre performensy Zbigniewa Warpechowskiego. Do ostatniej grupy należeć będą z kolei takie działania jak *Ten Turtles Set Free* (1970) Hansa Haackego lub *I like America and America Likes Me* (1974) Josepha Beuysa.

Warto zaznaczyć, że rosnące zainteresowanie artystów tematem zwierząt i zwierzęcości spowodowane było pojawieniem się nowych prądów w filozofii i sztuce drugiej połowy XX wieku, które podważały antropocentryczne podejście do świata, problematyzując relacje człowieka i innych istot żywych oraz bytów nieożywionych. Dotykamy tu takich obszarów jak: bioetyka, *cultural animal studies*, *deep ecology*, *object-oriented ontology* czy ekozofia⁵. Chociaż zwierzęta pojawiały się w sztuce od zawsze, często przedstawiane jako rodzaj lustra pozwalającego ujawnić prawdziwe oblicze człowieka, dopiero w latach 90. nastąpił wyraźny zwrot. Myśl posthumanistyczna osłabiła antropocentryzm, a przedstawienia symboliczne czy alegoryczne zostały zastąpione przez różnego rodzaju hybrydyzacje⁶. Zalicza się do nich zarówno takie, które oparto na genetycznej manipulacji (bioart), jak i te, wykorzystujące kolaż czy asamblaż. Przykładem ostatnich są niewątpliwie prace Durhama, łączące czaszki zwierzęce z artefaktami ze świata ludzi. Niezależnie jednak od formy myślenia o sztuce, praktyka osiągania samowiedzy poprzez odwoływanie się do zwierząt pozostaje aktualna.

Mimo iż większość dzieł powstałych przy użyciu zwierząt odnosi się do problemów teoretycznych i ma wydźwięk krytyczny, niektóre przypadki użycia zwierząt w sztuce wydają się w pewien sposób alarmujące. Ted Nannicelli w tekście *Animals, Ethics, and the Art World* stawia tezę, że ambiwalentny stosunek do prac, o których mowa, wynika z napięcia pomiędzy dwoma rodzajami odbioru sztuki: odbiorem zorientowanym na interpretację i odbiorem zorientowanym na produkcję⁷. W przypadku pierwszego, charakterystycznego dla głosów pojawiających się w obrębie świata sztuki, nacisk kładzie się na to, co praca mówi. W przypadku drugiego – na to, co zrobił(a) artyst(k)a, aby stwo-

⁴ W kontekście akcji Nitscha warto odnotować, że – jak spostrzega John Berger w cytowanym już eseju – prawdopodobnie pierwszym surowcem służącym za farbę była krew zwierzęca.

⁵ Zob. F. GUATTARI: *Remaking Social Practices*. W: *The Guattari Reader*. Red. G. GENOSKO. Oxford 1996, s. 262–272.

⁶ K. ANDERSEN, L. BOCHICCHIO: *The Presence of Animals...*, s. 21–22.

⁷ T. NANNICELLI: *Animals, Ethics, and the Art World*. „October” 2018, nr 164, s. 113–132.

rzyć pracę. Inaczej mówiąc, jak chce młoda badaczka Valeria Barvinska, jest to konflikt pomiędzy zaangażowaniem (politycznością, krytycznością, aktywnym komentowaniem rzeczywistości) sztuki a perspektywą etyczną⁸.

W perspektywie etycznej najczęściej wysuwanym argumentem jest ten dotyczący odczuwania: sprzeciw wobec wykorzystywania czującej istoty jako środka do osiągnięcia celu. Centralnym punktem tego zagadnienia jest kwestia woli i zgody. Etyczne wątpliwości budzą się, kiedy autonomia żywej istoty zostaje naruszana, a zwierzę traktowane jest przedmiotowo. Nannicelli podaje w tym kontekście przykład performansu kolektywu Art Orienté Objet *May the Horse Live in Me!* (2011). Polegał on na pobraniu krwi od konia, a następnie, po odpowiednim przygotowaniu, wstrzyknięciu jej członkini grupy, Marion Laval-Jeantet. Następnie artystka, założywszy mechaniczne protezy udające końskie nogi, spacerowała u boku konia po przestrzeni galeryjnej, w której odbywał się performans. Tym, co Nannicelli podkreśla jako alarmujące, jest brak możliwości wyrażenia niezgody przez zwierzę, które – co widać na zapisach wideo – niechętnie bierze udział w akcji. Podobnych przykładów z nurtu bioartu jest wiele. Weźmy chociażby pracę *GFP Bunny* (2000) Eduarda Kaca. Ten transgeniczny, fluorescencyjny królik, to sztandarowy już przykład wprowadzania inżynierii genetycznej w pole sztuki. Mimo że pomysł Kaca może wydawać się interesujący z punktu widzenia naukowego czy artystycznego, *GFP Bunny*, jako eksperyment wykonywany na żywej istocie, wywołał wiele kontrowersji⁹.

Uznanie zwierząt za istoty podlegające moralnej pieczy człowieka zakłada podmiotowe ich traktowanie, a równocześnie nakłada na człowieka odpowiedzialność za nie. Peter Singer podkreśla, że

[w] żaden sposób nie da się uzasadnić moralnie lekceważenia cierpienia jakiegokolwiek żywego stworzenia. Niezależnie od tego, jaka jest jego natura, zasada równości wymaga, by jego cierpienie liczyło się tak samo [...] jak podobne cierpienie każdej innej istoty żywej. Jeśli jednak nie jest zdolne odczuwać ani

⁸ V. BARVINSKA: *Representing Animals in Contemporary Art: can ethical and political coincide?*, 29.04.2014. Dostępne w Internecie: https://www.academia.edu/8009741/Representing_Animals_in_Contemporary_Art [data dostępu: 20.12.2017].

⁹ W kontekście kontrowersji wywołanych przez artystów wykorzystujących w swojej twórczości zwierzęta warto przywołać fragment tekstu Plutarcha z Cheronoi *O jedzeniu mięsa*, który już w I wieku n.e. zauważa, że nasze postrzeganie podyktowane jest kulturowo, a w istocie niewiele różni człowieka zabijającego zwierzę dla zjedzenia jego mięsa od człowieka zńęczającego się nad zwierzęciem. Plutarch pisze: „Ateńczycy wymierzili karę człowiekowi, który barana obdarł żywcem ze skóry. Moim zdaniem jednak ktoś, kto torturuje żywe stworzenie, nie jest gorszy niż ten, kto odbiera życie i morduje. Lecz zdaje się, że zwracamy większą uwagę na to, co jest wbrew zwyczajowi niż wbrew naturze” – fragment w tłumaczeniu Damiana Miszczyńskiego, opublikowany w tekście: D. MISZCZYŃSKI: *O upodmiotowieniu zwierząt oraz ich prawach u Plutarcha i Porfiriusza*. „Fragile” 2016, nr 2(32), s. 14–19.

cierpienia, ani przyjemności czy szczęścia, nie ma niczego, z czym trzeba by się liczyć¹⁰.

Świadomość i zdolność odczuwania, jako warunek posiadania podmiotowości, łączony jest z utylitaryzmem etycznym, stanowiskiem, wedle którego szacunek wobec życia mierzony jest użytecznością czy sensownością istnienia danego stworzenia. Jakkolwiek – jak zauważa Adriana Schetz – podejście to może wydawać się wątpliwe ze względu na obecny w nim element kalkulacji wartości życia danej istoty, jednak u jego podłoża leży proste spostrzeżenie wartości żywych bytów. Schetz łączy owo spostrzeżenie z sentyentyzmem, koncepcją etyczną głoszącą, że „każde stworzenie zdolne do odczuwania jest podmiotem praw moralnych i powinno stanowić przedmiot troski”¹¹.

Jimmie Durham w tekście opublikowanym w materiałach towarzyszących wystawie *Boże dzieci, poematy* również podejmuje temat troski – pisze o bezwarunkowej miłości zwierząt wobec ludzi i o szczególnej odpowiedzialności względem innych zwierząt spoczywającej na człowieku¹². Jego prace mają ukazać moralny wymiar relacji człowieka ze zwierzętami. W tym samym tekście artysta przywołuje pojęcie antropocenu, epoki dominacji człowieka, w której żyjemy. Podkreśla w tym kontekście ułudę tkwiącą w przekonaniu, że człowiek jest istotą modelową, wyższą od innych, a jego odczuwanie świata stanowi powszechny wzorzec¹³. Już sam tytuł prezentowanej w Muzeum Sztuki w Łodzi wystawy odwraca antropocentryczną hierarchię – to nie człowieka Durham opisuje jako dziecko Boga, lecz właśnie zwierzę. Durham czerpie tu z języka starogreckiego, w którym mianem bożych dzieci czy bożych poematów określano zwierzęta.

Artysta wybrał czternaścioro zwierząt, z których każde jest największym przedstawicielem danego gatunku. W pustej przestrzeni galerijnej zaprezentował ich sylwetki skonstruowane z prawdziwych zwierzęcych czaszek, które połączył z przedmiotami wytwarzanymi i używanymi przez ludzi. Są tam więc meble, ubrania i tekstylia, części samochodowe, urządzenia hydrauliczne, a także surowce używane w wyrobach rzemieślniczych, jak kolorowe szkło z Murano. Powstałe z połączenia tych elementów prace są porównywalne z rzeczywistymi wymiarami ciał zwierząt. Durham, zderzając ludzkie i zwierzęce, chce zburzyć utarte przekonania i modele rozumowania, zmusić odbiorców do porzucenia myślenia sztywnymi kategoriami, opartego na prostych opozycjach: natura–kultura, ludzkie–nieludzkie, przedmiot–podmiot. Celowo miesza przed-

¹⁰ P. SINGER: *Wyzwolenie zwierząt*. Przeł. A. ALICHNIEWICZ, A. SZCZĘSNA. Warszawa 2004, s. 19.

¹¹ A. SCHETZ: *Zdolność odczuwania bólu przez zwierzęta*. „Ethos” 2017, nr 4(120), s. 227.

¹² J. DURHAM: *Europa*. W: *Jimmie Durham. God's Children, God's Poems. Boże dzieci, poematy* [broszura wystawy]. Muzeum Sztuki w Łodzi. Łódź 2018, s. 4.

¹³ *Ibidem*, s. 3–4.

miot z podmiotem, wprowadzając odbiorcę w konsternację. W tym swojego rodzaju dekonstruującym geście demaskuje kulturowo narzucone konstrukty i zasady klasyfikacji, które – upraszczając zjawiska – pomagają nam szybciej, ale jednocześnie o wiele płycej, pojmować świat.

Prace Durhama warto czytać w odwołaniu do nieantropocentrycznych koncepcji podmiotu i podmiotowości. Artysta skłania nas do ponownego przemyślenia naszego bycia w świecie – przemyślenia w sposób relacyjny, w odniesieniu do innych istot. Taka kosmologia świata – w której wszystkie elementy połączone są poprzez symetryczne relacje, a sprawczość nie jest cechą jedynie ludzką, lecz przypisywana jest także zwierzętom czy nawet przedmiotom – w zachodniej myśli pojawiła się stosunkowo niedawno, głównie za sprawą *actor-network theory* (teoria aktora-sieci; ANT). Założki tej teorii wprowadził w 1986 roku Michel Callon w eseju *Wprowadzenie do socjologii translacji. Udomowienie przegrzebków i rybacy znad zatoki Saint-Brieuc*, w którym na przykładzie relacji między poszczególnymi aktantami uczestniczącymi w procesie połowu przegrzebków przedstawił pojęcie translacji. Jak pisze Callon,

translacja to mechanizm, dzięki któremu świat społeczny i przyrodniczy stopniowo przybierają pewną formę i stabilizują się, a jeśli się to uda, powstaje sytuacja, w której jedne byty przybierają formę dzięki innym i pozostają prawdziwe, dopóki ktoś ich nie podważy. Rozbudowany repertuar translacji nie istnieje tylko po to, by zapewnić symetryczny i tolerancyjny opis złożonego procesu mieszania się rzeczywistości społecznej i przyrodniczej. Pozwala on także wyjaśnić, w jaki sposób tworzy się milczenie ogromnej liczby tych, którzy kilkorgu dają legitymizację do reprezentowania i prawo do mówienia¹⁴.

Callon nie tylko zwrócił uwagę na problem wzajemnych wpływów między różnymi podmiotami ludzkimi i nieludzkimi, ale także na relacje władzy. Myśl tę kontynuował w swoich rozważaniach, najsilniej kojarzony z teorią aktora-sieci, Bruno Latour. Należy tu jednak zaznaczyć, że w kulturach wschodnich i w religiach pierwotnych idea zniesienia dychotomii podmiot–przedmiot, która na Zachodzie zarysowała się wyraźnie dopiero w postmodernizmie, obecna była powszechnie za sprawą wierzeń animistycznych i totemicznych¹⁵.

Durham zdaje się w pełni świadomie wykorzystywać w swoich pracach fragmenty ciał zwierząt, właśnie po to, aby zachwiać naszymi utartymi poglądami na świat. Jego rzeźby „pobawiają zdolności operacyjnej dominującą ontologię, na której spoczywa teoria tego, co społeczne, celowo mieszając ze sobą pojęcia

¹⁴ M. CALLON: *Wprowadzenie do socjologii translacji. Udomowienie przegrzebków i rybacy znad zatoki Saint-Brieuc*. Przeł. M.A. CHOJNACKA. W: *Studia nad nauką i technologią. Wybór tekstów*. Red. E. BIŃCZYK, A. DERRA. Toruń 2014, s. 326.

¹⁵ Zob. É. DURKHEIM: *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*. Przeł. A. ZADROŻYŃSKA. Warszawa 2010.

podmiotu i przedmiotu¹⁶ – pisze w katalogu wystawy kuratorka Heike Munder. Jednak zastrzega ona, że jego praktyka, w swojej tendencji do zacierania granic i podtrzymywania otwartych narracji, „może być odczytywana jako wariant animizmu¹⁷. Durham, zamiast powielać zachodnie podejście do tematu śmierci, który traktowany jest nadal jako tabu, podejmuje go, używając własnej metody: „przenosi zwierzęta z powrotem do teraźniejszości dając im nowe ciała, zmieniając czaszki dla podkreślenia ich indywidualności [...] w ten sposób wyposaża rzeźby w nową duszę w sensie animistycznym¹⁸”.

Sam artysta podkreśla, że fundamentalną przyczyną naszego dystansu wobec innych żywych istot jest nieumiejętność rozpoznania pokrewieństwa. Poprzez kompilację elementów odzwierzęcych i wytworów ludzkich chce łączyć nam doświadczenie podobieństwa ludzi i zwierząt. Jednocześnie, co równie istotne, „prowokuje nas do zaniechania myślenia w sztywnych kategoriach, do uznania wielości znaczeń i sprzeczności oraz do kwestionowania zakorzenionych sposobów myślenia i jawnych konstelacji władzy¹⁹”. Czerpiąc garściami z wierzeń animistycznych, odwraca jednak konstrukcję totemu jako emblematu klanu zaczerpniętego od gatunku bądź rodzaju ze świata roślin czy zwierząt. U Durhama totemy, nie dość, że ludzko-zwierzęce, są jednostkowe i indywidualne. Można założyć, że właśnie poprzez to zindywidualizowane traktowanie szczątków zwierząt – mające rehabilitować ich podmiotowość – prace artysty rzadko wywołują kontrowersje o podłożu moralnym.

¹⁶ H. MUNDER: *Dar Jimmiego Durhama dla Europy*. W: *Jimmie Durham. God's Children, God's Poems...*, s. 8.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.