

## I panterns pupill



**In the Pupil of the Panther**

**Lundskonsthall**

**I panterns pupill**

**In the Pupil of the Panther**

–            **11            september            2021**  
                 **23            januari                2022**

**Lundskonsthall**

# Förord

Lunds konsthalls nya utställning *I panterns pupill* fäster vår uppmärksamhet på djurens olika sätt att kommunicera, som är långt mer raffinerade än vad vi tidigare trott. Utställningen kan ses som en kommentar till och en kritik av den tidsålder vi nu lever i, ofta benämnd "antropocen" efter människan själv.

Den antropocena tidsåldern inleddes under industrialismens början kring sekelskiftet 1800 och utmärks av människans påverkan på jorden och de ekologiska, klimatmässiga och geologiska förändringar denna har inneburit. Begreppet antropocen har dock kritiserats för att inte ange på vilka ansvaret för klimatförändringarna vilar tyngst. För att kunna skapa en mer hållbar framtid behöver vi i västvärlden – och i andra länder med stora utsläpp som Kina, Indien och Ryssland – vidga perspektivet och vara villiga till förändring. Vi behöver också bättre kunskap om livsvillkoren för alla varelser, mänskliga såväl som ickemänskliga.

Framsteg inom forskningen och den digitala utvecklingen har lett till att vi bättre kan påvisa att alla varelser inte upplever världen på samma sätt. Världen är mycket mer komplex än vad människan tidigare förmått se och det finns så många andra möjliga utvecklingsvägar än dem vi hittills låtit vårt agerande följa. Denna kunskap har funnits hos filosofer, skribenter och andra konstnärliga utövare sedan lång tid tillbaka. I sin katalogessä lyfter utställningens kurator Magnus af Petersens fram iakttagelser från betydande författare som Rainer Maria Rilke, Jakob von Uexküll och Axel Munthe och uppmärksammar deras tidiga insikter i ämnet.

Utställningen *I panterns pupill* reflekterar över förhållandet mellan människa och djur utifrån en ökad medvetenhet om de akuta belastningar människans levnadssätt medför i alla individers livsmiljö. De medverkande konstnärerna – Noor Abuarafeh, Joseph Beuys, Kristina Buch, Jimmie Durham, Petrit Halilaj, Henrik Håkansson och Christine Ödlund – vill påminna oss om att djuren och växterna förhåller sig annorlunda till omvärlden än människan och om de långtgående effekter som uppstår när deras livsvillkor störs och hela ekosystem förändras.

Ett varmt tack till Magnus af Petersens för hans engagemang och värdefulla insikter och insatser och, inte minst, till konstnärerna för deras outhärliga och tänkvärda bidrag. Vi vill också tacka långgivarna, däribland ZKM – Zentrum für Kunst und Medien i Karlsruhe, Tyskland, Galleri ChertLüdde och Studio Petrit Halilaj i Berlin och Marie-Laure Fleisch i Bryssel. Hjärtligt tack också till Goethe-institutet för dess generösa bidrag till utställningens genomförande. Kristina Buch vill dessutom tacka Stiftung Kunstfonds i Bonn och dess program Neustart Kultur för deras stöd, och Magnus af Petersens vill tacka Villa San Michele på Capri för sin arbetsvistelse där.

**Åsa Nacking, chef, Lunds konsthall**  
**Paula Luduşan Gibe, kurator, Lunds konsthall**

## **Om panterns, fästingens och människans världar. Rainer Maria Rilke, Jakob von Uexküll och Axel Munthe på Capri**

För tänkande angående djuret, om något sådant finnes, härrör ur poesin.

– Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*<sup>1</sup>

Man måste förstå djuren, man måste veta hur fåglarna flyger och känna till vilka gester de små blommorna gör när de öppnar sig på morgonen.

– Rainer Maria Rilke. *Malte Laurids Brigges Anteckningar*<sup>2</sup>

Rainer Maria Rilke ville förstå djuren. Han menade att man *måste* förstå djuren om man vill skriva poesi. Men är det möjligt? Själva ambitionen vittnar om en syn på djuren som subjekt. Descartes betraktade djuren som själlösa maskiner som endast viljelöst kan reagera på stimuli, och denna inställning har med få undantag dominerat det västerländska tänkandet. Idag framstår Rilke som föregångare till en posthumanistisk, icke-antropocentrisk vändning inom filosofin och många andra fält. Samtida forskning visar också att många icke-mänskliga djur har språk med stora "ordförråd" och rentav grammatik. De är bara annorlunda än till exempel franska eller svenska.

I sin bok *Djurens språk. Det hemliga samtalet i naturens värld* redogör den nederländska författaren, filosofen och musikern Eva Meijer för otaliga exempel på rik och komplex kommunikation hos olika djur, från bläckfiskar och kolibrier till hästar och babianer. Hon hänvisar även till Ludwig Wittgensteins språkfilosofi där språket förstås som en social överenskommelse (och tanken om ett privat språk därför blir orimlig). För Wittgenstein är språket mycket mer än bara ord. Det omfattar gester, ansiktsuttryck och mycket annat som kommunicerar och skapar mening. Enligt Meijer var det de kulturella koderna, språkspelet, som Wittgenstein syftade på när han skrev: ”Om ett lejon kunde tala, kunde vi inte förstå det.” Hon menar att en lejonvärdare tvärtom kan förstå ett lejon ganska väl.<sup>3</sup>

\*

På sin trettioårsdag i december 1906 anländer Rainer Maria Rilke till Villa Discopoli på Capri som gäst till Alice Faehndrich, baronessan Nordbeck zur Rabenau. Han hade tidigare samma år blivit avskedad från sin tjänst som sekreterare åt skulptören Auguste Rodin. En mecenat hade givit honom understöd, men i november var han i det närmaste pank. Inbjudan att komma och bo som gäst till Faehndrich, som var syster till grevinnan Luise Schwerin, en av hans främsta gynnarer, kom i rätt ögonblick. Faehndrich var en bildad kvinna som hade många gäster, och Rilke bodde ofta i slott hos litterärt intresserade kvinnliga mecenater som furstinnan Thurn und Taxis i slottet Duino utanför Trieste, där han i januari 1912 påbörjade sina *Duinoelegier*.

Villa Discopoli, byggd i morisk stil, ligger vid Via Tragara, inbäddad i rosor och klematis och med utsikt över havet. Rilke fick disponera ett litet hus i trädgården, ”Rosornas hus”. Han kom att stanna till maj 1907 och återvände för ytterligare några månader under våren 1908. Här skrev han flera dikter som kom att ingå i *Nya dikter* och en samling prosalyriska stycken som kom att kallas *Uppteckningar från Neapel och Capri*. Han arbetade

även med översättningen av Elizabeth Barrett Brownings *Sonnets from the Portuguese* och med romanen *Malte Laurids Brigges anteckningar*.

Bland gästerna i Villa Discopoli fanns också Faehndrichs systerdotter Gudrun von Uexküll, som skulle komma att arva villan efter henne. När Rilke återvände våren 1908 var det med von Uexküll som värdinna. Han umgicks även med hennes make, den berömda balttyske biologen och etologen Jakob von Uexküll. Rilke och han hade mötts redan 1905, tagit långa promenader och tillsammans studerat Kants *Kritik av det rena förnuftet*. Von Uexküll räknas som biosemiotikens grundare och i boken *Umwelt und Innerwelt der Tiere (Djurens omvärld och inre värld, 1909)* lanserade han begreppet *Umwelt*. Varje organism, sjöborrar såväl som människor, är fångna i sin ”omvärld”, den miljö eller omgivning som deras sinnesorgan och övriga biologiska och mentala förutsättningar ger dem tillgång till. Omvärlden avläses och blir meningsfull för organismen genom så kallade *Merkmaltäger* eller betydelsebärande tecken och signaler.

Von Uexküll är annars mest känd för sin underbara och banbrytande *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen (Strövtåg genom djurens och människans omvärldar)*, först publicerad 1934. Hans beskrivning av fästingens begränsade värld där den på toppen av ett grässtrå inväntar sitt villebråd är fascinerande. Fästingen saknar ögon och är döv. Den har istället ljuskänsligt skinn och kan därför söka sig uppför grässtrån och buskar. Den kan även känna en enda lukt: den av karboxylsyra (smörtsyra), som de djur vars blod den vill dricka utsöndrar.

När fästingen känner denna lukt släpper den greppet om sitt strå och faller, och om den landar på något som är 37 grader varmt, ett däggdjurs kroppstemperatur, då biter den sig fast och suger i sig blodet – eller vad som helst som råkar ha denna temperatur, eftersom den saknar förmåga att känna smak. Fästingen är också utrustad med ett stort tålmod. I von Uexkülls laboratorium i Rostock levde en fästing i 18 år utan näring. Det finns alltså bara tre signaler som kan få fästingen intresserad nog att röra på sig: ljus, lukten av karboxylsyra

och ett däggdjurs kroppstemperatur. Efter att ha presenterat dessa forskningsrön frågar von Uexküll: ”Är fästingen maskin eller maskinist? Är den enbart objekt eller är den subjekt?”<sup>4</sup>

Det finns likheter mellan von Uexkülls *Umwelt* och det Rilke kallar *Weltinnenraum*. Detta kan förenklat ses som vårt medvetande, en syntes av den yttre och inre världen som formar oss. Men det som framför allt förenade begreppen var frågan om seende och mening. Von Uexküll vände sig mot sin tids fysiologi som förutsatte en objektiv värld, människans, och därmed berövade djuren all subjektivitet. Djuren studerades utifrån, skilda från sin naturliga miljö. De utsattes för experiment och bedömdes med människan som mått. Men hur kan man förstå djuren om man inte kan se världen genom deras ögon?

Rilke hade tagit starka intryck av Rodin och menade att denne lärt honom se. Han eftersträvade i Rodins anda att se tingen utan att projicera sin egen vilja på dem. Rilke uppfattade Rodins skulpturer som sakliga och ville använda en liknande metod med språket som material. Detta resulterade i hans så kallade ”tingdikter”, publicerade i *Nya dikter* 1907.

I denna samling ingick *Pantern. I Jardin des plantes, Paris*, en av de mest berömda dikterna på tyska. I många tolkningar ses pantern i sin bur som en metafor för poetens eller människans villkor. Det är så man traditionellt har tolkat djur i litteraturen. I fabler, exempelvis, ges djuren mänskliga egenskaper. Men man kan tänka sig att dikten *också* verkligen handlar om en panter och att den är ett försök att se världen genom dess ögon. När Rilke ber von Uexküll lära honom mer om biologi får han till svar: ”Din dikt *Pantern* bevisar att du har en avsevärd talang för biologi och i synnerhet för komparativ psykologi. De observationer du gör (i dikten) är mästerliga [...] jag anser att du redan är för mycket av en mästare för att vara en lärjunge.”<sup>5</sup>

Enligt von Uexküll lever olika djur i parallella världar. I ett förord till en liten bok med teckningar av den då elvaårige konstnären Balthus, *Mitsou : Quarante images par Baltusz (Mitsou. Fyrtio bilder av Baltusz, 1921)*, skriver Rilke: ”Men hur är det med katter? Katter är katter, punkt. Deras värld är

helt och fullt katternas värld. Tror du att de tittar på oss? Jag säger: Har någon någonsin verkligen vetat om de nedlätit sig till att registrera vår obetydliga bild på baksidan av sin näthinna, ens för ett ögonblick?”<sup>6</sup> I *The Animal That Therefore I Am* tar Jacques Derridas tänkande om distinktionen mellan djur och människa avstamp i hans känsla av skam och genans inför katten som tittar på honom när han naken kommer ut från badrummet. Människan är det enda djur som vill skyla sin nakenhet, som känner skam inför den sedan Adam och Eva åt av den förbjudna frukten. Derrida blir med ens medveten om att andra djur även ser oss människor (och möter vår blick).<sup>7</sup>

Den fenomenologiskt inriktade Martin Heidegger tog intryck av såväl Rilke som von Uexküll men var i sin filosofi angelägen om att människan skulle ses som skild från de övriga djuren av en avgrund. Han menar att Rilke höjer djuret över människan när han i den åttonde Duinoelegin beskriver människan som oförmögen att se ”det öppna”, världen utanför, oberoende av sin egen vilja och språkliga filter.<sup>8</sup> I Camilla Hammarströms översättning lyder dikten:

Med alla ögon ser kreaturet  
Det öppna. Bara våra ögon är  
som bakvända och helt inställda på att  
hindra och inhägna dess fria utblick.  
Vad som är därute, vet vi endast genom  
Djurets anlete; för redan det lilla barnet  
Vänder vi bakåt och tvingar det att se de  
fastlagda formerna, inte det öppna, som  
har ett sådant djup i djuransiktet. Fritt  
från död.<sup>9</sup>

Moderna filosofer som Heidegger, Levinas, Agamben och Derrida har ifrågasatt olika versioner av distinktionen mellan djur och människa, men oftast inte idén om distinktionen i sig. Det tycks vara nödvändigt att människan definieras mot djuret, att någon avgörande skillnad hävdas, att gränsen upprätthålls. Enligt Heidegger har endast människan självmedvetande och insikt om sin dödlighet, men egentligen bygger han detta på lösa antaganden

som botten i kristna tankar om människans utvaldhet. För honom är skillnaden mellan djur och människa inte en fråga om biologiska egenskaper eller mental förmåga. Djur och människor är i grunden ojämförbara kategorier.<sup>10</sup>

Den klassiska metafysiska definitionen att människan är *animal rationale*, ett djur utrustat med förnuft, eller språk, förkastades till exempel av Heidegger eftersom den innebär att människan trots allt är ett djur om än med några förmodat unika färdigheter som språk och självmedvetande.<sup>11</sup>

Giorgio Agamben beskriver i *The Open: Man and Animal* hur Carl von Linné, ”den moderna taxonomins fader”, avfärdade Descartes’ teori om djuren som själlösa maskiner med en förvånad anmärkning i sin *Systema Naturæ*: ”*Cartesius certe non vidit simios.*” (Cartesius har nog aldrig sett apor.) Linné menade att det ur ett rent biologiskt perspektiv var svårt att finna någon skillnad på människor och apor annat än att de senare har ett mellanrum mellan sina hörntänder och övriga tänder. I brist på biologiskt utmärkande drag använde Linné det gamla filosofiska ordspråket *nosce te ipsum* (känn dig själv).<sup>12</sup>

Den enda särskiljande egenskapen hos människan är att hon kan känna igen sig själv som människa. Detta får en slags negativ motsvarighet i Derridas formulering: ”*Djur* är ett ord som människan har givit sig själv rätten att ge.”<sup>14</sup> Att skilja människan från de övriga djuren är då i första hand en *inre* process. Linné placerar människan bland de *antropomorfa*, människolika, djuren. Som en gåtfull variant av *homo sapiens* beskriver han *homo ferus* som avviker från några av de mest karaktäristiska mänskliga egenskaperna. Han är *tetraplus* (går på alla fyra), *mutus* (utan språk) och *hirsutus* (hårig).<sup>14</sup>

Linné syftar på så kallade *enfants sauvages* eller vargbarn. Det finns många berättelser om barn som uppfostrats av djur och inte lärt sig tala, som Rudyard Kiplings om Mowgli. Bruce Chatwin skriver om detta i en essä i samlingen *What Am I Doing Here?* och hävdar att det oftast handlar om autistiska barn som övergivits av sina föräldrar. De har lämnats i

skogen och lyckats överleva men inte kunnat lära sig tala eftersom talcentrum i frontalloben inte utvecklas efter en viss ålder.<sup>15</sup>

Kaspar Hauser, som vid 16 års ålder dök upp i Nürnberg i maj 1828, är det mest omskrivna av dessa barn som i tidig ålder berövats språket. Han hävdade att han varit inlåst i ett mörkt rum med bara vatten och bröd så länge han kunde minnas, men eftersom han ganska snabbt lärde sig tala misstänktes han ljuga om sin bakgrund och idag anses det högst osannolikt att han verkligen var ett ”vargbarn”. Hausers utanförskap och säregna relation till språket har inspirerat poeter, filmskapare och andra konstnärer.

\*

Efter den 17 februari 1908 började Rilke ta långa promenader upp till Anacapri och Monte Solaro. I umgänget på Capri fanns också den svenske läkaren och författaren Axel Munthe. I ett brev till Ellen Key beskriver Rilke Munthe som ”en märkvärdig människa som känner livet och som måste vara av en sällsam, medlevande godhet.”<sup>16</sup> Munthe kom att bli nära vän med familjen von Uexküll och när Jakob blev sjuk såg han till att de flyttade till hans gästhus La Foresteria alldeles intill hans egen Villa San Michele på Monte Solaro vid Anacapri, där det var svalare. Gudrun von Uexküll översatte Munthes *Boken om San Michele* och förvaldade kvarlåtenskapen.

Munthe testamenterade inkomsterna från boken – som var en internationell bestseller, länge den mest sålda boken av en svensk författare – till en djurskyddsförening på Capri. Han delade von Uexkülls och Rilkes syn på djuren som kommunicerande subjekt. I *Brev och skisser* skriver han om sina samtal med djur, och den korta texten *Menageri* inleds med ett citat av Seneca: ”*Audiat et altera pars.*” Den andra parten bör också höras.<sup>17</sup>

Munthes observationer om fåglars språk stämmer väl med den samtida forskningen som Eva Meijer refererar till: ”Och om sensomnaren då fågelamma skall lära sina barn att tala – tro inte

att det blott är instinkt, de får lektioner även de i att lära sitt sjungande språk – har du hört de där övningarna då mamman från gungande kateder föreläser om ett och annat och de sommargamla små stappla efter med klara barnstämmor...”<sup>18</sup>

För Munthe tycks det snarare varit kärlek än ett filosofiskt eller vetenskapligt intresse som drog honom till djuren. Han uppfattar djur som ärligare än människor och menar att de inte kan förstå sig: ”Men jag älskar djuren, de förtryckta, ringaktade djuren, och jag bryr mig inte om att man skrattar åt mig, då jag säger att jag trivs bättre bland dem än bland flertalet människor jag möter i min väg.”<sup>19</sup>

Som ung hade Munthe studerat för den världsberömda neurologen Jean-Martin Charcot vid Salpêtrière-sjukhuset i Paris. Han uppskattade att Charcot var djurvän men var kritisk till hans teatrala uppvisningar av sina patienter där hypnos användes för att suggerera fram anfall av hysteri, liknande epilepsi. I *Boken om San Michele* finns flera lätt föraktfulla beskrivningar av inbillat sjuka som han manipulerar att tro på olika påhittade diagnoser, som han sedan föreskriver behandlingar mot. Men att betrakta honom som misantrop vore att förenkla en mycket komplex människa. När pesten drabbade Neapel arbetade han oförtröttligt bland de fattigaste.

\*

Att försöka förstå livet och världen utifrån ett annat perspektiv än det mänskliga; intresserar även Gilles Deleuze och Félix Guattari. I essän *Kafka. För en mindre litteratur* introducerar de begreppet ”att bli djur” eller ”djurblivande” som de senare utvecklar i *Tusen platåer. Kapitalism och schizofreni*. Djurblivandet möjliggör för människan att föreställa sig livet ur ett icke-mänskligt perspektiv, vilket naturligtvis inte innebär att man förvandlas till ett icke-mänskligt djur. Snarare ingår man en symbios, en allians, med andra djur. Deleuze och Guattari menar att konsten, i vid bemärkelse, är bättre skickad än exempelvis naturvetenskapen att utforska de parallella världar som olika djur upplever.

Denna konstsyn har mycket gemensamt med Joseph Beuys, som såg konstnären som schaman. Ett vanligt inslag i shamanismen är ”andedjur” eller ”kraftdjur”. Genom att identifiera sig med dem kan schamanen få tillgång till kunskap som annars inte är tillgänglig för människan. I sitt verk *Coyote: I Like America and America Likes Me* (1974) stängde Beuys in sig i René Block Gallery på Manhattan tillsammans med en vild prärievarg. Under tre dagar delade de rummet och Beuys försökte upprätta kommunikation med djuret. Idag är det många konstnärer som intresserar sig för dessa frågor.

Men åter till Rilkes dikt *Pantern. I Jardin des plantes*. Som nämnts försöker den beskriva den begränsade omvärld som pantern ser i sin bur. De första orden på tyska är *Sein Blick* (dess blick). Här är Malte Perssons översättning:

Dess gång längs gallret har gjort blickens glans  
Så trött, att inget ditin längre tränger.  
Det tycks den som om tusen stänger fanns  
Och ingen värld alls bortom tusen stänger.

De smidigt starka stegens mjuka skritt  
Som går i snäva varv på denna tilja  
Är lik en dans av kraft omkring en mitt  
I vilken står en stor bedövad vilja.

Ibland blott öppnas ljudlöst en pupills  
Ridå. En bild drar in då, som ska fara,  
Igenom kroppens spända stillhet tills  
I hjärtat den upp hör upp att vara.<sup>20</sup>

Litteraturprofessorn Kári Driscoll analyserar hur diktens form speglar dess innehåll, naturligtvis tydligast på originalspråket, något som uppmärksammats även av andra. Likt pantern i burens rör sig dikten rytmiskt runt – för att på tyska sluta där den började, med ordet *sein*, på så sätt innesluten i sig själv. Driscoll visar i sin analys hur ”tingdikten” inte så mycket beskriver ett ting utan är ett ting: ett ting av ord, det material Rilke hade till hands där Rodin hade lera. Läsaren är därmed, liksom pantern, fångad i



en bur – en bur av ord. Och det är kanske framför allt denna som är människans *Umwelt*.<sup>21</sup>

**Magnus af Petersens**  
**Kurator för utställningen**

## Noter

1. Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am* (1997, övers. David Wills, Marie-Louise Mallet). New York: Fordham University Press, 2008, sid. 7.
2. Rainer Maria Rilke, *Malte Laurids Brigges anteckningar* (1910, övers. Erik Ågren). Lund: Bakhåll, 2005, sid. 14.
3. Eva Meijer, *Djurens språk. Det hemliga samtalet i naturens värld* (2015, övers. Johanna Hedenberg). Stockholm: Weyler förlag, 2019, sid. 124–125.
4. Jakob von Uexküll, *A Foray Into the Worlds of Animals and Humans. With A Theory of Meaning* (1934, övers. Joseph D. O'Neil). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010, sid. 45.
5. *Ibid.*, sid. 233.
6. Rainer Maria Rilke, *Letters to a Young Painter* (1921, övers. Damion Searls) New York: David Zwirner Books, 2017, sid. 39.
7. Jacques Derrida, *op. cit.*, sid. 3.
8. Matthew Calarco, *Zoographies: The Question of the Animal from Heidegger to Derrida*. New York: Columbia University Press, 2008, sid. 35–36.
9. Rainer Maria Rilke, *Duinoelegier* (1923, övers. Camilla Hammarström). Årsta: Bokförlaget Lejd, 2016, sid. 51.
10. Heideggers syn på distinktionen mellan djur och människa analyseras, liksom hans förhållande till Rilkes och von Uexkülls idéer, i Matthew Calarcos *Zoographies*:

*The Question of the Animal from Heidegger to Derrida*, kapitel 1, och Giorgio Agambens *The Open: Man and Animal* (2002, övers. Kevin Attell). Stanford: Stanford University Press, 2004, sid. 49–62.

11. Giorgio Agamben, op. cit., sid. 50.
12. *Ibid.*, sid. 23–25.
13. Jacques Derrida, *op. cit.*, sid. 32.
14. Giorgio Agamben, *op. cit.*, sid. 30.
15. Bruce Chatwin, *What Am I Doing Here* (1989). London: Penguin Books, 2005, sid. 239.
16. Bengt Jangfeldt, *En osalig ande. Berättelsen om Axel Munthe*. Stockholm: Wahlström & Wistrand, 2003, sid. 394.
17. Axel Munthe, *Brev och skisser* (1909). Lund: bookLund, 2007, sid. 202.
18. *Ibid.*, sid. 226.
19. *Ibid.*, sid. 224.
20. Rainer Maria Rilke, ”Pantern. I Jardin des plantes, Paris” (1902), i *Valda dikter* (övers. Malte Persson). Lund: Ellerströms förlag, 2020, sid. 39.
21. Kári Driscoll, ”A Second Glance at the Panther; or: What Does It Mean to Read Zoopoetically?”, i *Frame* nr. 31.1, maj 2018, sid. 35–36.

# Konstnärer i utställningen

## Noor Abuarafeh

Född 1986 i Jerusalem, Palestina, där hon också bor. Abuarafeh arbetar undersökande, huvudsakligen med video, performance och text. Hon har gjort flera verk om museer och arkiv och deras funktion som institutionella minnen, starkt kopplade till historia och identitet. Därför används sådana kulturbärande institutioner också i nationsbyggande syfte. De berättar och definierar vår historia och anger ramarna för våra framtida möjligheter.

Abuarafehs film *Am I the ageless object at the museum?* (2018) är inspelad i en djurpark. Medan kameran rör sig mellan de instängda djuren hörs en manlig arabisk berättarröst spekulera fritt och associativt. Berättaren påtalar människornas likheter med insekter och beskriver hur han kan minnas ansikten genom att associera dem med olika djur. Rösten talar om gråsparven som klassificeras på olika sätt i olika kulturer. Den resonerar om souvenirer och krigsbyten, om likheterna mellan hur museernas och djurparkernas tillkomsthistorier och deras kopplingar till kolonialismen. Kolonisations tog exotiska djur med sig hem från avlägsna kolonier. De infångade djuren förevisades som levande troféer, bevis på hans omfattande och vittförgrenade makt. Han möter valens blick och tänker sig se världen genom dess ögon.

Som Abuarafeh visar påminner djurparkerna och de botaniska trädgårdarna om de naturhistoriska museerna. Djurparken är en samling där djuren är museiföremålen. Inklippta bland scenerna från djurparkerna ser vi därför filmsekvenser av döda djur i olika former – uppstoppade, i glasbehållare, som skelett – från naturhistoriska och biologiska museer. På så sätt

synliggörs kopplingarna mellan djurparken, museet och begravningsplatsen.

I anslutning till filmen visas en installation med objekt som liknar gamla naturhistoriska museiföremål eller arkeologiska fynd.

## Joseph Beuys

Född 1921 i Krefeld, Tyskland, avliden 1986 i Düsseldorf. Beuys var en av efterkrigstidens tongivande konstnärer och arbetade bland annat med happenings och performance, teckning, installation och skulptur.

Han myntade begreppet ”social skulptur” om ett särskilt slags *Gesamtkunstwerk* (allkonstverk) som ofta bestod av gemensamma aktioner avsedda att förändra samhället och skydda naturen. Uppslaget att låta plantera 7 000 ekar till konstmanifestationen Documenta 7 i Kassel 1982 har fortsatt att inspirera andra konstnärer och den intresserade allmänheten. Beuys var också en av grundarna till Tysklands miljöparti *Die Grünen*, så det var inte enbart den närmaste kretsen i konstlivet som berördes av hans tankar.

Beuys menade att ”varje människa är konstnär” och ville öppna konstundervisningen för alla sökande. Han såg konstnären som en shaman med förmåga att hela samhället och överbygga gränsen mellan människan och andra djur – och naturen i stort, som vi är en del av.

För sin performance *Coyote: I Like America and America Likes Me* (1974) flög Beuys till New York där han insvept i filt och liggande på en bår lät sig köras i ambulans till René Block Gallery på West Broadway. Där tillbringade han åtta timmar om dagen under tre dygn tillsammans med en prärievarg. Under denna tid utförde han olika symboliska handlingar, omväxlande stående med en herdestav och sittande eller liggande på golvet som var täckt med hö och dagstidningar (*Wall Street Journal*). Prärievargen kretsade avvaktande kring honom, bet i hans filt och uppträdde allmänt

oroligt men tycktes till slut acceptera Beuys som ett ofarligt eller naturligt inslag i vardagen. Innan Beuys åter fördes på bår med ambulans till flygplatsen omfamnade han vargen. Han förklarade: ”Jag ville isolera mig, avskärma mig, inte se något av Amerika annat än prärievargen.”<sup>1</sup>

*Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (Hur man förklarar bilderna för den döda haren, 1965) är ett annat av Beuys’ välkända performanceverk. Även denna gång befann han sig inuti ett galleri medan åskådarna hölls utanför. Insmetad i honung och bladguld och med en död hare i famnen gjorde Beuys ett av sina försök att upprätta kommunikation mellan djur och människa och mellan döden och livet. Guld förknippas med alkemi och den guldfärgade honungen representerar för honom värme, broderskap och liv.

Beuys var för övrigt mycket intresserad av honung och bin, och den stora skulpturala installationen *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (*Honungspump på arbetsplatsen*, 1977) hör till hans mest kända verk. Han var tidigt påverkad av Rudolf Steiner och hans antroposofiska filosofi, inte minst föreläsningen om bin från 1923 där bikupans organisation jämförs med de mänskliga samhällenas.

## Kristina Buch

Född 1983 i Meerbusch nära Düsseldorf, bor i Cambridge. Buch studerade biologi och protestantisk teologi innan hon tog sin magisterexamen vid Royal College of Art i London och sedan fortsatte sina studier hos Rosemarie Trockel vid konstakademin i Düsseldorf.

Sedan 2020 är hon doktorand, med stipendium från tyska Studienstiftung, vid Cambridge-universitetets Department of Plant Sciences. Hennes forskning där handlar om pollinerande insekters visuella varseblivning och sensoriska ekologi, och dessutom om hur cellformer i blombladens yttre skikt bildas och utvecklas. Sensorisk ekologi är ett relativt nytt forskningsfält

som undersöker hur olika organismer inhämtar, bearbetar och använder informationen från sin närmiljö – frågor som Jakob von Uexküll tidigt intresserade sig för.

Buchs intresse för språk och varseblivning har hittills tagit sig uttryck i flera av hennes konstnärliga arbeten. Medan verket *Perhaps the wind is to the tree what curiosity is to the mind* (2009) gav vinden och trädet, en schimpansunge och konstnären själv som barn en gemensam röst överlämnade hon i sitt verk för Documenta 13 en del av beslutanderätten till tusentals fjärilar och växter i trakten kring Kassel. *One of the things that baffles me about you is that you remain unmurdered* (2012–16) visar hur Buch i över tre år levde tillsammans med en vit höna i ett försök att lära känna en evig främling. I utställningen *You can't walk unless the word runs* vid GAK Gesellschaft für Aktuelle Kunst i Bremen (2020) kretsade några av verken kring det ovanliga fenomenet tungomålstalande.

När Coronapandemin ledde till strikta karantänsregler kom Buch att isolera sig i sin bostad i Cambridge-universitetets botaniska trädgård. I flera månader var de enda levande varelser hon kom i kontakt med de vilda djur som rörde sig över området, och hon bestämde sig snart för att porträttera så många av dem som möjligt. Resultatet blev omkring 100 blyertsteckningar av djuren som höll henne sällskap. Teckningarna har en detaljrikedom påminnande om äldre naturvetenskapliga illustrationers. Till skillnad från illustratörerna valde Buch att koncentrera sig på att så tydligt som möjligt fånga djurens blick och avvek medvetet från varje form av hierarkisk skalenslighet. Gråsuggan framstår som likvärdig med räven, gnagaren med groddjuret och sångfågeln med åskådaren själv.

*I A TABLE FULL OF STRANGERS* (the end of cosmic loneliness) lyser bordet med sin frånvaro, titeln till trots. Ändå låter verket oss möta ett annorlunda dukat bord: levande, närvarande och icke-främmande, fullt av varelser vi inte brukar lägga märke till fastän de finns alldeles utanför vår egen tröskel. Med sitt tålmodiga och noggranna

avbildande av varje individ vill Kristina Buch få oss att fundera över vad som krävs för att vi ska kunna förstå dem som har andra ögon att se med och andra existenser – och samtidigt bli förstådda av dem.

## Jimmie Durham

Född i 1940 i Houston, Texas, men sedan snart 30 år bosatt i Europa där han numera delar sin tid mellan Berlin och Neapel. Durham började som poet men har sedan början av sjuttioalet blivit alltmer erkänd som bildkonstnär. Han arbetar huvudsakligen med skulptur, installation, teckning och text.

Under sjuttioalet var Durham politiskt aktiv i The American Indian Movement. Han identifierade sig tidigt som cherokee, men hans engagemang för mänskliga rättigheter, som också framträder i hans konst, har aldrig varit begränsat till någon bestämd grupp, och han har senare sagt att han inte identifierar sig med någon nation utan ser sig som hemlös i världen, och att han föredrar detta.

2019 förärades Durham Guldlejonet vid Venedigbiennalen för en grupp verk avbildande de största däggdjur som levt i Europa. Med utgångspunkt i djurens kranier byggde han skulpturer av allt från trädgrenar och filter till upphittade fabriksstillverkade material.

För denna utställning har Durham producerat två nya verk. Det ena är inspirerat av munksälen, som är världens mest utrotningshotade marina däggdjur, men inte helt utdött. Munksälen har en särskild mytologisk anknytning till landskapet kring Neapelbukten. Utanför Amalfikusten och inte långt från Capri ligger ögruppen Le Sirenuse, döpt efter sirenerna, som med sin sång lockade sjöfarare mot klipporna och döden. Idag finns teorier om att sirenernas sång i själva verket var munksälens rop, som kan höras över stora avstånd.

Enligt Homeros ska Odysseus ha fyllt sina sjömäns öron med vax så att de inte kunde höra sirenerna. Själv var han nyfiken och ville höra dem men bad sina mannar binda honom vid masten

och inte befria honom hur mycket han än bönade. ”Sirenernas sång” är också ett talesätt som beskriver farliga lockelser. Sången ansågs göra sjömännen svaga och tappa omdömet, en inte ovanlig puritansk hållning till konsten och dess inverkan. Under antiken avbildades sirenerna som bevingade kvinnor.

I *Liber monstrorum* från sent 600-tal eller tidigt 700-tal e.Kr. beskrivs sirenerna som varelser med kvinnokropp från naveln upp och fiskstjärt i stället för ben. Under medeltiden omvandlades de till sjöjungfrur. Linné förtecknade dem i en anteckningsbok som möjligen existerande och antropomorfa liksom människor och apor. I andra upplagan av *Systema naturae* (1740) kategoriserade han dem som ”paradoxa” tillsammans med andra komplexa varelser som satyrer.<sup>2</sup>

Ett sådant *animal paradoxa* tycks återkomma i Durhams andra nya skulptur, en märklig skapelse som han själv beskriver som ”en gargouille-panter-sköldpadda-örnaabstraktion i glas och stål”.<sup>3</sup>

## Petrit Halilaj

Född 1986 i Kostërc, Kosovo, men flydde från hemlandet med anledning av Kosovokrigen 1998–99 och bor nu huvudsakligen i Berlin. Halilaj har använt sin bakgrund, både egna minnen och historiska berättelser, som material i sin konst i dubbel bemärkelse: innehållsligt och metaforiskt, eftersom konsten kan kretsa kring dessa frågor, och fysiskt och påtagligt när han använder material från konkreta platser, exempelvis sten och tegel från ruinerna av sitt barndomshem.

Djur – eller rättare icke-mänskliga djur, för att understryka att människor också är djur – förekommer i många av Halilajs arbeten. De fyller ibland samma funktion som i fablerna, där djuren får representera mänskliga egenskaper, men Halilaj vänder också på perspektivet. Iklädd kelimmattor vävda av hans mor kan han i en performance agera som ett bevingat icke-mänskligt djur. När de skulpturala delarna av verket inte är aktiverade vilar

de som enorma nattfjärilar uppflugna på väggarna eller i taket.

*Poisoned by men in need of some love* (2013) är en verkgrupp skapad utifrån de kasserade samlingarna från det nedlagda naturhistoriska museet i Kosovos huvudstad Pristina. Efter Kosovokrigen ändrade det inriktning och blev ett etnografiskt museum, med den politiska ambitionen att skapa en nationalistisk historia för den nyfödda republiken. De stora etniska minoriteterna i Kosovo gavs en marginaliserad roll i denna nya historieskrivning. Jugoslavien var en nation som rymde många olika folk, medan det nationsbyggande som tog vid efter kriget istället byggde på just etnicitet och därför ledde till att vissa blev exkluderade.

Föremål som representerade regionens rika mångfald av arter förvisades till museets fuktiga källarutrymmen, där de for illa. När Halilaj upptäckte dem var de nästan helt förstörda. Han bestämde sig för att använda samlingen i sin egen konst och på så vis synliggöra den igen. Flera av de förstörda uppstoppade djuren återskapades som skulpturer av jord och dynga, kompletterade med stativ och andra detaljer i skinande mässing. De återskapade djuren är utspridda i utställningsrummet, med oväntade och humoristiska möten som resultat.

Jord och dynga har olika konnotationer. Dyngan betraktas som värdelös, medan jorden tidvis laddas med nostalgisk och patriotisk symbolik. Ordet kultur kommer som bekant från latinets *cultura* som betyder odling, bearbetning.

## Henrik Håkansson

Född 1968 i Helsingborg, bor i Berlin. Håkansson har under hela sitt konstnärskap bedrivit intensiva studier av icke-mänskliga djur och deras livsmiljöer. ”Jag har alltid varit mer intresserad av det som inte är jag, det icke-mänskliga, det andra. Andra djur, till exempel. I många av mina arbeten försöker jag överbygga skillnaden och skapa en dialog mellan min egen mänskliga sfär och det andra.”

I ett tidigt verk, *Frog for E.S.T (Eternal Sonic Trance)* (1995) använder Håkansson sin kunskap om hur olika grodors hörselorgan är inställda på den egna artens frekvens för att med specialkomponerad musik av Jean-Louis Huhta få grodorna att interagera och sjunga i takt med musiken, som i en performance. Det är en märklig upplevelse att se dem röra sig rytmiskt i takt med musiken i ett litet habitat uppbyggt i utställningsrummet.

För att kunna kommunicera med grodorna försöker Håkansson, likt von Uexküll, förstå hur de uppfattar sin omvärld. Han delar också von Uexkülls förhållningssätt till begreppet *Umwelt*: att undvika de traditionella distinktionerna mellan djur och människa eller natur och kultur och istället studera hur olika arter med olika språk och livsmiljöer i många avseenden lever i parallella världar. Håkansson har exempelvis skapat en mängd verk som inbegriper olika fågelarter, deras flykt och sång.

Hans nya verk består av vita monokroma målningar utförda med en färg han blandat själv, giftfri och med socker i. Getingar har ätit av färgen, och på sina ställen framträder duken nästan bar. Detta kan ses om en lekfull och inte alltför vördnadsfull hyllning till en av konsthistoriens mest laddade motiv. Kasimir Malevitjs målningar i vitt på vitt, påbörjade 1916, uppfattades av många som en slutpunkt för måleriet. 1918, under ryska inbördeskriget, målade han den mest välkända av dessa, *Vitt på vitt*, en inte helt symmetrisk form i vitt som tycktes sväva över en vit bakgrund (av något olika nyans).

Bland andra välkända vita monokromer märks en serie av Robert Rauschenberg från 1951. John Cage beskrev målningarna som ”landningsbanor för ljus, skuggor och damm”.<sup>4</sup> Robert Ryman, en annan nordamerikansk konstnär, arbetade uteslutande med formella variationer av en ändlös serie abstrakta målningar i *white-on-white* (vitt-på-vitt) som tycktes förena så olika konstriktningar som den abstrakta expressionismen och minimalismen.

Ryman talade om vit färg, inte om måleri i vitt, för att uppnå en mer materiell närhet i konstverken. Håkanssons ikonoklastiska getingar

äter konsten. De använder den som näring, som livsmedel. Dukarna bär spår av aktivitet, både konstnärens och getingarnas. De vittnar också om försvinnande. På så sätt förverkligas det måleriets slut som Malevitj eftersträvade, samtidigt som nya målningar oundvikligen skapas. På små skärmar intill dessa ses bin, intensivt surrande, trängas kring näring. På senare år har bina blivit allt färre. Eftersom de är så viktiga för pollineringen av växter blir konsekvenserna av deras försvinnande allvarliga, för att inte säga katastrofala.

## Christine Ödlund

Född 1963 i Stockholm, där hon också bor. Ödlund arbetar med måleri, teckning och skulptur och väljer ofta att införliva rörlig bild och elektroakustisk musik i sina presentationer. Hennes konst visualiserar möjligheter till kommunikation inom och mellan växt- och djurriket, och hon hämtar kunskap och inspiration från såväl samtida naturvetenskaplig forskning som esoteriska traditioner. Teosofin med dess förgrundsgestalt Helena Blavatsky är ett exempel. Med en syntes av vetenskap, filosofi och religion har teosofin genomsyrat hela modernismen, särskilt bildkonsten, och inspirerat konstnärer som Hilma af Klint.

Även Ödlund finner inspiration i mötet mellan vetenskap, metafysik och konst. Hon har under en längre tid följt forskningen inom ekologisk kemi på Kungliga Tekniska Högskolan (KTH) i Stockholm, där man bland annat studerar växternas kemiska kommunikation. I experiment med brännässlor har man kunnat analysera de kemiska substanser som växten avger, i form av doft, när fjärilslarver äter av dess blad. Nässlans stress-signaler uppfattas av växter i närheten som reagerar genom att koncentrera sin energi i rotsystemen tills faran är över. Denna forskning har för Ödlunds del resulterat i ett flertal verk.

Under senare år har det framkommit att växter också kommunicerar akustiskt och reagerar

på ljud i vissa frekvensområden. Med sin bakgrund i elektroakustisk musik gestaltar Ödlund detta i former som människor kan uppfatta. En vidgad förståelse för hur kommunikationen mellan icke-mänskliga djur och växter fungerar tycks närma sig romantikens idéer om den besjälade naturen, som i sin tur går tillbaka till animismen inom naturreligionen.

Två av Ödlunds senare verk är på samma gång teckning, målning, partitur och grafiska redogörelser för beteendet hos två fjärilsarter: *Vanessa iaea* eller gul amiral (på engelska *Yellow Admiral*) och *Polygonia c-album* eller vinbärsfuks (på engelska *Comma*). Verktitlarna är *Score for the Plant Drumming Butterfly (Yellow Admiral Drum Pattern)* och *Score for the Plant Drumming Butterflies (Comma and Yellow Admiral Drum Patterns Accompanied by the Sun)* (båda 2019).

Specifikt för denna utställning har Ödlund gjort en större målning, *The Plant Drummer's Pattern* (2021), som en utveckling av dessa existerande verk. Under arbetet med växternas kemiska språk framkom att dessa fjärilar uppvisar ”musikaliskt” beteende. En viss tid på dagen använde de sina främre ben för trumma på nässelbladen. Efter att ha filmat dessa trumsessioner kunde Ödlund upptäcka mönster i trumrytmerna. Orsaken till beteendet är oklar men kan ha att göra med att fastställa huruvida växten uppfyller kemiska kriterier som värd för ägg och larver.

Ödlund spekulerar kring möjligheten att detta även skulle kunna vara akustisk kommunikation riktad till andra insekter eller rentav växten själv. De akustiska mönstren har gjort henne uppmärksam på den tyske musikern och fysikern Ernst Chladni som på 1700-talet gjorde akustiska experiment för att synliggöra ljud som vibrationsmönster.

I videoverket *The Chemical Language of Plants & the Plant Drummer* (2010) kan man ta del av Ödlunds iakttagelser i laboratoriet. I utställningen visas även videoverket *Kompost* (2019), en mikroskopfotograferad time-lapse av en kompost som hon haft i sin ateljé under ett år. Här bildar växtdelar och annat organiskt material från ateljén en livscykel i miniatyr som utgör ett samarbete med parallella arbetsinsatser i den lilla och stora världen.

## Noter

1. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments/joseph-beuys-actions-4>.
2. <https://www.shellsandpebbles.com/2018/10/19/the-murky-waters-of-classification/>.
3. Email från Jimmie Durham den 23 april 2021.
4. John Cage, ”On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work”, i *Silence*. Middletown, Conn: University Press of New England, 1961, sid. 102. Citerad ur Branden W Joseph, ”White on White” i *Critical Inquiry*, vol. 27, nr. 1 (Autumn, 2000), sid. 97.

**Noor Abuarafeh**

*Am I the ageless object at the museum?*

2018

Still from video, 15', sound

Courtesy the artist





**Noor Abuarafeh**

*Am I the ageless object at the museum?*

2018

Still from video, 15', sound

Courtesy the artist



**Noor Abuarafeh**

*Am I the ageless object at the museum?*

2018

Still from video, 15', sound

Courtesy the artist





**Noor Abuarafeh**

*Am I the ageless object at the museum?*

2018

Video, 15', sound; installation of objects

Courtesy the artist

Installation view at Al-Ma'mal Foundation, Jerusalem

**Noor Abuarafeh**

*'The Earth doesn't tell its secrets', his father once said*

2017

Novel

Courtesy the artist



**Joseph Beuys**

*How to Explain Pictures to a Dead Hare*

1965

Performance at Galerie Schmela, Cologne

Stills from video documentation, 6'16"

Courtesy Medien Archiv Joseph Beuys,

ZKM – Center for Art and Media, Karlsruhe

© Joseph Beuys Estate and VG Bild-Kunst Bonn/

Bildupphovsrätt Sverige, 2021



**Joseph Beuys**

*How to Explain Pictures to a Dead Hare*

1965



**Joseph Beuys**

*How to Explain Pictures to a Dead Hare*

1965



**Kristina Buch**

*Acrocephalus-scirpaceus*

From *A TABLE FULL OF STRANGERS*

*(the end of cosmic loneliness)*

2021

Pencil on paper, 29.7 × 21 cm

Courtesy the artist





**Kristina Buch**

*Bombus terrestris*

From *A TABLE FULL OF STRANGERS*

*(the end of cosmic loneliness)*

2021

Pencil on paper, 29.7 × 21 cm

Courtesy the artist



**Kristina Buch**

*Rana ridibunda*

From *A TABLE FULL OF STRANGERS*

*(the end of cosmic loneliness)*

2021

Pencil on paper, 29.7 × 21 cm

Courtesy the artist



**Kristina Buch**

*Vulpes vulpes*

From *A TABLE FULL OF STRANGERS*

*(the end of cosmic loneliness)*

2021

Pencil on paper, 29.7 × 21 cm

Courtesy the artist



**Jimmie Durham**

*Nekton*

2021

Skull, wood, glass, metal, 83 × 64 × 148 cm

Courtesy the artist  
and kurimanzutto, Mexico City

Photo: Nick Ash



**Jimmie Durham**

*Nekton*

2021

Skull, wood, glass, metal, 83 × 64 × 148 cm

Courtesy the artist  
and kurimanzutto, Mexico City

Photo: Nick Ash



**Jimmie Durham**

*Çirkin yaratık*

2021

Glass, steel, 46 × 40 × 159 cm

Courtesy the artist  
and kurimanzutto, Mexico City

Photo: Nick Ash



**Jimmie Durham**

*Çirkin yaratık*

2021

Glass, steel, 46 × 40 × 159 cm

Courtesy the artist  
and kurimanzutto, Mexico City

Photo: Nick Ash



**Petrit Halilaj**

*She, fully turning around, became terrestrial  
(stolen canary)*

2013

Taxidermied canary from the Museum of Natural  
History of Kosovo, paper and brass mask  
made in collaboration with Alvaro Urbano  
Courtesy the Artist and ChertLüdde, Berlin  
Installation view at WIELS, Brussels  
Photo: Kristien Daem







**Petrit Halilaj**

*Poisoned by men in need of some love*  
2013

Vitrines and taxidermied animals from the  
Museum of Natural History of Kosovo,  
soil, dung, glue, brass  
Courtesy the artist and ChertLüdde, Berlin  
Installation view at Bundeskunsthalle Bonn  
Photo: Simon Vogel

**Petrit Halilaj**

*Poisoned by men in need of some love*

2013

Vitrines and taxidermied animals from the  
Museum of Natural History of Kosovo,  
soil, dung, glue, brass

Courtesy the artist and ChertLüdde, Berlin  
Installation view at Bundeskunsthalle Bonn

Photo: Simon Vogel



**Petrit Halilaj**

Found images of vitrine in the  
Museum of Natural History of Kosovo, ca. 2001  
Courtesy the artist and ChertLüdde, Berlin  
Photo: Lulzim Bejta



**Petrit Halilaj**

*Poisoned by men in need of some love*  
*(Falco peregrinus, Falco berigora)*  
2013/2020

Taxidermied birds from the Museum of Natural  
History of Kosovo, iron, soil, glue, brass  
Courtesy the artist and ChertLüdde, Berlin  
Photo: Andrea Rossetti



**Petrit Halilaj**

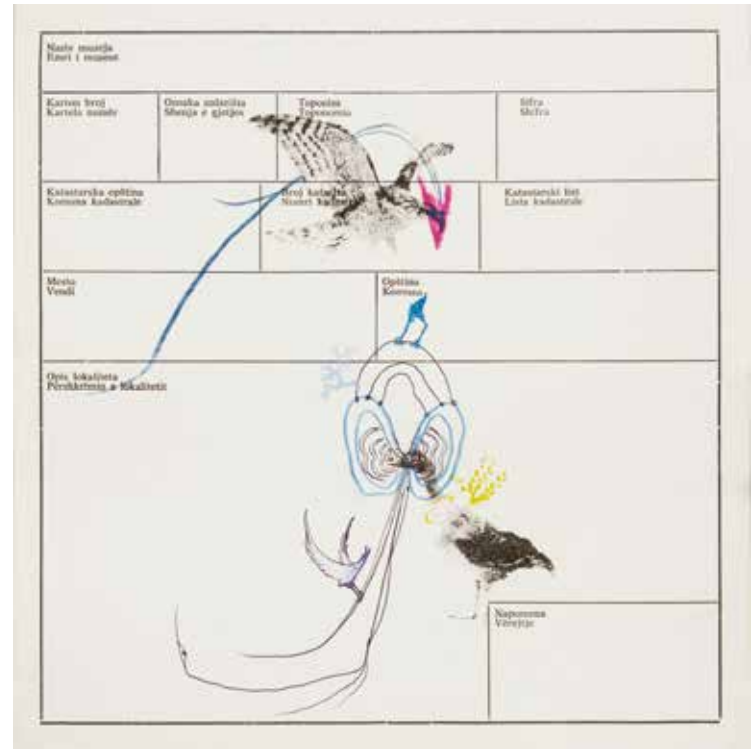
*Several birds fly away when they understand it*

2013

Drawings and risograph print on inventory card  
from the Museum of Natural History of Kosovo,

81.5 × 80.3 × 4.3 cm

Courtesy the artist and ChertLüdde, Berlin



**Henrik Håkansson**

Production photo for the series

*WASP (Wild Animal Surface Paintings):*

*Detail, WASP 008, Stolpe, Germany, 12 August 2020*

Courtesy the artist,

The Modern Institute, Glasgow,

Galleria Franco Noero, Turin,

Meyer Riegger, Berlin/Karlsruhe/Basel



**Henrik Håkansson**

*Production photo for the series  
WASP (Wild Animal Surface Paintings):  
WASP 001, Stolpe, Germany, 8 July 2020*  
Courtesy the artist,  
The Modern Institute, Glasgow,  
Galleria Franco Noero, Turin,  
Meyer Riegger, Berlin/Karlsruhe/Basel



**Henrik Håkansson**

*Production photo for the series*

*WASP (Wild Animal Surface Paintings):  
WASP 001, Stolpe, Germany, 8 July 2020*

Courtesy the artist,  
The Modern Institute, Glasgow,  
Galleria Franco Noero, Turin,  
Meyer Riegger, Berlin/Karlsruhe/Basel





**Henrik Håkansson**

Production photo for the series

*WASP (Wild Animal Surface Paintings):*

*WASP 008, Stolpe, Germany, 15 July 2020*

Courtesy the artist,

The Modern Institute, Glasgow,

Galleria Franco Noero, Turin,

Meyer Riegger, Berlin/Karlsruhe/Basel



**Henrik Håkansson**

Production photo for the series  
*WASP (Wild Animal Surface Paintings):*  
*Detail, European Hornet (Vespa crabro),*  
*Stolpe, Germany, 15 July 2020*  
Courtesy the artist,  
The Modern Institute, Glasgow,  
Galleria Franco Noero, Turin,  
Meyer Riegger, Berlin/Karlsruhe/Basel



**Christine Ödlund**

*The Chemical Language of Plants & The Plant Drummer*

2010

Still from video, 13'23", sound



**Christine Ödlund**

*The Chemical Language of Plants & The Plant Drummer*

2010

Stills from video, 13'23", sound

Courtesy the artist  
and Marie-Laure Fleisch, Brussels



**Christine Ödlund**

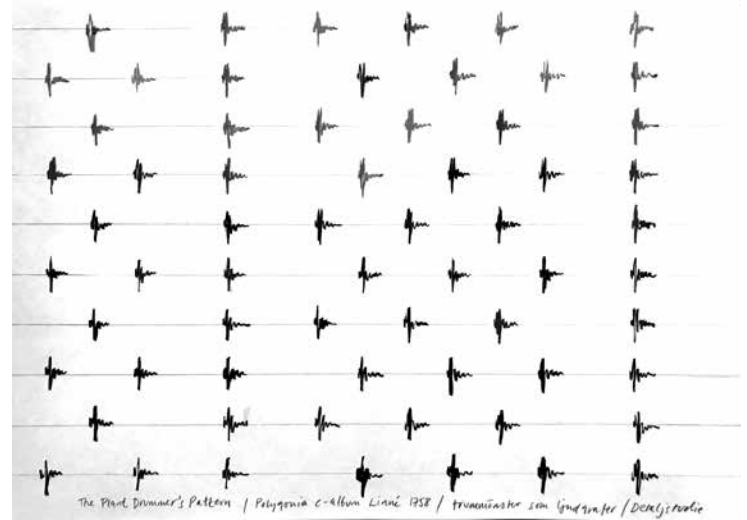
Sketches for *The Plant Drummer's Pattern*

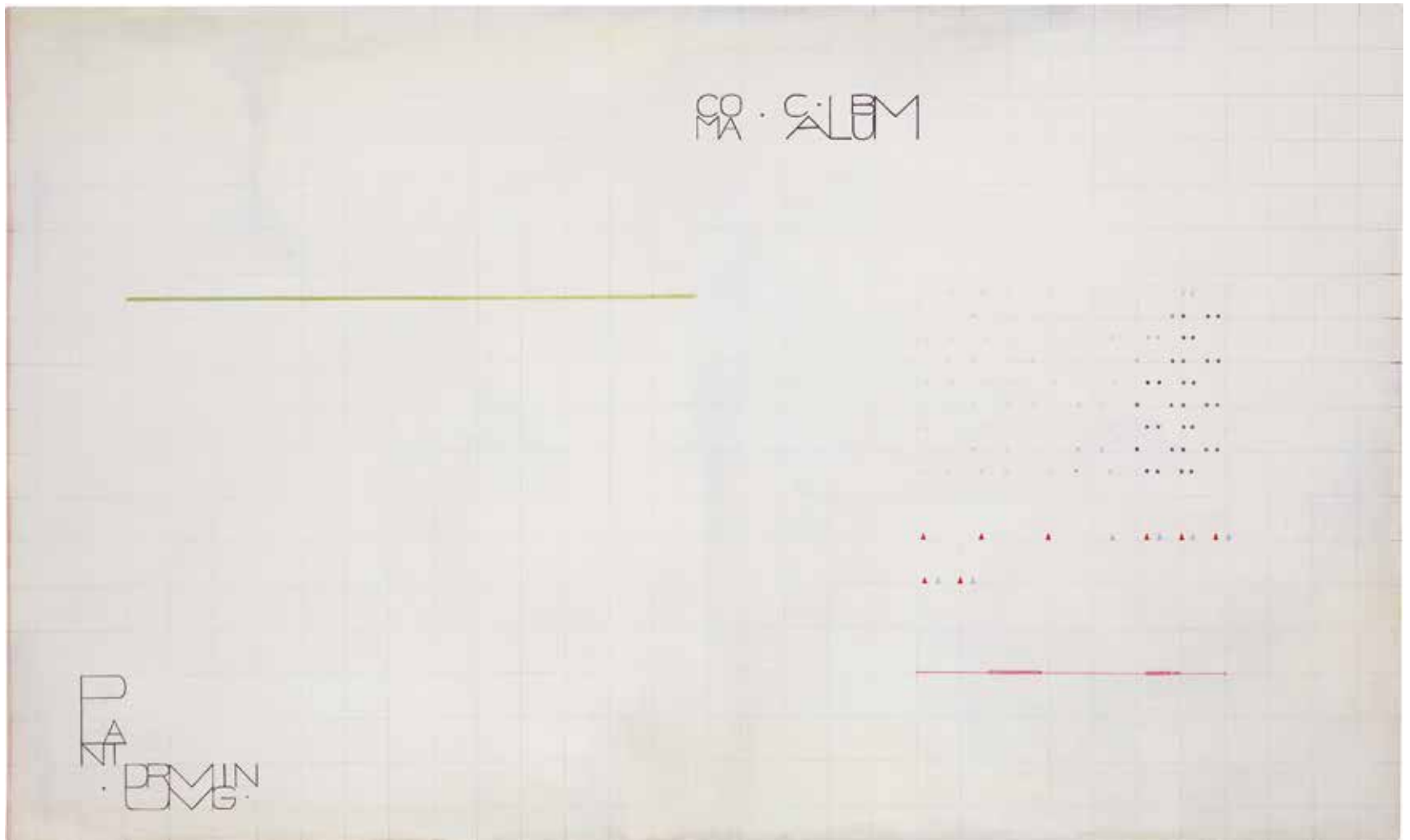
2021

Vegetal pigment, acrylic and pen on canvas,  
195 × 250 cm

Courtesy the artist  
and Marie-Laure Fleisch, Brussels

Photo: Björn Petré





**Christine Ödlund**

*Score for the Score for the Plant Drumming Butterfly  
(Comma and Yellow Admiral Drum Patterns Accompanied by the Sun)*

2019

Vegetal pigment, acrylic and pen on canvas, 95 × 160 cm

Courtesy the artist and Marie-Laure Fleisch, Brussels

Photo: Björn Petré

**Christine Ödlund**

Still from *Compost*

2019

Still from time-lapse video, 10'32"

Courtesy the artist  
and Marie-Laure Fleisch, Brussels



# Preface

Lunds konsthall's new exhibition 'In the Pupil of the Panther' seeks to make us aware of different ways in which animals communicate, much more refined than we previously assumed. The exhibition may be seen as a comment on and a critique of the age we now live in, often named the Anthropocene after humankind itself.

The Anthropocene began with the onset of industrialism at the turn of the nineteenth century and is characterised by humankind's impact on Earth and the ecological, climatic and geological changes it has brought. Yet the notion of the Anthropocene has been critiqued for not pointing out those most responsible for climate change. To be able to create a more sustainable future, we in the western world – and in other polluting countries such as China, India or Russia – need to widen our perspectives and be willing to change. We also need better knowledge of the living conditions for all beings, human as well as non-human.

Scientific progress and the digital advance allow us to prove that other beings don't experience the world as we do. Thanks to new technology we can now state with more precision that the world is much more complex than we were previously able to grasp. There are so many other possible paths for development than those that we have, until now, allowed our actions to follow.

Philosophers, writers and other art practitioners have known this for a long time. In his catalogue essay, the exhibition's curator Magnus af Petersens foregrounds observations by significant authors such as Rainer Maria Rilke, Jakob von Uexküll and Axel Munthe, emphasising their early insights into the topic of animal cognition and agency.



The exhibition 'In the Pupil of the Panther' reflects on the relationship between humans and animals, building on the increased awareness of the imminent burden that human ways of life represent in every individual's environment. The participating artists – Noor Abuarafeh, Joseph Beuys, Kristina Buch, Jimmie Durham, Petrit Halilaj, Henrik Håkansson and Christine Ödlund – wish to remind us that plants and animals relate to their surroundings differently than humans, and of the far-reaching effects created when their living conditions are disrupted and whole ecosystems change.

Warm thanks to Magnus af Petersens for his dedication and valuable insights and, not least, to the artists for their indispensable and thought-provoking contributions. We also wish to thank the lenders, among them ZKM – Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe, Germany, Gallery ChertLüdde and Studio Petrit Halilaj in Berlin and Marie-Laure Fleisch in Brussels. Heartfelt thanks to the Goethe-Institut for its generous assistance. Kristina Buch also wishes to thank Stiftung Kulturfonds in Bonn and its programme Neustart Kultur for their support, and Magnus af Petersens wishes to thank Villa San Michele on Capri for his working residency there.

**Åsa Nacking, Director, Lunds konsthall**  
**Paula Luduşan Gibe, Curator, Lunds konsthall**

## **On the Worlds of the Panther, the Tick and Man: Rainer Maria Rilke, Jacob von Uexküll and Axel Munthe on Capri**

For thinking concerning the animal, if there is such a thing, derives from poetry.

– Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*<sup>1</sup>

One must know the animals, one must feel how the birds fly and know the gesture with which the small flowers open in the morning.

– Rainer Maria Rilke, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*<sup>2</sup>

Rainer Maria Rilke wanted to understand animals. He believed that we *must* understand animals if we want to write poetry. But is it possible? The ambition itself testifies to the view that animals are subjects. Descartes viewed animals as soulless machines with no will of their own, capable only of reacting to stimuli, an approach that has dominated western thought with few exceptions. Today Rilke may be considered a forerunner of a post-humanist, non-anthropocentric turn in philosophy and many other fields. Contemporary research also shows that many non-human animals have languages with large 'vocabularies', even grammars. They are just different than, say, French or Swedish.

In her book *When Animals Speak: The Secret Conversations of the Living World* the Dutch writer, philosopher and musician Eva Meijer offers countless examples of elaborate and complex communication among different animals, from octopuses and hummingbirds to horses and baboons. She also references Ludwig Wittgenstein's language philosophy, in which language is understood as a social agreement (and the idea of a private language becomes unreasonable). For Wittgenstein, language is much more than just words. It comprises gestures, facial expressions and much else that communicates and creates meaning. According to Meijer Wittgenstein had the cultural codes, the language game, in mind when he wrote: 'If a lion could speak, we wouldn't understand it.' On the contrary, she writes, a lion tamer can understand a lion rather well.<sup>3</sup>

\*

On his thirtieth birthday in 1906, Rainer Maria Rilke arrives at Villa Discopoli on Capri as the guest of Alice Faehndrich, Baroness Nordbeck zu Rabenau. Earlier that same year Rilke had been dismissed from his position as secretary to the sculptor Auguste Rodin. A patron had provided him with some support, but in November he was nearly broke. The invitation to come and stay with Faehndrich, the sister of Countess Luise Schwerin, one of his foremost supporters, came at the right moment. Faehndrich was a cultured woman who had many guests, and Rilke often staid in grand country houses with female literary patrons, such as the Princess Thurn und Taxis at Duino outside Trieste, where he started writing his *Duino Elegies* in January 1912.

Villa Discopoli, built in the Moorish style, is located at Via Tragara, embedded in roses and clematis and with a view of the sea. Rilke could use a little house in the garden, 'The House of Roses'. He would stay until May 1907 and returned for another few months in the spring of 1908. Here he wrote several poems that would be included in *New Poems*

and a collection of poetic prose texts that would be called *Notes from Naples and Capri*. He also worked on a translation of Elizabeth Barrett Browning's *Sonnets from the Portuguese* and on his novel *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*.

Among the guests at Villa Discopoli were also Faehndrich's niece Gudrun von Uexküll, who would inherit the villa from her. When Rilke returned in the spring of 1908 it was with von Uexküll as the hostess. He then also spent time with her husband, the famous Baltic German biologist and ethologist Jakob von Uexküll. Rilke and he had met already in 1905, taken long walks together and studied Kant's *Critique of Pure Reason*. Von Uexküll is considered the founder of biosemiotics and in the book *Umwelt und Innenwelt der Tiere (The Surrounding and Inner World of Animals, 1909)* he launched the notion of *Umwelt* (translated as 'surrounding world' or 'environment'). Every organism, sea urchins as well as humans, are trapped in their immediate surroundings: the environment to which their sensory organs and other biological and mental capacities give them access. The surrounding world is read and becomes meaningful to the organism through so-called *Merkmalträger*: signs and signals that carry meaning.

Von Uexküll is otherwise best known for his wonderful and ground-breaking *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen* (translated as *A Foray into the Worlds of Animals and Humans*), first published in 1934. His description of the limited world of the tick as it awaits its prey on the top of a blade of grass is fascinating. The tick lacks eyes and is deaf. Instead it has light-sensitive skin, allowing it to find its way up blades of grass and bushes. It can also feel one single small, that of butyric acid, secreted by the animals whose blood it wants to drink.

When the tick feels this smell it lets go of its straw and falls, and if it lands on something that is 37 degrees warm, the body temperature of a mammal, then it bites into it and sucks the blood – or anything that happens to have this temperature, since it lacks the ability to feel taste. The tick is also endowed with

great patience. One tick lived for 18 years without nourishment in von Uexküll's laboratory in Rostock. So there are only three signals that will make the tick interested enough to make a move: light, the smell of butyric acid and the body temperature of a mammal. After presenting these research results von Uexküll asks: 'Is the tick a machine or a machine operator? Is it a mere object or a subject?'<sup>24</sup>

There are similarities between von Uexküll's *Umwelt* and what Rilke calls *Weltinnenraum* ('Inner World Space'). Simply put, this can be seen as our consciousness, a synthesis of the external and internal worlds that shape us. Yet what united these notions was above all the issue of vision and meaning. Von Uexküll opposed the physiology of his time, presupposing one objective world, that of humans, and thus depriving animals of all subjectivity. Animals were studied from the outside, in separation from their natural environments. They were subjected to experiments and were judged by human standards. Yet how can we understand animals if we can't see the world through their eyes?

Rilke had been very influenced by Rodin, who, he claimed, had taught him to see. In the spirit of Rodin he sought to see things without projecting his own will onto them. Rilke perceived Rodin's sculptures as factual and wanted to use a similar method with language as his material. The result was the so-called 'thing poems', published in *New Poems* in 1907.

This collection contained *The Panther*. In *Jardin des plantes, Paris*, one of the most famous poems in German. In many interpretations the panther in its cage is seen as a metaphor for the human condition – or that of the poet. That is how animals were traditionally interpreted in literature. In fables, for instance, animals are awarded human characteristics. Yet we may imagine that the poem is *also* really about a panther, and that it is an attempt to see the world through its eyes. When Rilke asks von Uexküll to teach him more about biology the answer is: '(Y)our poem *The Panther* proves that you possess an outstanding talent for biology and for comparative psychology in particular. The observation that you develop (in the poem) is

masterful [...] I believe you are already too much of a master to still be a disciple.<sup>25</sup>

According to von Uexküll, different animals live in parallel worlds. In a preface to a little book with drawings by the then eleven-year-old artist Balthus, *Mitsou : Quarante images par Baltusz (Mitsou: Forty Images by Baltusz, 1921)*, Rilke writes: 'But what about cats? – Cats are cats, period. Their world is utterly and completely the world of cats. You say they look at us? I say: Has anyone ever truly known whether or not they deign to register our trifling image on the back of their retinas for even a moment?'<sup>26</sup> In *The Animal That Therefore I Am* Jacques Derrida's thinking about the distinction between animal and human departs from his feeling of shame and embarrassment towards the cat looking at him as he steps out of the bathroom naked. Humans are the only animals who want to hide their nudity, who are ashamed of it since Adam and Eve ate of the forbidden fruit. Derrida suddenly realises that other animals also look (back) at us humans.<sup>7</sup>

With his phenomenological inclinations, Martin Heidegger was influenced by both Rilke and von Uexküll but in his philosophy he keenly wanted humans to be understood as separated from other animals by an abyss. He claims that Rilke elevates animals over humans in his eight *Duino Elegy*, when he describes humans as incapable of seeing 'the open', the world outside, independently of their own will and linguistic filters.<sup>8</sup> This is how the poem reads in Robert Hunter's English translation:

Animals see the unobstructed  
world with their whole eyes.  
But our eyes, turned back upon  
themselves, encircle and  
seek to snare the world,  
setting traps for freedom.  
The faces of the beasts  
show what truly *is* to us:  
we who up-end the infant and  
force its sight to fix upon  
things and shapes, not the  
freedom that they occupy,

that openness which lies so deep  
within the faces of the animals,  
free from death!<sup>9</sup>

Modern philosophers such as Heidegger, Levinas, Agamben and Derrida have questioned different versions of the distinction between animals and humans, but usually not the idea of the distinction itself. It seems to be necessary to define humans against animals, to claim a decisive difference, to uphold the boundary. According to Heidegger, only humans have self-awareness and gain insight into their mortality, but in fact he bases this on loose assumptions rooted in Christian ideas of humankind as the chosen species. For him, the difference between animals and humans is not about biological qualities or mental capacity. Animals and humans are fundamentally incomparable categories.<sup>10</sup>

The classical metaphysical definition of humans as rational animals endowed with reason or language was, for instance, rejected by Heidegger because it implies that humans *are* animals after all, albeit with some supposedly unique skills such as language and self-awareness.<sup>11</sup>

In *The Open: Man and Animal* Giorgio Agamben describes how Carl Linnæus, ‘the father of modern taxonomy’, rejected Descartes’s theory of animals as soulless machines with an astonished remark in his *Systema naturæ*: ‘*Cartesius certe non vidit simios.*’ (‘Surely Cartesius has never seen apes.’) From a purely biological perspective, Linnæus found it hard to find any difference between humans and apes other than the latter had a gap between their molars and their other teeth. In the absence of biologically significant features Linnæus uses the old philosophical proverb *nosce te ipsum* (know thyself).<sup>12</sup>

The only feature distinctive to humans is that they can recognise themselves as humans. Derrida’s phrasing becomes a negative equivalent of this: ‘*Animal* is a word that men have given themselves the right to give.’<sup>13</sup> Separating humans from the other animals is, first and foremost, an *internal* process. Linnæus ranges humans among the *anthropomorphic*,

human-like, animals. As an enigmatic variant of *homo sapiens* he describes *homo ferus*, deviating from some of the most characteristic human features. He is *tetraplus* (walks on all fours), *mutus* (without language) and *hirsutus* (hairy).<sup>14</sup>

Linnæus is referring to so-called *enfants sauvages* or wolf children. There are many stories about children who were raised by animals and didn’t learn how to speak, like Rudyard Kipling’s Mowgli. Bruce Chatwin writes about this in an essay in his collection *What Am I Doing Here?* and claims that they were usually autistic children abandoned by their parents. Left to their own devices in the forest they managed to survive but couldn’t learn to speak because the speech centre in the frontal lobe doesn’t develop after a certain age.<sup>15</sup>

Kaspar Hauser, who appeared at the age of 16 in Nuremberg in May 1828, is the best publicised of these children who had been deprived of language at an early age. He claimed to have been locked into a dark room with only water and bread for as long as he could remember, but since he learned to speak rather soon he was suspected of lying about his background and today it is considered very unlikely that he really was a ‘wolf child’. Hauser’s alienation and idiosyncratic relation to language have inspired poets, filmmakers and other artists.

\*

After 17 February 1908 Rilke started taking long walks to Anacapri and Monte Solaro. The Swedish physician and writer Axel Munthe was also in his social circles on Capri. In a letter to Ellen Key Rilke describes Munthe as ‘a remarkable person who knows life and must be of a rare, empathic goodness’.<sup>16</sup> Munthe was to become a close friend of the von Uexkülls and when Jakob fell ill he saw to it that they moved to his guest house La Foresteria next to his own Villa San Michele on Monte Solaro near Anacapri, where it was cooler. Gudrun von Uexküll translated Munthe’s *The Story of San Michele* and administered his legacy.

In his will Munthe left the royalties from the book – an international success and for a long time the best-selling book by a Swedish author – to an animal rights association on Capri. He shared von Uexküll's and Rilke's view that animals are communicating subjects. In *Memories and Vagaries* he writes about his conversations with animals, and the short text 'Menagerie' starts with a quote from Seneca: '*Audiat et altera pars*. The other party shall also be heard.'<sup>17</sup>

Munthe's observations on bird language are in tune with the contemporary research Eva Meijer references. 'In the late summer, when the bird-mother has to teach her children to talk – do not believe it is only a matter of instinct, even they have to take lessons in learning their singing language – have you watched these lessons when the mother from her swinging-chair lectures about something or other, and the summer-old little ones stammer after her with their clear child-voices?'<sup>18</sup>

What attracted Munthe to animals appears to have been love rather than philosophical or scientific interest. He thinks of animals as more honest than humans and claims that they are incapable of dissembling: 'But I love animals, oppressed, despised animals, and I do not care when people laugh at me because I say that I feel happier with them than with the majority of people I come across.'<sup>19</sup>

As a young man, Munthe had studied for the world-famous neurologist Jean-Martin Charcot at the Salpêtrière hospital in Paris. He appreciated Charcot's love of animals but was critical of his theatrical demonstrations of patients, involving the use of hypnosis to provoke hysteria similar to epileptic fits. In *The Story of San Michele* we find several slightly condescending descriptions of hypochondriacs whom he manipulates into believing in various made-up diagnoses, for which he then prescribe treatments. Yet to regard his as a misanthrope would be a simplification of a highly complex person. When the plague hit Naples he worked tirelessly among the destitute.

\*

Trying to understand life from another, non-human perspective is an interest shared also by Gilles Deleuze and Félix Guattari. In their essay *Kafka: Towards a Minor Literature* they introduce the concept of 'becoming-animal', which they will later develop in *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Becoming-animal enables humans to imagine life from a non-human perspective, which of course doesn't mean that we are transformed into non-human animals. It is rather about entering into symbiosis, or forming an alliance, with other animals. Deleuze and Guattari find art, in a wide definition of it, more attuned than for instance science to exploring the parallel worlds experienced by different animals.

This understanding of art has much in common with Joseph Beuys, who saw the artist as a shaman. 'Spirit animals' or 'power animals' are common features of shamanism. By identifying with them the shaman may gain access to knowledge which would otherwise be out of reach for humans. In his work *Coyote: I Like America and America Likes Me* (1974) Beuys locked himself into René Block Gallery on Manhattan together with a wild coyote. For three days they shared the room and Beuys tried to establish communication with the animal. Today many artists are interested in these issues.

But let us return to Rilke's poem *The Panther*. In *Jardin des plantes*. As we mentioned, it attempts to describe the limited surrounding world that the panther sees in his cage. The first words in German are *Sein Blick* (his vision). Here is Stephen Mitchell's English translation:

His vision, from the constantly passing bars,  
has grown so weary that it cannot hold  
anything else. It seems to him there are  
a thousand bars; and behind the bars, no  
world.

As he paces in cramped circles, over and  
over,

the movement of his powerful soft strides  
is like a ritual dance around a center  
in which a mighty will stands paralysed.

Only at times, the curtain of the pupils  
lifts, quietly–. An image enters in,  
rushes down through the tensed, arrested  
muscles,  
plunges into the heart and is gone.

The literary scholar Kári Driscoll analyses how the poem's form mirrors its content, of course most clearly in the original, which is something others have also noticed. Like the panther in the cage the poems moves rhythmically around – only to end, in German, where it began, with the word *sein* (to be) and thus enclosed within itself. In his analysis, Driscoll shows how this 'thing poem' not so much describes a thing as it *is* a thing: a thing made of words, the material available to Rilke while Rodin had clay. The reader is thus, like the panther, trapped in a cage – a cage of words. This may, indeed, be the actual human *Umwelt*.<sup>21</sup>

**Magnus af Petersens**  
**Curator of the exhibition**

## Notes

1. Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am* (1997, transl. David Wills, Marie-Louise Mallet). New York: Fordham University Press, 2008, p. 7.
2. Rainer Maria Rilke, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge* (1910, transl. Mary Dows Herter Norton). New York: W. W. Norton, 1992.
3. Eva Meijer, *Animal Languages: The Secret Conversations of the Living World*. London: John Murray, 2019.
4. Jakob von Uexküll, *A Foray Into the Worlds of Animals and Humans. With A Theory of Meaning*. Introduction by Dorion Sagan. Afterword by Geoffrey Winthrop-Young. (1934, transl. Joseph D. O'Neil). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010, p. 45.
5. *Ibid.*, in the afterword by Geoffrey Winthrop-Young p. 233.
6. Rainer Maria Rilke, *Letters to a Young Painter* (1921, transl. Damion Searls) New York: David Zwirner Books, 2017, p. 39.
7. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 3.
8. Matthew Calarco, *Zoographies: The Question of the Animal from Heidegger to Derrida*. New York: Columbia University Press, 2008, pp. 35–36.
9. Rainer Maria Rilke, *Duino Elegies* (1923, transl. Robert Hunter). Eugene, Oregon: Hulogosi, 1987.
10. Heidegger's view of the distinction between animals and humans is analysed, along with

his relation to both Rilke's and von Uexküll's ideas, in Matthew Calarco, *Zoographies: The Question of the Animal from Heidegger to Derrida*, chapter 1, and in Giorgio Agamben *The Open: Man and Animal* (2002, transl. Kevin Attell). Stanford: Stanford University Press, 2004 pp. 49–62.

11. Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 50.
12. *Ibid.*, pp. 23–25.
13. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 32.
14. Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 30.
15. Bruce Chatwin, *What Am I Doing Here* (1989). London: Penguin Books, 2005, p. 239.
16. Quoted from Bengt Jangfeldt, *Axel Munthe: The Road to San Michele*, (2003, transl. Harry Watson). London: I.B. Tauris/ Bloomsbury Publishing, 2008.
17. Axel Munthe, *Vagaries*. London: John Murray, 1898. Quoted from <https://www.gutenberg.org/files/38894/38894-h/38894-h.htm>.
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*
20. Rainer Maria Rilke, 'The Panther. In Jardin des Plantes, Paris' (1902), in *The Selected Poetry of Rainer Maria Rilke* (transl. Stephen Mitchell). New York: Vintage International, 1989.
21. Kári Driscoll, 'A Second Glance at the Panther; or: What Does It Mean to Read Zoopoetically?', in *Frame* no. 31.1, May 2018, pp. 35–36.

## Artists in the Exhibition

### Noor Abuarafeh

Born in 1986 in Jerusalem, Palestine, where she also lives. Abuarafeh makes investigative work using mostly video, performance and text. Several of her works are themed around museums and archives and how they function as institutional memories closely associated with history and identity. These culturally significant institutions are often used for purposes of nation-building. They narrate and define our history and set the framework for our future possibilities.

Abuarafeh's film *Am I the ageless object at the museum?* (2018) was shot in a zoological garden. As the camera moves among the enclosed animals a male Arabic voice-over speculates freely and associatively. This narrator points out the similarity between humans and insects and describes his ability to remember faces by associating them with various animals. The voice speaks of the house sparrow, which is classified differently in different cultures. It muses on souvenirs and spoils of war, on how museums and zoos were created in close interdependence with colonialism. The coloniser brought home exotic animals from distant colonies. The captured animals were demonstrated as living trophies, proof of his far-reaching, all-encompassing power. He meets the gaze of the whale and fancies himself looking at the world through its eyes.

As Abuarafeh shows, zoological and botanical gardens are similar to natural history museums. The zoo is a collection with animals as museum objects. Film sequences from museums of natural history and biology of dead animals in different forms – stuffed, in glass containers, as skeletons – have been spliced into the scenes from the zoological gardens, to visualise connections between the zoo, the museum and the cemetery.

The film is accompanied by an installation of objects reminiscent of old objects from a museum of natural history or archaeological finds.

## Joseph Beuys

Born in 1921 in Krefeld, Germany, died in 1986 in Düsseldorf. Beuys was one of the leading artists of the postwar period, working with happenings and performance, drawing, installation, sculpture and other media.

Beuys coined the term ‘social sculpture’ to describe a certain kind of *Gesamtkunstwerk* (total artwork), often consisting of collective actions meant to change society and protect nature. His idea to have 7000 oaks planted for Documenta 7 in Kassel in 1982 has continued to inspire other artists and the interested public. Beuys was also one of the founders of *Die Grünen*, the German green party, so his thoughts influenced not just those in his immediate art world surroundings.

Beuys stated that ‘every person is an artist’ and wanted to make art education accessible to all applicants. He saw the artist as a shaman with the ability to heal society and bridge the gap between humans and other animals – and nature at large, of which we are part.

For his performance *Coyote: I Like America and America Likes Me* (1974) Beuys flew to New York. Upon his arrival he was driven in an ambulance, wrapped in felt and lying on a stretcher, to René Block Gallery on West Broadway. There he spent eight hours a day, for three days, in the company of a coyote. During this time he performed various symbolical acts, either standing up with a shepherd’s staff or sitting or lying down on the floor, which was covered with hay and newspapers (*Wall Street Journal*). The coyote circled him apprehensively, biting his felt and conducting himself uneasily, but eventually he seemed to accept Beuys as a harmless or natural occurrence of the everyday. Before Beuys was returned to the airport on a stretcher in an

ambulance he embraced the coyote. He explained: ‘I wanted to isolate myself, insulate myself, see nothing of America other than the coyote.’<sup>1</sup>

*Wie man den toten Hasen die Bilder erklärt* (*How to Explain Pictures to a Dead Hare*, 1965) is another of Beuys’s well known performance works. Also this time he was inside a gallery while viewers were kept outside. Smearing in honey and gold leaf and with a dead hare in his arms, Beuys made one of his attempts to establish communication between animals and humans and between death and life. Gold is associated with alchemy and for him golden-hued honey represented warmth, brotherhood, life.

Beuys was in fact very interested in honey and bees, and the large sculptural installation *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (*Honey Pump in the Workplace*, 1977) is among his best known works. From early on he was influenced by Rudolf Steiner and his anthroposophy, not least by his lecture on bees from 1923, in which the organisation of the beehive is compared to that of human societies.

## Kristina Buch

Born in Meerbusch near Düsseldorf in 1983, lives in Cambridge. Buch studied biology and protestant theology before receiving her MA from the Royal College of Art in London and continuing to study with Rosemarie Trockel at the Düsseldorf Art Academy.

Since 2020 she is a German Academic Scholarship Foundation PhD Fellow in the Department of Plant Sciences at the University of Cambridge, researching questions of pollinator visual perception and sensory ecology, as well as the evolution and development of petal epidermal cell shapes in plants. A relatively new field of research, sensory ecology asks how organisms gather, process and use information from their immediate surroundings – questions that grasped Jakob von Uexküll’s attention at an early stage.



Buch's interest in language and perception has been articulated in several of her artistic works to date: While her work *Perhaps the wind is to the tree what curiosity is to the mind* (2009) gave the wind and a tree, a young chimpanzee and the artist as a child a synoptic voice, her work for Documenta13 handed part of the work's authorship altogether to thousands of local butterflies and plants. *One of the things that baffles me about you is that you remain unmurdered* (2012–16) shows how Buch spent over three years cohabiting with a white hen, trying to get to know an eternal stranger. In her exhibition 'You can't walk unless the word runs' at GAK Gesellschaft für Aktuelle Kunst in Bremen (2020) some works orbited around the uncommon practice of speaking in tongues.

When the Covid-19 pandemic led to strict quarantine restrictions, Buch found herself isolated in her home in the Cambridge University Botanic Garden. For months on end, the only living creatures she interacted with were the wild animals moving across the territory, and she soon decided to portray as many of them as possible. This resulted in around 100 pencil drawings of her animal companions. With their richness of detail, these drawings are reminiscent of older scientific illustrations. Yet unlike their authors Buch chose to focus on what captures the individual animal's gaze most poignantly and refrained from sticking to a hierarchy of scale. A woodlouse appears on par with a fox, a rodent on par with an amphib and a songbird on par with the viewer.

In the new work *A TABLE FULL OF STRANGERS (the end of cosmic loneliness)* no table is in sight, despite the title. Nevertheless, the work lets us encounter a differently curated table than usual: alive, present and unalienated, with creatures we tend not to see eye to eye with although they are at our very doorstep. The painstaking patience that Kristina Buch put into the depictions of each individual invites us to ponder what it takes to try to understand – and being understood by – those that have been given different eyes to see and different ways to be.

## Jimmie Durham

Born in 1940 in Houston, Texas, but living in Europe for more than 30 years and recently dividing his time between Berlin and Naples. Durham started as a poet, but since the early 1970s he has gained ever more recognition as a visual artist, working primarily with sculpture, installation, drawing and text.

In the 1970s Durham was active in the American Indian Movement. He identified as Cherokee at an early age, but his engagement for human rights, also apparent in his work, was never limited to any distinct group, and he has said that he doesn't identify with any nation but sees himself as homeless in the world, and that he prefers things that way.

In 2019 Durham was awarded the Golden lion of the Venice Biennale for a body of work depicting the largest mammals living in Europe. Departing from animal craniums, he built sculptures from all kinds of materials, from tree branches to blankets to factory-made objects.

Durham has made two new works for this exhibition. One is inspired by the monk seals, the most endangered marine mammal species worldwide, although not fully extinct. The monk seal has a particular mythological connection to the landscape around the Bay of Naples. Off the Amalfi Coast and not far from Capri are the Sirenas islands, named after the sirens whose singing lured seafarers towards the cliffs and their death. Today there are theories that the song of the sirens was in fact the cry of the monk seals, which can be heard across great distances.

In Homer's version of the story, Ulysses filled his sailors' ears with wax so that they couldn't hear the sirens. He himself was curious and wanted to hear them but asked his men to tie him to the mast and not release him, no matter how much he implored them. 'The siren's song' is also a figure of speech describing dangerous temptations. The song was thought to weaken sailors and cause them

to lose their judgment, a not uncommon Puritan attitude towards art and its impact. In antiquity the sirens were depicted as winged women.

In *Liber monstrorum* from the seventh or early eighth century CE the sirens are described as creatures with a female body above the navel and a fishtail instead of legs. In the middle ages they were transformed into mermaids. In his notebook, Linnæus listed them as possibly existing and anthropomorphic like humans and apes. In the second edition of *Systema naturæ* (1740) he characterised them as ‘paradoxical’ along with other complex creatures such as satyrs.<sup>2</sup>

An *animal paradoxa* of this kind seems to re-emerge in Durham’s second new sculpture, which he describes as ‘glass-and-steel gargouille-panther-turtle-eagle abstract’.<sup>3</sup>

## Petrit Halilaj

Born in 1986 in Kostërc, Kosovo, but fled from his home country because of the Kosovo war in 1998–99 and now lives mainly in Berlin. Hallilaj uses his background, his own memories as well as historical narratives, as material for his work in a double sense: content-wise and metaphorically, since art may be themed around such issues, and physically and tangibly when he uses materials from concrete locations, for instance stone and brick from the ruins of his childhood home.

Animals – or rather non-human animals, to emphasise that humans are also animals – appear in many of Hallilaj’s works. They sometimes perform the same function as in fables, where animals stand in for human character, but Hallilaj also reverses the perspective. Covered in kelim rugs woven by his mother, he may act in a performance as a winged non-human animal. When the sculptural parts of the work aren’t activated they rest like enormous flying moths on the walls or in the ceiling.

*Poisoned by men in need of some love* (2013) is a body of work created by Hallilaj from the discarded collections of the defunct museum of natural history in Kosovo’s capital Pristina. After the Kosovo War the profile changed and it became a museum of ethnography, with the political ambition to create a nationalist history for the newborn republic. The large ethnic minorities in Kosovo were assigned marginal roles in this new historiography. Yugoslavia was a nation of many peoples, while the nation-building that started after the wars were instead based on ethnicity and therefore led to the exclusion of some.

Artefacts representing the region’s rich diversity of species were exiled to the museum’s damp cellars, where they were damaged. When Hallilaj discovered them they were almost completely destroyed. He decided to use the collection in his own work and make them visible again, as it were. Several of the destroyed stuffed animals were recreated as sculptures of earth and dung, completed with stands and other details in shining brass. The recreated animals are scattered in the exhibition space, which leads to unexpected and humorous encounters.

Earth and dung have different connotations. Dung is regarded as worthless, while earth is often invested with nostalgic and patriotic symbolism. It is well known that the word ‘culture’ is derived from *cultura* in Latin, meaning ‘cultivation, betterment’.

## Henrik Håkansson

Born in 1968 in Helsingborg, lives in Berlin. During his entire artistic career Håkansson has engaged in intense study of non-human animals and their habitats. ‘I was always more interested in what isn’t me, the non-human, the other: other animals, for instance. In many of my works I try to bridge that difference and build dialogue between my own human sphere and the other.’

In an early work, *Frog for E.S:T. (Eternal Sonic Trance)* (1995), Håkansson uses his knowledge of how the hearing organs of various frogs are tuned to the frequency of their own species to make the frogs interact and sign along with purposely commissioned music by Jean-Louis Huhta, as in a performance. It is a strange experience to see them move rhythmically to the music in a small habitat constructed for the exhibition space.

To communicate with the frogs Håkansson tries, much like von Uexküll, to understand how they perceive their surroundings. He also shares von Uexküll's approach to the notion of *Umwelt*: avoiding traditional distinctions between animals and humans, or nature and culture, and instead study how different species with different languages and habitats in many ways inhabit parallel worlds. Håkansson has, for instance, made a number of works involving different bird species, their flight and song.

His new work consists of white monochrome paintings executed with paint that he himself has mixed, non-toxic and with added sugar. Wasps have eaten the paint, and in some places the canvas is exposed raw. This may be seen as a playful and irreverent tribute to one of the most contested motifs in art history. Casimir Malevich's white-on-white paintings, started in 1916, were seen by many as an end point for painting. In 1918, during the Russian civil war, he painted the best known of these, *White on White*, a not entirely symmetric white shape that appears to hover above a white background (in a slightly different nuance).

Among other famous white monochromes are a series by Robert Rauschenberg from 1951. John Cage described these paintings as 'landing strips for light, shadows and dust'.<sup>4</sup> Robert Ryman, another North American artist, worked exclusively with formal variations of an endless series of abstract paintings in white-on-white, seemingly uniting such different movements in art as abstract expressionism and minimal art.

Ryman spoke of white colour, not of painting in white, to achieve a more material

presence in his works. Håkansson's iconoclastic wasps eat the works. They use them as nourishment. Thus the end of painting, envisaged by Malevich, is being effectuated, while at the same time new paintings are inevitably created. On small screens next to those we see bees, intensely buzzing, crowding around nourishment. In recent years their population has steadily decreased. Since they are so important for the pollination of plants the consequences of their disappearance will be serious, indeed catastrophic.

## Christine Ödlund

Born in 1963 in Stockholm, where she also lives. Ödlund works with painting, drawing and sculpture and often chooses to incorporate the moving image and electro-acoustic music in her presentations. Her work visualises possibilities for communication within and between the realms of plants and animals, and she gathers knowledge and inspiration from contemporary scientific research as well as from esoteric traditions. Theosophy, with its leading figure Helena Blavatsky, is one example: a synthesis of science, philosophy and religion, theosophy that has been a strong influence on modernism, especially in the visual arts, and has inspired artists such as Hilma af Klint.

Ödlund is another artist inspired by encounters involving science, metaphysics and art. For some time she has been following the research in ecological chemistry at the Royal Institute of Technology in Stockholm, where the chemical communication of plants is one field of study. Experiments with stinging nettles have made it possible to analyse the chemical substances secreted by these plants, in the form of smell, when butterfly larvae consume their leaves. Stress signals from the nettle are picked up by surrounding plants, which react by concentrating energy to their root systems until the danger is over. This research has informed a number of works by Ödlund.

In recent years it has become known that plants also communicate acoustically and react to sound within certain frequency ranges. With her background in electro-acoustic music, Ödlund translates these into forms that humans can perceive. Such extended understanding of how communication between non-human animals and plants work appears close to romantic ideas of soulful nature, which in turn derive from so-called animist religious practices.

Two of Ödlund's recent works are simultaneously drawings, paintings, scores and graphic accounts of the behaviour of two butterfly species: *Vanessa itea* or Yellow Admiral and *Polygonia c-album* or Comma. The work titles are *Score for the Plant Drumming Butterfly (Yellow Admiral Drum Pattern)* and *Score for the Plant Drumming Butterflies (Commas and Yellow Admiral Drum Patterns Accompanied by the Sun)* (both 2019).

Specifically for this exhibition, Ödlund has made a larger painting, *The Plant Drummer's Pattern* (2021), as a development of these existing works. During the work on the chemical language of plants it was discovered that these butterflies show 'musical' behaviour. At a certain time of day they use their front legs for drumming on the nettle leaves. After filming these drumming sequences Ödlund was able to detect rhythmic patterns. The reason behind this behaviour is unclear but may have to do with ascertaining whether the plant fulfils chemical criteria as vegetal hosts for eggs and larvæ.

Ödlund speculates about the possibility that this might also be acoustic communication directed at other insects or even at the plant itself. These acoustic patterns attracted her attention to the German eighteenth-century musician and physicist Ernst Chladni, who made acoustic experiments to visualise sound as vibrational patterns. The video work *The Chemical Language of Plants & the Plant Drummer* (2010) offers glimpses of Ödlund's work in the laboratory. The exhibition also features the video work *Compost* (2019), a time lapse photographed through a microscope of a

compost she had in her studio for a year. Vegetal elements and other organic material from the studio form a miniature life cycle, a collaboration requiring parallel efforts in the small world and in the larger one.

## Notes

1. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments/joseph-beuys-actions-4>.
2. <https://www.shellsandpebbles.com/2018/10/19/the-murky-waters-of-classification/>.
3. Email from Jimmie Durham, 23 April 2021.
4. John Cage, 'On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work', in *Silence*. Middletown, Conn: University Press of New England, 1961, p. 102. Quoted from Branden W Joseph, 'White on White', in *Critical Inquiry*, vol. 27, no. 1 (Autumn, 2000), p. 97.

