

Podziękowania dla Dyrekcji oraz Pracowniczek
i Pracowników Muzeum Przyrodniczego Uniwersytetu
Wrocławskiego, w szczególności kuratora
kolekcji ornitologicznej - Jana Lontkowskiego,
za ogromne wsparcie merytoryczne

Współpraca artystyczna:

Krakowska Huta Szkła – szkło dmuchane

Kornel Ofierski – litografia

Wojciech Tężycki, Warsztat Ceramiczny UAP – porcelana

Kamila Kobierzyńska – cyjanotypia na jedwabiu

Druk i oprawa – Pracownia Oprawy Justyna Pyrżyńska

Oprawa stalowa – Szymon Korcz

Oprawa szkła – mistrz złotnictwa Jerzy Marciniak

Skan 3D – Joanna Kobierska

Druk 3d – Klara Woźniak

Druk UV na aluminium – Dariusz Zajączkowski, Drukarnia UAP

Projekt współfinansowany w ramach Krajowego Planu Odbudowy i Zwiększenia
Odporności (KPO) ze środków Unii Europejskiej - Next Generation EU

ORGANIZATORZY



POZnań*

PATRNERZY



Uniwersytet
Wrocławski



Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

FOTOGRAFIA | UAP



Rzeczypospolita
Polska

Sfinansowane przez
Unię Europejską
NextGenerationEU



PATRNERZY MEDIALNI

SZ U M

kwartalnik
FOTOGRAFIA



GALERIA
FOTOGRAFII

GABINET

**ANNA
KĘDZIORA**

24.01 — 8.03.2026

Muzeum Przyrodnicze we Wrocławiu, stanowiące przestrzeń ekspedycji fotograficznych Anny Kędziory, zostało założone w 1814 roku. Choć powstało ono w czasie, kiedy Wrocław był miastem niemieckim, aktualnie jest uznawane za najstarsze w Polsce.

Genealogia muzeów historii naturalnej sięga renesansowych gabinetów osobliwości stanowiących swoisty mikrokosmos, w którym artefakty natury prezentowane były w sąsiedztwie dzieł sztuki.

Jeszcze w XVI wieku wierzono bowiem, że „słowa i rzeczy” – by nawiązać do tytułu książki Michela Foucaulta – przylegają do siebie zgodnie z zasadą podobieństwa. Pochodzące z tego okresu atlasy przyrodnicze opisywały nie tylko budowę roślin i zwierząt, ale też znane na ich temat legendy, właściwości lecznicze czy towarzyszącą im symbolikę. W ten sposób – jak ujął to Foucault – stanowiły część „wielkiej sieci semantycznej”¹. W XVII wieku – kiedy rodzi się przyrodoznawstwo jako osobna dziedzina poznania – idea podobieństwa zostaje zastąpiona ideą reprezentacji. Powstające wówczas gabinety historii naturalnej, w których podziwiać można było rzadkie minerały, skamieniałości, muszle czy pochodzące z różnych części świata okazy roślin i zwierząt, stanowiły materializację nowoczesnego porządku wiedzy. Zaspokajały potrzebę poznania, racjonalizowania i systematyzowania świata.

Rzeczy były w nich wystawiane, obserwowane, nazywane, opisywane, katalogowane i analizowane. Szczególne znaczenie przypisywano tu wzrokowi, a dane pochodzące od innych zmysłów (smaki, dźwięki, zapachy czy wrażenia dotykowe) zostały zdyskredytowane. Gdy w XVIII wieku gabinety przekształcają się w otwarte dla publiczności muzea przyrodnicze – podobnie jak ogrody botaniczne, zoologiczne czy palmiarnie – odgrywają

istotną rolę w kształtowaniu „sposobów widzenia” natury. Umacniały podział świata na porządek natury i kultury, utrwały ewolucyjny model poznania, opierały się na idei postępu, orientalizowały naturę i promowały uprzywilejowane miejsce (białego) człowieka (mężczyzny) w świecie, reprodukując różnice rasowe i genderowe². To między innymi za ich sprawą – jak pisał John Berger w znanym eseju *Po cóż patrzeć na zwierzęta?* – zwierzęta zaczęły zniknąć z „naszego” (czytaj: ludzkiego i europejskiego) świata³. Coraz częściej będzie się je oglądać zamknięte w ogrodach zoologicznych czy muzealnych dioramach, które zdobywają popularność na przełomie XIX i XX wieku, symulując naturalne habitaty prezentowanych na wystawach zwierząt. Te z wrocławskiego muzeum nie przetrwały wojny i znane są tylko z zachowanych w archiwum rysunków.

W tym czasie muzea historii naturalnej powstające w krajach posiadających zamorskie tereny, uwikłane były w kolonialne sieci, które umożliwiały transfer wiedzy i obiektów. Muzeum we Wrocławiu – jako muzeum niemieckie – nie było wyjątkiem. Wiemy, że w jego zbiorach znajdują się obiekty pochodzące z wielkiej ekspedycji naukowej Valdivia w latach 1898-1899, finansowanej przez Cesarstwo Niemieckie pod panowaniem Wilhelma II, której celem było zbadanie fauny morskiej. Współcześnie – z tego właśnie powodu – kolekcje przyrodnicze podlegają procesom dekolonizacji. Reliktem tych kolonialnych zależności są między innymi nazwy gatunków roślin i zwierząt, które skrywają często imiona ich odkrywców. Wybrane przez Annę Kędziorek obiekty pozostają jednak na wystawie bezimienne. Ten artystyczny gest interpretować można jako sprzeciw wobec nowoczesnej systematyki i próbę przywrócenia obiektom indywidualności bez względu na ich gatunkową przynależność i taksonomiczne podziały.

W Pokoju Orzechowym artystka odsłania przed nami mroczne kulisy muzealnej kolekcji i zaprasza do eksplorowania zaplecza muzeum. Interesuje ją zwłaszcza kolekcja ptaków, z której wrocławskie

muzeum jest znane. Na ciemnych fotografiach widzimy fragmenty ptasich ciał. Niektóre z nich spoczywają na półkach regałów, inne ukryte są w foliowych opakowaniach czy ułożone obok siebie w pudełkach. Oprawione w stare ramy zdjęcia przywodzą na myśl holenderskie „martwe” natury. Patrząc na te fotografie, nie sposób uciec od skojarzeń wanitatywnych. W epoce, którą Achille Mbembe nazywa „brutalizmem”⁴, a Justin McBrien „nekroceniem”⁵, stajemy się świadkami masowego wymierania gatunków. Fotografie Anny Kędziory dają do myślenia o sensowności kolekcji naturalistów i jej poznawczym potencjale. Współcześnie odkrywa się ich „mroczną” stronę. Kolekcje naturalistów budzą wątpliwości etyczne związane ze sposobem pozyskiwania eksponatów i ich wystawiania. Znajdujące się w zbiorach muzeów historii naturalnej obiekty gromadzone były zgodnie z zasadami innej naukowej wrażliwości. Skrywają one nieraz dziesiątki egzemplarzy tego samego gatunku. Niektóre z nich – dziś wymarłe – podziwiać można tylko w muzealnych gablotach.

W Pokojach Brzozowym i Marmurowym na ścianach umieszczone zostały fotografie ptaków oraz ptasich jaj z kolekcji wrocławskiego muzeum. Te pierwsze mają szczególny afektywny potencjał. W przeciwieństwie do pozostałych zdjęć na pierwszy rzut oka mogą one urzekać swą kolorystyką i egzotyką, wywołując uczucie zachwytu nad pięknem świata przyrody. Przypominają one ilustracje gromadzone w „papierowych muzeach”⁶. Najstłynniejsze z nich stworzył w XVI stuleciu w Bolonii Ulisses Aldrovandi. W tym czasie okazy zwierząt, zwłaszcza tych pochodzących z innych części świata, były w krajach Europy Zachodniej trudno dostępne. Głównym źródłem wiedzy były zatem bogato ilustrowane albumy, w których z coraz większą dokładnością reprodukowano ich obrazy. Piękno fotografii Anny Kędziory jest jednak pozorne. Przyglądając się im, widzimy, że przedstawione na nich ptaki wypchane są trocinami i związane sznurkiem. Fotografie obiektów taksydermicznych

w przestrzeni poznańskiego Zamku nabierają szczególnego znaczenia ze względu na postać jego fundatora. Wilhelm II, który – jak wielu innych władców – słynął ze swych myśliwskich umiejętności, a jego trofea zdobiły zapewne zamkowe wnętrza, stając się symbolem władzy i „męskiej dominacji”. Odsłania się przed nami w ten sposób kuriozum samego muzeum przyrodniczego – to jak „fabrykuje” ono w swojej przestrzeni naturę. Pojawia się też pytanie o ambiwalentny status obiektów taksydermicznych, ich indeksykalną, wymykającą się zasadzie re-prezentacji naturę⁷, ale też kruchość „więcej niż ludzkiego” życia.

¹ M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006, s. 122.

² D. Harraway, *Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936*, „*Social Text*” 1984-1985, nr 11, s. 20-64.

³ J. Berger, *Po cóż patrzeć na zwierzęta?*, w: tegoż, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999.

⁴ A. Mbembe, *Brutalizm*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2024.

⁵ J. McBrien, *Akumulacja wymierania. Planetary katastrofizm w epoce nekrocenu*, w: *Antropocen czy kapitałocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu*, red. J.W. Moore, przeł. K. Hoffmann, P. Szaj, W. Szwebs, Poznań 2021.

⁶ J. Czapla, *Albumy zoologiczne przedmiotem i wynikiem badań*, Kraków 2025, s. 7.

⁷ G. Aloï, *Speculative Taxidermy. Natural History, Animal Surfaces and Art in the Anthropocene*, New York 2018.

MARTWE ISTOTY, ŻYWE OKAZY

Anita Jarzyna

W jednym z poznańskich liceów, w którym uczyłam się na początku lat dwutysięcznych, do pracowni biologicznej prowadził wąski, ciemny przedsionek, oddzielony od gwarnego szkolnego korytarza osobnymi drzwiami. Można było się w nim schować, żeby na przykład na ostatnią chwilę w ciszy przejrzeć notatki. Był on, od podłogi po sufit, wypełniony szklanymi, zamkniętymi na klucz gablotami, w których znajdowały się ciała martwych zwierząt różnych gatunków – ptaków, mniejszych ssaków, gadów i płazów oraz ryb, nie jestem pewna, czy obok nich zgromadzono też preparaty roślinne bądź skamienieli. Jeśli tak, to najwyraźniej nie zwróciły mojej szczególnej uwagi. Również w sali lekcyjnej, wyjątkowo przestronnej, na samym jej końcu, z dala od rzędów ławek, w podobnych gablotach wyeksponowane były wypreparowane i zanurzone w formalinie zwierzęta. Zresztą od tego czasu niewiele się zmieniło, kiedy kilka lat temu odwiedziłam szkołę przy okazji zjazdu absolwentów, na półkach wciąż stały te same mocno zakurzone okazy, rzekome materiały edukacyjne. Nie przypominam sobie jednak, by w ciągu trzech lat biologii nauczyciel, który prowadził ten przedmiot w mojej klasie, kiedykolwiek je wykorzystał. Może nie byłam dostatecznie uważna i akurat taka lekcja zatarła mi się w pamięci, a może nie trafiłam na odpowiedniego nauczyciela, może inni w szkole robili użytek z owych okazów, na swój sposób uzasadniając ich obecność.

Przypominam sobie za to dokładnie, jak się czułam, czekając przed salą na lekcję, otoczona martwymi zwierzętami. Przede wszystkim nieswojo, chyba też niepewnie. Były w tym pomieszane i smutek czy żal, i niechęć czy nawet obrzydzenie. Jednakże

nie próbowałam wtedy głębiej zastanowić się nad swoimi reakcjami, zrozumieć ich, przekuć w refleksję. Z dużą intensywnością wróciły do mnie te wrażenia, przefiltrowane już przez krytyczny aparat i język, podczas niestety umiarkowanie sproblematyzowanej wystawy „ZUGvögel - Collection in Motion” w berlińskim Muzeum Historii Naturalnej, prezentującej kolekcję składającą się z kilkuset tysięcy obiektów – ptaków i ich jaj. Ta ekspozycja przede wszystkim przytłacza i przeraża skalą procederu, a przecież w Berlinie spotykamy się zaledwie z jego próbką. Z czasów szkolnych nie pamiętam, abyśmy kiedykolwiek rozmawiały i rozmawiali o zawartości gablot, z którymi stykaliśmy się co najmniej raz w tygodniu. Nie tylko nie kwestionowałyśmy widoku, na jaki nas – bez pytania – wystawiono, ale też nie żartowaliśmy, w stylu właściwym dla nastolatków, z tego otoczenia. Chyba zachowywaliśmy się, jakby ich tam nie było. Dopiero ostatnio, przed paru laty, wspominając szkołę podczas spotkania klasowego, wróciliśmy w rozmowie do tamtej przestrzeni i niespodziewanie zgodnie przyznawaliśmy, jak dziwne i niekomfortowe dla nas wszystkich było to doświadczenie obcowania przez szybę z „wypchanymi” zwierzętami. „Trochę upiornymi” – mówiliśmy między sobą.

Wynikałoby stąd, że jednak odebrałyśmy i odebraliśmy całkiem solidną lekcję. Mieliśmy okazję nauczyć się nie ufać własnym reakcjom, intuicjom płynącym z ciała. Zobojętnieć na kolejne opresyjne praktyki wymierzone w zwierzęta. Tracić je z oczu, przeglądając notatki przed sprawdzianem lub w obawie przed niezapowiedzianą kartkówką. A przede wszystkim mieliśmy okazję dowiedzieć się, koniecznie mimochodem, z dala od tablicy, że zwierzęta nie mają prawa do bycia martwymi. Ich ciała – żywe lub nie – powinny bowiem nam służyć, jeśli tylko tego potrzebujemy, ale równie dobrze mogą pozostać bezużyteczne. Zresztą już lata wcześniejszej edukacji zdążyły oswoić nas z tą logiką rządzącą antropocentrycznym porządkiem, podrzędną pozycją zwierząt, prawem ludzi do dysponowania ich życiem i śmiercią, przekładającym się na jedynie warunkowe, kapryśne, obdzielanie podmiotowością

wybranych jednostek, bo nawet nie gatunków. Podsztyta antroponormatywnymi wartościami kultura niepostrzeżenie i sprawnie formatuje nas bowiem tak, że w pewnym wieku – a dzieje się to raczej wcześniej niż później – przestajemy już stawiać śmiałe pytania o sens preparowania ciał zwierząt, pytania, które bez skrępowania swojemu dziadkowi, taksydermiście-amatorowi, zadawała kilkuletnia bohaterka powieści Marii Turtschaninoff *Mokradła* (wydanej w 2024 roku w przekładzie Agaty Teperek).

Ewa Domańska w opublikowanej w 2017 roku pod wieloma względami przełomowej książce pt. *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała* gruntownie analizując rozmaite problemy – pamięcioznawcze, ekologiczne, polityczne – wynikające z kondycji martwego ciała, postulowała wyciągnięcie konsekwencji z rozpoznania jego autonomii oraz sprawczości. Wydaje się, że pora, aby tą refleksją – oczywiście odpowiednio przeformułowaną – objąć również inne gatunki niż człowiek. Być może uznanie ich prawa do własnych martwych ciał jest najwyższą formą uznania ich podmiotowości, zakwestionowania granicy antropologicznej. Do tego rodzaju przewartościowań może skłaniać świadome patrzenie na artystycznie opracowane taksydermiczne – właśnie co? – wyroby? Okazy? Obiekty? Język nas demaskuje, podsuwając te uprzedmiotawiające rzeczowniki. Warto się przy nich zatrzymać, ponieważ są symptomem głębiej zakotwiczonych uprzedzeń. Tym bardziej wynikające z obcowania ze zwierzęcymi preparatami szeroko zakrojone interwencje nakierowane na teraźniejszość lub przyszłość wydają się być ważniejsze i przede wszystkim pilniejsze niż rewizje odnoszące się do przeszłości.

Zwłaszcza że obecnie, w czasach polikryzysu klimatycznego, w okresie szóstego wielkiego wymierania gatunków, tym razem motywowanego antropopresją, spowodowanego ludzką działalnością, istnieje spora pokusa, by do wieloletniego procederu preparowania i gromadzenia ciał zwierząt

podejść bezkompromisowo krytycznie. Odsuwając, może nieco zbyt pochopnie i pryncypialnie, usprawiedliwiania związane choćby z dynamikami produkcji wiedzy, zmianami zachodzącymi w świadomości i wrażliwości zbiorowej. Wszystkie te komplikacje ujawnia wystawa Anny Kędziory, jej *Gabinet* przypomina labirynt, który prowadzi od pracowni uczonych, salonów kolekcjonerów, przez muzealne magazyny, po kancelarie kolonialnych, a nawet imperialnych władców. Rezygnując z prostych oskarżeń, lecz nie z krytyki, artystka niekoniecznie proponuje z niego wyjście, bo doskonale wie, że wciąż po nim krążymy, choć nie zabijamy już ptaków, by studiować ich ciała lub czynić z nich symbol terytorialnej dominacji. Uzmysławia za to, że niewiele tak naprawdę się zmieni, dopóki nie zdecydujemy się podważyć skostniałych, spreparowanych jak te zwierzęta struktur językowych, narracyjnych i przede wszystkim wyobraźniowych.

W 2025 roku po polsku (w przekładzie Sebastiana Musielaka) ukazała się powieść fińskiej pisarki lidy Turpeinen, zatytułowana *Żywe istoty*. W centrum tej narracji znajduje się – przedstawiona na przestrzeni kilku stuleci – historia syreny morskiej, zwierzęcia, które wyginęło w gwałtownym tempie, po tym, gdy zostało odkryte przez tzw. ludzi Zachodu. Jednym z niewielu śladów, jaki po nim pozostał, jest zrekonstruowany szkielet, wystawiony w Muzeum Historii Naturalnej w Helsinkach. Może zatem, patrząc na niego, trzeba by zacząć od pozornie nieznaczej ingerencji w syntagmę, która zachwieje percepcją, i raczej powiedzieć, że są to szczątki martwej istoty? Żywy okaz?

PATRZĄC NA CIAŁA. PATRZĄC NA ŚMIERĆ

Marietta Radomska

Kiedy i gdzie stykamy się ze śmiercią?

Niektórzy twierdzą, że śmierć jest jedną z nielicznych rzeczy, które są w życiu pewne. Choć starożytny grecki filozof Epikur optymistycznie twierdził, że „kiedy istniejemy, śmierci nie ma, a kiedy istnieje śmierć, nie ma nas”, śmierć bez wątpienia nas dotyczy. Śmierć krewnego lub przyjaciela, towarzysza (człowieka lub istoty innej niż ludzka), znajomego lub członka naszej społeczności. Żal i poczucie straty spowodowane ich odejściem są trudne, czasem nawet niemożliwe do uleczenia. Jednak śmierć ma również inny, wielkoskalowy wymiar. Szkocki pisarz Gil Elliot (1972) nie bez powodu ogłosił XX wiek „wiekiem śmierci”. Dwie wojny światowe, kolonializm i imperializm, Holokaust, Hołodomor i Gułag, rzucenie bomb atomowych na Hiroszimę i Nagasaki oraz różne regionalne konflikty zbrojne, sprawiają, że stulecie to wyróżnia śmierć na skalę przemysłową.

Przełom tysiącleci przyniósł kolejny zwrot: wraz z nasileniem się zmian klimatycznych, utratą bioróżnorodności i wymieraniem gatunków, załamaniem się ekosystemów, poważną degradacją środowiska, która w niektórych miejscach przerodziła się w ekobójstwo – bliskość i wymiar śmierci uległy zmianie. Żyjemy w czasach „nekropolityki antropocenu” (Lykke 2019): produkcji śmierci w wymiarze planetarnym, wykraczającym poza jakąkolwiek ludzką skalę. Nekropolityka antropocenu opisuje mechanizmy władzy charakterystyczne dla obecnej epoki, w ramach których działania człowieka wywołały na Ziemi zmiany geologiczne, biologiczne i atmosferyczne. Mechanizmy te prowadzą do powstania „światów śmierci” (Mbembe 2003), czyli takich warunków środowiskowych i społecznych, w których życie ludzkie i więcej-niż-ludzkie staje się

bezbronne i jednocześnie narażone na przemoc, a w konsekwencji podporządkowane śmierci. Przykładem mogą być toksyczne warunki życia w Reserve, mieście w amerykańskim stanie Luizjana, położonym w korytarzu przemysłowym między Nowym Orleanem a Baton Rouge (często nazywanym „Aleją Raka”), gdzie od dziesięcioleci gwałtownie rośnie liczba zgonów z powodu nowotworów. Kolejnym przykładem może być doprowadzenie całych gatunków i rodzajów do wyginięcia. Podobna logika charakteryzuje rolnictwo przemysłowe – odpowiedzialne zwłaszcza za emisję gazów cieplarnianych i degradację środowiska – gdzie codziennie zabija się setki milionów zwierząt¹. Te pozornie zwyczajne, „codzienne zdarzenia” naszych czasów czynią kwestię śmierci więcej-niż-ludzkiej bardziej widoczną i bliską; stanowią one część kontekstu, w którym funkcjonujemy.

Jednak śmierć istot więcej-niż-ludzkich, tzn. zarówno ludzkich, jak i nie-ludzkich, odgrywała kluczową rolę w rozwoju współczesnej nauki. Podboje kolonialne utorowały drogę do nowych ziem i nowych ciał – schwytanych, eksploatowanych i gromadzonych. Liczne gatunki zwierząt – takie jak ikoniczny tygrys tasmański, gołąb wędrowny, wilczak falklandzki czy kwagga – wytrzebiono intensywnymi polowaniami, a ostatnie osobniki często ginęły lub umierały w niewoli pod koniec XIX i na początku XX wieku. Wraz z ekspansją kolonialną rosły kolekcje wypchanych zwierząt. Wypreparowane ciała egzotycznych okazów, utożsamiane z kolonialnymi trofeami, zasilają prywatne kolekcje, jednocześnie podkreślając status, władzę i bogactwo ich właścicieli. Później niektóre z tych kolekcji zostały przekazane instytucjom dedykowanym edukacji i dziedzictwu, a niekiedy stawały się zaczątkiem muzeów historii naturalnej. Ekspozyty takie miały podkreślać „wyjątkowość człowieka” (Haraway 2007). Paradoksalnie, kiedy stało się oczywiste, że gatunki wymierają z winy człowieka, działania na rzecz ochrony gatunków wiązały się z zabijaniem pozostałych okazów po to, by zachować ich ciała.

Tak było w przypadku żółwia olbrzymiego z wyspy Pinta, gdzie trzy z czterech ostatnich okazów zabito w imię ochrony i pamięci o wymarłym gatunku (Bezan 2019). Obecnie muzea historii naturalnej rozliczają się z kolonialną spuścizną swoich zbiorów, często zmieniając i przeformułując sposób, w jaki wypchane ciała i inne zachowane szczątki są eksponowane, pielęgnowane i opisywane. Przemoc epistemologiczna i fizyczna (odbieranie życia jest formą przemocy; tłumienie niektórych rodzajów wiedzy, przy jednoczesnym priorytetowym traktowaniu innych również może być formą przemocy) – tak nieodłącznie związana z działalnością naukową – jest obecnie dostrzegana i krytycznie omawiana. Chodzi tu zwłaszcza o sposoby patrzenia, kreowania narracji i opowiadania o ciałach, które pozornie tkwią „zamrożone w czasie” za szybą gabloty.

Konserwacja ciał do celów wystawowych lub badawczych wiąże się z pewnym paradoksem. Ciała pozbawione życia, a raczej ich części: skóry pokryte futrem lub piórami, dzioby, pazury, kości, w tym zęby, są przetwarzane i montowane na sztucznych konstrukcjach przypominających pierwotny kształt zwierzęcia, od którego pochodzą szczątki. Celem tych zabiegów jest sprawić, by wyglądały „jak w rzeczywistości”, tudzież „jak żywe”. Realistyczny wygląd ma szczególne znaczenie w przypadku wypchanych osobników przeznaczonych do publicznej ekspozycji. Życie zostaje odebrane, aby zachować martwe szczątki i sprawić, by wyglądały one jak najbardziej „żywo”. Szczątki te wymagają regularnej pielęgnacji i konserwacji. Wraz z upływem czasu zachowana materia organiczna ulega rozkładowi, próbując wymknąć się spod kontroli człowieka.

Punktem wyjścia wystawy „Gabinet” autorstwa Anny Kędziory jest wyjątkowa wrażliwość, która otwiera się na sploty lokalnych i planetarnych historii ludzkich i więcej-niż-ludzkich, pamięci, a także praktyk i reżimów produkcji wiedzy. Oko jej aparatu kieruje się przede wszystkim na zakonserwowane ptasie ciała oraz jaja z kolekcji Muzeum Przyrodniczego

we Wrocławiu. Fotografie te nie są jednak hołdem dla realistyczności eksponatów. Wręcz przeciwnie, autorka skupia się na niedoskonałościach, deformacjach oraz spowodowanych upływem czasu uszkodzeniach organicznych i mechanicznych. Jej obiektyw wydobywa specyficzną wrażliwość tych ciał; wrażliwość, która będąc istotą każdego życia biologicznego (Shildrick 2003) zostaje tutaj zwielokrotniona poprzez kruchość charakterystyczną dla zakonserwowanych okazów organicznych. Na fotografiach Kędziory ptaki te nie reprezentują już swojego gatunku. Objawiają nam się raczej odsłonięte, nadwątlone, indywidualne ciała i ich subiektywność – wyraziste świadectwo przeplatającej się przemocy i troski, ludzkich i więcej-niż-ludzkich historii, dziedzictwa, reżimów wiedzy i praktyk naukowych. Ingerując w to, jak patrzymy, fotografie zaburzają ontologiczny i etyczny dystans narzucony przez ludzką wyjątkowość, która wybrzmiewa szczególnie dobitnie w kulturowych i społecznych podejściach do śmierci (Radomska 2020; Lykke et al. 2025).

¹ Zob. <https://ourworldindata.org/how-many-animals-get-slaughtered-every-day>

Bibliografia:

Bezan, Sarah (2019), *The Endling Taxidermy of Lonesome George: Iconographies of Extinction at the End of the Line*, „Configurations” 27(2): 211-238.
<https://doi.org/10.1353/con.2019.0013>

Elliot, Gil (1972), *Twentieth Century Book of the Dead*. New York: Charles Scribner's Sons.

Haraway, Donna J. (2007), *When the Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lykke, Nina (2019), *Making Live and Letting Die: Cancerous Bodies between Anthropocene Necropolitics and Chthulucene Kinship*, „Environmental Humanities” 11 (1): 108-136.
<https://doi.org/10.1215/22011919-7349444>

Lykke, Nina, Tara Mehrabi, Marietta Radomska (2025), *Queer Death Studies: In Times of Anthropocene Necropolitics and the Search for New Ethico-Political Imaginations*, [w:] *Routledge International Handbook of Queer Death Studies*, red. N. Lykke, T. Mehrabi, and M. Radomska. London: Routledge, s. 1-25.
<https://doi.org/10.4324/9781003398486-1>

Mbembe, Achille (2003), *Necropolitics*, „Public Culture” 15 (1): 11-40.
<https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11>

Radomska, Marietta (2020), *Deterritorialising Death: Queerfeminist Biophilosophy and Ecologies of the Non/Living in Contemporary Art*, „Australian Feminist Studies” 35(104): 116-137.
<https://doi.org/10.1080/08164649.2020.1802697>

Shildrick, Margrit (2002), *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*. London: SAGE.
<https://doi.org/10.4135/9781446220573>

Anna Kędziora – artystka wizualna, adiunkta na Wydziale Fotografii na Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. Osią jej poszukiwań twórczych jest krajobraz rozumiany jako proces i sieć relacji między ludźmi (choć nie tylko) a miejscem, w różnych kontekstach – historycznym, społecznym, ekologicznym. W swojej praktyce artystycznej bada ślady po człowieku odcisnięte w relacjach z istotami nie-ludzkimi, w nieożywionej materii miejsc i żywej tkance przyrody. W najnowszych realizacjach przygląda się materialnym historiom okazów funkcjonujących w obiegu muzealnym, analizując instytucjonalne uwikłania zachodnich systemów produkcji wiedzy w konteksty biologiczne, polityczne i kolonialne. Łączy pracę i badania w terenie, działania studyjne oraz poszukiwania archiwalne. Głównym medium, od którego wychodzi, jest fotografia i myślenie fotograficzne, w swoich realizacjach wykorzystuje także między innymi, ceramikę i szkło.

dr Jacek Małczyński – adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego, współtwórca Laboratorium Humanistyki Współczesnej. Autor książki *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej* (2018). Interesuje się humanistyką środowiskową, studiami postkolonialnymi, badaniami pamięci kulturowej oraz laboratoriami humanistycznymi.

dr hab. Anita Jarzyna – profesora w Instytucie Filologii Polskiej i Logopedii Uniwersytetu Łódzkiego, wykładowczyni Wydziału Artes Liberales na kierunku antropozoologia. Badaczka literatury, głównie poezji XX-wiecznej, interpretatorka. W obszarze jej zainteresowań znajdują się ekokrytyka, studia nad zwierzętami oraz studia nad Zagładą. Stypendystka m.in. Funduszu im. Rodziny Kulczyków, Funduszu im. Profesora Władysława Kuraszkiewicza; wyróżniona Medalem Młodej Sztuki w dziedzinie literatura (2015) oraz Nagrodą Naukową Fundacji Uniwersytetu Łódzkiego (2016).

dr Marietta Radomska – filozofka i badaczka w obszarze humanistyki środowiskowej, zawodowo związana z Department of Thematic Studies na Uniwersytecie Linköping (Szwecja). Jej zainteresowania badawcze obejmują m.in.: humanistykę środowiskową, filozofię kontynentalną, badania artystyczne, queerowe studia nad śmiercią, sztukę współczesną (ze szczególnym uwzględnieniem relacji sztuka–nauka, bioartu, ekoartu i sztuki środowiskowej), kulturę wizualną, teorię feministyczną oraz krytyczne studia nad zwierzętami. Jest założycielką The Eco- and Bioart Research Network, współzałożycielką Queer Death Studies Network oraz współkoordynatorką nurtu badawczego „Death Studies: Queerfeminist Materialist Perspectives” w ramach GEXcel International Collegium for Advanced Transdisciplinary Gender Studies (wraz z Niną Lykke i Tarą Mehrabi). W latach 2018–2022 pełniła funkcję współdyrektorki The Posthumanities Hub.

