

EL ANIMAL COMO MEDIO. NOTAS SOBRE ZOOPOLÍTICAS ARTÍSTICAS¹

<https://doi.org/10.25058/20112742.n31.03>

PAULA FLEISNER²

Orcid ID: orcid.org/0000-0003-0157-2476

Conicet / Universidad de Buenos Aires, Argentina

pfleisner@gmail.com

Cómo citar este artículo: Fleisner, Paula (2019). El animal como medio. Notas sobre zoopolíticas artísticas. *Tabula Rasa*, 31, 77-97. DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.n31.03>

Recibido: 28 de febrero de 2018

Aceptado: 14 de marzo de 2019

Resumen:

Los Estudios Animales han contribuido sin dudas al descentramiento del pensamiento y del arte con respecto a la figura de lo humano. No obstante, un cierto zoocentrismo parece reconducir en algunos discursos animalistas a la retórica metafísica del fundamento y la teleología convirtiendo al «Animal» en un fin, objeto de representación privilegiado. Desde la perspectiva del materialismo estético posthumano que adoptaré aquí, es posible pensar los animales no como fines sino como medios: *mediums* del arte (soporte/materia) y pura medialidad que, como el gesto agambeniano, ponen en jaque la estructura misma de significación y simbolización que ha servido para mantenerlos atados a la jerga humanista. Así, en este trabajo se abordarán algunas manifestaciones artísticas y discursos estéticos que intentan vérselas con la materia animal con ese elemento inestable que pertenece a la representación, pero la excede y que permite, por ello, pensar lo que Nicole Shukin llama el «capital animal».

Palabras clave: materialismo posthumano, animalidad, medialidad.

The animal as a means. Notes on art zoopolitics

Abstract:

Animal Studies have undoubtedly contributed to de-centering thought and art from human shape. However, a certain zoocentrism in some discourses seems to bring us back to the rhetorical metaphysics of foundation and teleology, turning the «Animal» into an end, a privileged object of representation. From the perspective of post-human aesthetic materialism that I will take on herein, we may think of animals not as an end,

¹ Investigación teórica financiada por Conicet, Argentina.

² Doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires.



Coveñas
Leonardo Montenegro

but as a means: *mediums* of art (support/matter) and pure mediality, which, just like the Agambean gesture, put in check the very structure of signification and symbolization which has served to keep them tied to humanistic jargon. Thus, in this work we will address several art examples and aesthetic discourses trying to deal with animal matter—with that unstable element in the domain of representation, but exceeding it and therefore allowing to reflect upon what Nicole Shukin has called «animal capital».

Keywords: post-human materialism; animality; mediality.

O animal como meio. Notas sobre zoopolíticas artísticas

Resumo:

Os estudos sobre animais certamente contribuíram para a descentralização do pensamento e da arte em relação à figura do humano. No entanto, certo zoocentrismo parece levar de volta em alguns discursos animalistas à retórica metafísica do fundamento e da teleologia tornando o “Animal” um fim, um objeto privilegiado de representação. Do ponto de vista do materialismo estético pós-humano, adotado aqui, é possível pensar os animais como meios e não como fins: médiums da arte (suporte/matéria) e medialidade pura que, como o gesto agambeniano, coloca em xeque a estrutura mesma de significação e simbolização que serviu para mantê-los ligados ao jargão humanista. Assim, neste artigo abordam-se algumas manifestações artísticas e discursos estéticos que buscaram tratar da questão animal com este elemento instável pertencente à representação, mas que a excede, e permite, portanto, pensar o que Nicole Shukin chama de “capital animal”.

Palavras-chave: materialismo pós-humano, animalidade, medialidade.

Contra la estetización idealista del animal, la politización materialista de lo posthumano

Los Estudios Animales han contribuido sin dudas al descentramiento del pensamiento y del arte con respecto a la figura de lo humano. No obstante, una vez abandonado el antropocentrismo tradicional, un cierto zoocentrismo parece reconducir en algunos discursos animalistas a la retórica metafísica del fundamento y la teleología reconvirtiendo al «Animal» en un fin, un objeto de representación privilegiado que daría sentido al resto de lo existente. Desde la literatura científica evolucionista, hasta el moralismo bienestarista o los discursos jurídicos en torno a los derechos de ciertos animales (cfr. Bekoff, 2003; Cavalieri & Singer, 1998; Reagan, 2003), el así llamado «giro animal» ha tratado de ampliar la cantera de trabajo hacia distintas especies animales dejando en alguna medida intacto el principio jerárquico humanista que sigue siendo el criterio a partir del cual se incluye o excluye lo existente en el círculo de la importancia y la protección. Los animales, en gran medida, no han dejado de ser pensados simbólicamente como el Otro reprimido o como figuras sacrificiales dependientes del discurso que, a

la vez, los separa y mantiene unidos a los humanos. Un *topos* filosóficamente abstracto, en el que se desdibuja la materialidad del ejercicio de un poder estratégico de violencia no ritual sobre cuerpos concebidos como disponibles. Y un modelo zoocéntrico, ocupado con la determinación de qué vidas «importan»³, es siempre un modelo especista y por ello, en definitiva, antropocéntrico. En este sentido, las objeciones levantadas recientemente por los filósofos de la vegetalidad, parecen atendibles: la antropología metafísica es una zoo-logía (la articulación del lenguaje con nuestra vida animal) y tiende a considerar las vidas animales a partir de una empatía de la semejanza que no deja de ser un criterio moral y ontológico humano demasiado humano (Marder, 2014, p. 7). El chauvinismo animalista (cfr. Arbor, 1986) del pensamiento contemporáneo que denuncia la separación del hombre y el animal, reproduce el chauvinismo humanista en la medida en que mantiene el prejuicio de la superioridad de la vida animal respecto de otras formas de existencia, y con ello mantiene intacto el derecho humano sobre la vida y la muerte de todas las especies (Coccia, 2017, p. 18)⁴.

El problema del zoocentrismo idealista, ocupado con el significado de la relación entre el animal humano y los demás animales, no sólo es que replica la estructura binaria en la que la materia es relegada a su máxima pasividad, sino que también continúa pensando a partir de lo que podríamos llamar una lógica inmunitaria de centro-periferia. Por ello, tomar en serio la cuestión animal, como señalan Cary Wolfe y otros teóricos del posthumanismo, es volver a pensar toda la ontología a partir de un encuentro de la materia que no responda de antemano sólo a la pregunta acerca de la naturaleza del hombre (Wolfe, 2003; Haraway, 2008b); pensar entonces una ontología sin aferrarse a las escalas jerárquicas de valoración de los existentes que, por un lado, no se reduzca a un criterio moral vinculado

³ La pregunta corresponde, por supuesto, a la línea abierta por los trabajos de Judith Butler (1993 y 2010). Una interpretación en clave post-animalista de este problema puede leerse en Iverson, 2012. Una lectura artística del problema del valor de las vidas y muertes de animales no-humanos, puede verse en el video de Watson, O' Connor y Page (2009) *What makes for a grievable life?*

⁴ Dicho esto, vale aclarar que tampoco los pensadores de la vegetalidad parecen sustraerse de un cierto gesto que podríamos llamar inmunitario a partir del cual separan y jerarquizan las teorías y los temas de investigación. Del mismo modo que los teóricos idealistas de la animalidad, algunos vegetalistas parten del señalamiento de una diferencia pensada en términos de «mejora» en el modo de abordaje y de construcción de una ontología de lo existente, como si hubieran arribado a algo más que una nueva teoría siempre provisoria y unilateral. Así, las acusaciones de los moralistas de la animalidad al antropocentrismo por la exclusión de los animales «superiores», se enfrentan a su vez con nuevas y más sagaces acusaciones de darwinismo interiorizado que extiende el narcisismo humano al reino animal. En todos los casos, un cierto androcenismo diferenciador, cuya traducción histórica sería el patriarcado que divide los cuerpos y los jerarquiza para gobernar, se impone en algunos de estos discursos: todo avance en la comprensión de lo viviente parece signado por una lógica de la *Aufhebung* según la cual toda determinación se logra a partir de una negación superadora. Los feminismos materialistas y posthumanos, no obstante, han mostrado otras lógicas de acoplamiento y de multiplicación de puntos de vista que funcionan más allá de la segmentación opresiva de lo existente para pensar la condición postantropocéntrica y simultáneamente postnatural del así llamado Antropoceno. El presente artículo busca contribuir a dichas formas del pensamiento. Sobre la relación del feminismo con los nuevos materialismos y las teorías posthumanas, cfr. Alaimo & Hekman (eds.), 2008 y Grusin (ed.), 2017.

a la empatía y cálculo (humanos)⁵ y que, por otro, asuma la tarea de pensar las implicancias políticas del imperativo de la incesante creación performática tanto de «lo humano» creación que conlleva la aniquilación de lo animal dentro y fuera de nuestros cuerpos animales como de «lo animal» creación cuyo fin es sostener el modo de vida de la especie dominante⁶.

Si el pensamiento cartesiano sentenciaba la radical separación entre el alma pensante y el cuerpo animal para garantizar una línea de mando entre ellas, y el animalismo amplía la línea de corte garantizando, sin embargo, la autoridad humana para el establecimiento de las jerarquías, el materialismo posthumano que aquí profesamos deberá pensar en la línea de un post-animalismo (cfr. Stanescu & Twine, 2012 y Cimatti, 2013 y Salzani, 2017⁷) que asume el carácter nominal y estratégico de la radical separación entre lo existente: el «animal» no existe más que como suma de todo lo que no reconocemos como humano; el animal es una palabra, *animot* (cfr. Cimatti, 2013, pp. VIII-XI, Salzani, 2017, p. 108 y Derrida, 2008), el nombre de una relación, de una posición y no de una sustancia.

Contra el chauvinismo animal que excluye muchos tipos de animales y otros existentes no animales como «árboles, bosques, hierbas, pastos, cursos de agua, montones de compost», etc. (Arbor, 1986, p. 335), el materialismo posthumano busca reconsiderar la materialidad de los cuerpos y las afectividades compartidas como modo de invención de una nueva política de lo existente donde el vivir bien, el existir bien, no sea prerrogativa exclusiva del animal humano.

Por ello, el materialismo posthumano busca pensar por fuera de los términos de la discusión humanismo/antihumanismo que protagonizara la escena en el pensamiento francés posterior al 68, para asumir el contexto postantropocéntrico y postnatural (cfr. Braidotti, 2015, p. 51 y Grusin, 2017, p. IX) en el que se ha vuelto

⁵ Respecto de las aporías a las que llevan la empatía y el cálculo como criterios en el sistema capitalista de (re)producción, resultan ilustrativos los debates en torno a la fabricación de carne *in vitro* en nombre de una contribución al bienestar animal o las investigaciones tendientes a extirpar los receptores de dolor de los animales en las granjas industriales para eliminar su percepción del padecimiento al que son sometidos (cfr. Miller, 2012 y Terhaar, 2012). Estas discusiones parecen invitarnos a discutirlo todo, incluidos los cuerpos animales y las definiciones de lo vivo, menos el sistema fantástico del techno-capitalismo que prepara todo lo existente para su consumo de ciertos animales humanos.

⁶ Pensemos en la taxonomía habitual entre animales salvajes y domésticos, en la que se evidencia únicamente el criterio humano que define la relación simbólica y/o material que el *homo sapiens* establece con las demás especies animales.

⁷ Este uso filosófico del término post-animalismo difiere, como resultará evidente en lo que sigue, de la idea que refiere Steve Baker acerca de una era post-animal en el arte según la cual en el arte contemporáneo habría una tendencia a la irrelevancia del cuerpo animal en favor de un uso de la materia animal conectada a aparatos técnicos, como sucede en el caso del Proyecto «MEART. The Semi Living Artist» (<http://www.fishandchips.uwa.edu.au/project.html>). Cfr. Baker, 2013, p. 227 y ss. Se trataría de una exploración de la vida animal desde una perspectiva más científica, como la que se produce en el laboratorio SymbioticA, The Art&Science Collaborative Reserch Lab, en la que tiene menos importancia la apariencia del cuerpo animal. En este artículo no haré diferencias entre el cuerpo animal y la materia animal, quedándose pendiente una investigación en torno a la posibilidad de pensar para el uso de «materia viviente» en el arte el término trans-animalismo (que implicaría la idea de «mejora», tal como en el así llamado trans-humanismo).

indispensable volver a considerar las diversas lógicas de existencia que pueblan el planeta. Más allá del principio antrópico (cfr. Ludueña Romandini, 2012, pp. 9-11), el desafío consiste entonces en pensar el espacio posthumano que se abre con la interacción, la hibridación y la co-emergencia de todo lo existente en el que «los actores humanos todavía están allí pero inextricablemente entrelazados con lo no humano, no ya en el centro de la acción» (Pickering, 1995, p. 26, citado en Iovinio & Opperman, 2018, p. 223).

Acaso podría decirse que el materialismo posthumano, cuyas características se busca delinear aquí, es también *antropófago*, en el sentido oswaldiano que le da Viveiros de Castro a su descripción del «perspectivismo amerindio»:

Vivir es pensar: y esto vale para todos los vivientes, sean amebas, árboles, tigres o filósofos [...] Si Descartes nos enseñó, a nosotros modernos, a decir «pienso, luego existo» es decir que la única vida o existencia que consigo pensar como cierta es la mía el perspectivismo amerindio comienza con la afirmación doblemente contraria: «el otro piensa, luego existe». [...] Pues, sólo el otro piensa, sólo es interesante el pensamiento en cuanto potencia de alteridad. (Viveiros de Castro, 2013, pp.80-81)

Al no haber sido atravesado por el humanismo occidental, el perspectivismo amerindio es un antropomorfismo no antropocéntrico: atribuye agencia a las cosas y capacidad de transformación a todos los cuerpos. Un perspectivismo que, como el nietzscheano, no remite a un punto de vista absoluto que sirva de ordenador (Viveiros de Castro, 2013, p. 84) y que se distribuye por lo existente creando sujetos de perspectiva. Desde la estética filosófica, podríamos decir que contrariamente a la preeminencia del paradigma occidental de la visibilidad como habilidad humana de transformarse en sujeto al objetivar el mundo largamente criticada por antropocéntrica por el posthumanismo (Wolfe, 2010, pp.145-167), un perspectivismo de este tipo permitiría pensar la experiencia visible en su ambigüedad y en su doblez: como señala Didi-Huberman a propósito de la obra de T. Smith, lo visible puede emanciparse de su dependencia respecto de lo legible (y de un sujeto que mira soberano, podríamos agregar) cuando la visibilidad es pensada en el desplazamiento perpetuo de las imágenes, en la capacidad de cambiar de aspecto (*eidós*) por el poder múltiple de formas siempre virtuales (Didi-Huberman, 2006, p. 85). Así, las obras de arte leídas desde una estética filosófica materialista y posthumana podrían, como la cosmovisión de los pueblos amerindios referidos por Viveiros de Castro⁸, producir un antropomorfismo en la

⁸ No es mi intención, por supuesto, zanjar aquí (y ni siquiera participar de) las discusiones en torno a la relación de los pueblos indígenas americanos con los animales, relaciones que, como se ha señalado, podrían incluir elementos sacralizantes y simbólicos. La antropología de Viveiros de Castro es aquí un discurso que señala una alternativa posible frente al entuerto en el que la filosofía occidental, eurocéntrica, parece quedarse atrapada, incluso en sus debates más recientes, al insistir con el uso del par sujeto-objeto para pensar la relación del animal humano con el resto de lo existente.

desemejanza, un doble a la vez cercano y lejano en un movimiento que repite la humanidad y al mismo tiempo le da una «especie de inhumanidad de una *forma autónoma*, ‘viviente’ en su propia vida de objeto puro, eficaz hasta lo diabólico, o hasta capaz de engendrarse a sí mismo» (Didi-Huberman, 2006, p. 159).

También la ecocrítica materialista ha venido trabajando sobre ciertos antropomorfismos no antropocéntricos como el que Viveiros propone para el pensamiento amerindio. Lejos de un posible residuo metafísico idealizante, la «humanización» de lo existente (océanos, animales, plantas, montañas, bosques, etc.) en ciertas narrativas artísticas podría dar cuenta de una horizontalidad, de una simetría no jerárquica con el mundo humano y de una potencia de actuar de las materialidades compuestas, siempre mutuamente contaminadas o, como dice Haraway, *queer* (cfr. Iovino & Opperman, 2018, p. 219; Bennet, 2010, p. 99 y Haraway, 2008a, p. 161).

En esta intersección todavía exploratoria entre los Estudios Animales, el pensamiento posthumano, la estética materialista y la antropología perspectivista, acaso sea posible reivindicar para el arte una politicidad como aquella que auguraba Benjamin para un comunismo que quisiera responder la estetización fascista de la política (Benjamin, 1982, p. 57): si el idealismo especista estetizó el animal hasta volverlo un símbolo (evocación de un orden total) y así transformar su materia en una libre disponibilidad para uso humano, el materialismo posthumano literaliza y politiza la materia animal para pensarla en sus aspectos potenciales, afectivos y sintomáticos. A continuación, desde estas coordenadas, presentaré algunas reflexiones en torno al «lugar» del animal en el arte contemporáneo.

Arte y animalidad entre el idealismo humanista y el materialismo posthumano

El arte está asediado por figuras animales que, como sucede en la filosofía, con frecuencia son reconducidas al discurso antropocéntrico e idealista a partir de imágenes siempre dependientes de una finalidad que les es ajena: el animal suele depender de una trascendentalidad que lo ubica y le da sentido en el contexto de la obra. Y es que no sólo el contenido artístico es tratado de modo humanista, sino que el dispositivo representacional y simbólico es, a su vez, en sí mismo especista, en la medida en que implica mayormente la perspectiva de un sujeto de la representación, cuya «identidad personal» será inventada, sostenida y/o deconstruida en el producirse o en el discurrir de la obra. Este sujeto en torno al cual se ordenan historias y montajes es siempre, por supuesto, prerrogativa del animal humano, singular y soberano (cfr. Wolfe, 2013, pp. 5-6) o de algún émulo simbólico suyo (cfr. Fleisner, 2018, p. 37).

Sin embargo, desde los comienzos mismos del arte, la materialidad animal estuvo en juego: en efecto, no fue necesario esperar a Beuys y su coyote (1974) para pensar la visibilidad de los cuerpos animales en las obras, recordemos que toda la

pintura clásica depende de los pigmentos animales (insectos, moluscos, huevos) y de pinceles fabricados con pelos de diversos mamíferos. Es decir, los animales siempre estuvieron literalmente presentes en el arte y no sólo en cuanto metáforas.

No obstante, es cierto que las críticas al concepto de subjetividad y las dudas respecto la excepcionalidad de lo humano en los discursos teóricos y en las artes dio lugar a la inclusión cada vez más profusa de cuerpos animales visibles como materialidades no humanas dentro de las obras (cfr. Alois, 2015, p. 5). Muchas de ellas buscan exceder la dimensión simbólica o metafórica subsidiaria de lo humano para presentar a los animales como seres entre los seres del mundo, a veces a través de la presencia literal de los animales en la galería presencia que, de todas maneras, no siempre garantiza un tratamiento no antropocéntrico. Es el caso de la experiencia hominizante de lo sublime que propuso Damien Hirst en «La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo», donde se perpetra la mirada especista que separa al animal humano del resto de los seres al permitir al espectador vivenciar, en la segura contemplación de la naturaleza atemorizante (en este caso el tiburón muerto en la vitrina), su propia superioridad moral que aparece como por desborde en un placer suprasensible (cfr. Fleisner, 2017, p. 309).

Tampoco el experimento sociológico que propone la *performance* «Rat Piece» de Kim Jones (1976) donde el artista caracterizado como Mudman destapa una jaula de alambre con tres ratas vivas, las rocía con un líquido y las prende fuego, escapa al idealismo humanista, pues incluso haciendo visible la manipulación del cuerpo animal y suspendiendo el juicio moral respecto de ella (en palabras del artista: «sin decirle a la gente lo que tiene que pensar»), el interés de Jones parece reducirse al de presentar un «espejo cultural» de las muertes humanas acaecidas en la guerra de Vietnam (Baker, 2013, p. 13) y los animales parecen estar allí de cuerpo presente sólo para llevar al límite su función simbólica⁹.

Por el contrario, desde una perspectiva materialista posthumana que conciba el especismo como un sistema de producción material y no sólo simbólica y que,

⁹ Nótese que este breve análisis suspende la tradicional discusión moral respecto del «uso» de animales en las obras, pues la objeción aquí es política, es decir, los animales muertos aquí expuestos refuerzan la excepcionalidad humana contribuyendo al mantenimiento del actual modo de producción especista. Acerca de las acusaciones morales al arte contemporáneo, cfr. Alois, 2015, pp. 4-5.

desde allí, habilite un pensamiento descentrado y no extractivista de lo existente, es posible pensar los animales en algunas manifestaciones del arte contemporáneo como medios sin fin: es decir, como *mediums* del arte (en el sentido de soporte o materia) pero que

ya no reenvían a un afuera que les da sentido sino que son esa pura medialidad que pone en jaque la estructura misma de significación y simbolización que ha servido para mantenerlos atados a la jerga humanista. Por «medio» de los animales, podríamos decir, ya no se produce ni se actúa la humanidad.

Siguiendo la propuesta agambeniana para pensar en el gesto un tercer tipo de acción que no es una *poiesis* ni una *praxis* (medio con vistas a un fin, en el primer caso, fin sin medios, en el segundo), quisiera proponer en cierto uso de los animales en el arte, una pura medialidad animal que soporta y exhibe su propio carácter medial, su no pertenencia a la trascendencia de una finalidad que le dé sentido, o, quizás, su ser un modo de existencia contingente, no orientado teleológicamente.

Así, escapando no sólo del dispositivo hominizador de lo sublime, sino también de la belleza kantiana que reconcilia las facultades humanas al producir la representación de una finalidad sin fin, una belleza animal podría, como quiere Agamben de los gestos que ve en la danza y en el cine, hacer visible un medio como tal, exponer sin reenviar a un significado por fuera de sí (cfr. Agamben, 1996, pp. 54-55). Si la belleza que armonizaba la imaginación con el entendimiento humanos favorecía la sociabilidad entre miembros de la especie humana, una belleza animal que sea pura medialidad puede permitirnos comenzar a pensar una declinación política de lo existente, una política de las formas-de-vida en la que no sea ya posible «desnudar» para seguir con la terminología agambeniana, un poco más allá del propio Agamben, aislar, separar y jerarquizar lo existente; una política gestual, para decirlo todavía en el lenguaje benjaminiano que adopta el pensador italiano: una política del arte que sea comunicación de una comunicabilidad¹⁰. La animalidad como medio del arte no tendría de este modo nada que decir, no remitiría a nada más que a la deposición de su relación de subordinación al fin y, consecuentemente, a la exhibición de las posibilidades de nuevos usos (cfr. Agamben, 2017, p. 138).

Medios animales

Desde estas coordenadas filosóficas podría entonces retomarse, no sin tergiversar al menos en parte sus propósitos más acotados, el debate estético en torno a la materialidad y a los medios artísticos. Tal como lo propone Giovanni Aloï,

¹⁰ Si bien la preocupación de Agamben ha sido siempre la del viviente hombre, y su caracterización de la medialidad gestual y potencial también responde a su pregunta por la especificidad humana, es el objetivo de este artículo pensar la posibilidad de ampliar esta terminología agambeniana por fuera del problema de la hominización hacia un posthumanismo materialista que, como en el perspectivismo amerindio, permita pensar en cada punto de vista un sujeto y no un objeto, en cada viviente una liberación respecto del supuesto destino biológico o tarea predeterminada. En el último volumen de *Homo sacer, L'uso dei corpi*, encontramos algunos elementos para ampliar esta mirada agambeniana al menos hacia lo viviente en general, cuando, al considerar nuevamente el problema de la vida nutritiva en Aristóteles, busca pensar una política de la forma-de-vida a partir de esa tendencia de todo lo existente a alcanzar el estado al cual tiende como una *areté* y una felicidad que Aristóteles sólo había pensado como prerrogativa de la vida humana. Cfr. Agamben, 2014b, pp. 247-332. Si bien no podré argumentarlo aquí, es posible a partir de éstas y otras reflexiones agambenianas recientes pensar para todo lo existente una ausencia de obra, una inoperosidad interna a toda operación, y con ello una poética y una política de la inoperosidad. Cfr. Agamben, 2014a, p. 59. Así, si Aristóteles sólo le permite preguntar por la ausencia de obra en el caso de lo humano, Spinoza o Simondon abren la puerta para pensar, más allá de la antropogénesis, la génesis de los vivientes. Y, en este caso puntual, esto permitiría poner en consideración si el animal como medio del arte puede ser esa pura medialidad, esa potencia que es la experiencia material del ser genérico, esa exhibición de una potencia que no traspasa el acto.

[...] la inclusión de cuerpos animales visibles entre las materialidades de los diferentes medios artísticos constituye una de las revoluciones más importantes en la historia de los materiales artísticos y en la crítica del arte, porque constituye la primera oportunidad seria de pensar acerca de una materialidad no fabricada por el hombre (*no-man-made*) más allá de los registros simbólicos de la representación (Alois, 2015, p. 10).

Siguiendo esta sugerencia es posible rastrear en el arte la problematización de la cuestión misma de la materialidad del medio artístico, asumiendo no sólo la inespecificidad, es decir, su no pertenencia a un tipo determinado de arte (lo que Rosalind Krauss llamó la condición post-medium, cfr. Krauss, 2000), sino también la inhumanidad de los medios en la construcción de figuras no metafóricas que, como dice Donna Haraway, son nodos generativos material-semióticos (Haraway, 2008b, p. 4), nudos en los que diversos cuerpos de significado se modelan mutuamente (Baker, 2013, p. 76).

Así, ciertas obras contemporáneas pueden presentar la materia animal como un puro medio en el que ya no se aceptan las jerarquías entre los medios y materiales artísticos medio en el que es visible la historia de la producción y del consumo que los llevó hasta allí, como argumentaré más adelante con respecto a la obra de Toia Bonino.

Ciertamente, desde los conceptualismos de mediados del siglo XX, el arte ha incorporado como material propio tanto las relaciones comunitarias como cierta determinación general de lo viviente, los modos de existencia animal, la experimentación técnico-biológica, o los objetos virtuales, entre otros; y con ello no sólo ha producido una ampliación del material «disponible» para su «modelado» imaginario sino también una modificación en la concepción misma de «material», que deja de ser un mero «recurso» (natural: vegetal, animal, mineral o humano) y comienza a asumirse como agente de sus propias transformaciones. Así, la materia del arte parece haber dejado de ser el lugar alquímico de transformación de lo inerte e informe en la idea sublimada a través de una representación. En el contexto actual donde lo humano y lo inhumano entran en una zona de mezcla e indefinición no jerárquica, la materia ya no es el sustrato de la obra ni es parte de un mensaje que la trasciende, sino lo que hay más acá y más allá de la intervención antropológica capaz de transformarla en un «recurso de auto-expresión». Si el material había sido pensado como medio vinculado a un fin simbólico, ciertas líneas del arte contemporáneo han comenzado a explorar la posibilidad de una pura medialidad material desde la cual emerge, por momentos, eso que existe en prescindencia del hombre, eso inhumano que suele tomarse como mero material disponible.

La medialidad animal así pensada no es una esencialidad que pertenece a ciertas obras de arte por sobre otras que no pueden escapar a la estructura humanista de representación. No se trata de enunciar las reglas para la construcción de una

obra verdaderamente posthumana, sino de evaluar los modos en que las obras de arte desafían a la estética filosófica a pensar desde esta perspectiva¹¹. Por ello, tampoco se trata de pensar la materialidad animal sólo a partir de un fetichismo de la presencia de la corporalidad animal en la obra, sino de asumir la mezcla y contaminación inherente al medio artístico que incluye siempre elementos animales, vegetales y minerales.

En este sentido, desde el hiperrealista y fantástico *Bodyguard (for the Helmeted Honeyeater)* (2004) de Patricia Piccini que con su siniestra y amorosa hibridez custodia un pájaro en peligro de extinción y explora los caminos «aberrantes» de la biotecnología y la genética (<https://www.patriciapiccinini.net>), hasta una obra de Catherine Chalmers como *Safari* (2007) donde vemos, cual exótico elefante africano, a una cucaracha «retornar» a un entorno salvaje y encontrar moscas, escarabajos, reptiles y orugas (<http://www.catherinechalmers.com/american-cockroach/video/safari/>), pueden ser estudiados como búsquedas de una materialidad posthumana que no se queda en la enunciación de la crítica de la separación hombre/animal, ni retrotrae esa materialidad a una idealidad (siempre humana) que la explica y justifica¹².

Pero, además, es a través de una tal exploración que podría reivindicarse una dimensión política de los Estudios Animales que no se limite a la presentación de una agenda moral vegana de abstención personal (humana) de la crueldad, es decir, a una ética individual. Una zoopolítica es posible allí donde se puede hacer la genealogía del rol fundamental de la disponibilidad material y simbólica de los animales en la reproducción de la hegemonía del capital; pues el especismo es, como señala Sanbonmatsu, un modo de producción material y de organización capitalista de lo existente (2012, p. 52).

En *Animal Capital, Rendering Life in Biopolitical Times* (2009) Nicole Shukin señala la importancia de teorizar los modos en que la vida animal es representada

¹¹ Para la discusión reciente en torno a las relaciones entre la historia del arte y los estudios animales, aunque circunscripto al contexto anglosajón, cfr. Wolfe, 2010, Barker, 2013 y Aloï, 2015 (que retoma las argumentaciones de los dos primeros y enuncia sus similitudes, pp. 24-25).

¹² Menciono estas dos artistas porque, junto con Hirst y el conejo fluorescente de Eduardo Kac, son lugares comunes de las discusiones anglosajonas sobre el tema (cfr. Wolfe 2010, Parte II, Cap. 6, Baker, 2013, cap. 3 y Aloï, 2015, pp. 17-22). Cfr. también, Kirksey, 2014.

cultural y carnalmente como forma del capital: la función fetichista de los animales en los discursos culturales debe estudiarse simultáneamente con Marx y Freud, es decir, a partir de la historia material del poder económico y del poder simbólico. Esta mirada que evita el idealismo universalista del mito animal, permite pensar tanto el tráfico de las sustancias animales (su reciclado

continuo) como la representación semiótica de signos animales, y, desde el punto de vista de la estética, permite pensar la relación entre la representación animal y la asimilación de la materia animal en el arte.

Shukin analiza el caso de *Electrocuting an Elephant* (1903), el film de aproximadamente un minuto con el que Th. Edison intenta sabotear el desarrollo de los grandes generadores de corriente alterna que constituye también una de las primeras secuencias tomadas por cámaras de imágenes en movimiento. En la película se ve la ejecución con electricidad de Topsy, una elefanta «condenada a muerte» por haber matado a tres hombres. Contra la interpretación espectral idealizante de A. Mizuka Lippit que piensa la imposibilidad de la muerte animal y la común espectralidad del animal y el cine, Shukin señala el aspecto político de esta ontología espectral: la «figura» del animal indiferente a la línea divisoria material entre la vida y la muerte responde a la metafísica del capital (Shukin, 2009, pp. 133-135). Pero, además, el sacrificio animal ofrecido ante las cámaras es a la vez un fundamento simbólico (se representa una forma-animal) y un gesto material, pues el medio de representación, el celuloide utilizado en el film contenía una gelatina transparente hecha de tejido animal procesado: en la materialidad del medio representacional¹³ se encierra otra violencia invisible, como la violencia de la electricidad que no deja marcas en el cuerpo (Shukin, 2009, pp.151-153).

Las vacas inoperosas

Protagonistas «privilegiadas» del campo argentino y de la violencia simbólica y real sobre la que se fundan los discursos identitarios nacionales más antiguos, las vacas constituyen un tema (y un medio) recurrente del arte de este país. Desde la clásica «Vaca Overa» de Luis Adolfo Cordiviola (óleo sobre lienzo, 1929) hasta las disruptivas «Terнерobolas» (esculturas que incluyen partes de animales carneados 2000) y la «Nicola alada» (fotografía de la artista desnuda con dos medias reses colgadas detrás a modo de alas, inspirada en Francis Bacon, 2010) de Nicola Constantino pasando por la edición local del *Cow Parade* en 2006, para la que numerosos artistas plásticos pintaron, con fines «solidarios», ciento veinte vacas de fibra de vidrio de tamaño natural el arte argentino está asediado por estas criaturas, acaso las más perjudicadas dentro del sistema domesticatorio occidental. Pero antes que trazar un mapa, para concluir analizaré un ejemplo artístico singular, un video de la artista Toia Bonino.

Lejos de la grandilocuencia taxidérmica de Constantino o de la celebración de la identidad nacional del arte campestre, la obra de Toia Bonino transcurre en los umbrales de los lugares comunes de las figuras animales de granja y contribuye discretamente a su tergiversación. Esta artista argentina contemporánea¹⁴ ha dedicado algunas de sus obras a la temática animal. Entre ellas, «Muertes» (2011) fotografías de chanchos pequeños muertos que parecen dormir plácidamente, «El

¹³ Rendering es la palabra que usa Shukin, jugando con el doble significado de: «representar algo» y «reutilización». Cfr. Shukin, 2009, pp. 20-24.

¹⁴ Cfr. página web de la artista: <http://toiabonino.com.ar>.

jardín de las delicias» (2010) pieza de video que intercala una escena en que algunos chanchos disfrutan de un banquete de frutas y verduras dispuesto bellamente sobre un mantel, con imágenes de las vidas y muertes cotidianas de los chanchos en pantalla dividida (chanchitos tomando la teta, chanchos apareándose, un chanco muerto, etc.) y «Ophelia» (2011) donde, como en un cuadro prerrafaeliano, distinguimos un cuerpo porcino rodeado de flores fluir lento en la corriente de un arroyo que incomoda con las posibles asociaciones entre las mujeres y las/los animales en el patriarcado capitalista contemporáneo (cfr. Fleisner, 2017). La obra de Toia Bonino nos perturba porque, aunque se trata mayormente de imágenes de una belleza buscada, por los colores, la abundancia de flores y la disposición de los objetos que acompañan la aparición de los animales, nada en estas imágenes concilia nuestras facultades, nada se digiere antes de presentarse y ninguna catarsis se produce tampoco al verlas. En ellas, quizás, aparece lo irreparable (Agamben, 2001, p. 73): una mirada del modo en que los animales son, su ser-así y no de otro modo que, devolviéndoles su profanidad, los vuelve insacralizables. Animales redimidos, es decir, perdidos sin remedio (Agamben, 2001, p. 84).



Figura 1. Toia Bonino, de la serie «Muertes», fotografías, 2011

Estas obras son testimonios de animales ya muertos; incluso si en ellas aparecen vivos, sabemos que ya no lo están, que no vivirán mucho más después de capturada la imagen. Animales vivos que al morir serán borrados del concepto de carne que tengamos en mente cuando los comamos (Adams, 2000, p. 13). Como si se tratara de un ejercicio inverso al de la estructura del referente ausente que denunciara Carol Adams, estas obras ponen en evidencia la ausencia del animal real frente a la carne como producto comestible, la muerte constante de los animales creados para la alimentación de los animales humanos. Los animales

de Bonino son un testimonio de la cotidianidad de la vida y la muerte animal en Argentina, vidas y muertes cualquiera. Leída de este modo, esta obra se distancia tanto de un arte sublime (que refuerza la excepcionalidad moral humana) como de un arte animalista edificante que prescriba modos de percibir o de actuar; por el contrario, podríamos suponer que se trata de la defensa de la belleza irreparablemente medial de animales que no reenvían a ninguna finalidad por fuera de sí. Ensayemos, para terminar, una interpretación de «Deshoras».



Figura 2. Toia Bonino, fotograma de «Deshoras», video, 2013

La cámara se acomoda al comienzo para dejarnos ver un alambrado que delimita bien las fronteras del mundo laboral vacuno: es el campo argentino, con sus pastizales y sus árboles, sus caminos y sus músicas animales. Al lado del cerco de alambre, las vacas van pasando en fila, con sus terneros, sus ubres y los aros identificatorios colgando de sus orejas. Oímos la campana disciplinar, como la de la escuela, y las vacas pasan como resignados niños en fila de vuelta del recreo. Alguna mira curiosa hacia la cámara, pero continúa. Primer corte.



Figura 3. Toia Bonino, fotograma de «Deshoras», video, 2013

Desde abajo se levanta una cámara subjetiva, una vaca que mira y somos nosotros, patas, mugidos y ruidos, un cuerno, pelo, el pasto. ¿Qué mira? ¿Qué ve? Suena la campana y vemos alguna construcción arquitectónica humana antes de que nos perdamos en un mundo perceptual sin coordenadas. Corte.



Figura 4. Toia Bonino, fotograma de «Deshoras», video, 2013

El ojo que mira, ahora nos mira, primer plano de un ojo negro que llora. Nos vemos vistos por la vaca, y la vaca llora. Corte.

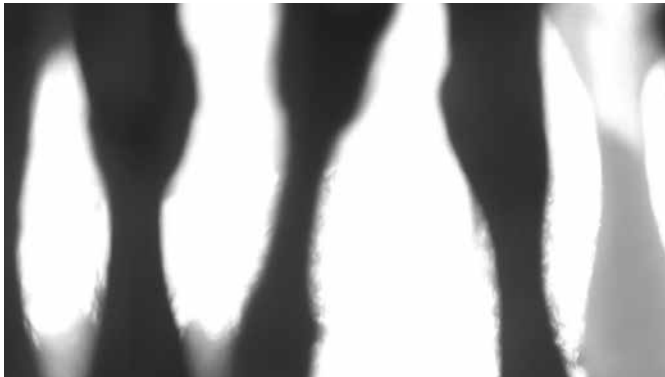


Figura 5. Toia Bonino, fotograma de «Deshoras», video, 2013

Anochece, las vacas parecen montañas negras contra las nubes rosadas, pero se mueven. Ya en el corral, caminan en reverso, escapando lentamente de un peligro que no vemos desde nuestra perspectiva. Cielo, nubes y otra vez el primer plano de un ojo vacuno del que emanan lágrimas, en él se reflejan un animal humano y el corral.



Figura 6. Toia Bonino, fotograma de «Deshoras», video, 2013

El ojo se cierra y las vacas van volviendo de noche al corral. Otra vez el ojo, que se va fundiendo en la oscuridad, y que ya no refleja la figura humana sino un fragmento de cielo y el bosque.



Figura 7. Toia Bonino, fotograma de «Deshoras», video, 2013

Un bosque de árboles pelados en el atardecer.



Figura 8. Toia Bonino, fotograma de «Deshoras», video, 2013

En el caso de «Deshoras», la imagen no está intervenida para su embellecimiento, sino que asistimos a una especie de registro documental que hace aparecer los signos animales en su máxima ambigüedad: desconocemos las motivaciones de los cortes, los primeros planos, los cambios de perspectiva de la cámara. Aunque el tiempo parece discurrir, al comienzo hay luz y al final vemos caer la tarde, no hay aquí una narración que nos permita contar una historia, individualizar a la vaca con la que ejercitaremos una empatía intimista o trasladar alguna característica antropológica a partir de la cual construir una metáfora, ni siquiera, como veremos, las lágrimas. Tampoco parece haber aquí una invitación a la fruición, ni a una experiencia de la sublimidad, ni siquiera un alegato moralista respecto del sacrificio animal. Lo que vemos es el tiempo sin obra de las vacas en el descanso de su régimen laboral: no están siendo ordeñadas ni asesinadas, yacen, como puros medios sin fin, en la espera. Un tiempo inoperante que, como la pausa del trabajo en la que los soldados SS y los miembros del *Sonderkommando* juegan al fútbol en Auschwitz (cfr. Levi, 1991, p. 39)¹⁵, es la ausencia de obra que muestra las condiciones de posibilidad formal y de producción material de la carne que

¹⁵ Lo cuenta un testigo, Niklos Nyszli.

garantiza la más básica subsistencia del fluir del capital: la industria alimentaria.

Vemos los umbrales de la explotación, el pastoreo y la demora sin finalidad; ni idílico ni trágico, el video expone sus condiciones de presentación.

El capital vacuno es aquí explorado en su doble aspecto simbólico y material: la nación argentina construyó su forma de vida a partir de un proyecto agroganadero que fue diseñado por las lógicas del capital para satisfacer las demandas de la división internacional del trabajo, por ello, también nuestros rituales culturales están sostenidos en gran medida en la ingesta de carne y en el consumo máximo de todos los productos derivados de esta actividad (deportes y bailes, ropa y juguetes, celebraciones dominicales en torno al asado). El fetichismo vacuno propio de la región pampeana moldea por extensión la identidad argentina toda, que ha quedado asimilada al criollo de la pampa y su actividad ganadera. En la obra de Bonino símbolo vaca y síntoma vaca se indeterminan sin que una narración específica los determine o circunscriba.

El juego con la cámara subjetiva es, además, la explicitación de la medialidad vacuna: la vaca mira, vemos lo que mira y luego la vemos mirarnos. Un extraño juego entre lo que vemos y lo que nos mira: la amenaza de una ausencia, el borramiento de un límite, la apertura de un umbral, todo eso está en juego en este mirar que nos mira (Didi-Huberman, 2006, pp. 161-162). Esa mirada vacuna ya no es sólo la posibilidad de una respuesta a nuestra demanda, como la que espera Derrida en *El animal que luego estoy si(guie)ndo* (2008, esp. Capítulo III) sino que se constituye como una pregunta vacuna, en un ejercicio de reversibilidad de las miradas, como en el perspectivismo amerindio, que impide todo nuevo

centrismo: no es aquí un filósofo desnudo que pudorosamente se descubre visto por su gato, sino que es una vaca la que mira y se ve vista por el animal humano. Por ello, su llanto no es la expresión de un sufrimiento interior que evoca un ritual sacrificial, sino que es un gesto, es decir, un hacer de tercer género que no produce ni actúa, sino que asume y soporta, según la definición de Varrón que Agamben retoma. Un gesto que «rompe la falsa alternativa entre fines y medios» y que exhibe, si se me permite, el carácter medial de la vaca en esta obra (Agamben, 1996, p. 52). Así, la vaca no nos comunica un mensaje, sino que comunica una comunicabilidad, pone en juego la posibilidad de una simpatía no intimista y multilateral, pues, aunque su lágrima llora la figura humana, llora luego el cielo y el bosque, mostrando el devenir inhumano de todo llanto y desarmando el criterio antropocéntrico de lo «llorable» (cfr. Butler 2010; Iverson, 2012). De esta manera, en la ociosidad de la presentación, «Deshoras» hace visible el medio vacuno en su suspensión, y, así, evidencia, en su falsedad, las economías de representación que se le imponen como fin.

Conclusión

En este trabajo he querido intervenir en el debate en torno a las derivas zocentristas de los Estudios Animales, proponiendo una salida post-animalista que asume una perspectiva materialista posthumana. Una tal perspectiva permite, en el terreno de la estética filosófica, contar con elementos teóricos para intervenir en el debate sobre la proliferación de los animales en el arte contemporáneo y el uso de medios animales que se da en él. El concepto de «medio», ampliando su acotada definición en el contexto de la crítica de arte hacia sus dependencias e implicancias filosóficas (aquí desde una lectura agambeniana), ha posibilitado el trazado de un mapa provisorio de algunas producciones artísticas que involucran el trabajo con animales y, específicamente, producir teoría en los márgenes del pensamiento angloparlante que lleva la delantera en las investigaciones estéticas posthumanistas. Finalmente, el análisis del caso argentino elegido, «Deshoras», busca ser una contribución al tipo de exploración materialista que piensa a los animales en el contexto del sistema capitalista de producción y (re)producción como los cimientos hundidos e invisibles que sostienen el rascacielos en ruinas que habita el animal humano (cfr. Horkheimer, 1978, p. 66).

Referencias

- Adams, C. (1990). *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-vegetarian Critical Theory*. New York/London: Continuum.
- Agamben, G. (2017). *Karman. Breve trattato sull' azione, la colpa e il gesto*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Agamben, G. (2014a). Che cos' è l' atto di creazione? En *Il fouco e il racconto*, (pp. 39-60). Roma: Nottetempo.
- Agamben, G. (2014b). *L'uso dei corpi, Homo sacer IV,2, "Forma-di-vita"*, (pp. 247-332). Vicenza: Neri Pozza.
- Agamben, G. (2001). *La comunità che viene*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Agamben, G. (1996). *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Alaimo, S. & Hekman, S. (eds.) (2008). *Material Feminism*. Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press.
- Aloi, G. (2015). *Animal Studies and Art: Elephants in the Room*, extended Editorial to the Beyond Animal Studies *Antennae* publishing project 2015-2016. *Antennae. The Journal of Nature in Visual Culture*. Recuperado de: <http://www.antennae.org.uk>.
- Arbor, J. L. (1986). Animal Chauvinism, Plant-Regarding Ethics and the Torture of Trees. *Australasian Journal of Philosophy*, 64(3), 335-369.
- Baker, S. (2013). *Artist/Animal*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Benjamin, W. (1982). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I* (trad. J. Aguirre). Madrid: Taurus.
- Bennet, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Bekoff, M. (2003). *Nosotros los animales*. Madrid: Trotta.
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano* (trad. J. C. Gentile Vitale). Barcelona. Gedisa.
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York/London: Routledge.
- Butler, J. (2010). *When is Life Grievable?* London/New York: Verso.
- Cavaliere, P. & Singer, P. (1998). *El Proyecto «Gran Simio». La igualdad más allá de la humanidad*. Madrid: Trotta.
- Cimatti, F. (2013). *Filosofia dell' animalità*. Roma-Bari: Laterza.
- Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo* (trad. C. de Peretti y C. Rodríguez Maciel). Madrid: Trotta.

- Didi-Huberman, G. (2006). *Lo que vemos lo que nos mira* (trad. H. Pons). Buenos Aires: Manantial.
- Fleisner, P. (2018). Comunidades posthumanistas: dos ejemplos de vínculos no especistas entre canes y animales humanos en la literatura y en el cine latinoamericanos. *Revista Alea. Estudios neolatinos*, 20(2), 36-52.
- Fleisner, P. (2017). La joya del chiquero. Apuntes sobre los animales y las mujeres desde una estética posthumana. En Cragnolini, M. B. (comp.), «Quién» o «qué». Los tránsitos del pensar actual hacia la comunidad de los vivientes, (pp. 289-311). Adrogué: La Cebra.
- Grusin, R. (ed.) (2017). *Anthropocene Feminism*. Minneapolis / London: Centre for 21st. Century Studies.
- Haraway, D. (2008a). Otherworldly Conversations, Terrain Topics, Local Terms. En Alaimo, S. & Hekman, S. (eds.). *Material Feminism*, (pp. 157-187). Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press.
- Haraway, D. (2008b). *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Horkheimer, M. (1978). *Dawn and decline: notes 1926-1931 and 1950-1969*. Trad. ing. M. Saw. New York: Seabury Press.
- Iovino, S. & Opperman, S. (2018). Ecocrítica material: materialidad, agencia y modelos narrativos (trad. N. Billi y G. Lucero). *Pensamiento de los confines*, 31-32, 211-227.
- Iverson, R. (2012). Domestic Scenes and Species Trouble. On Judith Butler and Other Animals. *Journal for Critical Animal Studies* (JCAS), 10(4), 20-40.
- Krauss, R. (2000). *A Voyage on the North Sea: Art in the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson.
- Kirksey, E. (ed.) (2014). *The Multispecies Salon*. Durham: Duke University Press.
- Levi, P. (1991). *I Sommersi e i salvati*. Torino: Einaudi.
- Ludueña Romandini, F. (2012). *Más allá del principio antrópico. Hacia una filosofía del outside*. Buenos Aires: Prometeo.
- Marder, M. (2014). For a Phytocentrism to come. *Environmental Philosophy*, 11(2) 1-16.
- Miller, J. (2012). In Vitro Meat: Power, Authenticity and Vegetarianism. *Journal for Critical Animal Studies* (JCAS), 10(4), 41-63.
- Pickering, A. (1995). *The Mangle Of Practice: Time, Agency, and Science*. Chicago: University of Chicago Press.
- Reagan, T. (2003). *Animal Rights, Human Wrongs. An Introduction to Moral Philosophy*. Lanham: Rowan & Littlefield.
- Sanbonmatsu, J. (2012). Una Teoría Crítica per la liberazione della natura. Entrevista a a cura di M. Maurizi. *Animal Studies*, 1(1), 49-58.

Salzani, C. (2017). From Post-Human to Post-Animal. Posthumanism and the «Animal Turn». *Lo Sguardo - rivista di filosofia*, 24(II), 97-109.

Shukin, N. (2009). *Animal Capital. Rendering Life in Biopolitical Times*. Minneapolis/ London: University of Minnesota Press.

Terhaar, T. (2012). The Animal in the Age of its Technological Reducibility. *Journal for Critical Animal Studies* (JCAS), 10(4), 64-77.

Twine, R. y Stanesco, V. (2012). Issue Introduction. Post-Animal Studies: The Future(s) of Critical Animal Studies. *Journal for Critical Animal Studies* (JCAS), 10(4), 4-19.

Watson, L.A., O' Connor R. & Page, M. (2009) *What makes for a grievable life?*, Video digital. Recuperado de: <http://www.lawatsonart.com/video.html>.

Wolfe, C. (2003). *Animal Rites. American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.

Wolfe, C. (2013). *Before the Law. Humans and Other Animals in a Biopolitical Frame*. Chicago/London: University of Chicago Press.

Wolfe, C. (2010). *What is Posthumanism?* Part II. Cap. 6: From Dead Meat to Glow-in-the-Dark Bunnies: The Animal Question in Contemporary Art, (pp.145-167). London/ Minneapolis: Minnesota University Press.