

NIE-LUDZKI PERFORMANCE

Celem mojego referatu nie jest naukowa kategoryzacja ani też stworzenie zobiektywizowanej wypowiedzi, obejmującej tak szerokie zagadnienie, jakie w historii sztuki zajmuje performance, czy też motyw zwierzęcy. Nadrzędną kwestią, której chciałabym dotknąć, jest empatyczne i emancypacyjne podejście sztuki do kwestii zwierzęcej performatywności, widziane przez pryzmat tendencji posthumanistycznych. Chodzi zatem o zwierzę, rozumiane jako podmiot, a nie metaforę, oraz o performance jako zjawisko potencjalnie umożliwiające partycypacyjną, nie hierarchiczną współobecność zwierząt w obszarze sztuki. Przy czym uwzględnić należy podstawowy, choć istotny wniosek, że sztuka, wraz z całym swoim *entourage* (poczynając od idei, procesu twórczego, przez wybór formy, aż po rynek sztuki, galerie, czy sam język sztuki) jest wytworem ludzkiej intencyjności. Mimo to, sztuka ma także charakter przyłączający, pozostaje w procesie permanentnego nienasyceńa, nieliniowej dynamiki. Można zatem wspomnieć tu o kategorii *klączy*, terminu ukutego przez Gillesa Deleuza i Felixa Guatarriego¹.

Dokonany przeze mnie wybór trzech przykładów postaw artystycznych: Natalii Bażowskiej, Elvina Flamingo, duetu Leszek Golec— Tatiana Czekalska wynika zarówno z kontekstu, w jakim funkcjonują one w obszarze sztuki polskiej, jak i ze sposobów obecności zwierząt w wybranych projektach. Jest to obecność bezpośrednia, cielesna (stąd bliskość, czy wręcz przenikanie się pojęć takich jak życie i sztuka), jednostkowa, a jak pisał Anthony Giddens ciało „staje się miejscem interakcji”². Nie jest moim celem zrelacjonowanie obecności zwierzęcych performerów w ujęciu historycznym, czy chronologicznym, ale sprawdzenie, w jaki sposób sztuka zbliżająca się do życia, tzw „sztuka biologiczna” może posłużyć postulatowi emancypacyjnym.

W wyborze pojęcia performance, który to „polega na odejściu od partycypacji i ustrukturyzowaniu działania na wzór partytury muzycznej, na rzecz zastąpienia ich indywidualnością osoby performerera oraz spontanicznością i autentycznością jego działania”³ szczególnie ważny jest dla mnie jego aspekt komunikacyjny. Chciałabym potraktować performance jako miejsce zmiany perspektywy i zarazem miejsce dialogiczne. Proponuję następujące, kluczowe dla moich rozważań pytania: o komunikację ludzkozwierzęcą poprzez sztukę, a zatem, czy język sztuki jest na tyle

¹ Gilles Deleuze, Felix Guatarri, *Tysiąc plateau*, Warszawa 2016

² Anthony Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa 2002, s. 296.

³ Łukasz Guzek, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, Warszawa-Toruń 2017, s. 359

uniwersalny i demokratyczny (czy w ogóle jest może taki być) by do tej komunikacji mogło dojść? Oraz pytanie o to, co dzieje się ze zwierzęciem po zakończeniu aktu artystycznego? Czy artyści zapraszający zwierzęta do świata sztuki, kontynuują próby traktowania ich podmiotowo także poza tym obszarem? Czy faktycznie traktują życie, sztukę, ludzi i nie ludzi jako całość, czy jest to tylko konwencja lub utopia artystyczna?

Nie są to pytania, na które jestem w stanie czy też zamierzam jednoznacznie odpowiedzieć, ponieważ istotą języka sztuki, użytego również we wskazanych przeze mnie projektach jest w mojej ocenie jego otwartość i zdolność wyznaczania pewnych zakresów interpretacyjnych, w których swobodnie może poruszać się widz. Sam performance zaś stanowi kontestację binarności, stąd jego potencjał w zniesieniu podziału na ludzkie i nie — ludzkie. Interesuje mnie sprawdzenie, czy zwierzęcy performance jest kategorią opisującą horyzontalne, relacyjne postrzeganie i przede wszystkim funkcjonowanie w świecie. Jako punkt wyjścia proponuję potraktować samą refleksję nad obecnością zwierząt w sztuce na zasadach demokratycznych. Oraz refleksję nad tym, w jakich kategoriach, wobec codzienność możemy wprowadzić myślenie o zwierzęcej podmiotowości. Mam wrażenie, że kluczowe jest tutaj doświadczenie bezpośredniego kontaktu, współobecność ze zwierzęciem, jego indywidualnością i osobowością. Obserwacja, jak zwierzęcy performer odbiera otaczające środowisko oraz jak je kształtuje. Odnosi się to zarówno do działań artystycznych, jak i doświadczenia życia ze zwierzęciem jako takiego, w jego codziennej odsłonie.

OBECNOŚĆ-CIELESNOŚĆ

Chciałabym wskazać na istotną w dyskursie posthumanistycznym, kategorię „stawania się” ze zwierzętami⁴. Jest to niezwykle ważne dla myślenia i doświadczenia, czy raczej dopuszczania myślenia podmiotowego o nie— ludziach. Wspominane „stawanie się” można interpretować na różne sposoby, rozumiane również jako powiązania biologiczne, czy transhumanistyczne. Ja natomiast, w kontekście pracy Natalii Bażowskiej pt „Luna”, chciałabym podkreślić emocjonalną i cielesną współobecność, wspólne osvajanie i rozszerzanie percepcji międzygatunkowej. Mam tutaj na myśli istotne w myśleniu o posthumanistycznym podmiocie — bycie w procesie, podmiotowość nabierającą wspomnianych już cech kłacza, a więc taką, która gotowa jest na demokratyczne przyłączenia.

⁴ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaux. Capitalism and schizophrenia*, Minneapolis-Londyn, 2003, w: Marzena Kotyczka, *Po coś rozmawiać z psami. Wstęp do antropologii zwierząt*, [file:///C:/Users/kpikosz/Downloads/Marzena+Kotyczka,+Po+coz+rozmawiac+z+ps+ami+Wstep+do+antropologii+zwierzat%20\(1\).pdf](http://www.kpikosz.com/Downloads/Marzena+Kotyczka,+Po+coz+rozmawiac+z+ps+ami+Wstep+do+antropologii+zwierzat%20(1).pdf) (dostęp: 29. 10. 19).

Sama artystka opisuje projekt w następujący sposób: „W 2013 roku poznałam Lunę-wilczycę. Przebywając z nią i obserwując jej zachowanie doszłam do wniosku w jak bardzo podobnej sytuacji jesteśmy. Luna jest wilczycą oddzieloną od stada w wyniku jej doświadczeń życiowych. Żyjąc od kilku lat w wolierze ma bardzo ograniczone pole działania. Podgryzając, obwąchując, śpiąc ze mną Luna dopuszcza mnie do bardzo prywatnej sfery swoich zachowań. Mój projekt początkowo miał dotyczyć wilków jako gatunku ale podczas pracy ze zwierzętami nic nie jest pewne. Historia stała się w międzyczasie bardziej prywatną i intymną opowieścią o naszej potrzebie bliskości”.⁵

Prace Bażowskiej prezentowane były w przestrzeni Galerii Miejskiej w Olsztynie⁶, ja miałam okazję doświadczyć wystawy wraz z „moimi” psami. Wspominam o tym dlatego, że w przypadku sztuki tworzonej— współtworzonej przez zwierzęta, niezwykle istotne wydają mi się właśnie kategorie: bezpośredniej obecności oraz doświadczenia, ukierunkowanego mniej na obszar intelektualny, a w większym stopniu skupionego na zmysłach. Sztuka, w której tworzeniu i odbiorze bezpośrednio partycypują zwierzęta nabiera cech pogłębionego, wieloaspektowego kontaktu, wynikającego z bogactwa psiego aparatu percepcyjnego, szczególnie węchowego i słuchowego. Zatem, w takiej sytuacji jestem jednocześnie odbiorcą prezentowanej realizacji, odbiorcą tego, jak moje psy reagują na samą przestrzeń galerii i bodźce z niej płynące (np. nagrany głos wilka), a także moje psy są jednocześnie performerami obserwującymi na swój sposób wilczo-ludzki performance.

Psi świat jest doświadczany zmysłowo, „oglądany” za pomocą węchu i większej niż ludzka wrażliwości na dźwięk. Dzięki temu, również u ludzkiego odbiorcy może dojść do koncentracji na bodźcach, wykraczających poza praktyki wzrokocentryczne. W przypadku psiego i wilczego istnienia w świecie niezwykle ważna jest kategoria bycia tu i teraz. Pełnego zanurzenia i doświadczenia chwili — euforycznej terażniejszości, która dla tych zwierząt jest wartością najwyższą.

Wystawa Bażowskiej, dotykająca wątku zwierzęcego, wzbogacona o obecność psów w przestrzeni galerii, pozwala spojrzeć na sposób funkcjonowania zwierząt w roli artystów oraz widzów. Oczywiście, podejmowano już działania artystyczne, których odbiorcami miały być zwierzęta (jak chociażby popularny w mediach projekt Dominic Wilcox „Play More”). Dla mnie jednak najistotniejsze było doświadczenie projektu wynikającego z więzi jaką artystka nawiązała z wilczycą, wraz z psami, które są członkami mojej rodziny, czy może raczej dla których ja jestem członkiem stada. Chciałbym położyć tu nacisk na samo doświadczenie — przeżycie, pozbawione potrzeby intelektualnej interpretacji i werbalizacji wniosków, ale niepozbawione ciężaru i wpływu, jaki re-

⁵ Natalia Bażowska, *Luna*, <https://www.nataliabajowska.com/luna.html>, (dostęp: 19. 09. 2019).

⁶ Natalia Bażowska, *Terytorium oswojone*, BWA Olsztyn, 9. 08-16. 09. 2018, <https://magazynszum.pl/terytorium-oswojone-natalii-bazowskiej-w-bwa-olsztyn/>, (dostęp: 19. 09. 2019).

alizacja artystyczna wywiera na odbiorcę. W tym miejscu można też zaznaczyć, że empatyczny stosunek do zwierząt często obarczany jest rysem infantylizmu, nadmiernej emocjonalności, co z kolei idąc tropem stereotypów, zarzucane jest szczególnie kobietom. Projekty takie jak „Luna” podważają sztywne podziały, ale także galeryjne *savoir vivre*, zachęcają do refleksji nad tym, jak sztuka i życie *par excellence* sytuują się wobec siebie, gdzie przebiega granica projektu artystycznego, etologicznego, jak zmienia się język sztuki i w jaki sposób drażny utarte kalki myślowe.

Wracając do samego projektu „Luna” warto zauważyć, że ciała — artystki i wilczyca, w procesie osvajania, stają się kontekstualne, zaczynają funkcjonować wobec siebie, a celem jest poszukiwanie i odnajdywanie bliskości. Wilczyca nie gra tutaj wyreżyserowanej roli, ale wysyła sygnały specyficzne dla swojego gatunku, które stają się, właśnie poprzez cielesność, klarowne dla artystki.

Istotne jest nie tylko przyjscie **do** zwierzęcia, ale też pozwolenie mu na podjęcie decyzji o ewentualnym kontakcie lub rezygnacji z niego (w pewnym momencie wilczyca, leżąca obok artystki, wstaje i odchodzi, czyni to w sposób spokojny, zgodnie z potrzebą gatunkową i indywidualną). Ważna jest tutaj komunikacja, uwzględniająca udział zwierzęcego języka. Jest to forma, zaprzeczająca antropocentrycznemu patrzeniu na zwierzę. Zmienia się pozycja człowieka, dotąd narzucającego swoją obecność emocjonalną i cielesną. Konieczne staje się uświadomienie, że patrząc, jesteśmy jednocześnie obserwowani, a dotykając — dotykani. Co istotne, praca Bażowskiej jest realizowana w naturalnym środowisku wilczyca, czy raczej w środowisku, w którym funkcjonuje ona na co dzień. Artystka nie wtłacza Luni w galeryjne ramy, ale „przychodzi do zwierzęcia”. Bażowska przyjmuje zwyczaje, obowiązujące w wilczym środowisku. Jednak mimo asymilacji i niezwyklej bliskości, jaką udało się nawiązać, to artystka decyduje o tym, kiedy od zwierzęcia odchodzi.

Element opuszczenia rodzi pytanie o istotną dla psowatych potrzebę podążania, bycia razem i wobec siebie, permanentnego komunikowania się członków stada. Z jednej strony wilczyca otrzymuje komfort pozostania w swym otoczeniu, ale z drugiej — otoczenie to pozostaje zewnętrzne dla artystki. W związku z tym moment rozstania, zerwania nawiązanego połączenia jest nieuchronny. Artystka, mimo zaangażowania jest jedynie gościem, wizytuje. Performance oznacza w tym przypadku proces, służący wytworzeniu bliskości, relacji. Wybór wideo, jako formy zapisu, z jednej strony chroni wilczycę, z drugiej zaś stanowi sygnał świadczący o tym, że jest to nadal rodzaj projektu artystycznego. Empirycznego, uwzględniającego wilczą emocjonalność, ale pozostającego ludzkim eksperymentem.

Kolejnym przykładem praktyki artystycznej, o której chciałabym wspomnieć, jest projekt Elvina Flamingo „Symbiotyczność tworzenia” a konkretnie jego część pt. „Rekonstrukcja nie —

ludzkiej kultury”. W przypadku tej realizacji treścią performance jest codzienne życie mrówek, toczące się w specjalnie zaprojektowanych przez artystę inkubatorach. Mamy tu do czynienia ze zjawiskiem bycia monitorowanym (przez publiczność, zaglądnącą bezpośrednio przez szybę inkubatora) oraz bycia podglądanym oddolnie — artysta korzysta też ze streamingów internetowych, transmituje życie mrówek z wnętrza inkubatorów, zapisuje je także w formie fotografii. Posługując się językiem mediów masowych, można by nazwać tę sytuację rodzajem *reality show*, oglądanego nie na ekranie, ale przez szybę inkubatora. W przeciwieństwie do programów telewizyjnych, sam zapis mrówczej egzystencji (fotograficzny, czy internetowy) jest fragmentaryczny, wybiórczy, a istotę stanowi kolektywne działanie, czyli innymi słowy życie, ludzkie i nie— ludzkie. Projekt ten to ciągle przemieszczanie się i namnażanie znaczeń i pojęć, takich jak: artysta, gest artystyczny, autorstwo. Konceptualna forma tego projektu jest zatem witalnością, w której rodzi się, jak określa to autor, wspomniana „współcodziennosc” — czyli symbiotyczny związek mrówek i Elvina Flamingo. Tutaj żaden element nie istnieje samodzielnie, jest to równouprawnione działanie ludzkie i nie— ludzkie. Należy też podkreślić fakt że wybrany przez artystę gatunek mrówek, w tzw. środowisku naturalnym jest przez ludzi tępiiony, a mrowiska zalewane betonem.

Projekt Flamingo wydaje się też doskonale ilustrować ideę „podmiotu w działaniu”: performatującego i performatywnego. Jak określa to Ewa Domańska: „mocny podmiot performatywny to taki podmiot, który tworzy się w happeningach, wydarzeniach, których nie jest widzem, ale inicjatorem i sprawcą. Podmiot ten nie jest też podmiotem samotnym, lecz współdziała zawsze z innymi podmiotami.”⁷ Zatem mamy tu, jak w projekcie Flamingo podmiot o mocy sprawczej i sile oddziaływania, współtworzenia, a nie tylko bycia tworzonym. Jest to podmiotowa energia kreowania, a nie biernego egzystowania.

Ruch mrówek w pewien sposób staje się analogią następujących pojęć: przenikania, przekształcania, ciągłej zmiany, konstruowania. Co ważne, istotą projektu nie jest syntetyczne założenie artystyczne, ale życie, w swojej ciągłości i wspólnotowości. „Symbiotyczność tworzenia” trwa, nieograniczona odgórnie ustaloną datą rozpoczęcia i zakończenia, poza galeryjnym wernisażem i finisażem. Mrówki nie stanowią ilustracji, nie są symulacją, symbolem, ale nie — ludzkim twórcą, który nie został przeniesiony do galerii, ale którego performance jest życie *per se*.

Flamingo bada mrówcze *umwelten*⁸ właśnie poprzez stworzenie określonej przestrzeni inkubatorów i pozostawienie ich do dyspozycji mrówkom. Od ich percepcji i sposobu organizowania przestrzeni, tego, czy podejmą się jej konstruowania i rozwijania w niej życia społecznego zależy

⁷ E. Domańska, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie”, 2007, nr 5, s. 48-61, w: Joanna Jeśman, *Żywa sztuka*, Warszawa 2015, s. 124.

⁸ Teoria stworzona przez Jakoba von Uexküll, więcej na temat jego badań w książce B. Buchanan, *Onto-Ethologies The Animal Environments of Uexküll, Heidegger, Merleau-Ponty and Deleuze*, New York, 2008.

istnienie projektu oraz kierunek jego rozwoju. Bez żywych organizmów są to tylko szkielety, atrakcyjne wizualnie, ale pozbawione celowości i zasadności.

Wobec innych projektów, polegających na „zaproszeniu” zwierząt do galerii sztuki jest to sytuacja o tyle wyjątkowa, że zwierzęta pojawiają się wraz z całym swoim środowiskiem, które można by nazwać empatycznym i nienaturalnym zarazem. Realizacja Flamingo to przełożenie wspomianej idei *umwelten*, a więc spojrzenia na byty nie — ludzkie podejmując próbę przyjęcia ich optyki, wraz z ich środowiskowymi zależnościami, z tym, jak oddziałują na swoje otoczenie aktywnie, ale też jak je odbierają. Praca jest pełna sprzeczności i interpretacyjno-etycznych sinusoid, ponieważ żywe organizmy, wtłoczone są w konstrukcje zaprojektowane przez człowieka, w rodzaj doskonałej, pan optycznej struktury. Jednocześnie zostają przez człowieka zaadoptowane, otoczone opieką, która nie jest zawłaszczająca, ale przekazuje możliwości podejmowania decyzji i kreacji mrówkom. Dla porównania warto zaznaczyć, że adopcja psa, czy kota, mimo ich bliskich związków z człowiekiem zwykle opiera się w jakimś stopniu na zmianach/dostosowaniu behawioru naturalnego, na kulturowej ludzkiej opresyjności. Wydaje się, że Flamingo dopuszcza się rodzaju „wykorzystania empatycznego”, czyli, pewnego instrumentalnego/arbitralnego działania służącego jednak wywołaniu namysłu międzygatunkowego, emancypacyjnego.

Warto podkreślić również rolę warstwy dźwiękowej, a dźwięk rozumiany jest tutaj także jako pozorna cisza. „Rozmowy” mrówek to elementy nam nieznane, niezauważane i pomijane z braku odpowiedniego aparatu percepcyjnego u ludzi. Flamingo za pomocą zastosowanej technologii nagłośnienia dźwięki wydawane przez mrówki tak, by stały się słyszalne przez ludzi. Zmysły ludzkie są niewystarczające, by rejestrować pewne elementy (dźwiękowe, wizualne, czy inne). Skąd zatem niezbywalne w opinii antropocentrycznych teorii prawo do tego, by w gestii człowieka pozostała decyzja o podziale świata według kategorii podmiotu/przedmiotu? Czy słyszalny ludzkim uchem krzyk mrówek, ryb, roślin, zmienilby ramy wygodnej bańki antropocentryzmu? Dzięki działaniom takim jak „Symbiotyczność tworzenia” dowiadujemy się i konfrontujemy z faktem, w jak głośnym, kakofonicznym świecie współfunkcjonujemy.

Istotny przykład działalności artystycznej wypływającej z myślenia pro-zwierzęcego może stanowić duet: Leszek Golec — Tatiana Czekalska. Ich twórczość oscyluje na granicy aktywizmu, a poszczególne koncepcje realizowane są często przy współudziale samych zwierząt. Artyści podnoszą wątki dotyczące zagadnienia uczestnictwa zwierząt w projektach artystycznych, służącego propagowaniu etycznego traktowania istot nie-ludzkich. Wiąże się z tym zapraszanie do współtworzenia czy nawet oddawanie zwierzętom autorstwa prac, samemu wchodząc zaledwie w rolę nawigatora wystawy. W rozmowie z Sebastianem Cichockim, zawartej w katalogu wystawy ContractKiller, Leszek Golec argumentuje działalność duetu w sposób następujący: „Gdyby nie smu-

tek, który powoduje brak refleksji na temat śmierci i cierpienia, to nie zajmowałbym się tym, czym się zajmuję. Zjadamy nieznanym. (...) Nie interesuje mnie robienie dekoracji. To, co jednak dzieje się wokół, budzi mnie z medytacji”⁹. W przypadku wystawy ContractKiller, która odbyła się w łódzkim Atlasie Sztuki w 2012, w galerii pojawiła się owca Melania. Na ścianach zawieszono fotografie z powtarzającym się motywem sylwetki kota-pielgrzyma, oświetlenie miało zaś dramatyczny, teatralny charakter.

Warto zatrzymać się przy bohaterce wernisażu — owcy Melanii. Jako mieszkanka ogrodu zoologicznego, występująca też regularnie w bożonarodzeniowej szopce, stała się w pewien sposób rozpoznawalna. „Zaproszenie” owcy do galerii miało zatem stanowić polemikę z przedmiotowym dysponowaniem zwierzęciem, skłonić do refleksji nad rozdźwiękiem między zachwytem nad żywym zwierzęciem a bezrefleksyjnym zjedaniem innych istot, niemniej godnych poznania, zauważenia. Leszek Golec wspomina o paradoksie podziwiania Melanii w okresie świątecznym, zachęcania do tego dzieci, a następnie serwowania jej zwierzęcych „krewnych” na bożonarodzeniowym stole¹⁰. Należy także zwrócić uwagę na kontrastowy wydźwięk, obecny w metaforycznej sferze wystawy, a więc między jej tytułem a językową tożsamością owcy, uosabiającej ofiarę, bierność i poddanie. W związku z obecnością owcy w galerii podjęto działania, by wydarzenie to nie było dla zwierzęcia inwazyjne. Melania uczestniczyła w wystawie zaledwie przez kilka godzin. Skrócenie tego czasu związane był z różnicą temperatur, panujących w galerii i w ogrodzie zoologicznym, a więc z dbałością o komfort zwierzęcia. Dodatkowo, autorzy projektu podkreślali, że owca została wychowana przez ludzi, stąd widoczna potrzeba poszukiwania z nimi kontaktu i zarazem uzasadnienie, że spotkanie z publicznością nie jest dla Melanii wstrząsem psychicznym.

Projekt duetu Golec-Czekalska jawi się jako wyraz nieantropocentrycznej postawy. Obecność owcy, dla której zadbano o odpowiednią temperaturę, kojec, a nawet o ochroniarzy, stanowi zasadniczy aspekt wegetariańskiego przesłania wystawy. Nasuwa się jednak pytanie, czy można jednoznacznie określić, jak cały proces angażowania owcy w projekt artystyczny, transport, obecność w galeryjnym boksie, jest odbierany przez samą Melanię? Już sam fakt, że mieszka ona w ogrodzie zoologicznym oraz, że ta właśnie instytucja otrzymała zapłatę za udział owcy w wernisażu, budzi pewne wątpliwości. Status ogrodu zoologicznego, tak jak każdy inny rodzaj umieszczanie żywych zwierząt w obcych im środowiskach, sygnalizuje, że są one jedynie ożywionymi rekwizytami. Należałoby się też zastanowić, czy owca nie była wykarmiona butelką wyłącznie w celu nawiązania bliższej więzi z człowiekiem, by stać się gadżetem, przekazywanym z rąk do rąk, zależnie

⁹ Leszek Golec, Tatiana Czekalska, *Galeria nigdy nie jest pusta*, rozmowę przeprowadził Sebastian Cichoński, Atlas Sztuki, <http://www.atlssztuki.pl/pdf/czekalska-golec2.pdf>, (dostęp: 20. 04. 2015).

¹⁰ Ibidem.

od okoliczności. Widok owcy, która nie należy do grupy zwierząt towarzyszących, a jednak jak one pragnie kontaktu z człowiekiem, daje złudzenie poprawności relacji, odsuwa od prawdziwego znaczenia eufemizmu „zwierzęta hodowlane”. Być może w pamięć zapadnie tylko Melania, ta konkretna przedstawicielka swojego gatunku, jako anomalia i ciekawostka. Zastanawiające jest też, czy zwierzęta wychowane przez człowieka tak, jak Melania, mogą pełnić rolę międzygatunkowych mediatorów? Czy tylko jako uzależnione, także emocjonalnie, od człowieka powinny być godne uwagi? Ogród zoologiczny być może stanowi dla bohaterki wystawy azyl, ale cała idea jego konstrukcji pozostaje raczej w konflikcie z przesłaniem projektu ContractKiller. Ponadto owca jest oswojona, ale zarazem nie jest przypisana jednemu człowiekowi — opiekunowi. Jest do pewnego stopnia zindywidualizowana, posiada nawet ludzkie imię, należy zarazem do wszystkich, gdy jest oglądana i do nikogo, gdy wraca do ogrodu zoologicznego, już nie jako Melania, ale jako jedna z wielu owiec. Z drugiej strony owca, rokrocznie pełniąca wyłącznie rozrywkową funkcję w bożonarodzeniowych szopkach, pokazana w galerii sztuki jednorazowo, w możliwie nieinwazyjny dla niej sposób, może pomóc w uzmysłowieniu sobie, że mięso to tak naprawdę rozczłonkowane indywidualne istnienie. Z drugiej strony, mimo wszystko pokazywanie żywego zwierzęcia w galerii, nasuwa skojarzenie z wykorzystaniem jednostki dla postulowania emancypacji ogółu zwierząt.

Powyższe przykłady działalności — współdziałalności zwierząt i ludzi w obszarze sztuki zostały przeze mnie wybrane ponieważ opisują trzy różne sytuacje: Bażowska zapisuje historię swojej relacji z wilczycą, więzi, która powstała na skutek wizyt artystki w wilczym azylu. A więc człowiek przychodzi tutaj z zewnątrz, a w wybranym przez siebie momencie odchodzi. Powstaje międzygatunkowa więź, następnie jej zapis, prezentowany w galerii. Wilczyca pozostaje zaś z całym ładunkiem emocjonalnym, powstałym na skutek procesu poznawczego. Projekt Bażowskiej nie określa ani też nie podnosi istoty tego, co dalej dzieje się z Luną.

W przypadku Elvina Flamingo, imperatywem współdziałania z mrówkami jest założenie permanentnego charakteru projektu — trwa on tak długo, jak długo trwać będzie życie kolonii mrówek. Zatem rzeczywistość wykreowana w obszarze sztuki przekłada się na realną sytuację — egzystencję mrówek. Artysta tworzy środowisko, które pozostawia do dyspozycji gatunkowi tępienemu przez człowieka. Mrówki, biorące udział w projekcie są obecne w galeriach sztuki, uczestniczą nawet w koncertach, ale nie wymaga to zmiany, czy pozbawienia ich środowiska, w którym egzystują. Czy można mówić tu o bezpieczeństwie, ochronie, czy raczej o zamknięciu i izolacji?

W przypadku projektu z udziałem owcy Melanii — zwierzę pojawia się w galerii, tutaj również podejmuje się starania, by jej obecność była możliwie jak najmniej inwazyjna. A jednak ani galeria, ani ogród zoologiczny nie są środowiskiem naturalnym dla owcy.

Powstają zatem pytania:

- czy naturalny behavior zwierzęcy można interpretować za pomocą narzędzi interpretacji sztuki?
- czy tylko żywe zwierzę może być traktowane podmiotowo? Co z ciałami martwych zwierząt?
- co dzieje się ze zwierzęcą emocjonalnością i czy obecna jest w polu sztuki refleksja nad losem zwierzęcych artystów?

Obecność zwierząt w polu sztuki wydaje się skłaniać nas ku pytaniom o kwestie podstawowe, jak autonomia gestu artystycznego, jego autorstwo, o performatywność, chwilowość i efemeryczność, komunikatywność i wymianę. Ta ostatnia kategoria: wymiany, wydaje mi się być momentem szczególnie ważnym, jeśli obecność zwierząt w sztuce miałyby mieć szansę skłonienia nas do myślenia o zwierzęcej podmiotowości, ale też o bliskości oraz o świadomym włączeniu się człowieka w dodatnio rozumianą kategorię zwierząt.

Konteksty nadbudowują artyści oraz ludzie odbiorcy, ale ważna i podstawowa jest sama obecność zwierzęcia, jego cielesność, emocjonalność, ruch. To właśnie te -performatywne kategorie, jak: możliwość wysyłania przez zwierzę komunikatów, naturalnych dla jego gatunku, ale też uwarunkowań osobowościowych, są impulsem dla myślenia o zwierzęcej podmiotowości. Warto jednak nieustannie podejmować próbę odwrócenia optyki, z kategorii oglądanego, przechodzić do bycia oglądanym oraz od interpretującego do uczestniczącego. Okazuje się, że zwierzęca materialność ma ogromny potencjał, a uczestnicząc w procesie wyodrębnienia zwierzęcej indywidualności, zaczynamy widzieć nie tylko jakieś zwierzę, ale kogoś, o określonej osobowości i emocjonalności. Wydaje się, że kategoria performance, z jego otwartością, mnogością możliwości, daje zwierzęciu możliwość bycia w obszarze sztuki i jednoczesnego bycia zwierzęciem. Jest to sztuka aktywizmu i partycypacji. Nam ludziom, sytuacja taka daje z kolei możliwość porzucenia perspektywy antropocentrycznej oraz klisz i metafor, które wobec zwierząt stosujemy zarówno w sztuce jak i życiu codziennym.

Współpraca ze zwierzęcymi performerami pokazuje, że sprawczość i działanie nie są domeną jedynie ludzką. Służy to ujzeniu zwierząt w perspektywie horyzontalnego, relacyjnego widzenia świata, konstruowanego przez ludzi i nie-ludzi. Zaczynamy dostrzegać (co pokazują doświadczenia zarówno humanistyki jak i nauk ścisłych) niezaprzeczalny związek i zależność ludzko — zwierzęcą. Wyrastająca z powyższych konieczność uznania podmiotowości nie — ludzkiej w otaczającej nas rzeczywistości, dotyczy też świata sztuki, który rezonuje i uwypukla, ale nade wszystko wyrasta ze swojego czasu, stanowiąc jego odbicie, zapis czasu minionego oraz profetyczny „hory-

zont oczekiwań”¹¹. Życie i sztuka stanowią rodzaj „błędnego koła”, czy raczej samonapędzającego się mechanizmu, który oddziałuje w obu kierunkach: sztuka wpływa na życie, a życie zaś na sztukę.

¹¹ E. Domańska, *Problem rzeczy we współczesnej archeologii*, w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowlaewski, W. Piasek, M. Śliwska, Olsztyn 2008, s. 27-60. W: Joanna Jeśman, *Żywa sztuka*, Warszawa 2015, s. 126.