

Granice (nie)ludzkiego w sztuce współczesnej

Prace
Kulturoznawcze
XIV/2
Wrocław 2012

Spacerowałem po alei eukaliptusowej, gdy wtem zza drzewa wyszła krowa. Przystanąłem i spojrzeliśmy sobie oko w oko. Jej krowiość zaskoczyła do tego stopnia mą ludzkość — ten moment, w którym spojrzenia nasze się spotkały, był tak napięty — że stropiłem się jako człowiek, to jest w moim, ludzkim, gatunku. Uczucie dziwne i bodaj po raz pierwszy przeze mnie doznane — ten wstyd człowieczy wobec zwierzęcia. Pozwoliłem, żeby ona spojrzała na mnie i zobaczyła mnie — to nas zrównało — wskutek tego stałem się także zwierzęciem — ale dziwnym, powiedziałbym nawet, niedozwolonym. Poszedłem dalej podejmując przerwany spacer, ale poczułem się nieswojo... w naturze, która osaczała mnie zewsząd i jakby... oglądała mnie¹.

Coraz częściej okazuje się, że dychotomiczne opozycje przestają być adekwatne do opisu rzeczywistości. Zaciera się ostra granica między sztuką a rzeczywistością, naturą a kulturą, podmiotem a przedmiotem, aż wreszcie między człowiekiem a zwierzęciem — w miejsce fundamentalnego przeciwieństwa pojawia się „w najlepszym razie różnica stopnia”². W obliczu gwałtownych przemian na polu nauki, biotechnologii, zagadnień związanych z hybrydyzacją, cyborgizacją, transhumanizmem, głównym wyzwaniem dla naszego wieku stało się pomyślenie

¹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, Kraków 1997, s. 34.

² E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 271–279. W kontekście odchodzenia od prostych dychotomii przedmiot–podmiot na gruncie estetyki na uwagę zasługuje między innymi „estetyka zaangażowania i partycypacji” Arnolda Berleanta oraz Gernota Böhme’go „ekologicznie motywowana estetyka. Szczególnie Böhme dystansuje się od kartezjańskiego dualizmu dusza–ciało, natura–kultura, naturalne–sztuczne, uznając, że owe opozycje straciły znaczenie. Zob. K. Wilkoszewska, *Problem eko-estetyki*, [w:] *Świadomość środowiska*, red. W. Galewicz, Kraków 2006.

na nowo granic gatunkowych i relacji między tym, co ludzkie i nieludzkie. W tym kontekście szczególnie interesująca jest propozycja Wolfganga Welscha, który dostrzega konieczność wyjścia z „antropijnego getta” i postuluje wykroczenie poza granice ludzkie — ku „postawie transludzkiej”³. Krytykuje przy tym bardzo ostro dotychczasowy, nowoczesny punkt widzenia, uznając go za „głęboko antropocentryczny” i doskonale wyartykułowany przez Denisa Diderota, który w 1755 r. napisał: „człowiek jest tym wyjątkowym pojęciem, od którego musimy wyjść i do którego musimy wszystko na powrót odnieść”⁴. Dla Welscha, i nie tylko dla niego, wśród wszelkich innych dziedzin intelektualnej aktywności człowieka to sztuka ma najdłuższą tradycję i jest najbardziej zaawansowana w przekraczaniu granic wyznaczonych przez filozoficzny, scjentyistyczny i religijny antropocentryzm. Wspomniany filozof dostrzegł, że: „sztuka [...] wciąż próbuje wyłamać się z klatki ludzkiej samoreferencji. Opiera się nowoczesnemu zamknięciu się ludzkiego umysłu”⁵.

Zwierzęta były obecne w sztuce od zawsze — począwszy od prehistorycznych malowideł naskalnych, poprzez symboliczne przedstawienia bóstw, martwe natury, sceny rodzajowe, ornamenty itp. Znane są nawet przykłady, niezwykle popularnych w dziewiętnastowiecznej Europie, tak zwanych psich dramatów, w których główną rolę powierzano psu⁶. Jednak za każdym razem zwierzę traktowano jako środek do celu — pełniło funkcję dramaturgiczną, emblematyczno-symboliczną, dekoracyjną, stanowiło motyw, materiał lub metaforę. Jessica Ullrich, kuratorka trzech berlińskich wystaw poświęconych zwierzętom (*Tier-Werden, Mensch-Werden* oraz *Tierperspektiven*), wyraźnie podkreśla ten instrumentalny charakter:

[Zwierzęta] rzadko traktowane były jako reprezentujące same siebie. Służyły i służą do dziś jako nośniki znaczeń i reprezentanci czysto ludzkich pragnień, lęków, popędów, jako obiekt projekcji wszelakich ludzkich treści. Pojedyncze zwierzęta były postrzegane jako przedstawiciele gatunków lub zgoła symbole natury. Indywidualność zwierząt i ich prawa były niezauważane lub negowane. Niekiedy zwierzę musiało po prostu umrzeć, żeby człowiek mógł je narysować, by mógł przerobić je na rzeźbę albo części jego ciała użyć w celu produkcji środka malarskiego lub też po prostu było potrzebne, by zilustrować określone idee — i dzieje się tak po dziś dzień⁷.

Jednocześnie Ullrich uważa, że mniej więcej od słynnej akcji Josepha Beuysa z kojotem w latach 70. obserwujemy trwające gruntowne przemiany w myśleniu na temat naszych relacji ze zwierzętami. Wzrost zainteresowania problematyką

³ W. Welsch, *Transludzkie wymiary estetyki*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego” 2004, nr 4, s. 1; też *idem, Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guczalska, Kraków 2005, s. 153 nn.

⁴ D. Diderot, cyt. za: W. Welsch, *Transludzkie wymiary...*, s. 1.

⁵ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką...*, s. 155.

⁶ E. Fischer-Lichte, *op. cit.*, s. 164–165.

⁷ D. Łagodźka, J. Ullrich, *Zezwierzęcanie, uczłowieczanie*, <http://www.obieg.pl/artmix/16547> (dostęp: 27 grudnia 2011).

zwierząt w sztuce współczesnej jest o tyle znaczący, iż pozwala mówić o swoistym *animal turn*⁸. W ramach tego zwrotu artyści dążą ku antygatunkowemu traktowaniu zwierząt nie-ludzkich oraz „reagują na społeczne zmiany czy wręcz uczestniczą w ich kształtowaniu”⁹. Istotną zmianą jest to, że w dziełach sztuki zwierzę zyskuje status podmiotu — niewątpliwie ma to związek z rozwojem ruchów na rzecz praw zwierząt i akademickich studiów nad zwierzętami (*animal studies*). Przywołanie przez Ulrich osoby J. Beuysa jest istotne, ponieważ artysta ten w swoich akcjach rzeczywiście zaproponował zupełnie inne spojrzenie na zwierzę. Podczas performansu *I like America and America likes me* (*Lubię Amerykę, a Ameryka lubi mnie*, Rene Block Gallery, Nowy Jork 1974) przez trzy dni przebywał w zamkniętym pomieszczeniu sam na sam z dzikim kojotem, oddzielony od publiczności metalową siatką. Erika Fischer-Lichte, analizując tę akcję, zauważa, że Beuys traktował zwierzę jak równoprawnego partnera, nad którym nie próbował zapanować. Relacja między człowiekiem i zwierzęciem nie była zhierarchizowana jak w wypadku wykorzystywania zwierząt w pokazach cyrkowych, ale „regulowana procesem wymiany”¹⁰. Jednocześnie zaznacza, że owa niemożność podporządkowania zwierzęcia, zrównanie jego z człowiekiem, dla wielu widzów mogła okazać się niezwykle irytująca:

Nad żyjącym zwierzęciem-ciałem nie da się natomiast zapanować. Podobnie jak ludzkie ciało nie ma ono charakteru dzieła, ale wydarzenia. Pod tym względem nie ma żadnej różnicy między człowiekiem a zwierzęciem. To właśnie musiało z całą siłą dotrzeć do widzów akcji Beuysa [...]. Można tylko spekulować, w jakim stopniu wydarzające się tu utożsamienie zwierzęcia z człowiekiem prowadziło u widzów nie tylko do refleksji na temat porównywalności czy podobieństwa między żywymi organizmami, ale też wywoływało bezpośrednio fizjologiczne, emocjonalne i energetyczne reakcje. Nie wiadomo, czy w momencie bezpośredniej konfrontacji z żywym organizmem zwierzęcia uruchamiał się w widzach proces stawiania się zwierzęciem, o którym pisali Deleuze i Guattari; czy czuli się skonfrontowani z własną zwierzęcością i odpowiednio ujawniali cielesne tego symptomy¹¹.

W niniejszym artykule chciałabym przyjrzeć się czterem wybranym przykładom, w których artyści próbują uczynić bardziej dostępną perspektywę zwierząt. Przedstawione dzieła bywają radykalne, ale odmawiają traktowania przedstawień zwierząt jako „ekranu, na którym projektujemy wszelkiego rodzaju ludzkie problemy” — starają się zastosować „zwierzęcy punkt widzenia”¹². Jednocześnie pytają o granice między człowiekiem a zwierzęciem, czy też lepiej powiedzieć — między człowiekiem a pozostałymi zwierzętami.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ E. Fischer-Lichte, *op. cit.*, s. 171.

¹¹ *Ibidem*, s. 172.

¹² J. Ullrich, *Methods to encounter animal agents in art*, humanimal.cz/CAS/call.html (dostęp: 27 grudnia 2011).

Człowiek wobec „nagiego” zwierzęcia

Prace urodzonego w Brukseli Carstena Höllera często mają charakter wyrafinowanego eksperymentu wizualnego, którym próbuje badać granice ludzkiej percepcji. Artysta sięga po formy organiczne (rośliny, grzyby), tworzy też różnokolorowe rzeźby zwierząt (między innymi jasnożółtego morsa, niebieskiego orangutana, różowego nosorożca), podczas ekspozycji umieszcza je na podłodze galerii, na której wydają się drzemać lub pełzać (jak naturalnych rozmiarów brązowy krokodyl)¹³. Wśród tych dzieł znajduje się niezwykle, hiperrealistyczna rzeźba *Orang-utan* (2000–2001), przedstawiająca bezwłosego orangutana w pozycji embrionalnej. Bez wątpienia może ona stać się punktem wyjścia analizy skomplikowanej relacji, więzi i podobieństwa między człowiekiem a zwierzęciem. Owo podobieństwo jest w tym wypadku niezwykle sugestywne, ponieważ artysta wykorzystał wizerunek blisko spokrewnionego z ludźmi orangutana. Trzeba zaznaczyć, że to pokrewieństwo nie jest dla wszystkich do przyjęcia — „nasza ludzka arogancja, przeświadczenie o wyjątkowości ludzkiego życia” powoduje, że „nie chcemy myśleć o sobie jako o gatunku zwierzęcym”¹⁴. Nie dostrzegamy też, jak zauważa Peter Singer, że tak naprawdę „między nami a innymi zwierzętami nie ma przepaści nie do przekroczenia”¹⁵. Rzeźba Höllera konfrontuje nas bardzo dobitnie z faktem, jak niewiele dzieli *Homo sapiens* od naczelnych, przez co prowokuje do dalszych rozważań:

Według genetyków różnica między człowiekiem a małpą należącą do naczelnych daje się sprowadzić do zaledwie kilku procent genów [...] Który gen odpowiedzialny jest za świadomość, osobowość, człowieczeństwo? Od jakiego odsetka zgodności z genetycznym ideałem (jak go zresztą wyznaczyć?) człowiek liczy się jako człowiek?¹⁶

Jak pisze Giorgio Agamben w eseju *Taxonomies*, pochodzącym z *The Open. Men and Animal*:

Już pierwszy, sporządzony przez doktora Nicolasa Tulpa w 1641, opis orangutana akcentuje ludzkie aspekty tego *Homo sylvestri* (nazwa ta jest przekładem z malajskiego wyrażenia orangutan). [...] [Lineusz zaś w swoim tekście] *Menniskans Cousiner* dowodził, jak trudne jest, z punktu widzenia nauk przyrodniczych, wskazanie znaczącej różnicy pomiędzy małpami człekokształtnymi a ludźmi. [...] W liście do krytyka, Johanna Georga Gmelina [...], Linneusz odpowiada: [...] „Proszę jednak Pana i cały świat – pokażcie mi gatunkową różnicę między małpą i człowiekiem zgodną z zasadami historii naturalnej. Ja z całą pewnością nie znam żadnej”¹⁷.

Nota bene, Karol Linneusz stwierdza jednocześnie, że człowiek konstituuje się jedynie przez rozpoznanie w nie-ludzkim Innym, a „w maszynie optycznej

¹³ <http://www.airdeparis.com/holler.htm> (dostęp: 27 grudnia 2011).

¹⁴ P. Singer, *Upadek etyki tradycyjnej*, przeł. A. Alichniewicz, A. Szczesna, Warszawa 1997, s. 221.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ A. Czarnacka, *Pornowegetarianizm*, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 15, s. 90–91.

¹⁷ Zob. G. Agamben, *The Open. Men and Animal*, Stanford 2004, s. 23–27.

Linneusza, ktokolwiek odrzuca rozpoznania siebie w małpie, staje się jedną z nich, parafrazując Pascala, *qui fait l'homme, fait le signe* [kto gra człowieka, ten gra małpę]¹⁸. Uderzające podobieństwo fizyczne orangutana do postaci ludzkiej jest w dziele Höllera zintensyfikowane przez pozbawienie „zwierzęcego” owłosienia, oddzielającego od człowieka (zwanego wszak „nagą małpą”¹⁹). Teraz to wyróżnienie przestało mieć znaczenie — patrzeniu na tę rzeźbę towarzyszy ambiwalentne uczucie fascynacji a zarazem niepokoju. Niepokój ten może wynikać z uświadomienia sobie, że tak naprawdę kategoria „człowiek” to zaledwie hipostaza (tak samo jak „zwierzę”), a „*Homo sapiens*” nie jest jasno zdefiniowanym rodzajem ani substancją, jest raczej maszyną lub narzędziem do konstruowania postrzegania człowieka²⁰. Postrzegania ukształtowanego przez maszynę antropologiczną, która utrzymuje ostrą granicę tego, co ludzkie i nie-ludzkie. Co znamienne, jedynie koncentracja na podobieństwach (zwłaszcza wizualnych) między człowiekiem a zwierzętami może skłonić do refleksji na temat sztuczności tego podziału²¹.

Uczłowieczenie — zwierzę jak(o) człowiek

Jednym z najbardziej dobitnych dowodów, że pod względem biologicznym człowiek nie różni się znacząco od innych gatunków ssaków, jest możliwość wyhodowania zwierząt transgenicznych — z ludzkim DNA czy nawet organami. Transgeniczne hybrydy jako istoty liminalne, zawieszone między nie-byciem-już-tylko-zwierzęciem a nie-byciem-jeszcze-człowiekiem, bardzo często inspirowały artystów. Wspomniana już Patricia Piccinini stworzyła w 1997 r. instalację *Protein Lattice* złożoną z cyklu fotografii, który uzupełniała projekcją wideo. Na zdjęciach widzimy modelki trzymające bezwłose szczury z ludzkim uchem na grzbiecie²². Twórczość Piccinini była jedną z pierwszych artystycznych odpowiedzi na pojawienie się transgenicznych zwierząt, jednocześnie poruszała też

¹⁸ *Ibidem*, s. 27.

¹⁹ Owa „nagość człowieka” nabiera głębszego znaczenia w rozważaniach Linneusza, który podkreśla, że „w chwili narodzin natura wyrzuca człowieka nagięgo na gołą ziemię, niezdolnego, aby myśleć, mówić, chodzić, ani samodzielnie się odżywiać, jeśli tych czynności nie zostanie nauczony [Nudus in nuda terra [...] cui scire nihil sine doctrina; non fari, non ingredi, non vesci, non aliud naturae sponte]. Człowiek, aby stać się człowiekiem, musi przekroczyć samego siebie [o quam contempta res est homo; nisi supra humana se erexerit]”, *ibidem*, s. 26.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Z tego też powodu na przykład rzeźby transgenicznych istot z cyklu Patricii Piccinini *The Young Family* mają tak uwypuklone ludzkie cechy. Zob. A. Pera, *Między człowiekiem a szczurem, czyli o zacieraniu międzygatunkowych granic w twórczości Patricii Piccinini*, <http://www.obieg.pl/artmix/16506> (dostęp: 27 grudnia 2011).

²² www.patriciapiccinini.net/pp/pl.htm (dostęp: 27 grudnia 2011).

kwestię sztucznego kreowania idealnych wizerunków ludzkiego ciała²³. W tym tekście chcę jednak bliżej przyjrzeć się pracy, która powstała prawie dziesięć lat po *Protein Lattice* — mianowicie instalacji amerykańskiej artystki Kathy High *Embracing Animal*²⁴.



Fot. 1–2. Kathy High, *Embracing Animal*, multimedialna instalacja ze szczurami transgenicznymi, 2005–2006 (zdjęcia dzięki uprzejmości artystki)

Centralnym obiektem *Embracing Animal* jest kompleks „luksusowych”, przestronnych klatek, w których umieszczone są trzy transgeniczne szczury: Matilda Barbie, Star Barbie i Tara Barbie. Obok znajdują się cztery probówki, będące w rzeczywistości wideorzeźbami (każda z nich ma wysokość około metra). Wewnątrz, na dnie, umieszczono małe ekrany LCD z filmami wideo w pętli — pokazują one zwierzęco-ludzkie transgresje, *situations of „trans-animals”*. Można zobaczyć tam wśród różnych wizerunków bestii (wampira, Lona Chaneya przechodzącego transformację w wilkołaka, The Flya, Dr. Jekylla i Mr. Hyde’a) półnągą artystkę z założoną maską świni i obejmującą psa²⁵.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Instalację po raz pierwszy zaprezentowano w ramach wystawy *Becoming Animal: Art in the Animal Kingdom* w MASS MoCA (kuratorem był Nato Thomson), http://www.massmoca.org/event_details.php?id=310 (dostęp: 27 grudnia 2011).

²⁵ G. Glueck, *The line between species shifts, and a show explores the move*, http://travel.nytimes.com/2005/08/26/arts/design/26glue.html?_r=1&pagewanted=all (dostęp: 27 grudnia 2011).

Wymienione szczury urodziły się w środowisku laboratoryjnym z wprowadzonym genem odpowiedzialnym u ludzi za choroby autoimmunologiczne, dlatego wykorzystywano je do rodzenia kolejnych szczurów z wadliwym genem²⁶. Po tym jak stały się „nieużyteczne”, artystka zakupiła je, „zaprosiła do swojego domu, do swojego życia, aby dzielić wspólne doświadczenie — życie z chronicznymi dolegliwościami (również High cierpi na choroby autoimmunologiczne)”²⁷. Artystka nadała szczurom imiona — był to gest zindywidualizowania, nadania podmiotowości stworzeniom, którym najczęściej nadaje się numery (tak zwany model zwierzęcia laboratoryjnego), określające ich „funkcję”. Aby polepszyć ich byt, a także możliwie przedłużyć im życie, High leczy je za pomocą medycyny alternatywnej (między innymi daje leki homeopatyczne, których sama używa), dba też o wzbogacenie ich środowiska, dobre jedzenie i zabawę. Postrzega takie działanie jako obowiązek wobec istot, które poświęca się dla dobra człowieka:

Szczury to delikatne stworzenia. Potrzebują dużo uwagi i opieki. Są one bardzo inteligentnymi zwierzętami. Ich metabolizm jest bardzo zbliżony do ludzkiego — dlatego wykorzystuje się je w badaniach laboratoryjnych. Szczury na wystawie są szczurami transgenicznymi, co oznacza, że mają ludzkie DNA połączone z własnymi. Są one swego rodzaju naszymi kuzynami. [...] Proszę nie postrzegać tych szczurów jako zwierzęta domowe, ulubieńców [pets], lecz jako stworzenia, które koegzystują z nami. Innymi słowy, należy je traktować z dużym szacunkiem²⁸.

W tekście zatytułowanym *Polityka empatii* artystka opisuje bardzo głęboką więź, jaką czuje ze swoimi szczurami:

Stres pogarsza ich stan. Wiem to, ponieważ sama mam dolegliwości autoimmunologiczne (w postaci choroby Crohna i *Sarcoidosis*). Toteż utożsamiam się ze szczurami i czuję, jak siebie nawzajem odzwierciedlamy. Czuję dużą więź z nimi. [...] Nie są to zwierzęta domowe [...], ale pracownicy, o których nadal zapominamy²⁹.

Przez pokazanie tych szczurów na wystawie artystka chce przedstawić ich los, ale jednocześnie ujawnić społeczeństwu istnienie tego rodzaju badań prowadzonych na zwierzętach, pragnie to wszystko „upublicznić”.

Embracing Animal bardzo wyraźnie pozwala dostrzec płynność granicy oddzielającej to, co ludzkie, i to, co zwierzęce, zwraca też uwagę na los zwierząt traktowanych bardziej jako „wyposażenie” laboratorium niż żywe, czujące istoty. Wart podkreślenia jest postulat odpowiedzialności za los stworzeń poświęcanych w interesie człowieka. Artystka zaznacza, że szczury te zasługują na specjalne traktowanie, ponieważ zawierają ludzkie DNA, „są przedłużeniem, rozszerze-

²⁶ Więcej na temat „tworzenia” szczurów transgeniczných: K. High, *How did Matilda, Tara and Star Barbie become Transgenic Rats?*, <http://www.embracinganimal.com/transrats.html> (dostęp: 27 grudnia 2011).

²⁷ J. Willet, *Embracing Animal*, by Kathy HIGH (United States), http://magazine.ciac.ca/archives/no_23/en/oeuvre3.htm (dostęp: 27 grudnia 2011).

²⁸ <http://www.embracinganimal.com/ratcare.html> (dostęp: 27 grudnia 2011).

²⁹ K. High, *The Politics of Empathy*, <http://www.embracinganimal.com/ratlove.html> (dostęp: 27 grudnia 2011).

niem, transformatorami, odmienionymi bytami, które rezonują z nami w taki sposób, w jaki inne zwierzęta nie mogą³⁰. Ów ludzki wymiar demaskuje jeszcze bardziej współcierpienie na te same dolegliwości — dzięki temu jest możliwa ta empatia człowieka wobec szczura, człowiek może wiedzieć, jak to jest być szczurem (przynajmniej w tym wycinku doświadczenia). Chwilami można odnieść wrażenie, że Kathy High nadmiernie próbuje antropomorfizować te zwierzęta (między innymi przez nadanie imion, prowadzenie ze szczurami rozmów za pośrednictwem *interspecies animal communicator*³¹ czy uznanie ich za uciskanych, zapomnianych „pracowników”³²). Zarzut antropomorfizacji można jednak odeprzeć, postrzegając ją tak jak Giorgio Agamben, który twierdzi, że kiedy „całkowite uczłowieczenie zwierzęcia zbiega się z całkowitą animalizacją człowieka”³³ — to proces ten świadczy o (najczęściej chwilowym) „zacięciu się maszyny antropologicznej”.

Animalizacja — jak to jest być zwierzęciem?

Thomas Nagel w klasycznym już tekście *Jak to jest być nietoperzem?* dowodził, że człowiek nigdy nie będzie mógł zbliżyć się do doświadczenia, które nie jest jego udziałem³⁴. W najlepszym wypadku dowiemy się tylko, co dla nas znaczyłoby „zachowywać się jak nietoperz”, i spróbujemy przypisać pewne typy doznań na podstawie budowy i zachowania tego zwierzęcia³⁵. Jednak w dalszym ciągu pozostanie dla nas tajemnicą „jak to jest dla nietoperza być nietoperzem”:

Gdy jednak usiłuję sobie to wyobrazić, jestem ograniczony do zasobów mego własnego umysłu, a te zasoby nie są odpowiednie do tego zadania. Nie mogę go wykonać ani dodając w wyobraźni jakieś składniki do mojego obecnego doświadczenia, ani jakieś składniki odejmując, ani łącząc jakoś dodawanie, odejmowanie i modyfikowanie składników. Gdybym tylko wyglądał i zachowywał się jak osa czy nietoperz, nie zmieniając swej zasadniczej budowy, moje doznania nie byłyby niczym podobnym do doznań tych zwierząt [...]. Nawet gdybym mógł stopniowo przekształcić się w nietoperza, nic w mojej obecnej budowie nie pozwala mi wyobrazić sobie, jakie byłyby moje doznania po takiej metamorfozie. Najlepsze świadectwo pochodziłoby z doznań nietoperzy, gdybyśmy tylko wiedzieli, jakie to są doznania³⁶.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ <http://www.embracinganimal.com> (dostęp: 27 grudnia 2011).

³² *Ibidem*.

³³ G. Agamben, *op. cit.*, s. 77.

³⁴ Zob. Th. Nagel, *Jak to jest być nietoperzem*, przeł. A. Romaniuk, [w:] *idem*, *Pytania ostateczne*, Warszawa 1997, s. 203–219.

³⁵ *Ibidem*, s. 206–207.

³⁶ *Ibidem*, s. 207–208.

Stanowcze przekonanie Nagela o niedostępności doświadczenia innego gatunku (a nawet człowieka, który posługuje się inaczej zmysłami, jak na przykład niewidomy) nie zniechęciło francuskiej grupy Art Orienté objet do eksplorowania transgatunkowych relacji pomiędzy ludźmi i zwierzętami. Art Orienté objet, czyli działający od 1991 r. tandem Marion Laval-Jeantet i Benoît Mangin, często podejmuje problematykę ekologii, zastanawia się nad statusem biologicznych hybryd, zadaje też istotne pytania na temat związków estetyki z etyką oraz korelacji sztuki i nauki. Taka tematyka wynika z zainteresowania artystów socjobiologią, psychologią i naukami behawioralnymi. Niewerbalny język sztuki jest dla AOO doskonałym narzędziem do zgłębiania coraz to nowych zagadnień³⁷. W wyniku tych refleksji powstają intrygujące, często kontrowersyjne dzieła. Ich prowokujący charakter jest w pełni zgodny z zamysłem artystów starających się „tworzyć obiekty zasadzające się na łączeniu fundamentalnych antagonizmów: wywołujące wstręt i fascynację zarazem”³⁸.

W jednej z ostatnich akcji, *Que le cheval vive en moi* (Niech koń żyje we mnie), która odbyła się 22 lutego 2011 w galerii Kapelica w Ljublanie (Słowenia), założycielka AOO Marion Laval-Jeantet próbowała dowiedzieć się, jak zwierzęce immunoglobuliny wpływają na ludzki umysł i ciało³⁹. Aby to zbadać, podczas performansu pozwoliła sobie wstrzyknąć osocze końskiej krwi. Ten naukowo-artystyczny projekt poprzedzony był kilkumiesięcznymi przygotowaniami, które miały umożliwić przyjęcie człowiekowi zwierzęcej krwi bez skutków ubocznych. Przez ten cały czas artystka regularnie przyjmowała końskie przeciwciała w coraz większych dawkach — dzięki temu wytworzyła odporność na obcą substancję i nie doszło do wstrząsu anafilaktycznego. W ramach performansu Laval-Jeantet założyła też zestaw szczudeł z kopytami i spacerowała z koniem-dawcą w „rytuał komunikacji”, a następnie pobrano jej hybrydową krew i poddano ekstrakcji oraz liofilizacji⁴⁰.

Efektom tych działań miało być otrzymanie „hybrydowego ludzko-zwierzęcego istnienia”, kwestionującego bariery gatunkowe⁴¹. Eksperyment powiódł się — artystka w wywiadach i swoich tekstach opowiada o zmianach, które były wynikiem przyjęcia do własnego krwiobiegu końskiego osocza: „Miałam uczucie bycia kimś nad-ludzkim (*extra-human*). Moje ciało różniło się znacząco. Byłam niezwykle silna, wrażliwa, nerwowa i bardzo niepokojąca. Odczuwałam wszystkie

³⁷ www.artorientobjet.free.fr (dostęp: 27 grudnia 2011).

³⁸ *Interview with Art Orienté objet*, we-make-money-not-art.com/archives/2007/01/aoo-was-formed.php (dostęp: 27 grudnia 2011).

³⁹ K. Austen, *Ars electronica celebrates subversion*, <http://www.newscientist.com/blogs/culturelab/2011/09/ars-electronica-celebrates-subversion.html> (dostęp: 27 grudnia 2011).

⁴⁰ *Que le cheval vive en moi* (*May the horse live in Me*), www.we-make-money-not-art.com/archives/2011/08/que-le-cheval-vive-en-moi-may.php (dostęp: 27 grudnia 2011).

⁴¹ M. Laval-Jeantet, *Self-animality*, www.art-science.univ-paris1.fr/document.php?id=559 (dostęp: 27 grudnia 2011).

emocje roślinożercy. Nie mogłam spać i pewnie czułam się trochę jak koń⁴². Wspomina ponadto, że cały jej system nerwowy się przekształcił — miała „nieco agresywne reakcje na bodźce”, wszystko odczuwała wyraźniej, na przykład gdy ktoś jej dotknął, „podskakiwała przerażona”:

Specjalista w zakresie zachowań koni wyjaśnił mi, że wszystkie doznania, które odczuwałam, nie były typowe dla człowieka, lecz dla konia. Moje ciało reagowało w sposób nie do końca ludzki — to tłumaczyło, dlaczego spałam godzinę, a następnie budziłam się. W ten sposób śpią konie. Wewnętrznie stawałam się nie-ludzka⁴³.

W performansie Art Orienté objet uderza ekstremalność środków, które mają pozwolić na zniesienie granicy między gatunkami — można mieć pewne obiekcje, czy redukowanie fizykalnych różnic przez tak drastyczne i niebezpieczne biologiczne interwencje jest rzeczywiście konieczne⁴⁴. Jednocześnie *Que le cheval vive en moi* stanowi niewątpliwie interesującą kontynuację mitu centaura, który przez integralne i harmonijne połączenie zwierzęcia i człowieka w jednym ciele znosi możliwość dominacji jednego gatunku nad drugim (jak jest to chociażby w wypadku jeźdźca na koniu)⁴⁵.

Międzygatunkowa sztuka

We współczesnych praktykach artystycznych możemy odnaleźć wiele przykładów, kiedy żywe zwierzęta w mniej lub w bardziej aktywny sposób biorą udział w tworzeniu dzieła sztuki. Za każdym razem pojawia się pytanie o rolę, jaką te zwierzęta odgrywają w poszczególnych projektach. Odwołując się tylko do prac opisanych w niniejszym artykule, można zaobserwować znaczące różnice — stosunkowo większą swobodę w (współ)tworzeniu dzieła miał kojot z akcji Beuysa niż transgeniczne szczury wystawione w ramach instalacji K. High. W tym momencie nasuwa się najważniejsza kwestia — jakie warunki muszą zostać spełnione, żeby móc mówić o sztuce międzygatunkowej? Czy wystarczy sam udział zwierzęcia? Czy ważniejsze od fizycznej obecności jest zmierzenie się ze „zwierzęcą perspektywą”? A może konieczne jest jakieś ukierunkowane działanie ze strony zwierząt? Poparta przykładami, wnikliwa analiza tych zagadnień nie jest możliwa

⁴² *Que le cheval...*

⁴³ T. Mokoena, *May the horse live in Me*, www.dontpaniconline.de/p/posts/art/horse-power (dostęp: 27 grudnia 2011).

⁴⁴ Jako alternatywę można przywołać chociażby bardzo prostą formalnie pracę Jo Longhurst *Sighthound*, w której skonfrontowanie z perspektywą psa odbywa się w wyniku umieszczenia na wysokości piersi dorosłego człowieka małych otworów, przez które widać stereometryczne obrazy. Wymuszeniem zmiany pozycji z wyprostowanej na pochyloną widz traci swoją uprzywilejowaną postawę pionową i zyskuje „zwierzęcy punkt widzenia”, http://www.jolonghurst.com/docs/projects_images.php?id=1:152:3461:0 (dostęp: 27 grudnia 2011).

⁴⁵ Por. *Que le cheval...*

w tym krótkim tekście. Nie ulega jednak wątpliwości, że sformułowanie „sztuka międzygatunkowa” budzi mniej zastrzeżeń niż tak zwana sztuka zwierząt⁴⁶.

Gdy mówi się o „sztuce zwierząt”, najczęściej chodzi o wykonywanie przez zwierzę czynności, które nie należą do jego naturalnych zachowań⁴⁷. Między innymi w ten sposób szympanś Congo, zachęcany przez Desmonda Morrisa, etologa i artystę, przez dwa lata namalował (?) około trzystu osiemdziesięciu obrazów. Historyk sztuki Thierry Lenain uważa sztukę małp człekokształtnych za „ludzki wynalazek” — podkreśla przy tym stanowczo, że chociaż „w pewnym momencie w historii sztuki Zachodu obrazy produkowane przez ludzi i nie-ludzi były istotnie niemalże takie same, [to] nigdy nie były i być nie mogły tym samym”⁴⁸. Słowa te można także odnieść do tak zwanej sztuki słoni i najprawdopodobniej też do obiektów *ready-made* przetworzonych przez psa Pimpka. Przypadek Pimpka różni się tylko tym, że pies, zamiast rysować, po prostu robi to, co mu sprawia „szczerą radość” — różne przedmioty gryzie, rozdziera i rozszarpuje z „kompulsywną precyzją”⁴⁹.

Wymienione wytwory mogą wywoływać — zrozumiały skądinąd — sprzeciw przed nazywaniem ich sztuką. Okazuje się jednak, że czasem zwierzę może być interesującym partnerem do działań artystycznych (bez konieczności nazywania efektu współpracy kontrowersyjnym mianem „sztuki zwierząt”). Do najciekawszych międzygatunkowych kooperacji należy fascynujący *Bee Project* Bärbel Rothhaar. Ta niemiecka artystka od 1999 r. współpracuje z pszczołami, tworząc międzygatunkowe rzeźby, wideo oraz interaktywne instalacje. Jej zainteresowanie pszczołami zaczęło się od enkaustyki — techniki malarskiej znanej już w starożytnej Grecji, polegającej na nakładaniu gorących, wymieszanych z woskiem pszczelim, pigmentów. Kolejnym impulsem był wygląd pokrytych miodem i woskiem, wyciągniętych z ula narzędzi.

Na potrzeby wystaw zostały specjalnie skonstruowane ule ze szkła lub wyposażone w okna, dzięki czemu odwiedzający mają możliwość obejrzenia, jak pszczoły niszczą, przebudowują i zmieniają umieszczone w ulach przedmioty, rysunki, kości. Czasem, jak w instalacji *Sleeping in a Beehive* (2004), materiałem podlegającym przekształceniom jest odlew głowy (w tym wypadku śpiącej artystki). Z kolei w *Talking Heads* pszczoły otrzymały jedno piętro z woskowymi popiersiami i kartkę zapisaną notatkami z wywiadów — w trakcie trwania wysta-

⁴⁶ Monika Bakke (*Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010, s. 222) jako przykład transgatunkowej pracy podaje projekt *When Elephant Paint* prowadzony przez Vitaliego Komara i Alexandra Melaminda.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 218.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 220.

⁴⁹ *Czy zwierzę może być artystą*, www.e-teatr.pl/pl/artykuly/109782.html (dostęp: 27 grudnia 2011).



Fot. 3. Bärbel Rothhaar, *Talking Heads*, 2008/2009
(zdjęcie dzięki uprzejmości artystki)

wy papier został częściowo zjedzony i zastąpiony plastrami miodu. Rothhaar przy udziale pszczół tworzy intertekstualne i wielowątkowe dzieła o bogatej narracji, wymagające wnikliwej interpretacji. Do takich wieloznacznych prac należy między innymi instalacja *Aphrodite* (2003), w której owady przetwarzają dwadzieścia pięć woskowych odlewów detali rzeźby *Przykucnięta Afrodyta*. W ten sposób „wizerunek wykonany przez starożytnych Greków — uosobienie harmonii — skrzyżował się z woskową strukturą, zbudowaną przez pszczoły (również proporcjonalną i harmonijną, ale zupełnie inaczej)”⁵⁰. Dodatkowo mamy tutaj do czynienia z intrygującą grą, bogatą symboliką pszczół. Od starożytności pszczoły wiązano z nieśmiertelnością, między innymi aby uchronić ciało przed rozkładem

⁵⁰ <http://www.baerbel-rothhaar.de> (dostęp: 27 grudnia 2011).

i zapewnić człowiekowi zmartwychwstanie, zmarłych smarowano miodem. Jeszcze ciekawsze są greckie podania ludowe, według których dusza po śmierci ulatuje w postaci pszczoły, odwiedzając niekiedy kwiaty na swym własnym grobie⁵¹. To połączenie momentu śmierci człowieka i narodzin pszczoł pojawia się też w mitologii greckiej. W jednej z opowieści Melissa, kapłanka Demeter, zostaje rozszarpana przez towarzyszki, ponieważ nie zdradziła tajemnicy misteriów swojej bogini. Demeter zamieniła rozczłonkowane ciało kapłanki w rój pszczoł. Sama Rothhaar wspomina, że nawiązuje przede wszystkim do pojęcia *melissas* (gr. Μελισσας) oznaczającego pszczoły, ale też kapłanki w świątyni Afrodyty⁵².

Twórczość Bärbel Rothhaar stanowi interesujący przykład zawieszania granicy tego, co ludzkie, i tego, co nie-ludzkie. W efekcie dialogu między sztuką i naturą powstają „symbiotyczne dzieła sztuki, w których artystyczny zamysł i naturalne procesy scalają się”⁵³. Skończone rzeźby podczas tej *work in progress* podlegają transformacji, tracą swą integralność — końcowy efekt obróbki jest tym bardziej zaskakujący, że nawet ta sama społeczność pszczoł za każdym razem inaczej buduje plastry miodu, w zależności od klimatu, roślinności, pory kwitnienia roślin itp.⁵⁴ Procesualny charakter dzieł, możliwość zajrzenia do środka ula i zobaczenia tego, co zazwyczaj niedostępne, zmniejsza dystans między pszczołami a człowiekiem. Prace te uczą też wrażliwości i otwarcia na częściowo nie-ludzką „estetykę”.

Bez wątpienia możemy zaobserwować w sztuce rosnące zainteresowanie problematyką zwierząt, pozycją człowieka i jego zmaganiem ze swoją przynależnością gatunkową. Prace, które powstają, są istotnym i krytycznym głosem w tych rozważaniach, prowadzonych równolegle między innymi przez filozofów czy biologów. Często artyści są też skłonni do ściślejszej współpracy ze zwierzętami. Jednak mimo wielu pozytywnych zmian konieczna jest czujność i nieustanne kształtowanie naszej wrażliwości etycznej, zwłaszcza gdy w dziele bierze udział żywe zwierzę. Steve Baker, autor licznych książek poświęconych etycznym i artystycznym aspektom przedstawień zwierząt w sztuce⁵⁵, przestrzega przed zbyt

⁵¹ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

⁵² <http://www.baerbel-rothhaar.de> (dostęp: 27 grudnia 2011). Nie tylko kapłanki Demeter i Afrodyty były nazywane *melissas* — określano też tak kapłanki ze świątyni Artemidy w Efezie. Ta zbieżność nazw wynikała z tego, że pszczoła była związana z Księżycem, wszystkie zaś trzy boginie były bóstwami lunarnymi.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Na przykład S. Baker, *The Postmodern Animal*, London 2000; *idem*, *Picturing the Beast: Animals, Identity and Representation*, Chicago 2001; *Killing Animals*, red. S. Baker, Champaign 2006.

„naiwnym” podejściem do sztuki współczesnej, która nie zawsze ma zwierzętom więcej do zaoferowania niż antropocentryczna sztuka tradycyjna⁵⁶. Te obawy w pewnym stopniu podzielają sami artyści, którzy zauważają, że nawet ich dobre intencje czasami nie wystarczają, aby zerwać z instrumentalnym traktowaniem zwierząt. Bardzo dobitnie wyraziła to High, tak pisząc o swojej multimedialnej instalacji *Embracing Animal*:

Szczury przestały być produktem laboratorium, ale stały się produktem sztuki, ponownie wystawione na pokaz, znowu wykorzystywane do badań. Czy przyczyniło się to do przesunięcia ich pozycji lub zmiany statusu na świecie? Wciąż były pracownikami i produktami przeznaczonymi na sprzedaż. Ale to właśnie szczury uznane za „dzieła sztuki” i pokazane na wystawie, zamiast tych będących tylko „produktem laboratoryjnym”, sprawiły, że stanęliśmy twarzą w twarz z rzeczywistością i kruchością tych małych uczynionych przez człowieka stworzeń (*small man-made creatures*)⁵⁷.

Widać wyraźnie, że chociaż artystka ma świadomość, jak ważną rolę gra jej praca — z jednej strony ujawnia los zwierząt laboratoryjnych, a z drugiej zapewnia tym szczurom wszechstronną opiekę — nie może pozbyć się wątpliwości, że w jakimś stopniu uczestniczy w wykorzystywaniu tych bezbronnych „kruchych” istot.

Mimo wszystkich zastrzeżeń i obaw nie można jednak zrezygnować w sztuce z transgatunkowych spotkań, które często prowadzą do istotnych wniosków i przewartościowań. Według Ullrich działania artystyczne przyczyniają się do tego, że ludzka i zwierzęca tożsamość podlega przeformułowaniu:

Bycie człowiekiem traci wyraźny kontur, ulega postrzępieniu i zlewa się miejscami ze zwierzęcością. Bycie człowiekiem nie jest oczywistością, ale performatywnym aktem, czymś w ciągłym stawaniu się, nigdy czymś statycznym, jest pytaniem, które wciąż należy zadawać na nowo. Być może człowiek stanie się w pełni człowiekiem dopiero wtedy, gdy przypomni sobie swoją zwierzęcość⁵⁸.

Dotychczas, jak słusznie zauważyła Monika Bakke,

w naszej kulturze podobieństwo fizyczne i psychiczne między ludźmi a zwierzętami nie było powodem do skrócenia dystansu z innymi gatunkami, a wręcz przeciwnie, odczuwano je jako zagrożenie dla ludzkiej — odseparowanej od innych zwierząt — tożsamości. W konsekwencji powodowało to tylko pogłębienie dychotomii poprzez potrzebę budowania dystansu koniecznego do pocucia przewagi na zwierzętami⁵⁹.

⁵⁶ S. Baker, *The animal in contemporary art*, <http://www.fathom.com/feature/122562/index.html> (dostęp: 27 grudnia 2011).

⁵⁷ K. High, *I offer my power in the service of Love*, <http://becoming-animal-becoming-human.animal-studies.org/img/EmbracingAnimal.pdf> (dostęp: 27 grudnia 2011).

⁵⁸ D. Łagodzka, J. Ullrich, *op. cit.*

⁵⁹ M. Bakke, *op. cit.*, s. 119.

Obecnie sytuacja zaczyna się zmieniać i nawet konstatacja Anny Tsing, że „natura ludzka jest relacją międzygatunkową”⁶⁰, nie wywołuje już tak gwałtownego sprzeciwu. Zamiast granicy coraz częściej dostrzegamy *continuum* tego, co ludzkie, i tego, co nieludzkie.

Limits of the (non)human in contemporary art

Summary

Contemporary art has undoubtedly been showing a growing interest in animals, the position of human beings and their struggle with their own identity as a species. Art works constitute a significant and critical contribution to this discussion, held, among others, by philosophers and biologists. J. Ulrich, pointing to thorough transformations in our approach to our relations with other animals, goes even as far as to call it an *animal turn*. Artists express the boundaries of the (non)human in many different ways: by creating inter-species works (B. Rothhaar, *Bee Project*), enabling us to recognise ourselves in the non-human Other (C. Höller, *Orang-outang*) and pondering over the status of biological hybrids (Art Orienté objet, *Que le cheval vive en moi*). It is interesting, too, that human interference (creation of transgenic animals) proves to be helpful in realising the vagueness of the boundaries between species (K. High, *Embracing Animal*). An analysis of the above mentioned works undermines the basis of the binary division into the human and the animal, which also forces us to the reinterpret the culture-nature relation.

⁶⁰ A. Tsing, *Unruly Edges: Mushrooms as Companion Species*, unpublished manuscript. Cyt. za: D. Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis 2008, s. 19.