



Marek Wodziszłowski, Obiekt bioniczny – Nike Shox z platformą z ludzkich kości, asfalt, z cyklu „Umgebung”, 2024, 40 x 30 cm, fot. Marek Wodziszłowski, widok z wystawy w CK Zamek, Poznań, 2024

Tytuł

Bio art bez natury

O sztuce Marka Wodziszłowskiego

Autor

Łukasz Mojsak

Źródło

MIEJSCE 11/2025

DOI

<https://doi.org/10.48285/ASPWAW29564158.MCE.2025.11.5>

Słowa kluczowe

Marek Wodziszłowski, sztuka biologiczna, sztuka ekologiczna, biosemiotyka, proteza, mroczna ekologia, witalny materializm, antropocen

URL

<https://miejsce.asp.waw.pl/bio-art-bez-natury/>

Abstrakt

Krytyka antropocenu oraz zainteresowanie posthumanizmem i nowym materializmem nadają nowe znaczenia praktykom bio artu. Przykładem tego zjawiska jest zyskująca uznanie, ale wciąż mało rozpoznana twórczość Marka Wodziszłowskiego (ur. 1985), którego prace mają swoje korzenie w sztuce wykorzystującej jako medium organizmy, ich tkanki i procesy biologiczne. Realizacje te koncentrują się na relacjach międzygatunkowych, dążąc do spłaszczenia hierarchii działań człowieka i organizmów nie-ludzkich. Wodziszłowski pogłębia rozumienie warstwy estetycznej tych relacji, traktując ją jako kluczowy element mechanizmów i procesów zachodzących w (post)naturze oraz wykraczając poza antropocentryczne ramy ich interpretacji. Te działania artysty analizowane są w tekście z perspektywy „protetycznej” (Elizabeth Grosz), biosemiotycznej oraz ontologii zorientowanej na obiekty. Istotnym wątkiem są także relacje z materią nieożywioną, nieorganiczną i syntetyczną, omawiane tu z perspektywy witalnego materializmu Jane Bennett. Poprzez ujawnianie autonomii sił pozaludzkich i ich wpływu na rzeczywistość praktyka Wodziszłowskiego stanowi spekulatywną odpowiedź na ekologiczne wyzwania współczesności i dąży do sformułowania nowej epistemologii ekologicznej. Opiera się ona na porzuceniu iluzji dominacji człowieka nad środowiskiem oraz radykalnym zaakceptowaniu materialnego splotu wszystkich

bytów jako fundamentu nowej logiki współistnienia.

Zasadą twórczości Marka Wodzisławskiego jest wykorzystanie materii organicznej. Na początku były to głównie zwierzęce zwłoki, zwłaszcza martwe sztuki egzotycznych gatunków ptaków skupowane od hodowców. Później jego zainteresowania objęły całokształt życia biologicznego, często w relacji z tym, co nieożywione i nieorganiczne.

Wodzisławski mieszka i pracuje w Katowicach, gdzie w 2019 roku obronił dyplom w pracowni malarstwa na tamtejszej ASP. Realizuje prace i wystawy, w których materia biologiczna obecna jest na wiele sposobów, m.in. jako element instalacji przestrzennych czy sytuacji aranżowanych przez artystę na potrzeby fotografii i video; może także funkcjonować samodzielnie – jako „przedmiot znaleziony” wpisany w kontekst artystyczny.

Artysta poddaje również byty biologiczne eksperymentom biometrycznym, których celem jest ukazanie w nich tego, co niewidoczne gołym okiem. Przygląda się ich strukturze pod mikroskopem i bada ich właściwości wizualne, ujawniające się w określonych długościach fali elektromagnetycznej¹. Status i (często ukryte) właściwości materii ożywionej i organicznej stanowią sedno twórczości Wodzisławskiego. Kluczowy dla zrozumienia jej specyfiki i źródeł jest zatem bio art, czyli sztuka, która wykorzystuje jako swoje medium organizmy, ich tkanki i komórki oraz procesy biologiczne. Sztuka biologiczna – jak pisze badaczka posthumanizmu Monika Bakke – wyrasta z namysłu nad fenomenem życia w obszarze biologii i biotechnologii. Może przybierać formę działań o charakterze estetycznym, edukacyjnym, demaskatorskim, krytycznym czy też politycznym, a w niektórych przypadkach polega na budowaniu „niekonwencjonalnej epistemologii”². Działania i postawa Wodzisławskiego nie wpisują się w oczywisty sposób w siatkę nurtów sztuki biologicznej nakreśloną przez Bakke. Ważnym wyznacznikiem bio artu jest usytuowanie na styku sztuki i biotechnologii, a przez to powiązanie ze specjalistycznym sprzętem i profesjonalnym laboratorium³. Wodzisławski zaś posługuje się okazyjnie nabytą aparaturą, jak urządzenia rentgenowskie czy USG z demobilu. Jego twórczość bywa pokrewna „sztuce biometrycznej”⁴, jednak metodologie, które stosuje, są co najwyżej quasi-naukowe i nie aspirują do naukowej precyzji. Utrzymaną w duchu DIY twórczość artysty łączyć można raczej z opisywaną przez Bakke postawą „biohobbysty”, „biohakera” czy „biopirata” – twórcy działającego w warunkach amatorskich, niezależnie od, a czasem w krytycznej kontrze wobec instytucji badawczych i władz. Sztuka Wodzisławskiego nie problematyzuje jednak takiego oporu. Pozbawiona jest także aktywistycznego zaangażowania, którym charakteryzuje się często krytyczny bio art⁵.

Mimo to refleksja artysty wyraźnie sytuuje się w perspektywie sztuki biologicznej, a jego twórczość

nie jest pozbawiona krytycznego ładunku. Wyraża się on w dążeniu do „alternatywnej epistemologii” – by użyć terminu Bakke – którą w tym przypadku dobrze oddać może formuła „bio artu bez natury”. Wodzisławski czerpie z tradycji sztuki biologicznej, lecz jego celem jest podważenie potocznych sposobów rozumienia środowiska i przyrody. Artysta wykracza poza ramy klasycznego bio artu, zrównując znaczenie wszelkiej materii: żywej i martwej, naturalnej i syntetycznej. Celowe zacieranie tych granic w jego pracach służy unaocznieniu sztuczności i umowności tych podziałów wobec rzeczywistych powiązań i procesów zachodzących w świecie. Dociekania Wodzisławskiego są przy tym krytyczne wobec przekonania o centralnym miejscu człowieka w świecie i wyjątkowości gatunku ludzkiego. Jego twórczość, skupiona na biologii, dowodzi, że „natura” jako coś zewnętrznego i oddzielnego od nas – nie istnieje. Ujawnienie złudności tego pojęcia pozwala zrozumieć jego konsekwencje: fałszywe poczucie ludzkiej odrębności i wyjątkowości oraz wynikające z nich dążenie do dominacji. To właśnie czyni sztukę Wodzisławskiego istotną wypowiedzią na temat ekologii. Wyrastająca z tych przewartościowań twórczość artysty wyznacza nowy, aktualny kierunek rozwoju sztuki biologicznej i ekologicznej.

Ludzie i nie-ludzie

Ważną i konsekwentną cechą twórczości Wodzisławskiego jest jej radykalna nieantropocentryczność. Perspektywa artysty zrównuje status działań człowieka i organizmów nieludzkich, a wytwory tych ostatnich rozpatrywane są w tych samych, co ludzkie kategoriach – jako narzędzia, środki komunikacji, gesty natury estetycznej, a nawet artystycznej. Zjawiskiem, przez którego pryzmat Wodzisławski obserwuje i dokumentuje zacieranie się tego podziału są „protezy” – rozumiane zgodnie z koncepcją Elizabeth Grosz⁶, czyli „jako zewnętrzne, martwe przedmioty, protetyczne rozszerzenia i organy nabyte w sposób sztuczny lub kulturowy, a nie organiczny, które ciało jest w stanie zintegrować ze swoimi najbardziej wewnętrznymi funkcjami”⁷. Według Grosz, ciała ludzkie, zwierzęce i owadzie są z natury protetyczne, a wiele gatunków zwierząt nieludzkich używa rozmaitych narzędzi i ozdób mających zwiększyć zakres możliwości działania osobników lub ich atrakcyjność jako partnerów rozrodczych. Niektóre gatunki ptaków wykorzystują na przykład w tym celu pióra i znalezione barwne przedmioty do ozdabiania siebie lub swoich gniazd. Grosz zastanawia się, czy chodzi w tym tylko o zrekompensowanie tymi zewnętrznymi dodatkami niedostatków ich własnych ciał, czy też może protezy należy widzieć w kategoriach „estetycznej reorganizacji i proliferacji, będącej konsekwencją wynalazczości funkcjonującej poza pragmatyczną potrzebą, a być może nawet wbrew niej?”⁸. Wodzisławski podąża tropem australijskiej teoretyczki, udowadniając w swojej twórczości, że protetyczność to zjawisko dotyczące wszystkich organizmów, a różnice w zastosowaniu protez wynikają jedynie ze skali i stopnia wyspecjalizowania.

Sformułowana przez Grosz koncepcja to istotne odniesienie teoretyczne, które artysta zaczerpnął z zasobu pojęć i narzędzi feministycznego nowego materializmu i uczynił z niego motyw przewodni swojej pracy doktorskiej. Podał w niej analizę mechanizmów i zjawiska zachodzące w świecie organizmów nie-ludzkich, które sprawiają, że konwencjonalny podział na naturę i kulturę traci ostrość. Dotyczy to nie tylko przedmiotów spoza ciała, które zaprzęgane są do pełnienia protetycznych funkcji, lecz także, a może przede wszystkim estetycznych aspektów samych ciał – roślin, zwierząt, etc. w perspektywie międzygatunkowej. Najistotniejszym zagadnieniem staje się w tym świetle kwestia estetyki, której rozumienie ulega tu radykalnemu rozszerzeniu. Artysta docieka „dlaczego komunikaty wysyłane przez jedne gatunki stanowią jakościową treść dla drugich? Dlaczego określone wzory, kolory, kształty, zapachy, ruchy i dźwięki pewnych gatunków są atrakcyjne, interesujące czy praktyczne dla innych, choć często wcale nie są do nich skierowane?”. Dochodzi do wniosku, że „taki rodzaj biologicznej sprawczości [...] dowodzi istnienia doświadczenia estetycznego w jego najbardziej fundamentalnej postaci – atrakcji artykułowanej przez kolor, kształt czy połysk”, dlatego też „kolor (i inne atrakcje) jest stymulantem tak samo obecnym i znaczącym dla biosfery jak temperatura, zasadowość czy wilgotność”⁹.

Działania o podłożu estetycznym nie są tu postrzegane jako domena wyłącznie ludzka, lecz dotyczyć mogą wszystkich organizmów. Wodziński bada płynne granice: obserwuje u zwierząt zachowania, które łatwo uznałibyśmy za „kulturowe”, a jednocześnie śledzi, jak świat przyrody funkcjonuje jako punkt odniesienia dla kultury, znajdując w niej odbicie choćby w sferze mitu. Szczególnym przypadkiem „protezy” jest dla niego tzw. ornament płciowy, czyli drugorzędna cecha płciowa, która nie jest bezpośrednio związana z aktem płciowym i reprodukcją, ale służy przyciąganiu partnerów do rozrodu. Artysta często porusza to zagadnienie w swoich pracach, koncentrując się przede wszystkim na ptakach. W 2023 roku precyzyjnie wyciął pokryte naturalnym ozdobnym wzorem podgardle z ciała martwego tragopana, słynącego z imponującego ubarwienia godowego. Następnie umieścił wypreparowany fragment w płaskiej prostokątnej gablocie wypełnionej roztworem konserwującym. Zaczął on w niej przypominać abstrakcyjne dzieło sztuki lub tkaninę z ozdobnym wzorem. Przyporządkowanie do świata natury albo kultury przestało być oczywiste¹⁰.



Marek Wodzisławski, Preparat – fałd skórny tragopana, z cyklu „Umgebung”, 2024, 15 x 25 x 5 cm, fot. Marek Wodzisławski, widok z wystawy w CK Zamek, Poznań, 2024

Innym przejawem ubarwienia godowego, który interesuje Wodzisławskiego – jest pawi ogon. Twór ten jeszcze bardziej uwydatnia międzygatunkowy charakter oddziaływań estetycznych. Funkcjonuje bowiem nie tylko wśród samych paw jako ornament płciowy mający przyciągać samice, lecz obrósł także symbolicznymi znaczeniami w świecie ludzi. Ze względu na swoje piękno i okazałość, pawi ogon symbolizuje majestat, elegancję i wyrefinowanie, a w wielu kulturach paw uważany jest za ptaka królewskiego. Z drugiej strony, stanowi też symbol homoerotyczny, będąc ucieleśnieniem estetycznej wybujałości, która w kulturze gejowskiej pozwala z dumą zaznaczyć odrębność od heteronormy. Wodzisławski uwydatnia ten międzygatunkowy splot estetyczno-erotycznych oddziaływań i symbolicznych znaczeń w fotografii pokazanej na wystawie *POV* w CSW Zamek Ujazdowski w 2021 roku (kurator: Sergey Shabohin). Na pierwszym planie znajdują się leżące na stole zwłoki pawia z widocznym ozdobnym ogonem. Nad nimi zaś góruje stojąca sylwetka ludzka – nagi mężczyzna z głową poza kadrem eksponuje penisa w stanie wzwodu. W tej i kilku innych realizacjach, w tym w pokazanej jako lightbox fotografii nawiązującej do mitu o Ledzie i łabędziu z 2020 roku, Wodzisławski eksploruje tabu międzygatunkowego erotyzmu.

Libidalny wymiar cielesnego obcowania ze zwierzętami pozostaje jedną z najsilniej wypieranych sfer w kulturze, a jednocześnie – jak zauważa Monika Bakke – historie o takim pożądaniu są w niej obecne niemal od zawsze. Od naskalnych rysunków po grecką mitologię z postaciami Ledy,

Europy czy Pazyfae, motyw ten nieprzerwanie powraca jako źródło wizualnych inspiracji¹¹. Wkraczając w obszar mitu, artysta szuka w nim wątków komunikacji międzygatunkowej. Bada, w jaki sposób wokół tych pierwotnych relacji konstytuują się kulturowe znaczenia i jak biologiczne interakcje między różnymi bytami obrastają symboliczną nadbudową.

Protezy-znaki

Proteza stanowi dla Wodzisławskiego klucz do refleksji nad naturokulturowym i międzygatunkowym charakterem rzeczywistości. W kontekście twórczości artysty warto skoncentrować się na jej szczególnym rodzaju, jaką jest znak w ujęciu semiotycznym. Choć ta dziedzina ma antropocentryczne i logocentryczne korzenie, to jednak – jak przypomina współczesny semiotyk Timo Maran¹² – w obszarze jej zainteresowań znalazły się także procesy kognitywne i komunikacyjne zachodzące u zwierząt nieludzkich. Słowa jednego z ojców dyscypliny – filozofa i semiotyka Charlesa Sandersa Peirce'a – mówiące, że „wszechświat [...] jest pełen znaków, a być może nawet składa się wyłącznie z nich”¹³, otworzyły drogę do eksplorowania procesów semiotycznych również w sferze przyrody, poza domeną ludzkiego języka i kultury¹⁴. Ta trajektoria doprowadziła do wyłonienia się biosemiotyki jako dziedziny rozszerzającej metodologie semiotyczne na całe spektrum organizmów żywych. Za kluczową postać w tym procesie uważa się niemiecko-estońskiego biologa Jakoba von Uexküll'a, twórcę teorii *Umweltu*, czyli subiektywnego świata percepcyjnego, specyficznego dla każdego gatunku. Tłumaczy ona jak organizmy konstruują swoje doświadczenie rzeczywistości poprzez interakcję ze znakami w otoczeniu. *Umwelt* nie jest tym samym co po prostu otoczenie (*Umgebung*), lecz stanowi jego wycinek określony przez aparat percepcyjny i potrzeby danego organizmu. Każdy jego element jest nośnikiem znaczenia, co czyni z organizmu aktywnego interpretatora, a nie pasywnego odbiorcę bodźców; światy różnych istot żywych są tu zasadniczo innymi rzeczywistościami percepcyjnymi.

Stwierdzenie to bezpośrednio rzutuje na rozumienie komunikacji międzygatunkowej oraz rolę znaków w życiu organizmów, ich przetrwaniu i adaptacji¹⁵. Jak twierdził Thomas A. Sebeok, który rozwinął myśl Uexküll'a, „proces wymiany komunikatów, czyli semioza, jest niezbywalną cechą wszelkich ziemskich form życia. [...] Badanie bliźniaczych procesów komunikacji i wytwarzania znaczenia można ostatecznie postrzegać jako gałąź nauk przyrodniczych, przynależącą w dużej mierze do natury, a w pewnym stopniu także do kultury, która, rzecz jasna, również stanowi część natury”¹⁶. W świetle myśli biosemiotycznej, procesy znakowe (semioza) nie są więc jedynie pochodną wyższych funkcji poznawczych, lecz immanentną i konstytutywną cechą samego życia, które w tym ujęciu jest nierozzerwalnie związane z tworzeniem, przekazywaniem i interpretacją znaków. Nie-ludzkie organizmy żywe są więc z natury bytami semiotycznymi. W miejsce perspektywy czysto mechanistycznej czy fizykochemicznej pojawia się tu analiza procesów

znaczenia, komunikacji i interpretacji, co pozwala wyjść poza ograniczenia tradycyjnego redukcjonizmu biologicznego¹⁷.

Biosemiotyczne przewartościowanie rzuca istotne światło na twórczość Wodzisławskiego, wiążąc jego badania nad estetycznym wymiarem istnienia i funkcjonowania organizmów z analizą kluczowej roli procesów znakowych w środowisku. Działania artysty wpisać można w pole zoosemiotyki (dotyczącej komunikacji znakowej wśród zwierząt) – jak pokazują realizacje włączające ciała ptaków – oraz fitosemiotyki – co przejawia się we wspomnianych badaniach nad strukturami i właściwościami estetycznymi roślin. Obydwa te królestwa potraktowane zostają jako wytwórcy i emitenci komunikatów o znakowym charakterze, co daje przyczynek do rozważań na temat ich statusu jako aktywnych podmiotów obdarzonych estetyczną sprawczością i (artystyczną) kreatywnością.

Estetyczne oddziaływania

Perspektywa dotycząca konstytutywnej roli komunikatów znakowych dla wszelkich relacji zachodzących między organizmami łączy się w twórczości Wodzisławskiego z dyskusją o fundamentalnej roli estetycznego wymiaru ich wzajemnych oddziaływań. Jego sztuka nie sprowadza się do prostego badania właściwości roślin i zwierząt czy też przyglądania się im przy pomocy mniej lub bardziej wyspecjalizowanych narzędzi. Celem nie jest tu pokazanie jak dalece organizmy nieludzkie dają się przeniknąć innym bytom. Na pewno nie wykazuje ona charakterystycznych dla pewnych odmian sztuki biologicznej ambicji wprowadzania w nich rozrodczych czy genetycznych, postewolucyjnych modyfikacji, dokonywanych przez człowieka jako dominujący podmiot. Wręcz przeciwnie, ujawniając właściwości czy oddziaływania organizmów widoczne tylko z określonej perspektywy czy dla danych gatunków – tylko w określonych *Umweltach*, jak powiedziałyby Uexküll – twórczość Wodzisławskiego zdaje się sugerować ich istotową niepoznawalność. Paradoksalnie, prowadzone przez niego obserwacje pokazują, że niemożliwy jest całościowy ogląd danej rzeczy, a tym bardziej dotarcie do jej istoty. Wydaje się, że ich celem jest nie tyle „rozpracowanie” sposobu istnienia organizmów żywych, co raczej pokazanie jak wielką jest ono tajemnicą. Uświadomienie jak niewiele ze świata postrzegamy jako ludzie i jak niewiele przeznaczone jest dla naszych oczu i zmysłów.

Na tę postawę spojrzeć można przez pryzmat filozoficznego nurtu realizmu spekulatywnego i jego odmiany, jaką jest ontologia zorientowana na obiekty (*object-oriented ontology*, OOO). Obecne w niej przekonanie o istotowej niepoznawalności rzeczy rzutuje na pojmowanie estetyki, która w tym ujęciu nabiera fundamentalnego znaczenia dla działania mechanizmów przyczyn i skutków. Jeden z głównych przedstawicieli tego prądu, Timothy Morton, pisze w książce *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality* o obiektach „wycofanych” – „nieredukowalnych do ich percepcji,

relacji lub zastosowań”. Nie ma do nich bezpośredniego dostępu, więc mogą one „oddziaływać na siebie tylko w obszarze [...] śladów i odcisków – w wymiarze estetycznym”¹⁸. Zjawiskiem „całkowicie estetycznym” jest więc sam akt oddziaływania, a estetyka to coś więcej niż „lukier” na powierzchni obiektów¹⁹.

Wodzisławski w podobnym duchu dowartościowuje estetyczny wymiar istnienia organizmów nie-ludzkich, upatrując w nim istoty ich wpływu na rzeczywistość. W szeregu prac artysta eksploruje szczególnie rodzaj takiej sprawczości, podejmując refleksję nad statusem twórczości artystycznej i przełamując konwencjonalne postrzeganie sztuki wyłącznie jako domeny działalności człowieka. Podobnie jak estetyka, w tym ujęciu sztuka nie jest jedynie warstwą „lukru”, lecz elementem fundamentalnych mechanizmów kształtujących rzeczywistość. Artysta zdaje się poszukiwać odpowiedzi na postawione przez Mortona pytanie: Dlaczego tylko ludzie mieliby tworzyć sztukę?²⁰ Jedną ze stosowanych przez Wodzisławskiego strategii jest inicjowanie w przestrzeni galeryjnej naturalnych procesów realizowanych przez nie-ludzi oraz wpisywanie ich w konwencjonalne tropy, motywy i schematy znane z kultury, sztuki i ikonografii. Gesty te problematyzują płynność naturokulturowych granic. Przykładem jest pokazany na wystawie w CK Zamek „biowitraż”, którego barwne płaszczyzny wytwarzają żywe organizmy – algi. Kultura *Haematococcus pluvialis* hodowana jest w instalacji zbudowanej z worków do odżywiania dojelitowego, których prostokąty ramują soczystą zieleń alg niczym szprosy. Dzięki napowietrzaczom organizmy nie osiadają, a ciągła cyrkulacja sprzyja ich rozmnażaniu – całość została wyhodowana z niewielkiej ilości.



Marek Wodzisławski, Biowitraż – algi haematococcus pluvialis, zestaw grawitacyjny do żywienia dojelitowego, z cyklu „Umgebung”, 2024, 2 x 1,5 m, fot. Marek Wodzisławski, widok z wystawy w CK Zamek, Poznań, 2024



Marek Wodzisławski, Rzeźba zoogeniczna – pień drzewa ogryziony przez bobra, z cyklu „Umgebung”, 2024, 3 m, fot. Marek Wodzisławski, widok z wystawy w CK Zamek, Poznań, 2024

Artysta wprowadza także wytwory nie-ludzkie w obszar sztuki na zasadzie „przedmiotów gotowych” czy „znalezionych”. Na tej samej wystawie pokazał na przykład pień drzewa zadziwiająco regularnie wygryziony przez bobra. Zbliżanie do siebie w przestrzeni sztuki wytworów „natury” i „kultury” na zasadzie analogii i podobieństw daje przyczynek do problematyzacji przekonania o wyjątkowości ludzkiej wyobraźni artystycznej. Morton przywołuje w tym kontekście klasyczną tezę Marksa, zgodnie z którą najlepsza z pszczoł zawsze ustępuje najgorszemu architektowi, ponieważ ten projektuje budowlę w wyobraźni, a ona jedynie realizuje algorytm. Co jednak jeśli odwrócimy perspektywę i przesuniemy ciężaru dowodu? Zamiast deprecjonować sprawczość zwierząt jako realizację ślepego algorytmu, Morton stawia wyzwanie człowiekowi: niech on dowiedzie, że nie działa na „autopilocie”²¹. Podważa to pewność, że twórcze i celowe działanie dostępne jest wyłącznie człowiekowi. W twórczości Wodzisławskiego nie chodzi jedynie o umieszczenie obiektów przyrodniczych w galerii, lecz o redefinicję tego, czym jest sztuka i kto ją tworzy – zerwanie z przekonaniem o czysto ludzkim charakterze wyobraźni artystycznej. Sposobem na wykroczenie poza antropocentryzm staje się spekulatywne wprowadzenie perspektywy innych gatunków. Dopuszczenie ich głosu ma kluczowe znaczenie dla kształtowania się sztuki zdolnej podjąć ekologiczne wyzwania współczesności bez powielania schematów zawężających perspektywę do wyłącznie ludzkich kategorii – sztuki, która pełniej otworzy pole refleksji nad ekologicznym współistnieniem.

Żywe i martwe

W działaniach artysty zwierzęta i rośliny pojawiają się jako wytwórcy bodźców estetycznych, znaków i komunikatów, lecz równie często obecne są jako zwłoki, materiał biologiczny czy odpad. Wątek ten mocno zaznaczył się na jednej z pierwszych wystaw Wodzisławskiego: *Martwe pole* w CSW Kronika w 2018 roku, na której zaprezentował serię obiektów przestrzennych – jeden w formie ściennego „reliefu”, inne jako umieszczone na podłodze galerii instalacje – zbudowanych z wypreparowanych szczątków ptaków, betonu i śmieci. Opublikowany przy tej okazji w „Biuletynie Kroniki” wywiad ujawnia, na jakiej zasadzie zwłoki zwierząt, zwłaszcza ptaków,

funkcjonują jako medium w sztuce Wodziszławskiego. Ich wykorzystanie pociąga za sobą konieczność etycznego pozyskiwania truchła – najczęściej poprzez zakup od hodowców, u których ptaki z jakichś przyczyn zmarły. Artysta posiadał także konieczną w tym przypadku umiejętność preparowania zwłok, a praca z materiałem biologicznym stanowi dla niego zasadniczą część procesu twórczego²².



Marek Wodziszławski, Imitacja zbioru odpadów – wypreparowane szczątki ary ararauny, odpady syntetyczne, zbrojenie, beton, z cyklu „Körperreise”, 2019, 1 x 2 m, fot. Marek Wodziszławski, widok z wystawy Martwe pole w CSW Kronika, Bytom, 2018



Marek Wodziszławski, Falling – imitacja katastrofy – wypreparowane szczątki łabędzia, wrak samochodu, projekcja, światło stroboskopowe, z cyklu „Körperreise”, 2019, 5 x 5 m, fot. Marek Wodziszławski, widok z wystawy w Zbrojowni Sztuki w Gdańsku, Gdańsk, 2019

Na wystawie *Körperreise* w Zbrojowni Sztuki w Gdańsku w 2019 roku²³ Wodziszławski ponownie

zderzył ciała istot żywych – choć już po ich śmierci – z przedmiotami nieożywionymi w instalacjach, które przybrały formę incydentalnych nagromadzeń materii. Zderzenie można tu rozumieć dosłownie, ponieważ wystawa dotykała tematu katastrof i kolizji, a pokazywane obiekty sugerowały rezultat wypadków drogowych z udziałem ptaków. Ten sam motyw obecny był w instalacji wideo z wykreowanymi obrazami takich zdarzeń w zwolnionym tempie. Artysta pisał wówczas: „Katastrofa nie jest incydem, jest stałą cyklu życia. Mimowolne uczestnictwo w procesie obiegu materii jest podstawowym stanem obecności. [...] Kolizja ciała i techniki inicjuje nowe łańcuchy biologicznej egzystencji”²⁴.

Materia obecna w tych dwóch wystawach artysty, a także wywołany w *Körperreise* efekt incydentalności i „migawkowości”, przywodzi na myśl zjawisko, którego doświadczyła filozofka witalnego materializmu Jane Bennett oraz sprowokowaną nim refleksję problematyzującą status martwej materii. W książce *Vibrant Matter* opisała widok, który ujrzała w studzience kanalizacyjnej na ulicy miasta. Były tam: „Duża, czarna, plastikowa rękawica robocza męska. Gęsty dywan pyłku dębowego. Nienaruszony martwy szczur. Biała, plastikowa zakrętka od butelki. Gładki drewniany patyk”²⁵. W tamtym momencie przedmioty te zaistniały dla niej jako coś więcej niż śmieci – ujawniły swoją „moc”, sięgnęły po uwagę, „zamigotały i zaiskrzyły”. Stało się tak ze względu na wyjątkową, jednorazową konfigurację, w jakiej znalazły się ze sobą nawzajem i z otoczeniem, a także pewną „energię witalną”, która się w nich ujawniła. Z „przedmiotów” stały się „rzeczami”, których „nie da się sprowadzić do kontekstów, w jakich sytuują je (ludzkie) podmioty”. Nabrały „mocy-rzeczy”, czyli „frapującej zdolności do ożywiania, działania, wywoływania skutków”²⁶. Relacjonując ten widok, Bennett jednym tchem wymienia to, co zwyczajowo dzieli się na „odpady” organiczne i nieorganiczne, nie dokonując między nimi zasadniczego rozróżnienia. Obie te materie postrzega jako dynamiczne i zdolne do wywierania wpływu, a ich sprawczość ujawnia się w konkretnych kontekstach i „asamblażach”²⁷. Wszelkie oddziaływania wyłaniają się ze złożonej konstelacji różnorodnych bytów – układu, który zaciera granice między materią nieożywioną a procesami życiowymi. W tej spekulatywnej „onto-opowieści” wszystko jest w jakimś sensie „żywe”²⁸.

Podobnie dzieje się w przywoływanych tu instalacjach Wodziszławskiego, w których martwe ciała i materia nieożywiona funkcjonują na równych zasadach. Komponenty tych prac, bez względu na status, sprawiają wrażenie naładowanych energią – „mocą rzeczy”. Artyście udaje się uchwycić trudną do zdefiniowania dynamikę, w której materia staje się w równym stopniu rzeczą, co impulsem, jak pisze Bennett – witalnym „wyływem” (*effluence*), który ma swój kierunek, choć niekoniecznie zamiary²⁹. Ujawnia się zasadnicza rola siły materii, która pozwala rzekomo martwym przedmiotom manifestować pewną suwerenność i stawiać opór. W uchwyconych przez Wodziszławskiego procesach wzajemnego oddziaływania postać człowieka pozostaje niewidoczna,

a realizacji te uznać można za spekulatywną próbę wykroczenia poza antropocentryczną percepcję oraz uchwycenia źródeł dynamiki poza ludzką kontrolą. Nie oznacza to jednak całkowitego usunięcia podmiotu z horyzontu refleksji, lecz powrót do pytania o jego status poprzez kategorię intencjonalności. Zgodnie z myślą Bennett, badanie niezależnego życia materii wymaga „oderwania sprawczości od jej zakotwiczenia w racjonalnym podmiocie” i rozszerzenia tego spektrum na witalne materialności oraz tworzone przez nie heterogeniczne układy³⁰. Istnienie ludzkiego zamiaru nie jest tu kwestionowane, lecz przestaje on determinować ostateczny rezultat działań. Sprawczość zostaje przededefiniowana jako „zdolność czynienia różnicy”, dostępna również ciałom nie-ludzkim, a to, co bierzemy za intencjonalne działanie człowieka jest w istocie wypadkową „gry sił ludzkich i nie-ludzkich”, wykonujących ze sobą odwieczny „taniec”³¹.

Skoro sama mechanika ludzkiego sprawstwa pozostaje tajemnicą, skąd możemy mieć pewność, że procesy, dzięki którym nie-ludzie wywierają wpływ na rzeczywistość są jakościowo inne?³² O ile opisywane wcześniej realizacje Wodziszawskiego można było odczytać jako próbę podważenia monopolu człowieka na twórczą wyobraźnię, o tyle te instalacje uderzają w ludzką wyjątkowość na poziomie świadomego, intencjonalnego wpływu na rzeczywistość. Znamienne, że jedynym śladem człowieka pozostaje fantomowa figura domniemanego kierowcy – sprawcy bądź ofiary wyobrażonych wypadków. W krytycznym momencie kolizji jego autonomiczne działanie wchodzi w gwałtowną konfrontację z zewnętrznymi siłami, ostatecznie ujawniając swą zależność.

Głęboka przyszłość antropocenu

Ważnym przejawem mocy rzeczy, który ukazuje w swoich pracach Wodziszawski, jest oddziaływanie, jakie wywiera ona na otoczenie stając się odpadem. Stanowi to istotny wątek szeregu późniejszych realizacji, zaprezentowanych na wystawie *Umgebung* w CK Zamek w 2024 roku. Kierują one uwagę na materię syntetyczną oraz jej zacieśniający się splot ze środowiskiem i materią pochodzenia organicznego. Prace te podejmują także spekulatywną refleksję nad ich nieuchronną fuzją, która zdaje się czekać nas w obliczu bezprecedensowej skali nagromadzenia plastiku w świecie i jego wnikania do wszelkich obiegów materii, w tym naszych ciał.

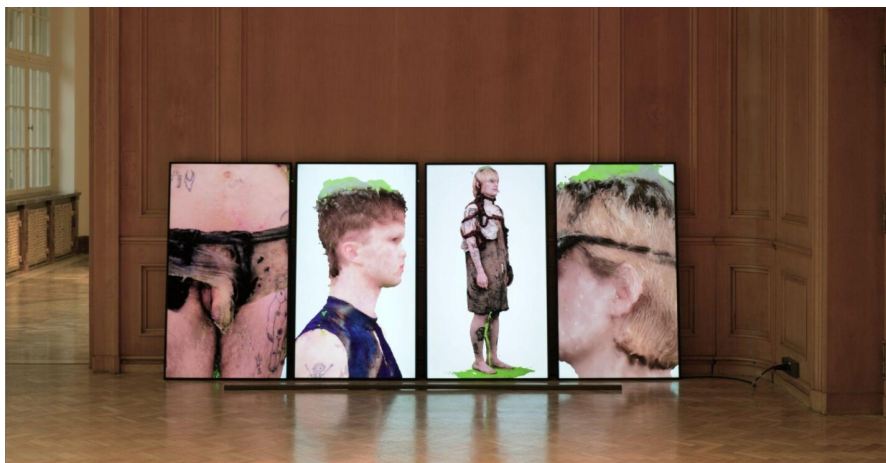
Szczególnego rodzaju przenikanie materii naturalnej i syntetycznej zaistniało w szeregu znalezionych przez artystę gniazd, do których budowy ptaki, oprócz gałązek i patyków, użyły kawałków folii plastikowej i innych syntetycznych odpadów. Zwierzęta te nie kierowały się podziałem na naturalne i sztuczne, który funkcjonuje wśród ludzi – liczyło się tylko kryterium użyteczności. Choć obecność plastikowych śmieci w środowisku wynika oczywiście z działalności człowieka, to jednak to konkretne naturokulturowe przekroczenie ma miejsce z inicjatywy ptaków, co jeszcze bardziej komplikuje kwestie naturalności i sztuczności.



Marek Wodzislowski, Tapiseria – adaptacja odzieży z trzeciego obiegu, z cyklu „Umgebung”, 2024, 5 x 7 m, fot. Marek Wodzislowski, widok z wystawy w CK Zamek, Poznań, 2024

Długie życie materii syntetycznej i różnorodne formy, jakie może ona przybierać jako odpad, stały się przedmiotem prac powstałych z rzeczy znalezionych na dzikich wysypiskach w okolicach Katowic. Tego rodzaju materia, zwłaszcza jej intrygujące, nietypowe okazy, które artysta wynajduje w takich miejscach i gromadzi, stały się istotnym medium jego twórczości, dołączając w tej funkcji do skupowanych i preparowanych zwłok zwierząt. Perwersyjny dialog z pałacowym wnętrzem CK Zamek podjęła „tapiseria” wykonana z ubrań z wysypiska. Każda sztuka odzieży została przecięta na pół i rozłożona symetrycznie w ramach naściennej kompozycji o dużej skali i regularnym kształcie przywodzącym na myśl herb. Materiały były zdegradowane – w wielu przypadkach z ubrań pozostała jedynie syntetyczna konstrukcja, a organiczne włókna uległy rozkładowi. Odnalezione resztki nosiły ślady odbarwień pod wpływem działania słońca. Kluczowy wpływ na ostateczny kształt i barwę poszczególnych elementów miały procesy naturalne. W ujawnionej strukturze pozostałości odzieży można było także dostrzec analogie biologiczne i specyficzną „tkankowość”.

Odpady te zaistniały w pracy artysty jako trawestacja wyrafinowanego ornamentu pałacowej dekoracji – dawnego symbolu dystynkcji poprzez zbytek i luksus. Dziś dążenia te na masową skalę obsługuje przemysł szybkiej mody i produkcja tanich dóbr, prowadząc do bezprecedensowej akumulacji tworzyw sztucznych w ekosystemie. W efekcie człowiek stał się realną siłą geofizyczną, odpowiedzialną za formowanie nowych pokładów w skorupie ziemskiej czy wysp śmieci. Tworzywa te przenikają środowisko tak skutecznie, że mikroplastik staje się częścią organizmów, obecną nawet w tkance mózgowej. W perspektywie „głębokiego czasu” płynne przenikanie się tego, co organiczne i nieorganiczne, nie jest jednak niczym nowym. O ile skamieliny są zapisem milionów lat przeszłości, o tyle plastik stawia nas w obliczu milionów lat przyszłej, nieusuwalnej obecności.



Marek Wodzislowski, Postfashion – kolekcja odzieży z trzeciego obiegu: czterokanałowa instalacja wideo – animacja zrealizowana na podstawie fotogrametrii, z cyklu „Umgebung”, 2024, fot. Marek Wodzislowski, widok z wystawy w CK Zamek, Poznań, 2024



Marek Wodzislowski, Obiekt bioniczny – Nike Shox z platformą z ludzkich kości, asfalt, z cyklu „Umgebung”, 2024, 40 x 30 cm, fot. Marek Wodzislowski, widok z wystawy w CK Zamek, Poznań, 2024

Na tej samej wystawie, w serii animacji stworzonych techniką fotogrametrii, artysta zaprezentował na modelkach i modelach znalezione na wysypiskach resztki odzieży. Fotogrametria to technika rekonstrukcji obiektów 3D z wielu zdjęć 2D, pozwalająca na precyzyjne odwzorowanie geometrii i tekstury. Jej użycie sprawiło, że ukazane figury stały się bardziej odrealnione niż w zwykłym zapisie filmowym. Poprzez swoją „wirtualność”, zaczęły przypominać hipotetyczne postaci z odległej przyszłości – wyobrażonych łowców i zbieraczy ze świata „po katastrofie”, w którym wobec braku surowców naturalnych jedynym dostępnym zasobem stały się syntetyczne odpady. Jeszcze dalej w przyszłość zdawał się sięgać artysta konstruując pokazany na tej samej wystawie but do biegania, w którym w rozbudowany system amortyzacyjny podeszwy wpasowany został precyzyjnie fragment ludzkiej kości. Tę cielesno-syntetyczną hybrydę potraktować można jako zwiastun głębokiej przyszłości, w której rozpoczęte w antropocenie procesy przenikania się materii naturalnej i sztucznej osiągną zaawansowane stadium.

Od abiektu do mrocznej ekologii. Podsumowanie

Wszystkie powyższe rozważania i aspekty twórczości Wodzisławskiego łączą się z zagadnieniem roli sztuki w kształtowaniu świadomości ekologicznej pozwalającej odpowiednio reagować na bezprecedensowy planetarny kryzys. Przyczynkiem do tego podsumowania niech stanie się wystawa pt. *Jouissance*, która odbyła się w 2020 roku (kuratorka: Gabriela Warzycka-Tutak) w Gdańskiej Galerii Miejskiej. W ramach pokazanej tam instalacji artysta umieścił w przestrzeni galerii komorę chłodniczą używaną w rzeźniach i zakładach mięsnych. Podłogę wewnątrz urządzenia pokrył warstwą „odpadu poubojowego”, czyli genitaliami wołowymi. Posłużył się strategią uwidaczniania realiów masowej hodowli „zwierząt rzeźnych”, które normalnie pozostają ukryte za murami gospodarstw i ferm. Stworzył pracę operującą abiektałnym językiem, której wymowa komplikuje się jednak, jeśli weźmiemy pod uwagę, że integralną częścią instalacji był zaprezentowany na postumencie aparat ubojowy DICK – profesjonalne urządzenie do oszłamiania zwierząt.



Marek Wodzisławski, „DICK”, wystawa „Jouissance”, 2019, Gdańska Galeria Miejska,
fot. Bartosz Górka

Zestawienie budzących obrzydzenie odpadów zwierzęcych z narzędziem wyglądającym jak atrakcyjny gadżet wytworzyło znamieny kontrast, który uzmysławiał, że hodowla na skalę przemysłową zmieniła sposób interakcji z zabijanymi zwierzętami w oparciu o nowoczesną infrastrukturę. Artysta pokazuje jednak, że oba te elementy, choć skrajnie różne, należą do tego samego porządku, za którego trafne określenie posłużyć może sformułowany przez Mortona

termin „agrologistyka”³³. Określa on głęboko zakorzenioną logikę ludzkiego działania, która od początków rolnictwa formatuje naszą myśl i praktykę, traktując świat jako zasób – stale dostępną rezerwę poddaną zarządzaniu i eksploatacji. Jest to program trwale wbudowany w struktury kapitalizmu, technologii i filozofii, który postępuje naprzód, nie rewidując swojej logiki. Jego integralną częścią stało się udomowienie zwierząt, mające na celu uniezależnienie człowieka od sezonowych wahań, co w konsekwencji doprowadziło do drastycznej marginalizacji dzikiego życia na rzecz masowej hodowli. Ostateczne przyspieszenie tego procesu nastąpiło wraz z wynalezieniem silnika parowego, który dostarczył mocy niezbędnej do przekształcania planety na niespotykaną wcześniej skalę. Agrologistyka leży zatem u samych źródeł antropocenu i obecnego kryzysu: „Globalne ocieplenie jest konsekwencją uprzemysłowienia, które z kolei wynika z przyspieszonego masowego rozwoju rolnictwa”³⁴. Co kluczowe, analiza ta prowadzi do radykalnej rewizji samego pojęcia „natury”, którego obszerną krytykę konsekwentnie formułuje Morton³⁵. Zbudowana w oparciu o harmonijny, cykliczny rytm pór roku wizja natury sama jest wytworem agrologistyki³⁶, który pozwala podtrzymywać iluzję, że świat jest bezpiecznym tłem dla ludzkiej ekspansji, i wytyczać sztuczną granicę między systemami cywilizacyjnymi a ziemskimi.

Demontaż pojęciowego gmachu „natury” stanowi dla Wodzisławskiego punkt wyjścia do przełamania schematów myślowych, które sprowadzają na nas obecnie katastrofę ekologiczną. Artysta systematycznie podważa binarne opozycje organizujące nasze postrzeganie świata. Kwestionuje granicę między tym, co ludzkie i nie-ludzkie, przypisując zwierzętom estetyczną sprawczość i zdolność kreacji. Zacierza podział na kulturę i naturę, wskazując na biosemiotyczne i protetyczne kompetencje organizmów. Zrównuje status materii ożywionej i nieożywionej, wydobywając witalność z martwych szczątków i odpadów. Splata to, co naturalne z tym, co syntetyczne w wizji hybrydycznej przyszłości, w której plastik staje się nową skamieliną. W tym sensie jego twórczość urzeczywistnia rozpoznanie Mortona, który we wstępie do *Mrocznej ekologii* pisał: „Sztuka to myśl z przyszłości. To myśl, której nie potrafimy jeszcze jasno ująć w teraźniejszości. (...) Jeśli pragniemy myśli innej niż obecna, musi ona zwrócić się ku sztuce”³⁷. Praktyka artysty sięga właśnie w ten wymiar – poza horyzont obecnych kategorizacji, stając się przestrzenią formowania nowej ekologicznej epistemologii. Niekiedy przywodzi przy tym na myśl fantastykę naukową, czyli gatunek, w którym Donna Haraway dostrzega możliwość kreowania „modeli możliwych światów i epok – materialno-semiotycznych rzeczywistości, które minęły, istnieją lub dopiero nadejdą”³⁸.

Wodzisławski konstruuje autorską, spekulatywną „onto-opowieść”. Ekspozuje w niej sprawczość sił pozaludzkich, by skontrolować „narcystyczny odruch ludzkiego języka i myśli”³⁹. Budując horyzontalną relację między bytami, uderza w ludzkie przekonanie, że istniejemy poza porządkiem obiegu materii⁴⁰. Jego sztuka unaocznia ukryte asamblaże, pozwalając zyskiwać nową

świadomość, w której „to, co nie-ludzkie, jest głęboko zakorzenione w tym, co ludzkie – nie tylko na płaszczyźnie biologicznej i społecznej, lecz także w samej strukturze myśli i logiki”, a współistnienie z innymi bytami wiąże się nierozzerwalnie z „ekologicznym sposobem myślenia, etyką i polityką”⁴¹. Praktyka Wodzisławskiego to sztuka głęboko ekologiczna, która konfrontuje nas z nieuchronnością hybrydyzacji i wszechogarniającej cyrkulacji. Ekologia ta wymaga porzucenia fantazji o ludzkiej kontroli na rzecz radykalnej akceptacji materialnego splotu. Twórczość artysty stanowi manifestację nowej świadomości, która w ruinach pojęcia „natury” dostrzega fundament niezbędnej do przetrwania logiki współistnienia.

Bibliografia

- Bakke, Monika. *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, UAM, Poznań 2015.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: a political ecology of things*, Duke University Press, Durham and London 2010.
- Brentari, Carlo. *Jakob von Uexküll: The Discovery of the Umwelt between Biosemiotics and Theoretical Biology*, Springer, Dordrecht 2015.
- Grosz, Elizabeth. *Protetyczne przedmioty*, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Haraway, Donna J. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago 2003.
- Haraway, Donna J. *Staying with the Trouble: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene*, w: *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, red. Jason W. Moore, PM Press, Oakland 2016.
- Hartshorne, Charles, Charles Weiss, Paul Burks, red., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, t. 1–8., Harvard University Press, Cambridge, MA 1931–1958.
- Lelonek, Diana. *Atlas śmiecioroślin*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2021.
- Maran, Timo. *Ecosemiotics*, Cambridge University Press, Cambridge 2020.
- Maran, Timo, Dario Martinelli, Aleksei Turovski. *Readings in Zoosemiotics*, w: *Readings in Zoosemiotics*, red. Timo Maran et al., De Gruyter Mouton, Berlin/Boston 2011.
- Morton, Timothy. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University

Press, Cambridge, MA, London 2007.

Morton, Timothy. *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*, Open Humanities Press, Ann Arbor 2013.

Morton, Timothy. *Mroczna ekologia. Ku logice przyszłego współistnienia*, tłum. Anna Barcz, Oficyna Związek Otwarty, Warszawa 2024.

Sebeok, Thomas A. *Communication*, w: tenże, *A Sign Is Just a Sign*, Indiana University Press, Bloomington 1991.

Twardoch-Raś, Ewelina. *Sztuka biometryczna w perspektywie filozofii post- i transhumanizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021.

von Uexküll, Jakob Johann. *The Theory of Meaning*, „Semiotica” 1982, 42(1), s. 25–82.

von Uexküll, Jakob Johann, Georg Kriszat. *Pasaże ku światom zwierząt i ludzi*, tłum. Katarzyna Bobrowicz, Warszawa 2016.

Wodziszłowski, Marek. *Mutual Artifications*, niepublikowana praca doktorska, Wydział Intermediów, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, 2024. Praca obroniona 9.06.2025.

Yetisen, Ali K. *Bioart*, „Trends in Biotechnology”, 2015, r. 33, nr 12.

Życie jest urojeniem umierania. Z Markiem Wodziszłowskim rozmawia Paweł Wątroba, „Biuletyn Kroniki” 2018, nr 3.

1. W pracy doktorskiej artysta wymienia w tym kontekście m.in. badanie bioluminescencji łychnika ochrowego, badanie właściwości główki guzowatej kukurydzy (grzyba pasożytującego na roślinie), badanie naturalnej fluorescencji z zastosowaniem technik UVIVF, badanie ubarwienia strukturalnego z użyciem fotografii mikroskopowej. M. Wodziszłowski, *Mutual Artifications*, niepublikowana praca doktorska, Wydział Intermediów, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, 2024. Praca obroniona 9 czerwca 2025 roku. ↩
2. M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2015, s. 146. ↩
3. A. K. Yetisen, *Bioart*, „Trends in Biotechnology” 2015, r. 33, nr 12. ↩
4. E. Twardoch-Raś, *Sztuka biometryczna w perspektywie filozofii post- i transhumanizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021. ↩
5. Bakke, *Bio-transfiguracje*, op. cit., s. 189. ↩

6. E. Grosz, *Protetyczne przedmioty*, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 416–423. ↵
7. E. Grosz, *Prosthetic Objects*, w: *Time Travels: Feminism, Nature, Power*, Allen & Unwin, Crows Nest 2005, s. 145. ↵
8. E. Grosz, *Protetyczne przedmioty*, op. cit., s. 418. ↵
9. Wodzisławski, *Mutual Artifications*, op. cit. ↵
10. Praca pokazana na indywidualnej wystawie *Umgebung* w zabytkowych wnętrzach poznańskiego CK Zamek w 2024 roku (osoby kuratorskie: Jagna Domżalska, Kamil Gustaw Mizgała). Status tego obiektu sproblematyzowała także pokazana w tym samym roku wystawa *Arkadius. Wielkie namiętności. Konfrontacje* w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi (kurator: Marcin Różyc), na której znalazł się on jako artystyczne pendant do twórczości słynnego projektanta. ↵
11. Bakke, *Bio-transfiguracje*, op. cit., s. 123. ↵
12. T. Maran, *Ecosemiotics*, Cambridge University Press, Cambridge 2020, s. 3. ↵
13. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, t. 1–8., red. Ch. Hartshorne, Ch. Weiss, P. Burks, Harvard University Press, Cambridge, MA 1931–1958, s. 5, 449. ↵
14. T. Maran, D. Martinelli, A. Turovski, *Readings in Zoosemiotics*, w: *Readings in Zoosemiotics*, red. T. Maran et al., De Gruyter Mouton, Berlin–Boston 2011, s. 3. ↵
15. J. J. von Uexküll, G. Kriszat, *Pasaże ku światom zwierzę i ludzi*, tłum. K. Bobrowicz, Warszawa 2016; J. von Uexküll, *The Theory of Meaning*, „Semiotica” 1982, nr 42(1), s. 25–82; C. Brentari, J. von Uexküll: *The Discovery of the Umwelt between Biosemiotics and Theoretical Biology*, Springer, Dordrecht 2015. ↵
16. T. A. Sebeok, *Communication*, w: idem, *A Sign Is Just a Sign*, Indiana University Press, Bloomington 1991, s. 22, cyt. za: Maran et al., *Readings in Zoosemiotics*, op. cit., s. 3–4. ↵
17. T. Maran, *Ecosemiotics*, op.cit., s. 8. ↵
18. T. Morton, *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*, Open Humanities Press, Ann Arbor 2013, s. 16–17. ↵
19. Ibidem, s. 19. ↵
20. Ibidem, s. 24. ↵
21. T. Morton, *Mroczna ekologia. Ku logice przyszłego współistnienia*, tłum. Anna Barcz, Oficyna Związek Otwarty, Warszawa 2024, s. 28, 30. ↵
22. *Życie jest urojeniem umierania. Z Markiem Wodzisławskim rozmawia Paweł Wątroba*, „Biuletyn Kroniki” 2018, nr 3, s. 25–26. ↵
23. Dyplomowa wystawa artysty pokazana w ramach Najlepszych Dyplomów Akademii Sztuk Pięknych 2019. ↵

24. Marek Wodzisławski, portfolio, 2025, zbiory prywatne artysty. ↵
25. J. Bennett, *Vibrant Matter: a political ecology of things*, Duke University Press, Durham and London 2010, E-BOOK, s. 26. ↵
26. Ibidem, s. 27–28. ↵
27. Ibidem, s. 44–45. ↵
28. Ibidem, s. 166. ↵
29. Ibidem, s. 168. ↵
30. Ibidem, s. 62. ↵
31. Ibidem. ↵
32. Ibidem, s. 66. ↵
33. Morton, *Mroczna ekologia*, op. cit., s. 42–44. ↵
34. Ibidem, s. 37. ↵
35. Por. T. Morton, *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, Cambridge, MA, London 2007. ↵
36. Morton, *Mroczna ekologia*, op. cit., s. 58. ↵
37. Morton, *Mroczna ekologia*, op. cit., s. 2. ↵
38. D. J. Haraway, *Staying with the Trouble: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene*, w: *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, red. J. W. Moore, PM Press, Oakland 2016, s. 36. ↵
39. Bennett, *Vibrant Matter*, op. cit., s. 18. ↵
40. Ibidem, s. 66. ↵
41. Morton, *Mroczna ekologia*, op. cit., s. 159. ↵

Łukasz Mojsak

ORCID

Historyk sztuki, kurator, redaktor i autor tekstów. Studiował w Instytucie Historii Sztuki UW (studia licencjackie, 2016) oraz w Instytucie Lingwistyki Stosowanej UW (studia magisterskie 2009). Studia MA odbył także w Contemporary Art Theory na Goldsmiths, University of London (2018). Współredaktor merytoryczny książek *Wojciech Bruszewski. Across Realities* (Fundacja Arton, 2015), *Ludmiła Popiel, Jerzy Fedorowicz* (Fundacja Arton, 2019) i *Teresa Murak – Nowe spojrzenia* (Zachęta, 2022). Autor tekstów poświęconych twórczości, m.in. Teresy Murak (Zachęta, 2022), Ludmiły Popiel i Jerzego Fedorowicza (Fundacja Arton, 2019), Jerzego Rosołowicza (MWW, 2023), Jany Shostak i Sonji Savić („Miejsce”, 2019, 2021), Romana Stańczaka (Zachęta, 2019) i Warsztatu Formy Filmowej (AUP, 2022). Wykładowca w Collegium Civitas (2023, 2025) oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (2021). Kurator wystaw i wydarzeń, m.in. wystawy Romana Stańczaka *Łot* w Pawilonie Polskim na Biennale w Wenecji w 2019 roku. Główny specjalista ds. publikacji międzynarodowych w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

ISSN 2956-4158