

Taksydermiczne ciała i ich performatywne zoografie

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

The animal who is your kin is called your warpiri. [...] Daly Pulkara explained the meaning this way: warpiri is your 'biggest sorry' (your greatest sorrow). In my words, warpiri is your grief. Your flesh and blood, flowing through the bodies of other who will be hunted, is your grief.

Deborah Bird Rose

Redaktorzy książki *Extinction Studies. Stories of Time, Death and Generations* we wstępie proponują, by do wydarzeń, które składają się na masowe wymieranie gatunków zwierząt i roślin, podchodzić jak do historii – mnogich, szczególnych, specyficznie usytuowanych w czasie i przestrzeni – a nie jak do zjawiska, które dałoby się objąć jednym sposobem poznania i paradygmatem narracyjnym [Rose et al. 5]. Jedną z odpowiedzi na tę propozycję sformułował James Hatley, który w tekście przyjmującym formę dziennika pisze o swoim doświadczeniu przemierzania lasów japońskiego półwyspu Kii w poszukiwaniu śladów osobników wymarłego już gatunku karłowatego wilka japońskiego (*Canis lupus hodophilax*), ale też przekazuje czytelniczce wiedzę o przedstawicielach tego gatunku i historii jego wymierania oraz dzieli się spostrzeżeniami dotyczącymi tego, w jaki sposób ludzie antropocenu utracili możliwość życia we wspólnocie ze zwierzętami na rzecz posiadania przedmiotów wykonanych z ich skór, zębów i kości.

Hatley poszukuje na półwyspie Kii życia, a cały czas spotyka się z nieobecnością, znakiem śmierci. Życie, którego przejawów wypatruje w zachodnim dyskursie filozoficznym, zostałyby określone mianem *zoe*, przedpolitycznej formy istnienia polegającej na „produkowaniu biologicznych sekwencji” [Braidotti 2]. Człowiek dzieli ją ze zwierzętami, ale jego egzystencji się do niej nie redukuje. *Bios*, a więc przypisywana

wyłącznie ludziom „inteligentna” i „autorefleksyjna” [1] forma życia, jest tą, z której wyrasta biografia – formuła opowiadania posiadająca swoje usankcjonowane tradycją elementy i modele strukturalne. Jej antropocentryzm również po części wynika z tradycji – zwierzęta dopiero od niedawna zaczęły być uwzględniane w ludzkich historiach [Baratay] i wciąż nie doczekały się wielu własnych. Wynika jednak również stąd, że *zoe* z trudem poddaje się zapisowi z jego wewnątrznie spójną, ale historycznie zmienną konwencją i nastawieniem na uchwycenie sensu w narracji czy obrazie. *Zoe* jest manifestacją życia realizującego się w ruchu, biologicznych procesach i relacyjnych przemianach. Wydarza się jednocześnie w linearnym czasie historycznym, cyklicznych czasowościach procesów biologicznych i środowiskowych, międzygatunkowych synchronizacjach i – jak to się dzieje w przypadku ginących gatunków – nagłych zerwaniach. Jako takie jedynie z trudem może dopasować się do jednej z form narracyjnych, które kultura zachodnia przyswoiła sobie do opowiadania życiorysów – historii o tym, w jaki sposób ludzkie zwierzęta doświadczają procesów historycznych, spotykają się ze sobą nawzajem i z instytucjami, robią kariery, odnoszą sukcesy i porażki, ukrywają część faktów na swój temat, a o inne dbają, by pozostał po nich ślad. Opór *zoe* przed dopasowaniem się do kulturowo usankcjonowanych ram opowieści ma swoje negatywne konsekwencje dla zwierząt, które często znajdują się poza wspólnotą życia obdarzoną prawami i przywilejami. Ma jednak również skutki produktywne – podążanie za ekspresjami nie-ludzkiego życia, które nie dają się przepisać na to, co linearne, dyskursywne i indywidualistyczne, może prowadzić do poszerzania się zdolności rozumienia przez ludzi nie-ludzkich światów i rozwijania się środków ludzkiej ekspresji realizowanej na przykład w polu sztuki.

Louis van den Hengel dostrzegł w obszarze praktyk artystycznych działania ramujące, zapisujące, podtrzymujące i wytwarzające życie jako „nie-ludzką, bezosobową i nieorganiczną siłę, która [...] nie jest właściwa ludzkiemu światowi społecznemu, ale przecina to, co ludzkie, zwierzęce, technologiczne i przedmiotowe” [2]. Działania te określił mianem „zoografii”, zapisu życia, które „nie ma w swoim centrum ani ludzkiego ciała, ani podmiotu” [2]. Dla sztuki zoografii charakterystyczne są orientacja antyrepresentacjonistyczna i koncentracja na życiu jako „procesie transformacji, ciągłej produkcji nowych relacyjności” [8]. Nie zajmuje się więc ona życiem po to, żeby stworzyć jego obraz lub spójną opowieść o nim, ale by uruchomić w kontekście artystycznym afektywny potencjał doświadczania życia w jego rozmaitych manifestacjach. Jako taka zoografia może stać się formułą zapisu zwierzęcego życia, która nie zostaje za wszelką cenę podporządkowana logice *bios* i związanym z nią imperatywom logocentryzmu, linearności i dyskursywnej koherencji.

Van den Hengel odwołuje się do przykładów z dziedziny performansu, bo jej podstawowe właściwości – rozwijanie się w czasie, korzystanie z pozadyskursywnych środków wyrazu i cielesnej współobecności w jednej przestrzeni osoby performującej i publiczności – odpowiadają temu, w jaki sposób badacz myśli o zoografii. „Posthumanistyczne życie”, o którym pisze w swoim artykule, jest jednak wciąż życiem ludzkim, które, choć stanowi siłę przecinającą również to, co nie-ludzkie, nie oferuje możliwości badania perspektyw przedstawicieli gatunków zwierząt innych niż ludzki. Swój artykuł poświęcam performansowi Agaty Siniarskiej *The Museum of the Anthropocene. Diorama No1 – Ghosts and Monsters* (2022), który postrzegam jako zoograficzną próbę

performatywnego dzielenia się swoim życiem i oddawania go tym, którzy już odeszli (wymarłe zwierzęta) lub dopiero nadchodzą (przyszłe formy życia). Ponieważ brałam udział w powstawaniu performansu jako researcherka, mój tekst będzie próbą nie krytycznego przyjrzenia się mu, lecz dyskursywnego myślenia ze stworzoną przez Siniarską pracą, rozwijania poruszanych przez artystkę wątków oraz osadzenia ich w kontekście rozważań na temat możliwości tworzenia animalnych biografii, a w tym konkretnym przypadku – performatywnej pracy ze śladami i materialnymi pozostałościami po życiu zwierząt w kontekście ich trwającego wymierania. W procesie przygotowywania artykułu powracało do mnie pytanie o to, jak zapis zorientowany na dzieło, ale również zdefiniowany przez konwencje artykułu naukowego, może towarzyszyć performatywnej praktyce artystycznej – czy zamyka ją gestami podsumowań i wyciągania wniosków? A może rozwija ją, dając jej życie w formie charakteryzującej się innego rodzaju trwaniem w czasie i innym modelem organizacji treści?

Punktem wyjścia dla pracy konceptualnej i choreograficznej była dla Siniarskiej figura pochodzącej z muzeum historii naturalnej dioramy, w której prezentuje się taksydermiczne eksponaty zwierząt umieszczone wśród sztucznych (malowanych i przestrzennych) elementów mających imitować naturalne środowisko ich występowania. Muzeum historii naturalnej interesowało choreografkę jako instytucja „inscenizująca” dla publiczności obraz natury nieskalanej obecnością człowieka za pomocą specyficznej strategii wykorzystywania martwych ciał zwierząt do pokazywania ich życia. Z kolei tworzone przez nią tytułowe „muzeum antropocenu” miało być miejscem, w którym ze względu na stopień przekształcenia ekosystemów przez czynniki antropogeniczne nie da się już dłużej utrzymać podziału na człowieka i przyrodę, a życie jest jedną siłą napędzającą różne (zwierzęce, technologiczne, ludzkie) formy istnienia. Performans, który swoją premierę miał w czerwcu 2022 roku w Alte Münze w Berlinie, został podzielony na dwie części. Pierwsza (*Ghosts*) obejmowała pracę z formami życia, które zginęły pod presją antropogenicznych zmian środowiska. Druga (*Monsters*) była spekulacją na temat aliansów, w które ludzkie ciała mogą wchodzić, na przykład z maszynami, by sprostać wyzwaniu życia na zniszczonej planecie.

W stworzonej przez Siniarską dioramie – przestrzeni, w której rozgrywał się performans – znalazły się drewniane podpórki przypominające stojaki wykorzystywane do podtrzymywania eksponatów taksydermicznych w charakterystycznych pozycjach sugerujących życie (do niektórych z nich przyczepione zostały rogi, do jednej futrzany ogon); głośniki w kształcie skał¹ oraz kostium-krajobraz stworzony z różnych materiałów przez multidyscyplinarną artystkę Moran Sanderovich. Choć miejsca dla publiczności zostały umieszczone po jednej stronie dioramy, a więc w sposób przypominający aranżację wystawy muzeum sztuki naturalnej, to Siniarska, poruszając się w przestrzeni i opierając się o znajdujące się w niej przedmioty, często zwracała się do publiczności tyłem, łamiąc decorum dioramy, która wedle tradycji konstruowana jest frontem do osoby oglądającej,

1 Inspiracją do wykorzystania ich jako elementów dioramy była książka Nicolasa Novy, w której zebrał on istniejące i nieistniejące przykłady hybrydowych bytów charakterystycznych dla epoki antropocenu [Nova].

oddając klasyczne zasady kompozycji malarskiej [Aloi 111, 125] i ustanawiając ludzkie spojrzenie jako hegemoniczny czynnik organizujący przestrzeń ekspozycji.

Diorama Muzeum Antropocenu nie była nieruchomym obrazem, wobec którego dałoby się zająć taką pozycję i obracać taką strategię patrzenia jak wobec wystawy w muzeum sztuki naturalnej. Nagie ciało Siniarskiej, na którym spoczywa wzrok publiczności, zostaje wprowadzone w ruch na początku performansu i do końca w nim pozostaje. Podobnie przestrzeń, w której się ono porusza, aktywizuje się i dramaturgicznie rozwija z kolejnymi działaniami, zmienia się także pod wpływem wykorzystanego w spektaklu naturalnego i sztucznego światła², a jej percepcja kształtowana jest również przez dźwięk, na który złożyła się głosowa praca Siniarskiej oraz ścieżka przygotowana przez Lubomira Grzelaka.

Tworząc *The Museum of the Anthropocene*, Siniarska rozwijała swoje choreograficzne poszukiwania w obszarze posthumanizmu i możliwych międzygatunkowych aliansów, które obecne były także w jej wcześniejszych pracach, między innymi wystawie i performansie *Osuwisko* przygotowanych dla Muzeum Sztuki w Łodzi w 2021 roku oraz performansie *Still Nature*, który swoją premierę miał we wrocławskiej BWA, także w 2021 roku. W *Still Nature* choreografka pracowała równolegle nad garniturem szytym ze starych futer i skór oraz choreografią, w której jej własne, ludzkie ciało eksplorowało zwierzęce formy ekspresji ruchowej i wokalne. W *The Museum...* artystka kontynuowała pracę z materialnością martwych zwierzęcych ciał, zwróciła się jednak w stronę eksponatów taksydermicznych. W pierwszej części performansu publiczność ogląda choreograficzną pracę Siniarskiej z pozycjami zwierząt. Bez względu na to, czy jej ciało zastyga w podparciu o drewniane elementy dioramy, przemieszcza się między nimi, czy układa na podłodze, dostrzegalna jest w nim aktywność, nie zawsze polegająca na przemieszczaniu się czy wytwarzaniu widocznego ruchu, ale widoczna w nieustannej pracy mięśni. Paradoksalnie najdobitniej uświadamiamy ją sobie na przykład, kiedy performuje, leżąc na boku, co przywodzi na myśl spoczynek, ale jej ręce i nogi pozostają w napięciu uniesione nad ziemią. Jak określiła to sama artystka, w tym performansie żywe ludzkie ciało performuje pozycje martwych ciał taksydermicznych „okazów” zwierząt, upozowanych tak, by imitowały życie.

Choć Siniarska, pracując nad tą częścią performansu, odwoływała się do konkretnych taksydermicznych eksponatów, które oglądała w muzeach historii naturalnej oraz na fotografiach z wystaw, w samej pracy nie da się przypisać kolejnych przyjmowanych przez nią pozycji do przedstawicieli konkretnych gatunków. Jej działanie można nazwać wcielaniem choreografii poszczególnych zwierzęcych ciał, a nie ich mimetycznym przedstawianiem. W tym kontekście w *The Museum...* zostaje sformułowana propozycja współbycia z ciałami martwych zwierząt alternatywna wobec tej, którą wytwarza muzeum historii naturalnej, będące zinstytucjonalizowaną technologią produkowania wiedzy poprzez ich wystawianie i zestawianie ze sobą. Siniarska oddaje umarłym zwierzętom życie swojego ciała – jego ruch, głos i czasowość. Jej choreograficzna praca z formami taksydermicznych okazów wskazuje na to, co zostało odebrane zwierzętom

2

Za opracowanie światła w performansie odpowiedzialna była Annegret Schalkke.

po to, by mogły stać się „epistemicznymi narzędziami wizualizacji” [Aloi 111] wiedzy o taksonomii i nie-ludzkiej przyrodzie.

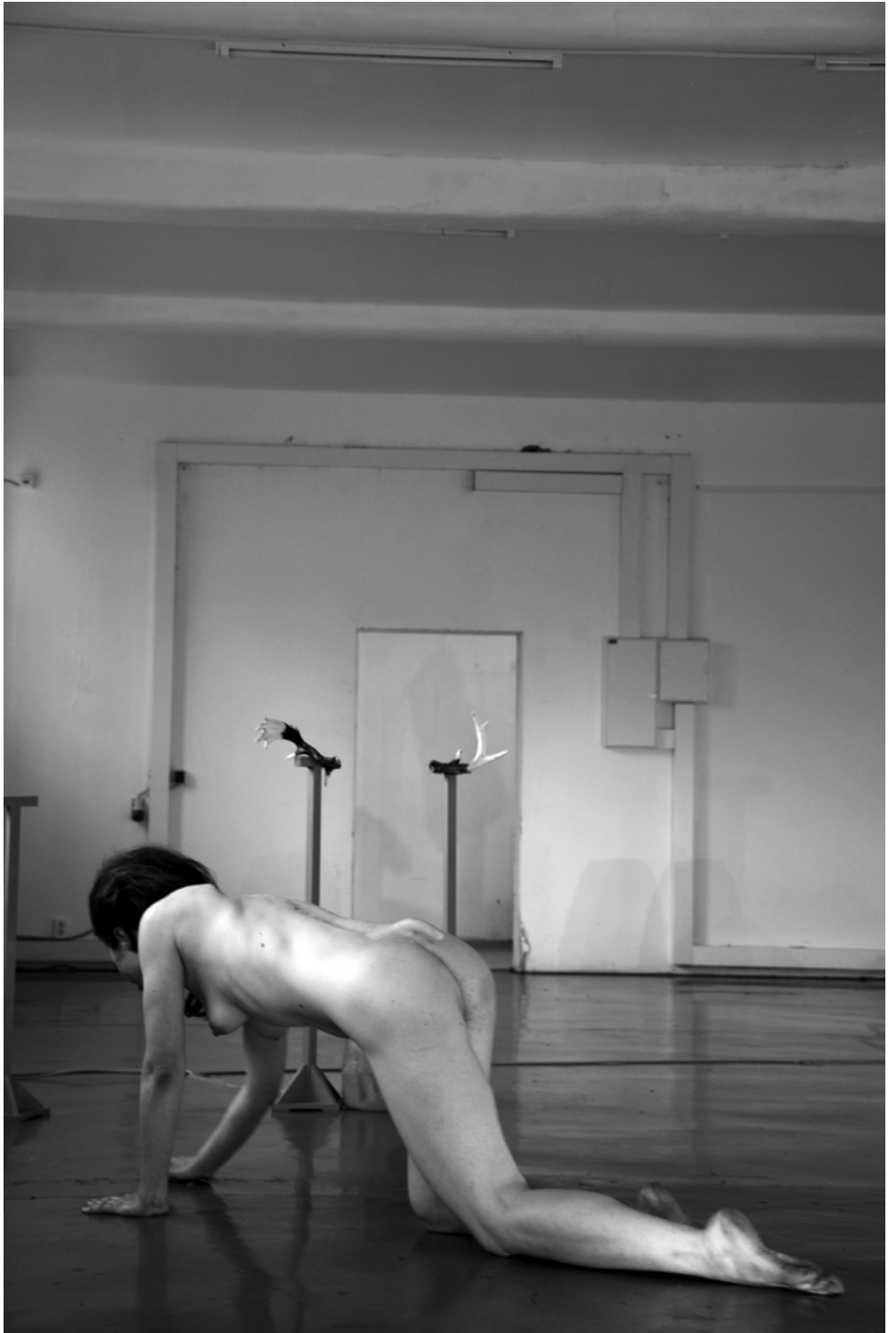
Głos performerki miał w performansie znaczenie symboliczne, ale także – funkcjonując jako element choreografii równoważny ruchowi – w szczególny sposób kształtował doświadczenie publiczności. Na początku pracy koncepcyjnej nad *The Museum...*, w którym brałam udział jako researcherka, artystka często wracała do przywołanego we wstępie niniejszego artykułu tekstu Jamesa Hatleya. W jego zakończeniu autor zawarł myśl, że ludzką powinnością wobec wymarłych zwierząt, które nie mogą powrócić w cielesnej formie, ale mogą powrócić w snach lub wyobrażeniach, jest nawoływanie ich. Głos wzywający do powrotu stałby się formą uporczywego upamiętniania, mogącego obejść się bez pozostałości (kości, skór) ciał zwierząt zabitych przez człowieka. Siniarska rozpoczyna swój performans, kiedy leżąc płasko na podłodze, wydobywa z siebie głos brzmiący jak bolesne wołanie o pomoc, ale też – w swojej rytmice – przypominający syrenę alarmową. Jest on więc zaznaczeniem cierpiących obecności zwierząt-duchów – którymi w miarę rozwijania się jej działań zapelnia się sala Alte Münze – ale również dźwiękowym znakiem, który przyciąga uwagę, by nas ostrzec. Przechodząc między kolejnymi pozycjami, Siniarska w charakterystyczny sposób różnicuje pracę z głosem. Pojękuje, rechocze, głośno oddycha, imituje dźwięki małp i ptaków, a później również maszyn. Dźwięk, którym wypełnia przestrzeń dioramy, w widoczny sposób wynika z pracy jej ciała – widzimy naprężające się mięśnie brzucha, podnoszenie się klatki piersiowej i rytmizację nadawane oddechowi przez ruch całego ciała. Jego nasycenie znaczeniem nie wynika z semantycznego charakteru, ale z niesionej przez niego intensywności – głośności, zróżnicowania i emisji, niepozwalającej utożsamić go z ludzkimi formami wokalne ekspresji³. Operowanie głosem w *The Museum...* jest ściśle związane również z pracą twarzą, w performansie stającą się nie znakiem podmiotowości i indywidualności – jak funkcjonuje na przykład w filozofii Emmanuela Lévinasa – lecz nośnikiem ekspresji, które w przypadku taksydermicznych eksponatów zostały zatrzymane i unieruchomione. Głos wydobywający się z nieruchomych lub półprzymkniętych ust sprzeciwia się ontologii wystawionego na pokaz martwego zwierzęcego ciała. Uruchamia jego formę w sposób tak niespodziewany, że momentami przerażający, a przy tym (a może dzięki temu?) ma potencjał etycznej interwencji w nawykowe obcowanie z ciałami, o których nie myślimy jako resztkach życia pozbawionego upamiętnienia, ale które postrzegamy i rozumiemy jako przedmiot ludzkiej rozrywki i nauki⁴.

3 Ta właściwość pracy Siniarskiej zbliża wytworzoną przez nią w polu choreografii wiedzę do wniosków, które Joanna Bednarek zawarła w ostatniej części swojej książki *Życie, które mówi. Nowoczesna wspólnota i zwierzęta*. Polska badaczka posthumanizmu pisze w niej, że semioza jest własnością wszystkich form życia, ponieważ jest obecna w każdej z ich ekspresji i interakcji z otoczeniem [Bednarek]. Usłyszenie tytułowego „mówiącego życia” jest więc uznaniem ożywionych nie-ludzi za byty podmiotowe.

4 Innym aspektem unieruchomienia ciał taksydermicznych eksponatów jest uniemożliwienie im stania się szczątkami. Owe szczątki – jak pisze Ewa Domańska – można postrzegać w kategoriach „dynamicznej materii organicznej, która poddając się naturalnym procesom rozkładu, staje się elementem większej całości – ekosystemu pełnego różnych zmieniających go „aktorów”. Dalej autorka *Nekrosu* zauważa: „Szczególnie interesujące wydaje się przy tym



Fot. Katarzyna Szugajew



Głos jako fala dźwiękowa przemieszczająca się w przestrzeni i interferująca ze znajdującymi się w niej obiektami jest też siłą łączącą wydające go ciało z jego środowiskiem. Performowane przez Siniarską zastygłe taksydermiczne formy, które zachowują swój kształt bez względu na miejsce swojego ustawienia w przestrzeni wystawy, zostają poprzez głos włączone w materialne środowisko dioramy Muzeum Antropocenu.

Czasowość ludzkiego ciała, której – podobnie jak ruchu i dźwięku – użycza się w performansie taksydermicznym eksponatom, ze względu na ontologię duchów i potworów, a więc bytów, wokół których zorganizowana jest jego struktura, artystka ukształtowała w specyficzny sposób. W pierwszej części głos staje się medium przywołania spektralnych zwierzęcych obecności, które uniemożliwiają myślenie o czasie jako domenie bezpowrotnego odchodzenia tego, co przeszłe [Gan et al. 2]. Wydobywane przez Siniarską dźwięki istnieją więc jednocześnie w teraźniejszości jej cielesnej pracy, ale są nawiedzeniami (*hauntings*) zwierząt, które już odeszły. Z kolei dla pojawiających się w drugiej części potworów ludzkie ciało stanowi w dwojakim sensie pożywkę – jest częścią tworzonego przez nie organiczno-technologicznego układu, a później, kiedy performerka wchodzi pod kostium-krajobraz, zostaje skonsumowane – sprowadzone do materii służącej odżywianiu się form życia, które zdołały przetrwać na zniszczonej planecie.

Performans jako narzędzie tworzenia zoografii pozwala dotknąć indywidualnego trybu animalnej czasowości. Spośród tych wymienionych przez Érica Barataya (czas gatunkowy; czas zachowań społecznych i grup; czas jednostek [331]) jest on najtrudniej dostępny ludzkiemu poznaniu. Zagłębienie się w niego wymagałoby zniesienia fizycznego dystansu między ludźmi i nie-ludźmi oraz rozwijania uważności, która nawet w przypadku relacji ze zwierzętami domowymi nie pozwala nam przekroczyć granicy dzielącej nasze mentalne i cielesne światy. Przybliżenie indywidualnej⁵ zwierzęcej czasowości ludzkiemu poznaniu odbywa się w zoograficznym performansie poprzez pracę z głębokim doświadczeniem ciał zwierząt, o których w zachodnim dyskursie zwykle się mówi, że ich życie nie posiada głębi [Broglia xvi]. Doświadczenie to przejawia się w „postawach, gestach, krzykach” [Baratay 53] i często związane jest z przemocą, ograniczeniem wolności, pochwyceniem życia. Choć upamiętnienie nie-ludzi może być jedną z funkcji takiego performansu, to ze względu na wpisany w niego wymóg poświęcenia energii, czasu, głosu i ciała nie może stać się formą rutynową. Ludzkie ciało w zoograficznym performansie staje się medium pracy z ekspresją ciał zwierzęcych, które przestają być

obserwowanie, jak wiele różnych czynników i sprawców współtworzy materię szczątków, stale ją przekształcając. Okazują się one przeciwieństwem idei martwej, pasywnej materii, stając się żyjącymi, dynamicznymi aktorami – sprawcami zmian” [71]. O ile więc w ramach witalistycznego myślenia o materii można dostrzec żywotność w martwym ciele, o tyle praktyki taksydermiczne zorientowane są na ograniczenie tej żywotności i maksymalne ograniczenie procesów jego rozkładu i transformacji.

5 Indywidualność rozumieniem nie w kontekście indywidualizmu – ideologii głoszącej niezależność poszczególnych bytów od siebie, ale raczej jako poszczególność, która nie wyklucza powiązania zwierząt z innymi przedstawicielami ich gatunku ani środowiskiem ich życia (oraz warunkowania przez te czynniki), ale jednocześnie pozwala na dostrzeżenie w nich podmiotów realizujących swoją wolność w ekspresjach i interakcjach.

obiektami unieruchomionymi w muzealnej dioramie, będącej po prostu jedną z usankcjonowanych przez tradycję zachodnioeuropejską form opowiadania o świecie nie-ludzi, a zostają przywrócone życiu – temu, co niesforne i ulotne, ale też mięsne i kostne.

W cytacie z książki Deborah Bird Rose otwierającym niniejszy artykuł ludzko-zwierzęce pokrewieństwo nie jest metaforą ani symbolicznym gestem wiązania ze sobą dwóch bytów o odmiennym statusie. Pokrewieństwo polega na tym, że oddaje się własną krew i ciało (czy nawet – mięso) tym, którzy są zabijani jako zwierzęta. Na performatywne działania podobne do tych, w jakie zaangażowana jest Agata Siniarska, presję wywiera obecnie antropocen jako epoka gwałtownej redukcji bioróżnorodności i masowego wymierania. Występowanie w naturalnym środowisku wielu gatunków zwierząt zostało radykalnie ograniczone przez zmiany klimatu i zmniejszanie się terytoriów siedlisk fauny i flory, ale również przez polowania mające na celu poszerzenie kolekcji taksydermicznych trofeów. *The Museum of the Anthropocene* jako projekt obejmujący performatywną pracę z ciałami zwierząt, które stały się takimi eksponatami, jest więc próbą włączenia jednego z wielu procesów szóstego wymierania w doświadczenie ludzkiego ciała. Stawka związana z takimi działaniami i powstającymi w jej efekcie zoograficznymi próbami tylko w niewielkim stopniu leży po stronie estetyki – efektywnego i efektowanego wykonania performansu i związanego z nim wyjątkowego doświadczenia estetycznego. Jak pisał van den Hengel, charakterystyczne dla sztuki zoografii jest afektywne poruszenie. „Wytwarza się [ono] jako zmiana lub modyfikacja [*change or variation*], która pojawia się, kiedy ciała – ludzkie i nie-ludzkie – wchodzą w nowe relacje” [8]. W moim przekonaniu, jako towarzyszkę powstawania pracy Siniarskiej oraz odbiorczyni performansu, stawka jej działania leży właśnie w zmianie relacyjnych stosunków między ciałami ludzkimi i nie-ludzkimi. Chodzi tutaj nie tylko o przestrzenną zmianę położenia ludzkich i zwierzęcych ciał, do których przyzwyczyły nas muzealne sale, ale również o dążenie do bliskości w relacji pomiędzy istotami ludzkimi i nie-ludzkimi przez wieki oddzielenymi od siebie epistemiczną przepaścią. Podkreślanie istnienia tej przepaści w polu teorii oraz praktyk kulturowych sankcjonowało przemoc i uprzedmiotowienie tych drugich. Ten proces zbliżania się, osiągnięcia intymności bez zmniejszania fizycznego dystansu (*intimacy without proximity*⁶) wydarza się w kilkukierunkowym akcie afektowania. Ludzkie ciało performerki jest afektowane przez martwe, taksydermicznie wyprawione ciała zwierząt oraz doświadczenie życia w antropocenie, a w trakcie odbioru performansu ciała zgromadzonych na widowni osób są afektowane przez cielesne (ruchowe i głosowe) działania artystki.

Performans jako afektywna epistemologia wytwarzana poza klasycznie ramowanym (związanym z instytucjami takimi jak uniwersytety i muzea) polem produkcji

6 Frazę zapożyczam z tekstu Jacoba Metcalfa o relacjach ludzi i niedźwiedzi grizzly. Charakteryzując „*intimacy without proximity*”, co w przypadku jego pracy należałoby tłumaczyć jako „intymność bez bliskości”, pisze on: „Ludzie dzielą z niedźwiedziami bliską naturokulturową historię, co oznacza, że zawsze pozostają z nimi w relacji dziwnej intymności. Ta intymność zawiera splątane ze sobą morfologie politycznych granic, ko-ewolucji, współdzielonych nisz ekologicznych, wspólnych pozajęzykowych zdolności semiotycznych itd. A jednak taka intymność może prowadzić do nieporozumienia, bo w większości przypadków i ludzie[,] i niedźwiedzie rozwijają się lepiej bez fizycznej bliskości” [115].

wiedzy z pewnością nie oferuje doświadczenia, które dla wszystkich miałyby taki sam ciężar i sens. Sama odkryłam znaczenie doświadczenia pracy przy powstawaniu performansu i jego odbioru, kiedy kilka miesięcy po premierze obejrzałam kolekcję eksponatów taksydermicznych Muzeum Narodowego w Pradze. Nie byłam wtedy w stanie – inaczej niż gdy na początku pracy badawczej w projekcie Siniarskiej odwiedziłam Muzeum Historii Naturalnej we Wrocławiu – patrzeć na wypchane zwierzęta jak na eksponaty. To, co widziałam, to były martwe ciała zgrupowane w małej przestrzeni tak, by dostarczyć publiczności jak najatrakcyjniejszą wizję życia zastygniętego w raz na zawsze określonych pozach. W muzealnej sali było dużo śmierci, ale żadnych duchów, bo nie było komu ich przywołać.

Co ciekawe, afektywna reakcja mojego ciała na praską ekspozycję przypominała tę, której doświadczyłam w czasie oglądania performansu Siniarskiej – miałam wyraźnie podwyższone tętno, odczuwałam przytłoczenie sytuacją, wzruszenie i smutek. Jeśli miałabym z perspektywy obecnej chwili podjąć próbę odpowiedzi na pytanie o to, jak artykuł naukowy może towarzyszyć rozwijanej przez Siniarską praktyce artystycznej, powiedziałabym, że jego istotna funkcja to danie świadectwa afektywnemu doświadczeniu, które wytwarza się jako efekt realizowanych przez artystkę działań performatywnych. Tekst jest taką formą towarzyszenia, która podejmuje próbę zachowania w zapisie *zoe* pochwyconego przez performans i wprawionego w jego ramach w ruch, mimo że zapis ten ciąży ku sztywnej formie i bezruchowi, w jakim nieuchronnie zamierają postawione na białych stronach litery.

Lista prac cytowanych

- Aloi, Giovanni. *Speculative Taxidermy. Natural History, Animal Surfaces and Art in the Anthropocene*. Columbia University Press, 2018.
- Baratay, Éric. *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*. Translated by Paulina Tarasiewicz, Wydawnictwo w Podwórku, 2014.
- Bednarek, Joanna. *Życie, które mówi. Nowoczesna wspólnota i zwierzęta*. Wydawnictwo PWN, 2021.
- Braidotti, Rosi. "Polityka życia jako bios-zoe". Translated by Igor Holewiński. *Machina Myśli*, 2018, <http://machinamyсли.org/polityka-zycia-jako-bios-zoe/>
- Broglio, Ron. *Surface Encounters. Thinking with Animals and Art*. University of Minnesota Press, 2011.
- Domańska, Ewa. *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*. Wydawnictwo PWN, 2017.
- Gan, Elaine, et al. "Haunted Landscapes of the Anthropocene". *Arts of Living on a Damaged Planet*, edited by Elaine Gal, et al., University Of Minnesota Press, 2017, pp. G1-G14.
- Hatley, James, "Walking with Ōkami, the Large-Mouthed Pure God". *Extinction studies. Stories of Time, Death and Generations*, edited by Deborah Bird Rose, et al., Columbia University Press, 2017, pp. 19-46.
- van den Hengel, Louis, "Zoe-graphy: per/forming posthuman lives". *Biography*, vol. 35, no. 1, 2012, pp. 1-20.
- Metcalfe, Jacob, "Intimacy without Proximity: Encountering Grizzlies as a Companion Species". *Environmental Philosophy*, vol. 5, no. 2, 2008, pp. 99-128.
- Nova, Nicolas & DISNOVATION.ORG. *A Bestiary of Anthropocene*. Onomatopoe, 2021.
- Rose, Deborah Bird. *Shimmer. Flying Fox Exuberance in Worlds of Peril*. Edinburgh University Press, 2022.
- Rose, Deborah Bird, et al., editors. *Extinction studies. Stories of Time, Death and Generations*. Columbia University Press, 2017.

Abstrakt / Abstract

Zuzanna Berendt

Taksydermiczne ciała i ich performatywne zoografie

Celem artykułu jest rozwinięcie zaproponowanego przez Louisa van den Hengla konceptu zoografii jako wywodzącej się z pola sztuki strategii pracy z życiem rozumianym w sposób posthumanistyczny. Zoografia rozpatrywana jest jako alternatywna wobec biograficznych, logocentrycznych i dyskursywnych form zapisywania animalnego życia. W centrum rozważań na temat tej strategii umieszczony został performans autorstwa choreografki Agaty Siniarskiej *The Museum of the Anthropocene. Diorama No1 – Ghosts and Monsters*. Autorka analizuje performans pod kątem strategii choreograficznej pracy z taksydermicznymi eksponatami zwierząt oraz jego potencjału afektywnego oraz epistemicznego. Koncepcja van den Hengla zostaje w artykule rozwinięta w kontekście perspektywy nieantropocentrycznej oraz zmian paradygmatów kulturowych związanych z antropocenem.

słowa kluczowe: performans, zoografia, *The Museum of the Anthropocene*, Agata Siniarska, zwierzęta, antropocen, taksydermia

Taxidermic Bodies and Their Performative Zoe-graphies

The purpose of this article is to develop Louis van den Hengel's concept of zoe-graphy as a strategy derived from art for working with life understood from a post-humanist perspective. Zoe-graphy is considered an alternative to biographical, logocentric and discursive forms of recording animate life. At the center of reflections about this strategy is a performance by choreographer Agata Siniarska, *The Museum of the Anthropocene. Diorama No1 – Ghosts and Monsters*. The author analyzes the performance in terms of the choreographic strategy of working with taxidermic animal exhibits and its affective and epistemic potential. The article develops Van den Hengel's concept in the context of a non-Anthropocentric perspective and cultural paradigm shifts related to the Anthropocene.

keywords: performance, zoe-graphy, *The Museum of the Anthropocene*, Agata Siniarska, animals, Anthropocene, taxidermy