

Justyna Schollenberger

Afekt i defekt atlasu zwierząt : narracyjny wymiar historii naturalnej w malarstwie Waltona Fordy

Zoophilologica. Polish Journal of Animals Studies 2, 139-149

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.



JUSTYNA SCHOLLENBERGER

Uniwersytet Warszawski

Afekt i defekt atlasu zwierząt Narracyjny wymiar historii naturalnej w malarstwie Waltona Forda

Jak obserwować, dokonywać sekcji, studiować, poznawać ptaki w powietrzu, ryby w wodach, czworonogi lżejsze od wiatru, mocniejsze od człowieka, wykazujące równie mało chęci poddania się moim badaniom, jak ja możliwości gonienia ich, by zmusić je do tego siłą?¹

J.J. ROUSSEAU: *Przechadzki samotnego marzyciela*

Tematem artykułu pragnę uczynić wzajemne relacje pomiędzy dwoma modelami reprezentacji zwierząt: realistycznym, który zakłada neutralny, czy też obiektywny charakter przedstawienia, oraz empatycznym, zbudowanym na swoście pojmowanej uczuciowej więzi. Krytyczny namysł nad ugruntowanym naukowo realistycznym modelem reprezentacji pokazuje, że warunkiem jego funkcjonowania jest pominięcie szeregu zniekształceń, uproszczeń, jakie wprowadza on do obrazu rzeczywistości, posługując się swoistą retoryką realizmu². Model afektywny, empatyczny, nie łączy się z zatuszowaniem określonego punktu widzenia, nie sugeruje, że prezentuje „widok znikąd”³ bądź że pełni rolę „zwierciadła natury”⁴.

Podstawowym problemem *animal studies* nie bez przyczyny staje się próba oddania zwierzętom głosu, próba obrony ich inności, niedającej się w ostatecz-

¹ J.J. ROUSSEAU: *Przechadzki samotnego marzyciela*. Przeł. M. GNIEWIEWSKA. Warszawa 1967, s. 124.

² Por. R. BARTHES: *Stopień zero pisania*. Przeł. K. KOT. Warszawa 2009.

³ Por. T. NAGEL: *Widok znikąd*. Przeł. C. CIEŚLIŃSKI. Warszawa 1997.

⁴ Por. R. RORTY: *Filozofia a zwierciadło natury*. Przeł. M. SZCZUBIAŁKA. Warszawa 2013.

nym rozrachunku oswoić przez różnorodne narracje⁵. Zakłada się w tym wypadku, że tradycyjny ogląd zwierząt opiera się na kulturowym przekazie na ich temat, zazwyczaj zakłamującym prawdziwe obyczaje i cechy zwierzęcia. Zwierzę jest wyłącznie pretekstem do tworzenia ciekawej z ludzkiej perspektywy opowieści, traktowane jest jak narzędzie do poznawania świata. Pojawia się zatem pytanie, w jaki sposób „odczarowywać” zwierzęta, oddawać im głos, przedstawić je „uczciwie” – to znaczy w sposób możliwie wierny i możliwie nieantropocentryczny.

Skupię się na analizie twórczości współczesnego amerykańskiego malarza Waltona Forda, którego akwarele są doskonałymi, powiększonymi kopiami XVIII i XIX-wiecznych ilustracji, jakie można odnaleźć w relacjach z wypraw geograficznych i przyrodoznawczych. Jego obrazy ptaków do złudzenia przypominają na pierwszy rzut oka ilustracje z monumentalnego dzieła *The Birds of America* Johna Jamesa Audubona⁶. Jednak artysta reinterpretuje te ilustracje – za każdym pozornie naturalistycznym obrazem kryje się jakaś opowieść o zwierzęciu lub echo rzeczywistej zwierzęco-ludzkiej historii. Widzimy na przykład przepiękną pod względem dbałości o szczegół i kolor akwarelę przedstawiającą słonia, skonstruowaną z szeregu mniejszych (łącznie dwudziestu czterech) modułów. To ilustracja hinduskiej przypowieści o ślepcach, którzy „poznawali” słonia, przypadkowo obmacując różne części jego ciała. Dzieła Forda z jednej strony są niezwykle konwencjonalne pod względem techniki malarskiej, z drugiej – mocno niepokoją. Zwierzęta ukazane są na nich w rozmaitych, nienaturalnych, często fantastycznych sytuacjach, niekiedy widzimy je martwe lub zabijające się nawzajem. Dramatyzm przedstawianych scen jest raczej wzmacniany, a nie łagodzony przez tradycyjną formę. Ford traktuje historie naturalne nie jak naukowe traktaty przyrodnicze dotyczące danych gatunków zwierząt, ale właśnie jak *historie*, czyli *narracje* opowiadane o zwierzętach. Problematyka dzieł Forda ogniskuje się wokół napięcia pomiędzy tym, co rzeczywiste a tym, co zmyślane. Jak sam przyznaje, interesują go wyłącznie zwierzęta wplątane w ludzką narrację. Jednak jego obrazy nie są po prostu ilustracjami naszych opowieści i przesądów. Przedstawione na ogromnych płótnach realistyczne zwierzęta zachowują swoją inność, nie do oswojenia w ostatecznym rozrachunku.

Walton Ford w jednym z wywiadów przywołuje życiorys Audubona: wiadomo, że zabijał on z pasją ogromne liczby ptaków, a do obrazów „pozowały” mu zwierzęta martwe i przemyślanie ustawione za pomocą stelaży⁷. Jego obrazy

⁵ Por. J. DERRIDA: *The Animal That Therefore I Am*. Ed. by M.L. MALLET. Transl. by D. WILLS. New York 2008; D.J. HARAWAY: *When Species Meet*. Minneapolis, London 2008; C. WOLFE: *What is posthumanism?* Minneapolis 2010; K. WEIL: *Thinking Animals. Why Animal Studies Now?* New York 2012.

⁶ Por. J.J. AUDUBON: *The Birds of America*. New York 2000.

⁷ Por. *Man and Beast. The narrative art of Walton Ford*. “The New Yorker” 26.01.2009, <http://www.newyorker.com/magazine/2009/01/26/man-and-beast> [data dostępu: 6.12.2015].

nie są więc wyłącznie naukowymi pomocami, nie są „obiektywnymi” ilustracjami tego, co zostało zaobserwowane w naturze. Artystyczna stylizacja czyni z atlasów Audubona nie tylko dzieło naukowe, ale również dzieło sztuki. Reprezentacja posiada więc podwójny charakter: jako ilustracja naukowa odsyła do rzeczywistych obiektów, jakimi są poszczególne gatunki zwierząt, jako obraz artystyczny takie odniesienie zawiesza, kierując naszą uwagę ku walorom estetycznym dzieła. Ford powołuje się na Audubona, ponieważ ten nie tworzył obrazów realistycznych – paradoksalnie, mimo że realistycznie oddawał wygląd ptaków – snuł za to malarską fantazję o malowanych stworzeniach. Ilustracja jest formą teatralizacji natury: sposobem na jej przedstawienie poprzez nałożenie określonych ram, wpisanie w określony kontekst, a więc zbudowanie „sceny”, oraz na dramatyzację świata przyrody.

Jednocześnie wiemy, że sama działalność przyrodnicza była działalnością krwawą, że zwierzęta uznane za ciekawe i cenne „okazy” były zabijane lub przywożone do Europy. Historia relacji człowiek – zwierzę to też historia uśmiercania całych gatunków. Na ilustracjach przyrodniczych cała zbrodnicość działalności człowieka zostaje wyparta. Estetyzacja wizerunków zwierząt, jak choćby u Audubona, służy takiej właśnie kolonialnej narracji. W przypadku wspaniałych przyrodniczych ilustracji do czynienia mamy już wyłącznie z wiernym przedstawieniem naszego wyobrażenia o zwierzętach. Bez szans na zdobycie wiedzy, „jak było naprawdę”. Ford wykorzystuje tę samą malarską formę, by zbadać, co faktycznie mogło się wydarzyć: zestawia nasze wyobrażenia na temat zwierząt z rzeczywistym postępowaniem. Jak sam mówi, chce wykorzystać dziewiętnastowieczną formę po to, by opowiedzieć za jej pomocą historie nie do pomysłenia w tamtej epoce⁸. Dokonuje dekonstrukcji narracji historii naturalnej, w ramach jej formalnej poetyki odsłania wszystko to, co nie mogło znaleźć się w atlasie zwierząt: przemoc, cierpienie, a przede wszystkim wpływ człowieka na przedstawianą egzotyczną naturę.

W przypadku narracji piśmiennych zawsze pojawia się niezwykle wyraźny problem nieuchronnego antropocentryzmu każdej formy refleksji o zwierzętach nie-ludzkich: na przykład potencjalnie wywrotowe *pisanie* z „punktu widzenia” zwierzęcia jest zabiegiem zwracającym uwagę przede wszystkim na granice dyskursu naukowego czy literatury oraz na problem możliwości wyrażenia perspektywy nie-ludzkiej w *naszym* języku. Ujawnia się tu pragnienie, by zwierzęta opowiedziały swoją historię, żeby stworzyły narrację ich dotyczącą. Pytanie brzmi: czy jesteśmy w stanie pojąć takie doświadczenie świata, które obywa się bez języka, bez snucia opowieści? Nie idzie tu o zaprzeczanie istnienia języków zwierzęcych, ale o naszą własną zdolność rzeczywistego przekroczenia postawy nie tylko antropocentrycznej, lecz także logocentrycznej.

⁸ Ibidem.

Na pierwszy rzut oka, jeśli by „naiwnie” popatrzeć na ilustracje przyrodnicze, wydaje się, że obraz pełni w tym wypadku inną rolę. Stanowi dokument, dokładną „odbitkę” rzeczywistości, zwierzę powinno być więc na nim wiernie oddane. Przed oczami mamy bowiem cały czas doskonale oddany wygląd zewnętrzny zwierzęcia, widzimy je takie, jakie jest „naprawdę”. Co to jednak miałyby oznaczać? Dzieła z zakresu historii naturalnej nie są wcale dziełami „naukowymi” z dzisiejszego punktu widzenia. Nie zawierają wyłącznie obiektywnego opisu zachowań i wyglądu – opis jest zazwyczaj znarratywizowany (choćby w klasycznym dziele Buffona⁹), a na dodatek towarzyszy mu ilustracja, która również nie jest zwykłym graficznym przedstawieniem tekstu. Zyskuje ona pewną autonomię: nie tylko dodaje kolejny poziom „opowieści” o zwierzęciu, lecz także jest samodzielnym dziełem sztuki. Ford w niezwykle interesujący sposób wydobywa te problemy. W jego obrazach mamy do czynienia z bardzo ciekawym zaprezentowaniem realistycznych ilustracji naszych opowieści o zwierzętach, które z kolei przesłaniają lub zmieniają rzeczywistość zwierzęcą.

Malarz korzysta zarówno z ilustracji oraz tekstów historii naturalnej, jak i kulturowych narracji dotyczących zwierząt – bestiariuszy, legend, przesądów, mitów. Choć maluje zwierzęta, w centrum jego zainteresowania stoi człowiek. Ford zajmuje stanowisko antropocentryczne: nie interesują go zwierzęta same w sobie, ale kulturowe opowieści ich dotyczące. Jednocześnie stara się pokazać „punkt widzenia” nie-ludzki/pozaludzki istoty, przede wszystkim ich cierpienie. Uznanie ważności etycznego problemu okrucieństwa wobec zwierząt idzie jednak w parze z entuzjastyczną apologią ludzkiej zdolności snucia historii o świecie natury:

Przeprowadzam ogromną ilość badań nad zwierzętami [...] ale to osoba jest moim przewodnikiem. Zwierzęta w naturze są nudne. Przed przyjazdem Fay Wray na Skull Island, King Kong nic nie robi. Dopóki ona się nie pojawia, nie dzieje się żadna historia. To, co robię jest, jak sądzę, kulturową historią tego, w jaki sposób zwierzęta żyją w ludzkiej wyobraźni¹⁰.

Artysta w bardzo inteligentny sposób przedstawia rzeczywistość funkcjonowania opowieści o zwierzętach i samych zwierząt w naszej kulturze. Nie bez przyczyny stałym punktem odniesienia jest dla niego kolonializm. Narracja kolonialna pozwalała doskonale zasłonić rzeczywistą sytuację kolonizowanych; opowieści o potędze imperium zagłuszały zbrodnie popełniane na innych, na „tubylcach”. Ford dokonuje postkolonialnej interpretacji opowieści o zwierzętach. Dekonstruuje przepiękne przyrodnicze ilustracje i ukazuje historię, która się za nimi kryje. Orient, analizowany przez Saida, był narracyjnym kon-

⁹ Por. *Buffon et histoire naturelle: l'édition en ligne*. Zob. www.buffon.curs.fr [data dostępu: 6.12.2015].

¹⁰ *Man and Beast. The narrative art of Walton Ford...*

struktem kultury zachodniej, w którym mieściła się narracja o potędze zachodnich imperiów, jak i o egzotyczności i wspaniałości Wschodu. Warto zauważyć, że bardzo podobne wątki pojawiają się w ilustracjach przyrodniczych – zwierzęta są wspaniałe, ponieważ egzotyczne, doskonała ilustracja pozwala odbiorcy na przyjrzenie się zwierzęciu z bliska – nie miały na to szans w rzeczywistości. Nie są to już zwykłe, pospolite zwierzęta, jakie można zobaczyć „w okolicy”, ale egzotyczne „bestie”, „rajskie” ptaki. Służą jako metonimie obcości w inny sposób niż przedstawiciele kultur nie-europejskich. Są podwójnym obcym – pod względem pochodzenia geograficznego i przynależności gatunkowej. Said pisze:

wyobrażenia o tym, co orientalne, oparte były niemal wyłącznie na arbitralnych decyzjach mentalności zachodniej, z której niezłomnego europocentryzmu wyłonił się Orient zgodny – po pierwsze – z najogólniejszymi ideami na temat kryteriów orientalności i – po drugie – z pewną szczegółową logiką, opartą nie na zwykłych danych empirycznych, lecz na łańcuchu pragnień, stłumień, blokad i projekcji¹¹.

Te rozpoznania łatwo dają się przenieść na obecną we współczesnej humanistyce krytykę kulturowych przedstawień zwierząt. Podstawowe, pojawiające się u różnych badaczy rozpoznania wskazuje, że binarne podziały: człowiek – zwierzę, natura – kultura, rozumne – popędliwe, służyć mają nie tyle trafnemu rozpoznaniu rzeczywistych relacji, ile budowaniu ludzkiej tożsamości poprzez przeciwstawienie jej temu, co zostaje wyróżnione jako zwierzęce/nie-ludzkie¹². Zwierzę jako takie nie jest więc istotne, liczy się wyłącznie jako negatywny punkt odniesienia dla orzekania o ludzkich zdolnościach. Jeśli decydujemy się, w ramach namysłu humanistycznego, na pisanie o zwierzęciu jako takim, musimy dokonać rozpoznania narracji dotyczących zwierzęcia, a traktujących je wyłącznie jako symbol, czy też pretekst do orzekania o człowieku.

Mary Midgley na przykład wprost łączy zakorzenione w kulturze zachodniej postrzeganie zwierzęcia jako bestii – krwiożerczej, popędliwej istoty, z postacią białego kolonizatora-mężczyzny wobec tubylców. Napotkany „inny” – człowiek lub zwierzę, traktowany jest jak ekran, na który rzutowane są te cechy, od których chce odciąć się biały. Poczucie tożsamości kolonizatora budowane jest w odniesieniu do wykreowanego wizerunku dzikusa¹³. Midgley pisze, że tak jak antropologia obaliła mit „dzikusa”, tak etologia ma za zadanie obalić mit „bestii”¹⁴. Podstawowym problemem jest tu napięcie pomiędzy skomplikowaną

¹¹ E.W. SAID: *Orientalizm*. Przeł. W. KALINOWSKI. Warszawa 1991, s. 31.

¹² Por. G. AGAMBEN: *The Open. Man and Animal*. Transl. K. ATTELL. Stanford California 2004.

¹³ Por. M. MIDGLEY: *Beast and Man. The roots of human nature*. London and New York 2002, s. 35–39.

¹⁴ Por. ibidem, s. 38.

i niedającą się ująć w proste kategorie rzeczywistością a kulturowym schematem, opartym na dychotomicznych podziałach: natura – kultura, dzikie – cywilizowane, instynktowne – refleksyjne.

Ford zazwyczaj przedstawia zwierzęta w scenach gwałtownej przemocy lub kopulacji. Wyjątkiem jest na przykład cykl portretów goryla – zbliżona mała twarz, wyrażająca smutek, gniew, strach przywodzi na myśl portrety zwierząt rzeźnych Sue Coe. Łączy je oszczędna forma, która paradoksalnie pozwala na niezwykle ekspresyjne przedstawienia twarzy zwierzęcej – widz staje w konfrontacji, spotyka się ze wzrokiem istoty w sytuacji granicznej. Na gruncie *animal studies* przyzwyczailiśmy się do tego, że od artystów zajmujących się współcześnie tematyką zwierzęcą oczekuje się jakiegoś rodzaju etycznego zaangażowania w sprawy zwierząt – walki o ich prawa, deklaracji weganizmu etc. Coe jest jedną z takich artystek, bezpośrednio łączy swoją sztukę z aktywizmem, zaangażowaniem na rzecz walki o prawa zwierząt. Ford za to wprost przyznaje się do fascynacji drapieżnością i mięsożernością, nie jest wegetarianinem. W wywiadzie mówi:

Płetwale błękitne to nudy. Są duże, ale nudne. [...] Co one jedzą, kryl? Nie mógłbym malować krylozercy. Takie coś nie ma nawet pieprzonych zębów! Lubię to, co gryzie. Kaszalot spermacetowy, Moby Dick, to jest temat w moim stylu. Twardziel (*A bad-ass*)¹⁵.

Ford ukazuje groteskowość opowieści o dzikich zwierzętach – okrucieństwo pomieszane ze śmiesznością, przemoc z absurdalnością. Zwierzę jest tu zakładnikiem ludzkich wyobrażeń – tych płynących z przedstawionych w dziele narracji i tych rodzących się w głowie widza. Ford często przedstawia sytuację, w której rzeczywiste zwierzę potraktowane jest zgodnie z kulturowym przesądem. Na obrazie *Tygrysica* (*The Tigress*, 2013) widzimy tygrysięcę obrzuconą szklanymi kulami. Zwierzę płaszczy się, w obronnym odruchu warczy, odsłaniając kły, i unosi przednią łapę. Tygrysica przedstawiona jest na tle pustynno-górzystego krajobrazu, za nią rozpościera się pole wypełnione kulami, całość ma charakter oniryczny. Jaskrawość ciała tygrysięgo, jego dynamizm kontrastują z dziwnym otoczeniem – ni to spadającymi, ni to unoszącymi się kulami. Ford nawiązuje tu do przesądu głoszącego, że aby z powodzeniem ukraść małe tygrysiątko, należy jego matkę zmusić do pogoni, a następnie obrzucić ją szklanymi kulami¹⁶. Gdy zwierzę zobaczy w nich swe pomniejszone odbicie, które weźmie za swe potomstwo, zaniecha pogoni. Obraz nie jest jednak wyłącznie ilustracją tej opowieści, ukazuje znacznie więcej – trudno jest jednoznacznie

¹⁵ M. JACOBSON: *Nature Boy*. „New York Magazine”. Zob. http://nymag.com/nymetro/arts/art/n_7839/ [data dostępu: 6.12.2015].

¹⁶ Por. A. KURIAN: *Interview with Walton Ford*. Zob. <http://whitehotmagazine.com/articles/2008-interview-with-walton-ford/1490> [data dostępu: 6.12.2015].

zinterpretować wściekle i przerażone oblicze tygrysa obrzucanego podobnymi do baniek mydlanych kulami. Zwierzę, mimo że stanowi centrum dzieła, uwikłane jest w zwierzęco-ludzką fabularną relację. Pozostaje przy tym „sobą”, realizm akwareli Forda nie pozwala, paradoksalnie, traktować tygrysy wyłącznie jako postaci z opowieści. Wydaje się, że dzikie zwierzę zostało raczej przypadkiem wciągnięte w intertekstualną grę, zrozumiałą dla ludzi, ale niezrozumiałą i przerażającą dla niego samego.

Można zastanowić się, czy siła kulturowych narracji na temat zwierząt, powielanych przez kolejne wersje historii naturalnej oraz bestiariusze, które dawno już przecież straciły jakąkolwiek eksplanacyjną wartość, wciąż oddziałuje. Większość tradycyjnych przekonań – na przykład znanych z bestiariuszy opowieści o bobrze, który ścigany przez myśliwych odgryza własne jądra, o jeżu, który przenosi na swym grzbiecie jabłko, czy też o zwyczajach rodzicielskich dudków – jest w oczywisty sposób zabawna¹⁷. Źródło ich śmieszności tkwi w rozpoznawanym przez nas dysonansie pomiędzy poważnym, naukowym tonem tych opowieści a *rzeczywistymi* zwyczajami zwierząt. Zwierzęta jednak nie mają szansy na ewentualne wyjaśnienie nieścisłości, muszą *przecierpieć* obowiązujące narracje, pełne absurdalnych twierdzeń dotyczących ich obyczajów, czy też uzdrawiających właściwości poszczególnych części ich ciał. Są w śmieszno-strasznej sytuacji obcokrajowca, którego wszystkie słowa i gesty rozumiane są opacznie, pozbawionego szans na jakąkolwiek sensowną komunikację.

Idzie tu już nie tylko o narracje historii naturalnych, ale w ogóle o narracje dotyczące zwierząt – poczynawszy od kartezyjańskiego automatonu¹⁸ do tez behawioryzmu¹⁹. Opowieści te nie są niewinne, wprowadzane są w życie, a zwierzęta traktowane są jak ich bohaterowie. W najlepszym przypadku przypisuje się im dziwne zwyczaje żywieniowe i zdolność do reinkarnacji, w najgorszym – odmawia zdolności czucia bólu. Człowiek jest tym dziwnym gatunkiem, który ze śmiertelną powagą wierzy we własne opowieści, w dodatku zmusza do wzięcia w nich udziału inne stworzenia. Trudno wyjaśnić istotę okrucieństwa napędzanego fikcyjnymi narracjami o rzeczywistych zwierzętach – Ford za to doskonale je przedstawia.

Malarski tryptyk *Wyspa* (*The Island*, 2009) przedstawia wyspę zbudowaną ze splecionych ze sobą wilków tasmańskich i jagniąt. Drapieżniki kotłują się, wspinają jedne na drugie, parę z nich w szczękach trzyma jagnięta, niektóre są już martwe, inne wzajem się zagryzają. Chaotyczny, dziwaczny węzeł wążących na siebie zwierząt formujący się w wyspę dryfującą na wodzie przywołuje skojarzenia z *Tratwą Meduzy* Géricaulta. W tej masie wilki tasmańskie i jagnięta

¹⁷ Por. M. PASTOUREAU: *Średniowieczna gra symboli*. Przeł. H. IGALSON-TYGIELSKA. Warszawa 2006; *Fizjologi i Aviariium. Średniowieczne traktaty o symbolice zwierząt*. Przeł. i oprac. S. KOBIELUS. Kraków 2005.

¹⁸ Por. KARTEZJUSZ: *Rozprawa o metodzie*. Przeł. T. ŻELEŃSKI-BOY. Warszawa 1980.

¹⁹ Por. B. SKINNER: *Behawioryzm*. Przeł. P. SKAWIŃSKI. Gdańsk 2013.

jawią się jako elementy skomplikowanego wzoru, poszczególne osobniki oko widza wyławia dopiero po uważnym przyjrzeniu się dziełu. Ford nawiązuje tu do historii wilka tasmańskiego, który został całkowicie wytrzebiony przez białych osadników Tasmanii²⁰. Budził ich przerażenie, ponieważ wyglądał jak wilk, ale jednocześnie miał pasiaste umaszczenie i dodatkowo potrafił stawać na tylnych kończynach – słowem: wyglądał jak prawdziwa egzotyczna „bestia”; ni to tygrys, ni to wilk. Zwierzęta te były posądzane o zagryzanie cennych owiec i bezwzględnie tępione, co doprowadziło w końcu do wybicia całego gatunku. Obecnie wiadomo, że prawdopodobnie nie były w stanie, ze względu na zbyt mały rozmiar szczęk, polować na owce.

Ford maluje „wizję koszmaru osadnika”²¹ – agresywne bestie zagryzające jagnięta *naprawdę* żyły w wyobraźni białych osadników, mimo że *de facto* nie istniały w rzeczywistości. Agresywny, krwiożerczy tygryso-wilk mordujący niewinne owce i zagrażający życiu osadników jest istotą równie fikcyjną, co pegaz. Mimo że wilk tasmański istniał rzeczywiście. Dodatkowo, napędzana ludzkim strachem przed bestią-zabójcą opowieść doprowadziła do jak najbardziej realnej rzezi całego gatunku. Na obrazach Forda nigdy nie widać człowieka, to zwierzę jest ich głównym bohaterem. Obecność ludzka jest jednak wyraźnie sugerowana – a to na małej nodze widzimy kajdany, a to na łapie wilka zaciskają się wnyki. Człowiek steruje przedstawionym wydarzeniem z drugiego planu, poznajemy go „po jego czynach”. Nawet tam, gdzie człowieka nie widać, na przykład w obrazach przedstawiających dziwaczne sceny kopulacji zwierząt, do głosu dochodzi perspektywa antropocentryczna. Przecież to my, widzowie, musimy „dopowiedzieć” do ukazanej sceny jakąś historię. Ford każe nam się zastanawiać, „o co tu właściwie chodzi”. Pozwala przy tym wybrzmieć do końca zwierzęcej inności, tej, której nie można do końca oddać, zrozumieć, opisać.

Realistyczne obrazy zwierząt prezentują je zastygłe w pozach i scenach, do których w żaden sposób nie przyzwyczaiła nas historia naturalna. Te wszystkie groteskowe przedstawienia wybijają z rytmu i wyprowadzają poza utarte ścieżki interpretacyjne. Wizerunki egzotycznych zwierząt, opisy ich obyczajów służyć mają zaspokojeniu ciekawości; obrazy Forda sprawiają, że konfrontujemy się z dziwacznością własnego pragnienia, by natura była „intrygująca”, by rozgrywały się w niej dramaty nas pasjonujące (nie ich uczestników, ale czy zwierzęta mogą się pasjonować opowieścią?). Zwierzę traktowane jak literacki bohater pozostaje przecież cały czas *sobą* – innym, który żyjąc i działając, nie odgrywa świadomie roli wyznaczonej mu przez poetykę ludzkiego *imaginarium*. O tym,

²⁰ Wilk tasmański był drapieżnym torbaczem, stopniowo wypierany z terenów Nowej Gwinei i Australii ostał się w Tasmanii, gdzie w XX wieku został ostatecznie zgładzony przez przybyłych Europejczyków. Ostatnia przedstawicielka gatunku zmarła w niewoli, w ogrodzie zoologicznym w 1936 roku. Historia wilka tasmańskiego jest wyczerpująco opisana w książce Davida Owena. Por. D. OWEN: *Thylacine. The Tragic Tale of the Tasmanian Tiger*. Sydney 2003.

²¹ *Man and Beast. The narrative art of Walton Ford...*

ile trudności wiąże się z przedstawieniem zwierzęcia jako zwierzęcia, a nie jak symbolu pisał Jacques Derrida:

Muszę od razu zaznaczyć, że kot, o którym mówię, jest prawdziwym kotem, naprawdę, uwierzcie mi, małym kotem. To nie jest figura kota. Nie wkracza cichaczem do sypialni jako alegoria wszystkich kotów na ziemi, kotów, które przemierzają nasze mity i religie, literaturę i bajki²².

Ford ze swym uwielbieniem dla ludzkich narracji w doskonały sposób pozwala jednak zwierzęciu – jako innemu – spoglądać na widza. Unika tego, co podkreślał Steve Baker, pisząc, że „sztuka udomawia to, co dzikie, udomawia zwierzę”²³ – właśnie dlatego, że proces czyni widocznym. Zwierzę, skoro tylko uczynimy je przedmiotem naszego namysłu, także sztuki, zawsze jest już w jakiś sposób przez nas zniewalane. Nie oznacza to jednak, że owo zniewolenie należy do jego istoty. W przedstawianym przez Forda ryku rozwścieczonego tygrysa, miłosnych tańcach ptaków czy też w spojrzeniu małp w kajdanach przejawia się to, co nie-ludzkie, a o czym nie jesteśmy i pewnie nigdy nie będziemy w stanie opowiedzieć.



Ryc. 1. Walton Ford: *The Tigress* (2013). Courtesy of the artist and Paul Kasmin Gallery

²² J. DERRIDA: *The Animal That...*, s. 6.

²³ S. BAKER: *The Postmodern Animal*. London 2000, s. 172.



Рис. 2. Walton Ford: *The Island* (2009). Courtesy of the artist and Paul Kasmin Gallery

Abstract

Affect and Defect in the Animal Atlas

The narrative dimension of natural history in the painting of Walton Ford

This paper aims at the problem of realism in the artistic representation of animals. Contemporary animal studies recognize the problem of narratives in which animals serve as a negative point of reference to humans or as a symbol, always referring to some cultural story. In this context the anthropocentric art of Walton Ford is particularly interesting. The painter is openly enthusiastic about the symbolic and narrative uses of animals in culture, and yet in his paintings he manages to represent animals' otherness, and their ability not to be „tamed” by our schemes.

Keywords:

art, narration, Walton Ford, animal

Абстракт

Аффект и дефект атласа животных

Повествовательная размерность естественной истории в живописи Уолтона Форда

Статья посвящена вопросу реализма в изображении животных в искусстве. Исследования современных гуманитарных наук, сосредоточенные главным образом вокруг *animal studies*, подвергают критике культурные образы животных, распознавая в них отрицательный подход для строения повествования о человеке. Основной проблемой оказывается такое представление животного, которое не будет относиться ни к какому культурному повествованию, не будет символическим. В этом контексте интересным является, с виду исключительно ант-

ропоцентрическая, живопись современного художника Уолтона Форда, который пользуясь техникой иллюстраций девятнадцатого века, известных из трудов по Естественной истории, показывает особенные истории отношений человека и животного. Форд намеренно сосредотачивается на культурных сказаниях о животном, однако удается ему также передать звериное отличие, которое не может приручить никакая культурная система.

Ключевые слова:

искусство, повествование, Уолтон Форд, животное