




ANDRZEJ PITRUS

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

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej

„I czyńcie ją sobie poddaną;
i panujcie nad rybami morskimi,
i nad ptactwem niebieskim,
i nad wszelkim zwierzem, który się rusza na ziemi”

«И обладайте ею, и владичествуйте над рыбами морскими, и над птицами небесными, и над всяким животным, пресмыкающимся по земле»

Абстракт

В статье рассматриваются стратегии художников, использующих в своих работах живых животных. Автор приводит многочисленные примеры, которые часто вызывают споры и даже протесты. Цель статьи, однако, состоит не в оценке нравственных аспектов обсуждаемых работ, а в указании на многообразии художественной деятельности, имеющей общую черту: в большей или меньшей степени они относятся к традиции концептуально-го или доконцептуального искусства.

Ключевые слова: современное искусство, инсталляция, живые животные, перформанс, концептуальное искусство

“And Subdue It: And Have Dominion over the Fish of the Sea, and over the Fowl of the Air, and over Every Living Thing that Moveth upon the Earth”

Abstract

The article focuses on various strategies of artists who use live animals in their works. The author presents several examples of works which, in many cases, raised a lot of controversies. His aim is not to judge, but to discuss different approaches, which have one thing in common: they all come from the tradition of conceptual or preconceptual art.

Keywords: contemporary art, installation, live animals, performance, conceptual art

Zwierzęta występują w sztuce od zawsze i nieprzerwanie; fascynowały pierwszych artystów, którzy pozostawili po sobie malowidła odnalezione w grotach we Francji i w Hiszpanii, twórców malarstwa religijnego i rodzajowego, no i oczywiście – flamandzkich mistrzów martwej natury. Tych ostatnich interesowały najczęściej zwierzęta... martwe. O ich obecności w sztuce najnowszej pisałem w jednym z poprzednich numerów „Zoophilologii”¹. Czas zatem na zwierzęta żywe, a nawet – istoty dopiero powoływane do życia.

W niniejszym tekście nie będę omawiał szerzej kwestii etycznych², aczkolwiek wiadomo, że nie można nie zauważać tego problemu. Wprawdzie zwierzęta są na ogół tylko materią sztuki i nie mają podmiotowego wkładu w jej tworzenie, ale i kwestia autorstwa jest tematem godnym dyskusji, bo „bracia mniejsi” okazjonalnie także stają się artystami, choć zwykle pod kierownictwem ludzi.

Motywy animalne często były obecne w pracach artystów na płaszczyźnie symbolicznej i nadal można się spotkać z takim myśleniem o zwierzętach. Niedawno miałem okazję oglądać wystawę zatytułowaną „Animal Farm”, zaprezentowaną w znakomitej Two Art Gallery w Murcii³, specjalizującej się w najnowszej sztuce figuratywnej. Pokazane tam obrazy, rzeźby, fotografie i instalacje nawiązywały do *Folwarku zwierzęcego* George’a Orwella – jednej z tych książek, które niewątpliwie ustaliły pewien kanon postrzegania zwierząt jako istot zantropomorfizowanych, przeważnie *de facto* noszących cechy ludzkie. Rzecz jasna, antropomorfizacja nie jest warunkiem uruchomienia mechanizmów pozwalających na ujawnienie znaczeniowego drugiego dna, które może przecież wynikać również z osadzenia nawet całkowicie realistycznych przedstawień w określonym kontekście.

Niemniej w tym artykule nie będę się wypowiadał na temat przedstawień, a jedynie na temat prac, w których zwierzęta – lub czasem różne formy nie-ludzkiego życia – są częścią realizacji. Innymi słowy: ich wizerunki nie zostały utrwalone żadną techniką, lecz one same stały się elementem dzieła – na ogół z oczywistych przyczyn mającego postać instalacji lub performance’u.

Ciekawą klasyfikację rodzajów obecności zwierząt w sztuce najnowszej znajdziemy w tekście Karin Andersen i Luki Bochicchia⁴. Autorzy proponują wyróżnienie czterech kategorii: multimedialnych portretów zwierząt, symbolaków zwierząt, obecności rytualnej martwych zwierząt i obecności żywych

¹ Andrzej Pitrus, „Tego się nie robi kotu, czyli o ciałach martwych zwierząt w sztuce najnowszej”, *Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies*, nr 5 (2019): 343–353.

² Problem ten jest podejmowany przez krytyków i historyków sztuki. Zob. np. Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, „Animaux dans l’art contemporain: la question éthique”, *Jeu. Revue de théâtre*, n° 130 (2009): 40–47.

³ Wystawa była dostępna od 4 listopada do 6 grudnia 2021 roku.

⁴ Karin Andersen and Luca Bochicchio, „The presence of animals in contemporary art as a sign of cultural change”, *Forma. Revista d’Humanitats*, vol. 6 (2012): 12–23.

„I czyńcie ją sobie poddaną; i panujcie nad rybami morskimi, i nad ptactwem niebieskim...”

zwierząt⁵. Mnie interesuje przede wszystkim ostatnia, choć nie sposób nie dostrzec prac, gdzie żywe istoty stają się martwe na oczach widzów – jak w akcjach Hermanna Nitscha (który jednak zaprzestał praktyk uśmiercania zwierząt w połowie lat 90.). Być może trzeba by je umieścić pomiędzy kategoriami trzecią a czwartą. Dzisiaj takie działania najczęściej nie są akceptowane i zapewne większość galerii nie zdecydowałaby się na publiczne prezentowanie zadawania śmierci zwierzętom, aczkolwiek „tolerancja” zależy w dużym stopniu od tego, o jakie istoty chodzi⁶.

Odejście od reprezentacji (przedstawienia) na rzecz obecności należało do postulatów dadaistów, dążących, po pierwsze, do zanegowania klasycznych kategorii artystycznych, a po drugie – do zbliżenia życia i sztuki, czy wręcz uczynienia ich jednością. Forma *ready mades*, której przykładem może być słynna *Fontanna* (1917) Marcela Duchampa, znakomicie realizowała takie założenia. Artysta nie musiał już posługiwać się pędzlem czy innymi narzędziami wcześniejszej sztuki, tylko dokonywał wyboru obiektów, ich aranżacji lub transformacji, w wyniku czego nawet pisuar mógł się stać obiektem artystycznym. Choć obecność żywych zwierząt w pracach twórców okresu Wielkiej Awangardy nie była zjawiskiem częstym, można wskazać kilka pionierskich realizacji. Jedną z nich jest instalacja Salvadora Dalí zatytułowana *Deszczowa taksówka* (1938). Wprawdzie powstała już po zamarcu głównego nurtu tendencji dadaistycznych, lecz niewątpliwie ma w sobie więcej elementów dada niż surrealizmu, z którym Dalí bywa na ogół identyfikowany. Hiszpański artysta wykrywał w swej pracy żywe ślimaki.

Większe zainteresowanie obecnością żywych organizmów obserwujemy w okresie powojennym, przeważnie zresztą w obrębie kierunków konceptualnych⁷, rozwijających idee dadaizmu, ale czyniących to za pomocą strategii artystycznych zorientowanych na performatywność. Klasyczną realizacją jest dzisiaj dzieło Jannisa Kounellisa – twórcy pochodzenia greckiego, reprezentującego jednak nurt *arte povera* powstały pod koniec lat 60. XX wieku we Włoszech. Właśnie w tym kręgu zostały zbudowane fundamenty nowoczesnej sztuki instalacji. Ideą jego przedstawicieli było eksponowanie pospolitych, tanich i zwykle łatwo dostępnych materiałów, stąd też często ich prace stanowiły efekt aranżacji elementów znalezionych, zaczerp-

⁵ Andersen and Bochicchio, „The presence of animals in contemporary art”, 17.

⁶ W 2012 roku londyńska Tate Modern – najsłynniejsza, a na pewno najpopularniejsza, galeria sztuki współczesnej – zorganizowała retrospektywę twórczości Damiena Hirsta, podczas której zaprezentowano instalacje z żywymi muchami i motylami. Zapewne znaczna część owadów nie dożyła do końca, ale być może ich śmierć wydawała się organizatorom mniej „spektakularna” niż ta, którą radykalni performerzy zadawali np. ptakom czy ssakom. O pracach Hirsta wspominam dalej w artykule.

⁷ Sztukę konceptualną należy rozumieć jako taką, w której idea wyrażona przez artystę jest ważniejsza od reprezentujących ją artefaktów, które mogą być całkowicie wymienne.

niętych ze świata natury (gałęzi, kamieni itp.) lub przetworzonych w kontekście innym niż artystyczny (szmat, czasopism, zniszczonych plakatów). Chodziło nie tylko o gest sprzeciwu wobec elitarności sztuki, lecz także o próbę zwrócenia uwagi na konceptualny, intelektualny aspekt procesu tworzenia. W pozbawionej tytułu instalacji⁸ Kounellis wykorzystał dwanaście koni, które po prostu zostały pokazane w dużym pomieszczeniu galerii L'Attico w Rzymie, a w 1976 roku – w jednej z sal wystawowych weneckiego biennale. Performance Kounellisa był później wskrzeszany, np. w 2015 roku w Nowym Jorku przez marszanda Gavina Browna, co spotkało się z krytyką obrońców praw zwierząt.

Zamienienie przestrzeni galerii w stajnię jest czymś więcej niż prowokacją: zarówno odnosi się do tradycji prezentowania wizerunków koni w sztuce klasycznej (Kounellis odwoływał się do renesansu), jak i podejmuje dyskusję z ideą sztuki biednej. W realizacji artysty znajdziemy bowiem i „ubóstwo” środków, i „bogactwo” szczególnego materiału – bo przecież posiadanie konia i uprawianie jeździectwa stało się w XX wieku luksusem, podobnie jak sama sztuka, już w latach 60. należąca do najlepszych, a równocześnie wysoce ryzykownych inwestycji. Simón Marchán Fiz dodatkowo podkreśla ekologiczny wymiar *arte povera*⁹. I on przypuszczalnie jest obecny w pracy Kounellisa.

Z symbolicznymi kontekstami wykorzystania zwierząt mierzył się także Joseph Beuys w performansie z 1974 roku *I Like America and America Likes Me*, którego treść stanowi jedyna wizyta artysty w USA. Przebiegła ona w dość specyficzny sposób, mianowicie twórca został przetransportowany do pewnej nowojorskiej galerii tak, by nie mógł zobaczyć niczego z amerykańskiej rzeczywistości. Jedynym „Amerykaninem”, z którym się spotkał, był kojot – Beuys spędził z nim w tym samym pomieszczeniu kilka dni i podobno nawet się zaprzyjaźnili. Theresa Meléndez w artykule poświęconym symbolice kojota zwraca uwagę m.in. na fakt, że zwierzę to jest postrzegane jako figura podboju natywnej Ameryki przez białych osadników¹⁰, więc performance niemieckiego konceptualisty można rozumieć jako krytykę zawłaszczania oryginalnej kultury Ameryki Północnej. Ale zapewne nie tylko, dostrzeżemy tu bowiem także ironiczny komentarz do przekonania o centralności i swoistej prymarności kultury amerykańskiej (białoskórych mieszkańców USA), która w istocie pozbawiona jest tradycji, jaką może się poszczycić Europa. Znaczenia inicjatywy Beuysa nie są zresztą bezsporne, bo sam uciekał od oczywistości i publicystycznego tonu.

⁸ Zwyczajowo nazywa się ją *12 koni*, ale nie jest to tytuł oryginalny.

⁹ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto* (Madrid: Ediciones Akal, 1986), 318–319.

¹⁰ Theresa Meléndez, „The Coyote”, in *American Wildlife in Symbol and Story*, ed. by Angus K. Gillespie and Jay Mechling (Knoxville: The University of Tennessee Press, 1987), 214–215.

„I czyńcie ją sobie poddaną; i panujcie nad rybami morskimi, i nad ptactwem niebieskim...”

Zwierzęta pojawiają się w sztuce również w kontekście kontrkultury. Przykładem może być performance Davida Wojnarowicza¹¹, należącego do kręgu amerykańskiej awangardy związanej z punkiem, znanego m.in. za sprawą swoich filmów z nurtu *the cinema of transgression*. Działania artysty dotyczyły wielu sfer życia społecznego. Cierpiał na AIDS i po otrzymaniu diagnozy walczył na rzecz praw chorych, a także często występował przeciw artystycznemu establishmentowi. Akcja tego rodzaju zorganizowana w 1982 roku w galerii PS1, stowarzyszonej obecnie z Museum of Modern Art, polegała na wypuszczeniu tam stada karaluchów ucharakteryzowanych tak, by przypominały miniaturowe króliki. Mysoon Rizk wskazuje na pokrewieństwa interwencji Amerykanina z jednym z najśłynniejszych performance'ów Beuysa, zatytułowanym *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, po raz pierwszy zaprezentowanym w 1965 roku w Galerii Schmela w Düsseldorfie¹². Beuys znany był z hodowania zwierząt, które po naturalnej śmierci wykorzystywał w instalacjach. Stanowiło to część jego projektu radykalnej ekologii, wpisującej się w poglądy artysty¹³, przekonanego, że zwierzęta mogą mieć większy udział w zmianie politycznej niż ludzie¹⁴. Działania Wojnarowicza, który najchętniej posługiwał się w swojej twórczości owadami (m.in. mrówkami w pracach fotograficznych), wolno interpretować jako jeszcze zradyzowaną wersję akcji Beuysa. Owady – zwłaszcza te uważane przez ludzi za uciążliwe i w konsekwencji wyłączone z obszaru, który skłonni bylibyśmy uznać za „chroniony” – są u niego znakiem możliwego krachu cywilizacji człowieka, zmuszonego stawić czoła inwazji świata, którego istnienia czasem nie dostrzega.

Zdecydowanie bardziej eksploatacyjny charakter mają instalacje Damiena Hirsta, który wystawą zatytułowaną „Frieze” zainicjował – wraz z innymi młodymi twórcami – nurt znany jako Young British Artists¹⁵. Hirst, podobnie jak wielu przedstawicieli tego kręgu, został objęty patronatem wpływowej Galerii Saatchi, gdzie wystawiano m.in. jego prace wykonane z użyciem martwych zwierząt, których ciała, często po uprzedniej „obróbce”, zanurzał w pojemnikach wypełnionych formaliną. Inne realizacje zawierają jednak żywe stworzenia – np. *A Thousand Years* z 1990 roku. Artysta zdaje się wykazywać mniejsze zainteresowanie ekologią i nie rzadko traktuje zwierzęta w sposób bardziej instrumentalny. We wcześniejszych

¹¹ Zob. Cynthia Car, *Fire in the Belly: The Life and Times of David Wojnarowicz* (New York: Bloomsbury, 2012).

¹² Mysoon Rizk, „Taking the »s« out of Pest”, *Antennae. The Journal of Nature in Visual Culture*, issue 11 (2009): 40.

¹³ Beuys był związany z Zielonymi i angażował się w ich działalność polityczną.

¹⁴ Pisze o tym m.in. David Adam, „Joseph Beuys. Pioneer of a Radical Ecology”, *Art Journal*, vol. 51, no. 2 (2009): 26–34.

¹⁵ Zob. np. Julian Stallabrass, *High Art Lite: The Rise and Fall of Young British Art* (London: Verso Books, 2006).

pracach skupiał się na problematyce egzystencjalnej i w taki sposób można postrzegać wspomnianą instalację. Składała się ona z przezroczystego pojemnika, gdzie została umieszczona odcięta głowa krowy. Z gnijącego ciała na oczach widzów wypęły larwy, które potem zamieniały się w muchy i kończyły swój ulotny żywot w elektrycznej pułapce na owady zainstalowanej w środku. Hirst nie tylko ukazywał tu życie i śmierć jako fenomeny opozycyjne wobec siebie, lecz także zwracał uwagę na nieuchronność cyklu umierania i odradzania się.

Do tematu tego powrócił zresztą niewiele później w enivironmencie *In and Out of Love* (1991), pozwalającym widzom w galerii obserwować krótki cykl życia motyli, wykluwających się z kokonów i skazanych na śmierć w pomieszczeniu odseparowanym od natury. Działania Hirsta, jednego z najlepiej sprzedających się dziś artystów, często spotykały się z krytyką¹⁶, którą sam nieraz prowokował kontrowersyjnymi wypowiedziami. Należy do nich m.in. słynna fraza: „Pociąga mnie możliwość zrozumienia świata poprzez wyizolowanie z niego jego elementów. Aby przyrzeć się czemuś, musisz to najpierw zabić”¹⁷.

W twórczości Hirsta pojawiają się również wyraźne wątki autoreferencyjne. Artysta, cieszący się niesłabnącym zainteresowaniem, w autoironiczny sposób odnosi się do „wartości” sztuki. Motyw ten bywa obecny też w jego pracach wykorzystujących zwierzęta, choć mowa tu przede wszystkim o realizacjach, których element stanowiły ciała uprzednio uśmierconych stworzeń – nierzadko na zlecenie artysty. Jeśli okrucieństwo, jakiego dopuszczał się Hirst, rozgrywało się na oczach widzów, to dotyczyło głównie istot marginalizowanych (kto z nas nie ma na sumieniu kilku much i komarów?); większe zwierzęta (rekin, owce, krowy) trafiały do galerii już po śmierci jako obiekty przeznaczone do oglądania, a także do kupienia.

Znane są jednak przykłady, kiedy publiczność patrzyła na umieranie lub cierpienie zwierząt należących do świata ssaków. Bodaj największym skandalem tego rodzaju była instalacja pochodzącego z Kostaryki artysty o pseudonimie Habacuc (właśc. Guillermo Vargas), który pokazał zagłodzonego psa przywiązanego do ściany w galerii Códice w Managui, stolicy Nikaragui. *Exposición No. 1* miała, zgodnie z deklaracją autora, zwracać uwagę na los bezpańskich psów, ale większość krytyków nie uznała użytych środków za stosowne, a o sprawie pisała nawet prasa w Polsce, m.in. „Gazeta Wyborcza”¹⁸. Mimo że do dzisiaj nie ustalono, co się stało z psem (podobno jednak był karmiony po zamknięciu galerii), niewątpliwie artysta dopuścił się okrucieństwa wobec głodnego zwierzęcia, gdyż było ono przywiązane

¹⁶ Zob. np. Animal Studies Group, *Killing Animals* (Urbana–Chicago: University of Illinois Press, 2006).

¹⁷ Damien Hirst, *I Want to Spend the Rest of My Life Everywhere, with Everyone, One to One, Always, Forever, Now* (London: Booth-Clibborn Editions, 1997), 279.

¹⁸ Dorota Jarecka, „Czy to prawda, że Kostarykanin zagłodził w galerii psa?”, *Gazeta Wyborcza*, 20.11.2007, <https://wyborcza.pl/7,75410,4690770.html> (dostęp: 12.12.2021).

„I czyńcie ją sobie poddaną; i panujcie nad rybami morskimi, i nad ptactwem niebieskim...”

niedaleko miski z pożywieniem, lecz znajdującej się poza jego zasięgiem, ograniczonym długością sznura. Na ścianie, do której też nie mogło się zbliżyć, wypisano hasło „Eres lo que lees” („Jesteś tym, co czytasz”), adresowane do zwiedzających, a za „atrament” posłużyła tu również rozdrobniona karma dla psów. Kontrowersyjna realizacja Habacuca nie ograniczała się do publicystyki – dodatkowo uwypuklała możliwość spektakularyzacji okrucieństwa. Widzowie byli bowiem postawieni w sytuacji niekomfortowej: zabraniano im karmienia zwierzęcia, a jednocześnie zmuszano ich do przyjęcia pozycji obserwatorów w osobliwym teatrze przemocy i śmierci. Niezależnie od tego, czy pies – jak twierdzą niektórzy – uciekł z miejsca swej kaźni w trakcie ekspozycji, czy zmarł w dzień po jej zamknięciu, środki podjęte przez artystę wydają się nazbyt drastyczne.

Jeszcze dalej posunął się pochodzący z Chile Marco Evaristi. Jego najbardziej znana wystawa odbyła się w 2000 roku w duńskiej miejscowości Kolding (twórca studiował w Kopenhadze i jest związany także z duńską sceną artystyczną). Protesty wzbudziła instalacja zatytułowana *Helena*, składająca się z blenderów marki Moulinex zamienionych w specyficzne akwaria: w każdym z nich znajdowała się złota rybka, a urządzenia były podłączone do prądu. Od decyzji widzów zależał los ryb – wprawdzie Evaristi nie zachęcał do ich uśmiercania, lecz pozostawił publiczności taką możliwość, z której wielu zwiedzających skorzystało. Doprowadziło to do wyostrowania zarzutów wobec niego i dyrektora galerii, ale w końcu sąd je oddalił, gdyż nie dopatrywał się okrucieństwa w działaniu samego artysty.

Evaristi z całą pewnością zalicza się do twórców sięgających po estetykę szoku. Mimo kłopotów z prawem nie przestawał bulwersować, choć w późniejszych realizacjach już nie torturował zwierząt. W zamian np. częstował publiczność pierożkami z nadzieją, którego składnikiem był tłuszcz uzyskany wcześniej w wyniku liposukcji – odessany z jego własnego ciała. Cóż... przykład może trochę na marginesie, niemniej jeśli zgodzimy się, że i człowiek należy do świata zwierząt, może nie aż tak nieadekwatny do tematu artykułu. Hernán D. Caro postrzega twórczość Chilijczyka w kontekście testowania granic sztuki¹⁹ – nieprzypadkowo jedną z prac nawiązuje on do słynnego *Merda d'artista* Piera Manzonia, który w 1961 roku wystawił puszkę zawierającą 30 gramów własnego kału. Podobny obiekt stworzył też Evaristi, tyle że jego odchody nie zostały umieszczone w pojemniku, lecz pokryte warstwą złota. Artysta, choć znów użył środków uważanych przez wielu za niedopuszczalne, poniekąd oskarżał publiczność sceny artystycznej o hipokryzję i pogoń za sensacją. Problem w tym, że krytykując apetyty widzów, sam dostarczał im kolejnej stawy.

Z zarzutami, jakoby maltretował zwierzęta, spotkał się również najwybitniejszy belgijski artysta współczesny Jan Fabre. Ten pochodzący z Antwerpii twórca zajmuje

¹⁹ Hernán D. Caro, „¿Todo vale?”, *Arcadia*, no. 38 (2008).

się różnymi dziedzinami – od klasycznych sztuk plastycznych (rzeźba, rysunek, malarstwo) po formy sceniczne oraz instalacje. W jednym z performance'ów, zorganizowanym w 2012 roku w magistracie w jego rodzinnym mieście, wykorzystał koty, które – podobno za zgodą właścicieli – były zrzucone z dość wysokich schodów. Fabre otrzymał ponad 20 tysięcy (!) e-maili od oburzonych obrońców praw zwierząt, a także został siedmiokrotnie zaatakowany przez uzbrojonych napastników podczas uprawiania joggingu. Tak duże emocje wynikały być może z faktu, iż jest raczej powszechnie uznawany za narodowego twórcę belgijskiego, który wprowadził od dawna zaskakiwał i szokował, m.in. umieszczając w swoich instalacjach wypchane zwierzęta, ale nigdy nie posunął się do dokonywania na oczach publiczności aktów przemocy. Fabre zresztą posypał głowę popiołem – wyraził ubolewanie i skrucę, a równocześnie zapewnił, że żaden kot nie odniósł obrażeń.

Niektórzy artyści, choć wykorzystują zwierzęta, czynią to w sposób gwarantujący im bezpieczeństwo. Jednak mimo że Banksy, głośny twórca street artu, zwrócił się do The Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals o opinię na temat akcji z 2003 roku zatytułowanej *Turf War* i uzyskał akceptację, także on spotkał się krytyką publiczności, której nie spodobał się pomysł pokrywania ciał zwierząt malowidłami. Jeszcze dalej posunął się Wim Delvoye, od lat 90. realizujący projekt polegający na tatuowaniu żywych świń. Co ciekawe, specjalna farma, na której uprawia ten proceder, została w pierwszych latach XXI wieku przeniesiona do Chin, gdzie nie obowiązują regulacje ograniczające poczynania artystów, którzy chcą pracować z żywymi stworzeniami.

Z organizacjami dbającymi o prawa zwierząt nie konsultował się natomiast Huang Yong Ping. Ten znany chiński artysta, założyciel Xiamen Dada²⁰, faktycznie nawiązywał do wielu haseł dadaizmu, ale do sztuki konceptualnej, czy też – jak chcą niektórzy – neodadaistycznej, wprowadzał elementy krytyczne. Był porównywany do Ai Wei Weia, jednak od mistrza różni go zdecydowanie wyraźniejsze upodobanie do posługiwania się estetyką szoku. Ai Wei Wei – choć jest nie tylko artystą, lecz także aktywistą politycznym – przemawia głosem nieco wyciszonym, skłaniającym raczej do kontemplacji niż wyjścia na ulicę, Huang Yong Ping natomiast „krzyczy”, sięga po ekspresywne rozwiązania cechujące się sporym eklektyzmem.

Motywy zwierzęce są obecne w wielu jego pracach, często używa w nich np. wypchanych ciał „braci mniejszych”, ale i modeli nawiązujących do tropów animalistycznych. Podczas wystawy w Vancouverze zaprezentował instalację zatytułowaną *Theatre of the World*, należącą do retrospektywnego zestawu *The House of Oracles*. Wykorzystał w niej owady i inne zwierzęta (np. żółwie, węże, skorpiony) i urządził

²⁰ O chińskiej awangardzie przed 1989 rokiem i zjawiskach, które doprowadziły do renesansu sztuki Chin w ostatnich latach, pisze m.in. Martina Köppel-Yan, *Semiotic Warfare: A Semiotic Analysis, the Chinese Avant-garde, 1979–1989* (Hong Kong: Timezone 8, 2003).

„I czyńcie ją sobie poddaną; i panujcie nad rybami morskimi, i nad ptactwem niebieskim...”

im środowisko sprzyjające powstawaniu konfliktów, mających w intencji twórcy odwzorowywać te, w które angażują się ludzie. Zwierzęta umieszczone w habitacie wykreowanym przez Chińczyka nieraz zabijały się wzajemnie, a tłumaczenia, że mamy do czynienia z niemal naturalnymi procesami ukazanymi jedynie w mikroskali, nie przekonały obrońców praw zwierząt, którzy wnieśli sprawę do sądu.

Praca trafiła później także na wystawę zbiorową *Art and China after 1989* w nowojorskim Guggenheim Museum, lecz dyrekcja placówki ugięła się pod presją opinii publicznej (petycję przeciwko Huang Yong Pingowi podpisało ponad 800 tysięcy osób) i usunęła instalację z ekspozycji. Podobny los spotkał dzieło *Dogs That Cannot Touch Each Other* autorstwa Sun Yuana i Peng Yu – znanego duetu artystycznego, który postanowił się wypowiedzieć na temat walk psów, nadal często organizowanych w Chinach. W ich realizacji agresywne bulterierki zostały przywiązane do ruchomych bieżni, ustawionych w taki sposób, aby zwierzęta miały ze sobą kontakt wzrokowy, wywołujący w nich agresję, a jednocześnie tak, by nie mogło dojść między nimi do fizycznej konfrontacji. Instalację udostępniono tylko w formie dokumentacji wideo, mimo to wzbudziła wiele negatywnych emocji, skutkujących nieprzychylnymi opiniami. Z pośrednictwa wideo korzystał również algierski artysta Adel Abdessemed, m.in. w pracach *Don't Trust Me* (2008) i *Usine* (2009), w których ukazane zostały akty przemocy rozgrywające się pomiędzy zwierzętami oraz śmierć zadawana im przez człowieka.

Huang Yong Ping bronił swego dzieła, przedstawiając je jako rodzaj metafory świata po wkroczeniu Chin do różnych dziedzin: chociażby sztuki, ale także globalnej ekonomii. Problemy w Stanach Zjednoczonych nie spowodowały, że praca zniknęła, bo później była pokazywana w wielu miejscach, m.in. w Guggenheim Museum w Bilbao w hiszpańskim Kraju Basków. Kuratorzy wydali tam oświadczenie, iż zdają sobie sprawę, jakie kontrowersje może wywołać dzieło Chińczyka, lecz postanowili stanąć nie po stronie praw zwierząt, tylko po stronie prawa artysty do swobodnej wypowiedzi.

Wspomniana tu praca przywodzi na myśl tzw. kuratorskie habitaty, z tą różnicą, że zwykle twórcy nie kreują środowisk stymulujących konflikty pomiędzy wykorzystywanymi zwierzętami. Najbardziej znanym autorem proponującym tego typu sztuczne środowiska jest pochodzący z Francji Pierre Huyghe. Jego prace na ogół nie wzbudzały protestów, gdyż nie tworzył warunków sprzyjających zadawaniu cierpienia zwierzętom, a jedynie umieszczał np. w akwariach lub terrariach repliki rzeźb albo łączył rzeźby plenerowe z elementami organicznymi. Egzemplifikacją może być *Untilled (Liegender Frauenakt)* z 2012 roku – rzeźba złożona z betonowego odlewu ukazującego nagie ciało kobiety oraz... ula, w którym faktycznie zamieszkały pszczoły. Inne prace o podobnym charakterze należą do cyklu *Zoodram* (2010), składającego się ze specjalnie zaaranżowanych akwariów. W jednym z nich znalazł dom krab, a jego schronieniem stała się replika słynnej rzeźby

Constantina Brâncușiego zatytułowanej *La Muse Endormie* (1910). Nawiązanie do twórczości rumuńskiego artysty wydaje się nieprzypadkowe, gdyż jest on uważany za pioniera tzw. abstrakcji organicznej, w której obiekty niemal niefiguracywne odwołują się do rozpoznawalnych form biologicznych.

Przywołana wcześniej rzeźba, której część stanowi działający ul, powstała na zamówienie festiwalu sztuki Documenta w Kassel, gdzie Huyghe pokazał także inny, wielce nietypowy projekt. Jego bohaterem jest pies o prowokacyjnym imieniu Human. Zwierzę po raz pierwszy pojawiło się w filmie *A Way in Untilled* (2012), by powrócić jako „maskotka” Documenta 13. Human różni się od swych psich braci tym, że jedna z jego nóg pomalowana została jaskrawą różową farbą. Gest francuskiego twórcy postrzegano jako kolejną próbę odnowienia idei *ready mades*, zgodnie z którą obiekt – w tym wypadku już nie przedmiot jak u Marcela Duchampa, ale żywa istota – dzięki dotknięciu artysty staje się dziełem sztuki.

W Polsce habitaty dla zwierząt konstruuje Piotr Lutyński, pochodzący z Tychów, a obecnie mieszkający i pracujący w Krakowie. Jego realizacje znajdują się w zbiorach m.in. Muzeum Narodowego, a asamblaże z żywymi kanarkami i papużkami oraz plenerowa instalacja, której częścią były gęsi, zostały zaprezentowane np. w krakowskim Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK.

Lutyński – jeden z najciekawszych dzisiaj przedstawicieli polskiej sztuki abstrakcyjnej – zawsze był zainteresowany włączaniem do swoich dzieł elementów organicznych, takich jak plastry miodu czy skorupki jaj. Pojawienie się w tych pracach żywych zwierząt, mających zagwarantowane odpowiednie warunki egzystencji, stanowi dalszy krok na drodze do integracji natury i sztuki abstrakcyjnej, która – ponieważ nie odwzorowuje w sposób bezpośredni porządku rzeczywistości – jest często postrzegana jako autonomiczna i w pewnym sensie niezależna od świata zewnętrznego. Inspiracją dla Lutyńskiego mogły być – choć nie udało mi się tego potwierdzić – dzieła Hélii Oiticiki. Brazylijski artysta w *Tropicáliach* (1967) kilkadziesiąt lat wcześniej tworzył specjalne klatki z zabawkami, którymi mogły się bawić zamknięte tam kolorowe papugi.

Intencje Lutyńskiego wobec zwierząt wykorzystywanych w pracach nie są do końca czytelne, interesuje go przede wszystkim wspomniana konfrontacja dwóch na pozór nieprzystających do siebie światów. W wypadku Pierre’a Huyghe jest inaczej, bo sam wskazuje ekologiczne zorientowanie własnych przedsięwzięć, które najczęściej uzyskały akceptację i „błogosławieństwo” organizacji dbających o prawa zwierząt. Pies Human został przez niego uratowany, a uczestnictwo w projekcie artystycznym miało być propozycją nowego, szczęśliwego i beztrudnego życia. Huyghe należy do grona autorów nie tylko umieszczających w swych projektach żywe zwierzęta, lecz także dążących do zbudowania środowiska, w którym możliwa stanie się interakcja pomiędzy twórcą, zwierzęciem a publicznością. Niejako na marginesie podejmuje zatem wątek potencjalnego tworzenia lub przynajmniej

„I czynicie ją sobie poddaną; i panujecie nad rybami morskimi, i nad ptactwem niebieskim...”

współtworzenia dzieł sztuki przez istoty nie-ludzkie, będący dość ważnym tropem w sztuce współczesnej²¹.

Nieco innym wariantem habitatu, który zamieszkiwały zwierzęta, jest praca Darrena Badera. Ten amerykański artysta często zawierał w rzeźbach i instalacjach motywy zwierzęce, jednak żywe stworzenia pojawiły się dopiero w instalacji zatytułowanej *Images* (2012), wystawionej w nowojorskiej galerii PS1. „Partnerami” Badera były tu przede wszystkim koty, a także iguana. Zwierzęta zostały usytuowane w pomieszczeniach, gdzie widzowie mogli wchodzić z nimi w interakcje, a po zakończeniu ekspozycji – nawet adoptować ulubionego kociaka.

Na koniec warto wspomnieć o realizacjach, w których wykorzystano byty wprawdzie niebędące zwierzętami, ale mogące otrzymać status istot żywych. Artysty w swoich dziełach używają np. bakterii oraz sztucznych tkanek utrzymywanych przy życiu w warunkach zbliżonych do tych, jakie występują w laboratoriach badawczych. W 2017 roku jury festiwalu „Ars Electronica” w Linzu nagrodziło (w kategorii *hybrid art*) pracę Joe Davisa *Bacterial Radio*. Jej twórca posłużył się zmodyfikowanymi genetycznie bakteriami, z których zbudował układ elektroniczny o funkcjonalności... radioodbiornika.

Przykładem sztucznie wyhodowanego organizmu może być natomiast, również pokazana w Linzu, praca Guya Bena-Ary'ego zatytułowana *CellF*. Podczas austriackiego festiwalu prezentowano ją w roku 2017, ale premierowo została przedstawiona publiczności dwa lata wcześniej w Perth. Realizacja jest pierwszym na świecie neuronowym syntezatorem, którego „serce” stanowi sztuczna tkanka powstała z komórek pobranych z ramienia artysty. Ta niemal zwierzęca istota nie tylko żyje, lecz także uczestniczy w muzycznym performansie polegającym na nawiązaniu pewnego rodzaju dialogu między muzykami grającymi na instrumentach elektronicznych i akustycznych a prostym organizmem stworzonym przez Ary'ego. Przekodowany na impulsy elektryczne sygnał będący reprezentacją gry muzyków wprowadzano w czasie rzeczywistym do inkubatora zawierającego tkankę, którą wyhodował artysta, z kolei inny układ gromadził dane będące „odpowiedzią” na dostarczane jej bodźce, a następnie generował dźwięki miksowane potem z wykonywaną na żywo muzyką.

Omówione tu projekty trudno jest usystematyzować, niniejszy artykuł należy więc traktować jako próbę rekonesansu i wskazania rozmaitych kontekstów, w jakich występują żywe zwierzęta wykorzystywane w projektach artystycznych. W istocie bowiem działania takich artystów jak Jan Fabre, Jannis Kounellis czy Pierre Huyghe nie mają ze sobą wiele wspólnego. Zwierzęta traktowane są w nich w różny sposób: czasem całkowicie instrumentalnie, a kiedy indziej podmiotowo. Moją intencją nie

²¹ Więcej na ten temat: Andrzej Pitrus, „Esej, który zaczyna się w tonacji minorowej, ale potem pojawia się światełko, a na koniec trochę straszno. O sztuce i tych, którzy ją tworzą”, *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna*, t. 16, nr 3 (2020): 65–75.

była ocena postępowania poszczególnych twórców, choć nie ukrywam, że sporo projektów tego rodzaju budzi mój opór, lub wręcz oburzenie. Zamiast podejmować krytykę, co pozostawiam etykom, chciałem jednak przede wszystkim nakreślić najważniejsze tendencje, wyrastające, według mnie, głównie z inspiracji konceptualnych czy też protokonceptualnych (dadaizm). Właśnie na tym gruncie pojawił się bowiem postulat odejścia od reprezentacji jako dominującej strategii sztuki. Dzięki rozpoznaniom Duchampa i innych dadaistów, jak również powojennych twórców podążających ich śladem, doszło do istotnego przesunięcia: sztuka przestała pokazywać rzeczywistość, a w zamian zaproponowała jej inkorporację w dzieło.

Gesty realizujące ten postulat dotyczyły początkowo przedmiotów nieożywych, później objęły poczynania artystów, którzy traktowali własne ciało jako materiał sztuki. Stąd niedaleko już do działań z udziałem i wobec zwierząt, stających się czasem kolejnym tworzywem, a także – choć to temat, który domaga się dalszych, osobnych badań – być może współtworzącymi sztukę podmiotami.

Bibliografia

- Adam, David. „Joseph Beuys. Pioneer of a Radical Ecology”. *Art Journal*, vol. 51, no. 2 (1992): 26–34.
- Andersen, Karin, and Luca Bochicchio. „The presence of animals in contemporary art as a sign of cultural change”. *Forma. Revista d’Humanitats*, vol. 6 (2012): 12–23.
- Animal Studies Group. *Killing Animals*. Urbana–Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- Bakke, Monika. „Sztuka współczesna w trosce o zwierzęta”. W *Człowiek w świecie zwierząt – zwierzęta w świecie człowieka*, red. Kazimierz Iłski, 107–118. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2012.
- Car, Cynthia. *Fire in the Belly: The Life and Times of David Wojnarowicz*. New York: Bloomsbury, 2012.
- Caro, Harnán D. „¿Todo vale?”. *Arcadia*, no. 38 (2008).
- Hirst, Damien. *I Want to Spend the Rest of My Life Everywhere, with Everyone, One to One, Always, Forever, Now*. London: Booth-Clibborn Editions, 1997.
- Jarecka, Dorota. „Czy to prawda, że Kostarykanin zagłodził w galerii psa?”. *Gazeta Wyborcza*, 20.11.2007. <https://wyborcza.pl/7,75410,4690770.html> (dostęp: 12.12.2021).
- Jeangène Vilmer, Jean-Baptiste. „Animaux dans l’art contemporain: la question éthique”. *Jeu. Revue de théâtre*, n° 130 (2009): 40–47.
- Köppel-Yan, Martina. *Semiotic Warfare: A Semiotic Analysis, the Chinese Avant-garde, 1979–1989*. Hong Kong: Timezone 8, 2003.
- Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Ediciones Akal, 1986.

„I czynicie ją sobie poddaną; i panujecie nad rybami morskimi, i nad ptactwem niebieskim...”

- Meléndez, Theresa. „The Coyote”. In *American Wildlife in Symbol and Story*, ed. by Angus K. Gillespie and Jay Mechling, 222–239. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1987.
- Pitrus, Andrzej. „Esej, który zaczyna się w tonacji minorowej, ale potem pojawia się światełko, a na koniec trochę straszno. O sztuce i tych, którzy ją tworzą”. *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna*, t. 16, nr 3 (2020): 65–75.
- Pitrus, Andrzej. „Tego się nie robi kotu, czyli o ciałach martwych zwierząt w sztuce najnowszej”. *Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies*, nr 5 (2019): 343–353.
- Rizk, Mysoon. „Taking the »s« out of Pest”. *Antennae. The Journal of Nature in Visual Culture*, issue 11 (2009).
- Stallabrass, Julian. *High Art Lite: The Rise and Fall of Young British Art*. London: Verso Books, 2006.

Andrzej Pitrus – profesor nauk humanistycznych, pracownik Instytutu Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Autor książek i artykułów o kinie, mediach i sztuce współczesnej, m.in. *Zanurzony. O sztuce Billa Violi* (2016), *To nie jest sztuka, panie profesorze* (2018), *Babcia Helena wychodzi z kina* (2019), a także powieści *Marieke naga*. E-mail: andrzej.pitrus@uj.edu.pl.

Andrzej Pitrus – professor of humanities affiliated with the Institute of Audiovisual Arts of the Jagiellonian University in Krakow. His books and articles on cinema, media and contemporary art include *Zanurzony. O sztuce Billa Violi* [Submerged. On the Art of Bill Viola] (2016), *To nie jest sztuka, panie profesorze* [This Isn't Art, Professor] (2018), *Babcia Helena wychodzi z kina* [Granny Helena Leaves the Cinema] (2019). He has also published a novel, *Marieke naga*. E-mail: andrzej.pitrus@uj.edu.pl.