

Art, artistic research, and the animal question

Helena Pedersen

Läroarutbildningen, Malmö högskola

helena.pedersen@mah.se

Recent developments in cultural studies and other areas of the humanities and social sciences point to an 'animal turn', an increasing interest in posthumanist, non-anthropocentric approaches toward exploring the multiple roles and meanings of animals in human lifeworlds. This paper focuses on areas of contemporary art that place 'the question of the animal' centrally and engage in the practice of human-animal boundary work, identity production, and meaning. By addressing a number of animal art projects employing a diversity of visual and material approaches and techniques, from Joseph Beuys's *Coyote* (1974) to Eduardo Kac's *GFP Bunny* (2000), the paper discusses what it means to reclaim the presence, visibility, and agency of animals in art and artistic research. By the concept of *zooësis*, artistic space is carved out for human-animal relationalities to be critically interrogated and re-conceptualized, and the ontological security of "the human" to become disturbed.

This paper draws on an article with the same title by Helena Pedersen & Bryndís Snæbjörnsdóttir, published in *ArtMonitor*, No. 3, 2008.

Inledning

Min presentation handlar om hur kunskapsproduktionen inom konstnärliga processer kan problematisera och lyfta nya frågor kring människa-djurrelationer. Varför är detta intressant? Vårt förhållande till andra djur genomsyrar stora delar av våra liv. Man kan t.o.m. säga att vårt samhälle i stor utsträckning är uppbyggt materiellt på djurs kroppar och deras produktiva och reproduktiva egenskaper: animalieindustrin, t.ex., utgör en central komponent i den globala ekonomiska världsordningen; läkemedelsindustrin likaså. Detta väcker frågor om maktrelationer och etik, men även om identitetsskapande processer, gränsdragningsarbete och subjektivitet.

Människa-djurstudier som forskningsfält är visserligen relativt nytt (etablerades formellt kring 1993), men konsten, liksom ett par andra ämnesområden såsom filosofin och antropologin, har som bekant intresserat sig för att utforska människa-djurrelationer sedan mycket längre tid tillbaka. Man skulle kunna säga att dessa ämnen har fungerat som en slags ”barnmorskor” för människa-djurstudier. Människa-djurstudier har sitt ursprung inom humaniora och samhällsvetenskaperna och utgör en utmaning mot naturvetenskapernas traditionella auktoritet när det gäller att producera ”legitim” kunskap om djur, men utgör samtidigt en inomvetenskaplig kritik av humanioras och samhällsvetenskapens tendenser att exkludera icke-mänskliga djur från sina domäner. Konstnärlig praktik och forskning deltar i högsta grad i den dynamiska teoriutveckling som just nu äger rum inom människa-djurstudier, och jag anser även att det konstnärliga området har en intressant position i den här utvecklingen tack vare sin gränsöverskridande och kritiska potential.

Låt oss nu titta lite närmare på hur konstnärliga processer och uttryck har bidragit till att utmana vedertagna kunskaper och föreställningar om djur och människa-djurrelationer, och bidragit till att skapa nya ”zoo-ontologier” (Wolfe [ed.], 2003). Jag kommer att fokusera på tre olika aspekter: Visuella representationer av djur; djur som medaktörer och medskapande i den konstnärliga processen, och konst som motståndshandling. Jag kommer att avsluta med några ord om hur begreppet *zooësis* kan öppna ett rum för konstnärlig forskning att ställa frågor kring vad det innebär att synliggöra djur, deras närvaro, deras subjektivitet och deras livssituation.

Representationer av djur

Visuella representationer av djur återfinns överallt i samhället och har en mängd olika funktioner: de kan t.ex. förekomma i kommersiella, pedagogiska, estetiska eller underhållnings-sammanhang. Dessa representationer (eller avbildningar) är inte neutrala artefakter utan utövar effekter på både betraktaren och objektet (dvs. djuret). Vår produktion och konsumtion av visuella representationer av djur har betydelse för både djurs och människors position i världen och hjälper till att strukturera våra relationer och identiteter i förhållande till varandra. Dessutom formar de vårt handlingsutrymme i förhållande till dessa positioner.

En viktig grund för vad som skänker mening till vår visuella konsumtion av djur är skiftningen mellan djurens radikala olikhet från oss, och vad vi uppfattar som deras ”mänskliga” egenskaper. I den här meningsskapande processen sker ett samtidigt upplösande och bekräftande av artgränser (Desmond, 1999). Ett exempel är Tim Flachs fotografier av fladdermöss. Tim Flach arbetar för den kommersiella bildbyrån Getty Images och hans fladdermusporträtt beskrevs i media som de mest ”mänskliga” fotografierna under en prisutdelningsceremoni vid London’s Association of Photography 2001. (Intressant nog föreställde de flesta andra tävlande fotografierna faktiskt ”riktiga” människor.) (Kramer, 2005) Cheryce Kramer, som har analyserat Flachs djurfotografier, menar däremot att de bara tillfälligt suddar ut arts specifika referensramar. Istället befäster de distansen mellan människan – betraktaren – och djurmodellen genom att djuret görs till ett verktyg eller projektyta för betraktarens känslomässiga

respons. Fotografiernas känslomässiga effekt vilar alltså paradoxalt nog på distans från, snarare än identifikation med djuret, eftersom den känslomässiga relationen är helt och hållet ensidig från människans sida (Kramer, 2005; se även Desmond, 1999). Kramer menar att den visuella strategin hos Tim Flachs fotografier följer bildbyråns kommersiella logik, och att hans konstnärliga process återskapar en maktrelation där hans fotografiska disciplinering av djuren syftar till att manipulera konsumentens känslor och beteenden (då bilderna används i reklamsammanhang). Den visuella maktstrategin strukturerar inte bara våra symboliska relationer med djur, utan även dess materiella bas liksom det utrymme som tillhandahålls för våra responser.

Konsten har möjligheter att lyfta fram det omöjliga i att representera djur *som* djur, opåverkade av mänskliga antaganden och avsikter. Ett litterärt verk som trasslar till och leker med några grundläggande problem med representationer och autenticitet är Deborah Levys *Diary of a Steak* (1997). Den är skriven under BSE-krisen i Storbritannien och berättar historien om galna kosjukan från en BSE-smittad kos perspektiv. Texten alluderar till okontrollerbara känslolägen och förvriden kommunikation. Den har ett experimentellt, fragmenterat uttryck som understryker det omöjliga i att beskriva djurs inre känslotillstånd och mentala liv; dvs. den skriver fram djurs fundamentala ”oläsbarhet” för oss (McKay, 2006 sid. 166). Samtidigt är *Diary of a Steak* en biografi, en rekonstruktion av en individuell kos levnadsberättelse. Biografier är verktyg för att tillskriva individer unika egenskaper och situera dem inom specifika historiska och historiematerialistiska omständigheter (Phillips, 1994). Att rekonstruera en djurindivids historia, hennes biografi, är därför ett sätt att synliggöra hennes närvaro och subjektivitet.

Djur som medaktörer i den konstnärliga processen

Det finns andra sätt att se djuret än som passivt representationsobjekt eller som projektionsyta för mänskliga idéer, tankar och känslor. Djurs aktörskap är ett aktuellt ämne i människa-djurstudier generellt, men är långt ifrån nytt i konstnärliga praktiker. I kontrast till fotografen Tim Flach (vars fladdermusbilder jag nyss nämnde) som förlitar sig på minutiös kontroll över sina djurmodeller och på finkalibrering av den fotografiska miljön, så finns det andra konstnärer som skapar situationer där djur snarare blir samarbetspartners och medaktörer i skapandeprocessen. 1974 satte Joseph Beuys upp sitt performance *Coyote: I Like America and America Likes Me* genom att stänga in sig själv tillsammans med en prärievarg, kallad ”Little John”, i René Block-galleriet i New York i en vecka. Där inne genomförde Beuys en koreograferad serie av rörelser riktade mot prärievargen, och genom att låta djuret styra både timingen och stämningen i rummet så prövade konstnären gränserna för sin egen kontroll över situationen (Baker, 2003; Tisdall, 1976). Det är uppenbart att ”Little John” har gjorts till en del av det här konstverket i egenskap av representant för sin art, prärievargen symboliserar nämligen en särskild mytologi i den nordamerikanska ursprungsbefolkningens kultur (Tisdall, 1976; se även Haraway, 2004), men när ”Little John” börjar interagera med situationen han befinner sig i så marginaliserar han samtidigt representationen av sig själv: Han springer omkring i galleriet, stannar då och då för att glo tillbaka på de stirrande galleribesökarna eller titta ut genom fönstret på New Yorks gator. Han sliter i och tuggar på Wall Street Journal-tidningarna som ligger utspridda på golvet, drar dem runt i galleriet eller utför sina behov på dem. Beuys performance med prärievargen ger upphov till en rad frågor: Var kom ”Little John” ifrån? Hur påverkades hans liv då han flyttades till galleriet, och vad hände med honom efter att konstverket avslutats? Att flytta ett djur från sin normala livsmiljö till ett galleri kan vara ett sätt att uppnå en ”chockeffekt” (Desmond, 2002); en strategi som känns igen från exempelvis Damien Hirsts utställningar av slaktade djur bevarade i formalin. Jag kommer strax att återkomma till liknande exempel på kontroversiell konst.

Istället för att interagera med djuren i en miljö skapad av människor, har de brittiska konstnärerna Olly & Suzi valt att situera sin konstnärliga process i de vilda djurens egna livsmiljöer. I slutskedet av sina projekt lämnar de över sina målningar till djuren och låter dem trampa på, bita i, eller lämna andra markeringar på avbildningarna av sig själva. På det här sättet har de jobbat med ormar, krokodiler, isbjörnar och hajar, och det har hänt att en leopard har rivit isär målningen av sig själv eller att en noshörning har ätit upp duken (Williams, 2007). Interaktionen mellan de vilda djuren och målningarna är avsedd att skänka en känsla av autenticitet till det färdiga konstverket, men även en dimension av förgänglighet eftersom det fungerar som en dokumentation av en miljö eller ett djur som finns här nu men som kanske inte kommer att finnas kvar så länge till (Olly & Suzi, 2007).

Att involvera djurs aktiviteter som en del i den konstnärliga processen är ett sätt att betona dess karaktär av improvisation och oförutsägbarhet, men det väcker också frågor kring huruvida ”autentiska” möten med djur faktiskt existerar, och vilka möjliga positioner som finns tillgängliga för konsten i konstituerandet av dessa möten.

Konst som motståndshandling

I ett samhälle där våld mot djur utgör en normaliserad och accepterad dimension av människans tillvaro, och djur ingår som en central men osynliggjord del av produktionssystemet, har konsten möjlighet att skapa mothegemoniska zoner som kan utmana och problematisera djurutnyttjande praktiker och institutioner. Konsten kan kommentera antagandet att djurets kropp är tillgänglig för utnyttjande, och synliggöra kroppen som en arena för stridigheter mellan olika intressen i samhället (inklusive djurets egenintresse). Men var går gränserna för konst som motståndshandling?

I sin bok *Dead Meat* (1995) dokumenterar konstnären Sue Coe med teckningar och dagboksnoteringar sin sex år långa resa mellan nordamerikanska slakterier. Vid sina besök förbjöds hon oftast att ta med sin kamera och videokamera in på området, medan skissblocket uppfattades som ganska harmlöst och gick bra att ta med sig in. Coe använder alltså skissblocket för att avbilda verkligheten för djuren och de människor som arbetar i slakterierna. Hon tar rollen som vittne till de omänskliga förhållandena i slakterierna och syftet med hennes konstnärsskap är att förmedla en kritisk medvetenhet om vad som pågår genom att synliggöra de mest osynliggjorda djuren, dvs. slaktdjuren. Coe beskriver ett av sina besök så här:

Sheep bleat even after their throats are cut. They writhe. Every part of my being says to stop it, save them, which is impossible. I think of “art” and how I am going to draw it all. Will anything change when people see? This “art” thought comes so quickly after the failed rescue thought, as an attempt to comfort myself, like the idea of the “spirit” of the animal going on to another place. I feel sick and my legs are shaking – my hands too – I concentrate on acting “normal.” Various animals are killed. I look for a way out. (Coe, 1995 sid. 96-100)

Människa-djurrelationen har en annan form och budskap här jämfört med konstverk av t.ex. Beuys och Olly & Suzi: För Sue Coe är människa och djur sammanlänkade främst genom de inhumana strukturer som underordnar och exploaterar båda två (Baker, 2001; 2002).

När dödandet flyttas in i galleriet och görs till en del av konstverket ställs frågan om konst som motståndshandling på sin spets på ett helt annat sätt. På Trapholts konstmuseum i Danmark ställde Marco Evaristti år 2000 ut 10 vattenfyllda mixerapparater med en levande guld-fisk simmande i varje mixer. Installationen gav galleribesökarna möjlighet att starta någon av apparaterna och döda fisken, och därmed aktivt medverka i konstverkets ”fullbordande”. Evaristtis idé med installationen var att dela in besökarna i tre grupper – den potentiella mördaren som trycker på knappen; den passiva voyeuren som står och tittar på; och moralisten som protesterar mot konstverket (Hofbauer, 2007). Evaristtis taktik att tvinga betraktaren stå an-

sikte mot ansikte med de etiska dilemman som dödande av djur innebär skiljer sig radikalt från Sue Coes konst, men något som båda konstnärerna har gemensamt är att de ger oss en känsla av att det egentligen inte finns någon väg ut, varken för djuret eller för människan. Och i båda fallen görs betraktaren medansvarig för djurens situation.

Än mer kontroversiellt var verket "Exhibit No. 1" på Galería Códice av den Costa Ricanska konstnären Guillermo Vargas 2007. Konstnären hade bett två barn att fånga en hemlös, svältande gatuhund med namnet Natividad ("Födelse") som sedan bands fast med ett kort rep i ett hörn av galleriutrymmet. På en vägg inom synhåll från hunden skrevs orden "Eres lo que lees" ("Du är vad du läser") med torkad hundmat. Det råder delade meningar om vad som verkligen hände med Natividad i galleriet. Vissa rapporter gör gällande att konstnären lät hunden svälta ihjäl, medan galleriägaren hävdar att den fick mat regelbundet och lyckades fly efter bara en dag. Konstnären själv vägrade uttala sig om huruvida hunden överlevde utställningen. En av hans förklaringar till verket var att belysa hyckleriet i de reaktioner som väcktes när han offentligt ställde ut en gatuhund, som ändå var dömd att svälta ihjäl på gatan, samtidigt som tiotusentals gatuhundar dör varje år utan att någon bryr sig särskilt mycket om det (Aloi, 2008). Natalia Edenmont gjorde en liknande poäng när hon på Wetterling-galleriet i Stockholm 2004 ställde ut fotografier av djur som hon själv dödat strax innan fotografierna skulle tas.

Hur ska vi se på dessa konstverk? Som kritiska debattinlägg i ett samhälle där masslakt av djur sker som vardaglig rutin? Eller som ett sätt att skapa "chockeffekter" och därigenom försäkra sig om att verket framträder ur ett flöde av visuella budskap, och får den uppmärksamhet konstnären eftersträvar? Vems röst är det vi hör – konstnärens, djurets, "samhällets", eller något annat (Aloi, 2008)? Är det en tillfällighet vem som ställs ut till beskådan, och vem som betalar för privilegiet att betrakta?

Konstnären Eduardo Kac är upphovsman till ett annat kontroversiellt projekt, *GFP Bunny*, som kommenterar våra motsägelsefulla relationer till djur. 2000 skapade han en transgen, fluorescerande kanin, Alba, i ett agronomforskningslab i Frankrike. Alba strålar av grön färg när hon belyses med en viss typ av ljus. Kac skapade Alba genom att tillföra en manet-gen till den ofödda kaninens DNA genom en metod som sedan tidigare är etablerad i biomedicinsk forskning. Enligt konstnären själv utforskar hans transgena konstprojekt frågor som normalitet, heterogenitet och hybriditet genom att navigera i gränslandet mellan vetenskap och kultur. Vidare avsåg han initiera en dialog mellan forskare och allmänhet om genteknikens kulturella och etiska implikationer, liksom om transgena djurs känslomässiga och kognitiva liv (Kac, 2000). Konstnärens ursprungliga plan var att befria Alba från labbet och ta hem henne som ett husdjur, men enligt Kac själv censurerades projektet av ledningen för labbet. Han startade då en kampanj för projektet.

Hur konstens effekter kan ta oväntade vändningar illustreras också av mitt nästa exempel. Sommaren 2000 arrangerades "the Cow Parade" i New York. Över 500 koskulpturer i naturlig storlek, tillverkade av fiberglas, utsmyckades av lokala konstnärer och ställdes ut över hela Manhattan för allmän beskådan. David Lynch hade blivit inbjuden att delta i projektet. Lynch accepterade och bad att få en fiberglas-ko skickad till sin studio i Beverly Hills. Men hans bidrag, med titeln "Eat My Fear", stoppades av stadstjänstemännen, då konstverket ansågs vara för starkt och provokativt för att visas på allmän plats. Det togs istället till förvar i ett lager (Färgfabriken, 2007). Fyra år senare ställs Eat My Fear ut på konstgalleriet Färgfabriken i Stockholm som en del av en debatt om det offentliga rummet, demokrati, och privatisering. Det som sker i den här processen är att man förflyttar uppmärksamheten från djuret – kon – till en helt människocentrerad diskussion om den moderna staden. Det är ironiskt att Färgfabriken var stolt över att ha möjligheten att ställa ut ett kontroversiellt konstverk, men undvek det spänningsfält som låg i verkets innebörd och istället använde det för att initiera en helt annan och mer harmlös debatt. Lynchs sätt att synliggöra djuret blev därmed återigen

osynliggjort, inte bara en, utan två gånger: det blev fysiskt osynliggjort i New York, och sedan symboliskt osynliggjort i Färgfabriken.

Mer subtila konstnärliga uttryck kan vara minst lika effektfulla som verk som direkt konfronterar förtryckande praktiker eller verk som själva bygger på övergrepp. Lisa Roet är en australiensisk konstnär som utforskar komplexa relationer mellan människor och andra primater med hjälp av teckningar, skulptur och video. I sitt konstnärliga arbete har Roet tillbringat lika många timmar tillsammans med apor – både i fångenskap och i det vilda – som många professionella primatologer, men trots det avfärdar vetenskapssamhället ofta den kunskap om djuren hon har tillägnat sig (Losche, 2001). Hierarkin mellan olika kunskapsformer positionerar kunskap baserad på personlig erfarenhet, kroppslig samhörighet och känslan av delad livsvärld, utanför det som räknas som ”riktig” kunskap. Konsten kan mycket väl utöva en hotande, destabiliserande effekt på vissa auktoritativa vetenskapliga kunskapsregimer om djur. Vad innebär det att ”veta” någonting om ett djur, och vad har svaret att säga om oss själva? Från vilka olika positioner har vi möjlighet att förhålla oss till människa-djurrelationer? Genom att ta sig an djurfrågan skakar konsten om våra kunskapsanspråk gällande djur och våra ansträngningar att göra djuren ”läsbara” och meningsfulla utifrån människans perspektiv (Baker, 2003).

Zooësis: Att skapa utrymmen för djurfrågan i konstnärlig forskning

Hur kan praktikbaserad, konstnärlig forskning belysa eller öppna frågor kring djurs närvaro, och innebörden i denna närvaro? Una Chaudhuri (2007a) har föreslagit termen ”zooësis” för att begreppsliggöra hur kulturen använder djuret, som tankefigur och som kropp, i skapandet av konst och innebörd. ”Zooësis” refererar till hela den västerländska historiska traditionen av djurrepresentationer, från Aisopos fabler till *Animal Planet*, men även till alla kulturellt betingade praktiker av människa-djurrelationer såsom hundutställningar, djurparker, djurförsök, jakt, köttätande osv. – samtliga praktiker bär på sin egen historia och sin egen repertoar; sina egna aktörer och sina egna betraktare (Chaudhuri, 2007b). Zooësis innebär att låta den ontologiska säkerheten hos ”det mänskliga” (Simmons, 2007) rubbas, provoceras, och skakas om, och att skapa utrymme för att problematisera djurkroppens förgivettagna materiella och symboliska tillgänglighet (Pedersen, 2009) inom konstnärliga och andra verksamheter.

Referenser

- Aloi, Giovanni (2008). The Death of the Animal. *Antennae* issue 5, Spring 2008, 43–53.
- Baker, Steve (2001). *Picturing the beast. Animals, identity, and representation*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Baker, Steve (2002). What Does Becoming-Animal Look Like? I N. Rothfels (ed.), *Representing Animals* sid. 67–98. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Baker, Steve (2003). Sloughing the Human. I C. Wolfe (ed.), *Zoologies: The Question of the Animal* sid. 147-164. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Chaudhuri, Una (2007a). (De)Facing the Animals: Zooësis and Performance. *TDR: The Drama Review* 51(1) (T193), 8–20.
- Chaudhuri, Una (2007b). *Zooësis: Animal Acts for Changing Times*.
<http://cas.nyu.edu/object/ug.academicprograms.collegiatefall2007>
- Coe, Sue (1995). *Dead Meat*. New York and London: Four Walls Eight Windows.
- Desmond, Jane C. (1999). *Staging Tourism: Bodies on Display from Waikiki to Sea World*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Desmond, Jane C. (2002). Displaying Death, Animating Life: Changing Fictions of “liveness” from Taxidermy to Animatronics. I N. Rothfels (ed.), *Representing Animals* sid. 159—179. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

- Färgfabriken (2007). David Lynch: *Eat My Fear*.
<http://www.fargfabriken.se/index.php?tabell=content&id=141&lang=swe>
- Haraway, Donna J. (2004). Cyborgs, Coyotes, and Dogs: A Kinship of Feminist Figurations. I D. Haraway, *The Haraway Reader* sid. 321-332. New York and London: Routledge.
- Hofbauer, Anna Karina (2007). *Marco Evaristti and the Open Work*.
<http://www.evaristti.com/>
- Kac, Eduardo (2000). *GFP Bunny*. <http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor>.
- Kramer, Cheryce (2005). Digital Beasts as Visual Esperanto. Getty Images and the Colonization of Sight. I L. Daston & G. Mitman (eds.), *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism* sid 137–171. New York: Columbia University Press.
- Levy, Deborah (1997). *Diary of a Steak*. London: Bookworks.
- Losche, Diane (2001). *The Shadow*. http://www.lisaroet.com/essays/the_shadow.pdf.
- McKay, Robert (2006). BSE, Hysteria, and the Representation of Animal Death: Deborah Levy's *Diary of a Steak*. I The Animal Studies Group, *Killing Animals* sid. 120–144. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Olly & Suzi (2007). *Artist's statement*. <http://www.ollysuzi.com/statement/index.php>.
- Pedersen, Helena (2009). *Animals in Schools: Processes and Strategies in Human-Animal Education*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press (in press).
- Phillips, Mary T. (1994). Proper Names and the Social Construction of Biography: The Negative Case of Laboratory Animals. *Qualitative Sociology* 17(2), 119–142.
- Simmons, Laurence (2007). Shame, Levinas's Dog, Derrida's Cat (and Some Fish). I L. Simmons & P. Armstrong (eds.), *Knowing Animals* sid. 27–42. Leiden and Boston: Brill.
- Tisdall, Caroline (1976). *Joseph Beuys – Coyote*. Munich: Schirmer/Mosel.
- Williams, Greg (2007). *Arctic, Desert, Ocean, Jungle*.
<http://www.gregfoto.com/biog/ollysuzi.php>
- Wolfe, Cary (ed.) (2003). *Zoontologies: The Question of the Animal*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.