

## **Interrupciones e interferencias multiespecie. La redistribución de la agencia en algunas prácticas artísticas contemporáneas**

### **Multispecies interruptions and interferences. The redistribution of agency in contemporary artistic practices**

#### **Resumen**

Desde el punto de vista de la filosofía contemporánea, la noción de agencia ha servido tanto como indicio del punto de anclaje de la noción de lo humano en un proyecto antropológico que lo tiene como fundamento, como así también, y más recientemente, como operador de una renovación de los lenguajes de la relacionalidad inherente a los modos de existencia que pueblan la tierra. En este último sentido, los modos de existencia colaborativos han pasado al primer plano tanto en las consideraciones acerca de lo que existe en general (perspectiva ontológica), como en las prácticas artísticas en particular, sobre todo en cuanto estas se abocan a subrayar, imaginar y/o impugnar las relaciones entre lo humano y lo no humano en el contexto explícito de preocupaciones ligadas a la emergencia ambiental. Nuestro objetivo es revisar algunos dispositivos estéticos producidos en el contexto latinoamericano que, interesados por configurar mundos que incluyan lo viviente, suelen proponer o suponer alguna noción de “naturaleza”. Las vacilaciones entre diferentes conceptos de lo natural (ya sea en sus versiones totalizantes, ya sea en sus alternativas específicas) será la oportunidad para mapear una zona de tensiones actual en torno a la forma en que lo viviente se incrusta, inserta, interfiere o interrumpe un cierto modo antropocéntrico de concebir la relación arte/artificio/naturaleza.

**Palabras clave:** materialismo posthumano; naturaleza; configuración multiespecífica

#### **Abstract**

From the point of view of contemporary philosophy, the notion of agency has served both as an indication of the anchoring point of the notion of the human in an anthropological project that has it as its foundation, and also, more recently, as an operator of a renewal of the languages of relationality inherent to the modes of existence that inhabit the earth. In the latter sense, collaborative modes of existence have come to the fore not only in the elaborations on what exists in general (ontological perspective) but also in artistic practices in particular, especially insofar as they are focused on underlining, imagining and/or

contesting the relations between the human and the non-human in the explicit context of environmental emergence anxieties. Our aim is to review some aesthetic devices produced in the Latin American context which, concerned with the configuration of worlds that include the living, often advance or assume a certain notion of "nature". This hesitancy between different concepts of the natural (either in its totalising versions or in its specific alternatives) provides an opportunity to map a zone of current tensions regarding the way in which the living is embedded, inserted, interferes with or interrupts a particular anthropocentric manner in which the art/artifice/nature relationship is conceived.

**Keywords:** posthuman materialism; nature; multispecific configuration

La noción de agencia ha servido de indicio y de punto de anclaje de la noción de lo humano en un proyecto antropológico que lo tiene como fundamento. Pero más recientemente, la agencia ha funcionado como operador de una renovación de los lenguajes de la relacionalidad inherente a los modos de existencia que pueblan la tierra. En este último sentido, los modos de existencia colaborativos han pasado al primer plano tanto en las consideraciones filosóficas acerca de lo que existe en general (perspectiva ontológica), como en prácticas artísticas particulares, sobre todo en aquellas que se abocan a subrayar, imaginar y/o impugnar las relaciones entre lo humano y lo no humano en el contexto explícito de preocupaciones ligadas a la emergencia ambiental. Nuestro objetivo es revisar algunos dispositivos estéticos producidos en el contexto latinoamericano que, interesados por configurar mundos que incluyan lo viviente, suelen proponer, o suponer implícitamente, alguna noción de "naturaleza". Las vacilaciones entre diferentes conceptos de lo *natural* (ya sea en sus versiones totalizantes, ya sea en sus alternativas específicas) serán la oportunidad para mapear una zona de tensiones actual en torno a la forma en que lo viviente se incrusta, inserta, interfiere o interrumpe, un cierto modo antropocéntrico de concebir la relación arte/artificio/naturaleza.

En este contexto problemático, la preocupación por la forma en que los mundos son configurados se ha convertido en un lugar común. Un lugar común en el sentido de un tópico, pero también en el de un encuentro insoslayable. Este lugar común es abierto como plano particular a partir de una transvaloración de lo que al menos hasta la primera mitad del siglo XX se consideró la capacidad de actuar, y más precisamente de configurar. Para nuestro sentido común contemporáneo no es ya el buen sentido (simbólico y simbolizante) lo mejor repartido del mundo, sino una agencia semiótica y configurante, que no nos arriesgamos a negarle siquiera a la piedra. Quizás, como fabula Ursula Le Guin (referencia

ineludible de Haraway y Despret) en “El autor de las semillas de acacia y otros extractos del diario de la Sociedad de Zoolingüistas” en boca del presidente de la sociedad: “aparecerá la figura del geolingüista, que, ignorando, casi despreciando, el delicado tránsito hacia la lírica del líquen, querrá aprehender lenguajes todavía menos comunicativos, todavía más pasivos, enteramente atemporales: la fría y volcánica poesía de las rocas, cada una de las cuales será una palabra lanzada por la tierra desde tiempos inmemoriales, en la inmensa soledad, inmensa confraternidad del cosmos” (Le Guin, 1976 cit. en Haraway 2019b, p.194).

La manera en que el arte ha tomado la interrogación acerca de lo viviente y sus formas de diversificarse, emitiendo signos e imágenes se traduce con frecuencia en un esfuerzo por diseñar dispositivos estéticos que habiliten en su interior una reconstitución de la naturaleza, quizás como modo de asumir la tarea de construir memoria en *un* mundo amenazado. Es así que algunas prácticas artísticas y de pensamiento contemporáneas no pueden pensarse por fuera de la construcción de estos dispositivos que buscan evidenciar esa horizontalidad clara y distinta en los discursos, pero a menudo esquiva en prácticas aún demasiado atravesadas por una distribución material de la potencia de actuar jerarquizada y jerarquizante. O quizás, para decirlo de otro modo, hacen del asunto de la horizontalidad naturaleza-cultura un *tema*, pero reproducen, en su tratamiento de los materiales, la jerarquía de las ideas de representación o ilustración antropocéntricas que buscan discutir.

La pregunta que atraviesa este escrito es nada menos que la de los modos en que el concepto de naturaleza está siendo pensado (o supuesto) en esas re-constituciones y si ello permite o no imaginar modos de existencia colaborativa interespecie que no reproduzcan aquella separación entre naturaleza y cultura que desde hace varios años y desde diversas disciplinas se ha diagnosticado como problemática o, sencillamente, ya caduca y, como tal, irrelevante para pensar y actuar en el presente<sup>1</sup>. Así pues, intentaremos pensar aquí el lugar que la materia viviente tiene en ciertas manifestaciones artísticas contemporáneas que incluyen la actividad de seres vivos más-que-humanos<sup>2</sup>, bajo la hipótesis de que allí se evidencian algunas de las oscilaciones en torno al concepto de naturaleza que atraviesan los debates contemporáneos, materialistas y posthumanos.

### **Interferencias mundanas**

En el clásico libro del etólogo Jakob von Uexküll, *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres* (2016), se desarrolla la tesis de que los mundos que nos rodean, los llamados *mundos circundantes* (*Umwelten*) no son en absoluto uno y

no son únicamente humanos. Los aparatos de percepción de los animales deben leerse en la teoría de von Uexküll como complejos semiótico-agenciales, una densa red de signos emitidos e interpretados que permiten definir acciones: percibir es otorgar significaciones y eso hace de los animales sujetos otorgadores de significado dentro de su mundo vivido espacio-temporalmente de modo específico (von Uexküll, 2016, p.35 y p.77). No se trata únicamente de refutar la vieja idea cartesiana que leería en los animales la lógica de la máquina. Antes bien, se trata de pensar la especificidad semiótica involucrada en cada uno de esos mundos monstruosos que fascinan al etólogo, como configuraciones de mundos específicos y fuertemente diversos. Además, desde esta tesis, sería más difícil asentir a la separación cualitativa entre los mundos circundantes (atribuidos a los seres no humanos) y el mundo (*Welt*, que solo los humanos seríamos capaces de configurar) Ya en este siglo, estas ideas han sido retomadas críticamente por Vinciane Despret, quien desarrolla una teoría del *Umwelt* que va más allá de la explicación de la descripción de las conductas animales instintivas y previsible detectables en experimentaciones de laboratorio que se limitan a investigar las rutinas ineludibles de animales más o menos simples, y busca pensar las situaciones de mutua significación del ambiente, la “porosidad de los mundos y la flexibilidad de quienes los pueblan” (Despret, 2016, p.179), como las situaciones de domesticación o de cría. De esta forma, las especificidades semióticas involucradas en las configuraciones de mundos no son estancas, y se producen en una coexistencia de fronteras permeables y cambiantes que permiten una “asociación entre mundos asociados” (p.180). Cada *Umwelt* está conectado parcialmente con otros y su coexistencia metamorfosea a los seres que son su expresión (p.181). En esta línea se ubican las investigaciones de Baptiste Morizot, para quien las capacidades semióticas de los animales están siempre vinculadas a la relacionalidad y el encuentro: a través de una investigación sobre el dispositivo animal del rastreo, Morizot propone una especie de teoría de la conversación interespecies donde no se trata ya de ser otorgador de significados dentro de un mundo propio y aislado, sino de un arte de la atención, un arte de investigar sobre el arte de habitar de los demás vivientes, “centrar la atención no sobre los seres sino sobre las relaciones” (Morizot, 2020, p.24). De esta forma, el (re)aprendizaje del arte animal del rastreo permitiría no solo asumir la existencia de mundos perceptivos y efectuales diversos sino, sobre todo, la posibilidad (o necesidad) de la comunicación difícil, pero imprescindible entre ellos.

Como señala Kohn (2021) retomando la teoría peirciana para plantear una semiosis de lo viviente, cada sí-mismo<sup>3</sup> puede considerarse tanto un producto como un nuevo punto de partida de la semiosis, comprendiendo que existe un “proceso continuo de producción

e interpretación de signos que captura cada vez más detalladamente algo sobre el mundo y que paulatinamente va orientando a un ser interpretante” hacia dicho mundo, configurándolo en este mismo proceso (pp. 47-48).

Si leemos esta especificidad en la línea que abre Agamben en *Lo abierto* encontramos no pocas resonancias con los problemas que atraviesan las prácticas artísticas desde las primeras vanguardias. Agamben subraya que

las investigaciones de Uexküll sobre el ambiente animal son contemporáneas tanto de la física cuántica como de las vanguardias artísticas. Como estas, sus investigaciones expresan el abandono sin reservas de toda perspectiva antropocéntrica en las ciencias de la vida y la radical deshumanización de la imagen de la naturaleza. (Agamben, 2006, p.79)

¿Qué significa este abandono sin reservas de toda perspectiva antropocéntrica? Para comenzar a desbrozar esta idea, es necesario volver a pensar la tarea de configuración que toda agencia implica. La figuración (y más aún la figuración-con) implica una tarea imaginaria que no siempre puede resumirse en la respuesta a estímulos o la satisfacción de necesidades: modos en que se ha pensado tradicionalmente la agencia en lo viviente no humano, y como la siguió pensando von Uexküll a pesar de todo. Figurar es emitir e interpretar una serie de signos cuyo sentido (y exceso) requiere de un desborde de lo individual y lo específico sobre una trama de lazos simpoiéticos interespecies. Sin embargo, no siempre la configuración significó esto.

Con-figurar es hacer mundo, reza el famoso *dictum* heideggeriano, pero la configuración implica una imaginación hibridada, cruzada que no siempre fue tenida en cuenta. En *Los conceptos fundamentales de la metafísica*, Heidegger otorga esta facultad de forma exclusiva al *Dasein* señalando para las otras formas de existencia otros modos de relación/no relación con el mundo: el animal es pobre de mundo y la piedra es sin mundo. Dicha atribución a lo humano de la capacidad de configurar mundos, independientemente de que Heidegger señale que no supone una jerarquía con respecto a las otras formas de existencia, sí implica una especificidad basada en grados de acceso diferencial a lo que hay y una respuesta determinada respecto de lo que significa el mundo y la posibilidad de acceder y determinar la vida. Desde el marco fenomenológico en el que Heidegger piensa, es la pregunta por la posibilidad de acceder desde una especie de conciencia intencional a los mundos perceptivos diversos de los que hablaba von Uexküll lo que, en un mismo gesto, le permite suponer que parte de una perspectiva no antropocéntrica y definir el mundo como “lo ente respectivamente accesible y lo entre tratable” (Heidegger, 2007, p.247) desde un criterio humano. En el máximo respeto por la diferencia de estructuras perceptivas, Heidegger parece reintroducir la medida del hombre,

porque es en comparación con él que puede determinarse la “pobreza de mundo” del animal, ese paradójico tener y no tener mundo, incluso aunque esto no implique “una tasación ni valoración en cuanto a perfección e imperfección” (p.243). El sentido de esta carencia está dado por un mundo no animal desde el que se lo juzga y que es lo que garantiza una cierta teleología antropocéntrica (Derrida, 1989, p.88) y excepcionalista. Encontramos aquí una ambigüedad máxima, como señala Agamben, entre la defensa de un abismo insalvable entre animales y hombres para evitar el antropomorfismo y una cierta comunidad entre el aturdimiento animal (*Benommenheit*) –el estar atrapado por el medio– y el tedio humano (*Langeweile*) –la tonalidad emotiva necesaria para que el ente se muestre al *Dasein* en su total indiferencia–. Si el *Dasein aburrido* es “entregado a algo que se le niega”, y el animal en el aturdimiento es “expuesto a un no-revelado”, ambos están expuestos a un cierre. En esa comunidad de los abiertos a un cierre es donde Heidegger funda el pasaje, la antropogénesis, la separación de lo viviente que otorga de forma exclusiva la capacidad de configurar al humano. El tedio, así, es el encargado de operar el pasaje de la pobreza de mundo animal a la configuración de mundo humana y de hacer devenir *Dasein* al ser vivo-hombre (Agamben, 2006, pp. 83-92). Es por ello que, en el caso de Heidegger que funciona aquí como paradigma, no se trata de respetar desde el discurso metafísico los diversos modos de configuración del mundo (podríamos decir, la existencia de muchos mundos en el mundo) con ejercicios semiótico-efectuales específicos e inconmensurables, y de dejar al arte y a los profetas la tarea de encontrar alguna forma de diplomacia con ellos, sino de un discurso que hace de la posibilidad de la configuración de mundo una prerrogativa exclusivamente humana y, en las críticas que le formulan Derrida y Agamben, esto implica que el otorgamiento de “mundos específicos y fuertemente diversos” a los animales<sup>4</sup> es precisamente el lugar teórico en el que se reproduce la lógica excepcionalista. Es por ello que, a pesar del sentido común actual que otorga agencialidad hasta a las piedras, continúa siendo necesario pensar las posibilidades de la configuración y el modo en que esta ha sido distribuida.

Ya en las discusiones de este siglo, la configuración no se reduce necesariamente a un trabajo consciente o simbólico, sino que excede las *facultades* individuales, empujando a quienes figuran a la cohabitación, la coexistencia, la colaboración y/o el conflicto; es decir, fuerza a la imaginación mediante una co-acción no exenta de coacción en la medida en que no depende de una sola voluntad o un objetivo en común. Este trabajo imaginativo implica, como afirma Haraway, diversas formas del devenir-con otrxs y diversos modos de responder y responsabilizarse por otrxs, por su vida, pero también por su muerte. El arte contemporáneo ha abrazado esta causa en muchas de sus manifestaciones, a

través de una lectura atenta de las teorías contemporáneas acerca de los complejos agenciales y de la generación de dispositivos que den cuenta de estas formas de colaboración, ya sea a través de una escenificación de la teoría misma o de sus consecuencias materiales. En este último sentido, quizás las formas más interesantes de la figuración se encuentren en aquellas prácticas artísticas que, lejos de la pretensión de fundar un (viejo) nuevo núcleo de equilibrio armónico, generen un dispositivo técnico donde diferentes y divergentes formas de *sensoria* se encuentren. Una suerte, quizás, de laboratorio de experimentación sensible.

Si la palabra “mundo” todavía nos convoca, como por ejemplo propone Latour (2017, p.50), es porque debe entenderse con un sentido verbal antes que sustantivo. Los mundos que hacen ruido a nuestro alrededor, lo hacen porque se sostienen no solo sobre una multiplicidad de existentes sino ante todo en “las maneras que tienen de existir” que, a su vez, implican una serie de prácticas diversas. Tomando distancia del constructivismo social que a menudo le sigue siendo atribuido, Latour señala (ya desde hace decenas de años) que el hecho de que el mundo sea algo que se construye no implica que sea menos real, sino el modo justo en que es posible captar cómo es construido a través de una extensa red de agencias que hacen existir lo que es tal como es (2001, esp. 319-350). En este sentido, es importante indicar que en la medida en que la construcción no puede escindirse categorialmente de los hechos (empíricos, por llamarlos con los términos que la filosofía ha cristalizado), la noción de “naturaleza” deja de ser el reducto en donde deben colocarse todos aquellos seres intocables por la acción humana, del mismo modo en que su pareja oposicional (la noción de “cultura”) no puede considerarse el único polo de la acción sujeta a variación, deliberación, decisión. Así pues, si hemos de inquirir en el modo en que la “naturaleza” está en condiciones de hacer (y de configurar, podríamos decir siguiendo nuestra línea argumental), no podemos eludir el hecho de que también es algo que puede hacerse. Para pensar exactamente este tipo de relación entre modos de existencias, nunca unidireccional, siempre simpoiética, tramada, mezclada, Haraway acuña el término *worlding* a partir de la idea de otra-mundialización que propone Preciado (Haraway, 2008, p.3). Como señalan Palmer y Hunter, se trata de un sintagma nominal que transforma el mundo, antes considerado como un ser (ente), en un hacer, gerundio o generativo que permite pensar la mezcla particular semiótico-material que borrona los límites entre sujeto y entorno (2018) que, según vimos, sigue presente en la versión heideggeriana de la configuración de mundos. En la edición española de *Seguir con el problema* (2019b), Helen Torres decide traducir el término *worlding* por *configuración de mundos*. Esta torsión con-figurativa resulta útil aquí porque nos permite imaginar un relato

no fenomenológico para explicar la noción de configuración y también de mundo (Haraway, 2019b, p.254 nota 10).

### **Interrumpir lo natural**

Si quisiéramos construir una genealogía del arte como actividad multiespecie deberíamos remontarnos mucho tiempo atrás, a los orígenes de unas prácticas artísticas muy alejadas temporalmente del giro materialista contemporáneo. Materialmente podemos afirmar que siempre hubo “colaboración” multiespecie, porque desde siempre las otras especies han sido el soporte material a través del cual el arte se hace. Desde los pigmentos para las pinturas, hasta los pelos de los pinceles, las cuerdas de tripa, los huesos, las pieles, los trozos de árbol y ramas, podríamos afirmar que la materialidad requerida para la representación artística implica una larga lista de *colaboraciones* (cfr. Aloi, 2015, p.5). A su vez, una cierta presencia “literal” de los animales y las plantas en la galería también ha ido ganando terreno en el arte contemporáneo, desde los casi un millón de animales muertos “para que la obra de Damien Hirst viva” (Golstein, 2017), hasta los diversos ejercicios de domesticación de sistemas de raíces de Diana Scherer (2020): los cuerpos animales y vegetales están hoy presentes en el arte *en persona*. Sin embargo, más allá de esta participación de los cuerpos ya muertos como materia modelable, también existe una larga historia de colaboración en otro sentido. Las prácticas artísticas siempre han lidiado con la reacción-acción de esa materia orgánica en el trabajo creativo. Esa agencia se ve involucrada en el trabajo imaginativo, por ejemplo, a través de la mimesis de procedimientos vegetales y animales, y de la experimentación de lo que podríamos llamar un perspectivismo, que otorga una cierta posición subjetiva y semiótica a la materia con la que se trabaja. Aun bajo principios humanistas, el arte siempre estuvo interesado en imaginar formas de ver y sentir no humanas. Pero a la luz de ciertas teorías contemporáneas, como el giro materialista y las discusiones en torno al posthumanismo, el arte puede plantear una opción no antropocentrada a partir de la generación de artefactos o dispositivos colaborativos cuya operatividad se encuentra cercana a lo que Barad llama *intracción* en el marco de su propuesta de un “realismo agencial”. Este concepto toma la crítica al concepto de individuo, operada tanto en la biología como en la filosofía, para pensar los problemas performáticos de la relación entre cuerpos y materias:

En la reconceptualización de la materialidad que hace el realismo agencial, la materia es agentiva e intra-activa. ...El dinamismo de la materia es generativo no sólo en el sentido de traer cosas nuevas al mundo, sino en el sentido de hacer surgir nuevos mundos, de participar en una reconfiguración continua del mundo. Los cuerpos no se limitan a ocupar su lugar en el mundo. No se limitan a situarse o localizarse en ambientes concretos. Más bien, los "ambientes" y los "cuerpos" se

co-constituyen de forma intra-activa. Los cuerpos ("humanos", "ambientales" o de otro tipo) son "partes" integrales o reconfiguraciones dinámicas de lo que es. (Barad, 2007, p.170)

Se trata, entonces, de tomar como punto de partida una agencialidad producida en el entrelazo material: no una interacción entre dos o más cosas que entran en relación, sino una relación que es ya interna, que no se agrega a los cuerpos, sino que los hace existir como tales. Una relación que a su vez siempre se trama con dispositivos, artefactos, aparatos que lejos de mediar limpiamente como puentes etéreos, complican e introducen por su cuenta un ruido propio. Barad insiste en que los dispositivos son ellos mismos también materialidades y sentidos puestos en relación. Antes que máquinas entendidas bajo la lógica del objeto o del útil, los dispositivos son prácticas. (Barad, 2007, pp. 145-146). Desde esta perspectiva, lo que hay solo existe en el corte de un particular encuentro intra-activo que involucra tanto sentidos como materialidades. La relacionalidad llevada a su tensión máxima, bajo las formas complejas de individuación capaces de hacer existir una co-acción proveniente de una agencia distribuida, suele durar lo que un relámpago, esa chispa emergente de una fricción a veces feliz y a veces dolorosa que ilumina, incendia y desaparece. En este sentido, no podemos dejar de escuchar los señalamientos de Isabelle Stengers cuando, refiriéndose a la relación de los seres humanos con Gaia<sup>5</sup>, habla de una intrusión y rechaza la idea de pertenencia, toda vez que "ya no nos enfrentamos con una naturaleza salvaje y amenazadora, ni con una naturaleza frágil, que hay que proteger, ni con una naturaleza que se puede explotar a voluntad" (Stengers, 2017, p.42). Antes bien, Gaia (lo que a veces es nombrado como naturaleza) "hace existir en el seno de nuestras vidas una incógnita" (p.43). Creemos que algunas prácticas artísticas ponen esa incógnita de manifiesto sin la necesidad de clausurarla con una respuesta fácil y tranquilizadora.

En ese sentido, el arte, en colaboración con otras prácticas, puede ayudar a comprender lo que, siguiendo a Beth Dempster, Haraway llama *simpoiesis*, entendida como un generar-con, "una palabra para configurar mundos de manera conjunta, en compañía" (Haraway, 2019a, p.99). Si la biología había comenzado a alejarse de la idea de que existen entidades individuales, preexistentes y delimitadas cuyas relaciones eran pensadas en términos de competencia o cooperación, y a pensar la *simbiosis* en términos de sistemas autopoieticos (Varela, 2016), a partir de los desarrollos de Margulis es posible, nos dice Haraway, pensar la relación agencial entre lo existente en términos de *simpoiesis*: una actividad en permanente modificación y sin límites espacio-temporales claros (Haraway, 2019b, pp. 102-103). Vemos entonces cómo, la vieja noción de *poiesis*, que designaba la actividad ontológica fundamental de pasaje del no ser al ser (Platón,

*Banquete*, 205b 8 ss.), y que se convirtió en la prerrogativa particular del arte, permite ahora pensar justamente ese tipo de acción relacional de todo lo existente, ya no en términos de unidades individuales anteriores que se encuentran en un exterior a ellos e interactúan en segunda instancia, sino en términos de esos complejos ensamblajes simbiótico-materiales que la biología llama holobiontes. La *poiesis*, esa forma de hacer que para Aristóteles distinguía una de las formas de actuar exclusivamente humanas (*Ética Nicomaquea*, IV, 11, 40b), se vuelve una prerrogativa de lo existente anterior incluso a su eventual arbitraria división conceptual individuo actuante/medio de interacción, un hacer-con que en su actividad hace y deshace (configura) las formas y las materias de lo que existe.

### **Interferencias simpoiéticas en el museo: del diorama al dispositivo**

Así, desde este punto de vista, lo que puede resultar interesante es analizar de qué manera se conjugan esas diferentes agencias puestas en juego dentro de un determinado dispositivo o práctica artística particular. Consideramos que es posible delimitar al menos tres momentos del compromiso de las prácticas artísticas con las configuraciones imaginarias de lo “natural”.

Por un lado, la idea de que una reconstitución de lo así llamado natural se determina a través de una disposición que podríamos pensar bajo la lógica del diorama, donde tanto lo vegetal como lo animal convocados en el dispositivo artístico aparecen como soporte simbólico de determinadas cargas referenciales. Como recupera Haraway en *Primate Visions*, los dioramas fueron la forma en que en los inicios del siglo XX algunos científicos pretendieron preservar la “naturaleza” en su pureza, disponiéndola en los museos mediante técnicas taxidermistas. En este sentido, los dioramas funcionan como “máquinas del tiempo” preparadas para la mirada del espectador (la interacción entre el cuerpo del espectador y el de la obra estaba radicalmente prohibido en estos espacios) y la “naturaleza” allí escenificada apunta a trasladarnos al momento originario en que naturaleza y cultura no se hallan separadas, una suerte de encarnación del encuentro (ya para siempre perdido) entre lo humano y lo no humano natural. (Haraway, 1989, pp. 27-29). Bajo esta lógica, el diorama constituye un dispositivo que permite echar una mirada a la “naturaleza”, si bien el hecho de que esta naturaleza carezca de vida (y por lo tanto sea de índole atemporal), la transfigura simultáneamente en altar sagrado, escenario y jardín edénico (p. 29); un sitio donde mediante la mirada el hombre puede “reencontrarse” con su atávico pasado, pretendidamente inmóvil y siempre igual a sí mismo. Un ejercicio que trasplanta al Museo de Ciencia Natural lo que el siglo XVIII había construido para el arte en términos de distancia estética requerida para el espectador. Haraway enfatiza el

carácter eminentemente narrativo de este dispositivo integrándolo a la historia natural, algo que significa al menos dos cosas. Por una parte, el carácter construido de esa “naturaleza” que se captura (ya sea mediante imágenes fotográficas que sirven para recrear la escenografía, ya se trate de los animales mismos, embalsamados; como se sabe, las plantas no pueden ser embalsamadas y además su color permite que cualquiera de ellas pueda ser reemplazada por otra parecida, incluso de plástico), se moviliza a la institución museística y se construye como grupos que habitan determinados hábitats (*habitat groups*, p.29). Pero, por otra parte, también se integra a la historia natural en la medida en que resulta una fábula que pretende ser leída a simple vista en el libro de la naturaleza. Esto es lo que hace tan importante al órgano visual: todos los seres involucrados, señala Haraway, son actores en una obra teatral moral que se representa sobre el escenario de la naturaleza (*habitat groups*, p.29). La moral se introduce en la medida en que el ojo del espectador es invitado a entrar y luego queda atrapado dentro del diorama, recreando el momento tan ansiado como perdido del encuentro originario, la comunión naturaleza-humano que no debe olvidarse y que solo puede ser recordada si se la inserta en este dispositivo cuya máxima pretensión es hacer posible la visión sin mediaciones. La contradicción performativa que el diorama supone (la recreación de una naturaleza-sin-humanos que ya no existe mediante la supresión de todo indicio de lo viviente, la posibilidad del acceso in-mediató a un pasado que trasciende las barreras evolutivas) logra su objetivo finalmente: se trata de una relación moral porque hace posible la “visión espiritual” que contempla la *esencia* de la vida posibilitada por la muerte y la re-presentación literal (p.30). El papel de eslabón perdido entre el Museo Natural dioramático y el Museo de Arte Contemporáneo quizás podría cumplirlo satisfactoriamente la serie de Damien Hirst “Historia Natural” cuya obra más comentada sea probablemente “La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo” (1991), donde un tiburón conservado en formaldehído podría inscribirse imaginariamente en la tradición taxidermista, ahora mediada por la borrada contextual y la singularización característica de la caja blanca de la galería moderna.

El arte ha colaborado con y ha crecido al calor de esa construcción de los dispositivos visuales como espectáculos para el ejercicio de fruición y/o sublimación de una naturaleza concebida como una totalidad que incluso en su absoluto poder puede ser atrapada en una conceptualización y en un dominio material total a través de lo que podríamos llamar una “naturaleza muerta”. Sin embargo, y como segunda perspectiva respecto de la relación entre arte y vivientes que querríamos reseñar, también encontramos un uso más reciente de animales o seres vivos en las obras de arte que se hacen eco de

aquella construcción de la naturaleza como un capital –simbólico y material, como dice Shukin (2009) a propósito de los animales– extraíble y gozable. Un caso paradigmático de este tipo de uso de entes vivientes en un dispositivo artístico lo constituye la obra de Joseph Beuys *I like America and America likes me* (1974). En esa performance, el artista interactuó durante tres días con un coyote, encerrados ambos en el dispositivo visual de la galería. La performance ha sido ampliamente leída sobre la matriz simbólica de la crítica descolonial que parece proponer, a partir de la problematización del suelo como territorio y de los vivientes que representan efectivamente un territorio. El artista llega a la galería sin tocar suelo “norteamericano” e interactúa con lo que considera el símbolo de la norteamericanidad anterior a la conquista: el coyote, *trickster* arquetípico de las comunidades indígenas de América del Norte. Lo “natural” cumple aquí un rol novedoso en términos performáticos (el animal “salvaje” está vivo dentro de la galería y Beuys debe establecer con él algún tipo de diplomacia para poder sobrevivir a la experiencia), pero en términos conceptuales, lo “natural” no deja de tener un rol clásico: traer un fragmento de lo “natural” tiene como objetivo último formular una pregunta relevante para el nosotros humano que conforma el público del museo.

Por último, a partir de la extenuación de este tipo de prácticas que aquí consideramos bajo el orden de lo simbólico, comienza a aparecer con bastante frecuencia otro tipo de abordaje quizás más interesante desde el punto de vista conceptual en la medida en que plantea una problematización de lo “natural”. En este tipo de abordaje, se convoca a los así llamados entes naturales con sus propias agencias, para que formen parte de la obra de arte, para que participen del proceso poético, podríamos decir. Una de las cuestiones que aparecen como fundamentales en torno a la problematización de esos complejos agenciales biogenéticos es la capacidad de emitir signos e imágenes. Las prácticas artísticas, entonces, suponen estudiar e investigar cuáles son las especificidades de la emisión de signos e imágenes de cada uno de los complejos agenciales que serán involucrados en la obra. Este foco puesto en la perspectiva de las agencias colaboradoras, habilita una diversificación de esa idea de lo natural o de la naturaleza que, de otro modo, quedaría planteada de una forma demasiado abstracta porque se refiere a una totalidad unificada, a todo aquello que cae del otro lado de las fronteras del mundo humano.

La diferencia fundamental entre la lógica visual del diorama y esta trama colaborativa tendría como primer aspecto el intento de especificar cuál es la agencia particular involucrada cuando se convoca a un ser viviente no humano dentro de una obra de arte. Contra la lógica que ubicaría especular y espectacularmente a todo lo no-humano como paisaje natural, y cuyo sentido último sería dar cuenta de lo humano; estas prácticas

podrían complejizar y tensar al punto de volver irrelevante la idea misma de una naturaleza unificada. Cuando observamos, por ejemplo, los ejercicios biomiméticos de Virginia Buitrón, en los que la larva de mosca que se mueve sobre la hoja de papel dibuja un motivo que la artista copia, difícilmente podamos recuperar en el gesto una idea general de lo natural. Allí, nos encontramos ante una lógica gestual muy específica que la artista intenta recuperar: se trata de un gesto imaginario que asume la agencialidad de las larvas antes que plantear una deriva simbólica que ponga a la larva en algún rol antropomimético. La larva emite signos e interpreta el mundo al que la artista la convoca (un piso de baldosas al aire libre), en un quiasmo intermundano donde se conversa a través de los trazos sobre materiales que no son ni totalmente humanos ni totalmente larvísticos. La mirada de la cámara que sigue el paseo de ambas es trabajada no como la puesta en paralelo de dos mundos escindidos sino como un dispositivo que permite seguir una huella trazándola, sin que se decida realmente quién copia a quién.

Se trata entonces de subrayar que la diversificación de los vivientes tiende a complejizar el dispositivo artístico dado que supone no solamente la emisión de imágenes y signos, sino también la manera en que esas imágenes y signos de diversa procedencia pueden comenzar a jugar de un modo no planificado por la artista, en el sentido de que la obra se abre a la contingencia y a la intracción de temporalidades: la larva, la mano humana, la mirada de la cámara, las posibilidades que los dispositivos de reproducción permiten a la hora de reproducir las imágenes (incrementar o reducir la velocidad). Lo que se disputa en estos abordajes, creemos, es el concepto de naturaleza, pensada ya no como un todo armónico sino como el ámbito de cruce de agencias con temporalidades, intereses y espacios propios.

Podríamos decir que cada vez que convocamos el concepto de naturaleza, antes que facilitar algún tipo de comprensión respecto de la referencia que se quiere aludir, convocamos su contracara. Si el concepto de naturaleza es inteligible únicamente en su articulación con el concepto de cultura (Latour, 2017), difícilmente podamos salir de los esquemas hermenéuticos delimitados por los estudios culturalistas a través de un llamado abstracto a la naturaleza como vida teleológicamente orientada al sostenimiento de sí misma. Y, sin embargo, lo que parece abundar en ella es el derroche, el gasto que no produce una utilidad sino derivas posibles que eventualmente producirán efectos, modos de vivir y modos de morir que proliferan sin jerarquías incluso si ordenada o sucesivamente.

Quizás un concepto más adecuado para pensar esos modos de vivir y de morir, para lo que a menudo imaginamos bajo el rótulo de lo natural, sea el de naturotécnica, tal como es utilizado, por ejemplo, por Donna Haraway: algo que desde siempre es un

complejo ensamblaje de intervenciones, colaboraciones, disposiciones y acciones humanas y no humanas. Contra la noción más abstracta de naturaleza, que aparece como biocentrista, podría pensarse una problematización que, sin eliminarla (después de todo resulta imposible prescindir de algún tipo de noción de lo natural, incluso en nuestro lenguaje corriente, y la naturaleza parece ser una de esas cosas imposibles “que no podemos *no desear*” Haraway, 2019a, p.30), nos permita señalar que eso que llamamos “naturaleza” necesita ser pensado a partir del modo en que puede ser configurada, producida.

Lo que parece más interesante dentro de ciertas prácticas artísticas que tienen un gran impacto en cuanto a su problematización de la *aisthesis*, reside en su potencia para poner en primer plano que la naturaleza está profundamente escandida por hiatos, pero de modo tal que no impera en ella una lógica solipsista sino que existe la posibilidad de construir continuidades (y, por lo mismo, rupturas). Mientras se trabaje a partir de una noción de naturaleza abstracta, las separaciones solo cumplen una función de marco, dibujan el cuadro que separa a los seres unos de otros (o incluso, al sujeto del medio), extrayéndolos de su mundo para ordenarlos en una taxonomía variada pero continua. Por el contrario, las prácticas de los seres involucrados en la obra generan la posibilidad de pensar que en ella cada entidad funciona como un articulador, un modulador entre diferentes formas de hacer y de sentir que tienen allí lugar. Allí sí se puede pensar la emisión de signos y de imágenes como una forma de mediación o de articulación entre diferentes instancias, diferentes temporalidades, diferentes formas de la percepción, que aparecen a veces yuxtapuestas y a veces en forma asociativa o colaborativa, abriendo el espacio a una práctica que finalmente vamos a terminar llamando obra de arte. En esta línea, lo relevante es poder generar una práctica artística donde sin perder la especificidad, es decir, sin la obligación de remitirse a una noción de naturaleza o de vida abstracta (sintética, de acuerdo a la clasificación de Foucault, 1968), sea posible el paso de una entidad a otra. Siguiendo a Latour (2013), podríamos decir que los diferentes “yo” (o individuaciones, como las llamamos antes) existen no debido a la permanencia de un núcleo “auténtico” sino por “su capacidad para hacerse llevar... por fuerzas capaces de quebrarlo o, por el contrario, de instalarse en él en cualquier momento” (2013, p.195).

### **Del bioarte a la colaboración multiespecie**

Hacia fines de los años 90 del siglo XX, de la mano del brasileño Eduardo Kac, comienza a divulgarse el término *bioarte*. Las prácticas artísticas que se asociaron con esta buena nueva derivaban directamente de la capacidad científico-tecnológica de manipular

de modo cada vez más preciso y en un nivel más micro. En 2000 el artista presentó *GFP Bunny*, una coneja transgénica fluorescente que se convirtió en el paradigma de esta nueva alianza entre ciencia y arte a través de la biotecnología. La obra se inscribe en la estela de cierta fascinación por la manipulación genética, en el contexto de lo que se conoció como Proyecto Genoma, que auspiciaba la posibilidad de intervenir en un nivel cada vez más elemental y codificado las vidas humanas y no humanas. Como se lee en el manifiesto de 2017 “¿Qué es el bioarte?”, el horizonte de las prácticas allí resumidas es el de la manipulación de la materia viviente en todos sus niveles. En este sentido, el bioarte no parece distanciarse, aunque lo haga desde una perspectiva y un lenguaje de fines del siglo XX, del mismo uso *creativo* de los materiales vivientes, ahora mantenidos con vida, que acompañó las teorías de la creación artística desde el siglo XVIII, de vocación fuertemente antropocentrada.

En la entrada “bioarte” de *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología* (Kozak, 2012), Flavia Costa y Lucía Stubrin señalan una serie de “antecedentes” para esta forma de arte que quizás nos permitan pensar con mayor agudeza el problema de este trabajo. En obras como “Biotrón” o “Fitotrón” de Luis Fernando Benedit o “Analogías” de Víctor Grippo, presentadas como variaciones en torno a la relación entre arte y vida anteriores al horizonte de la manipulación genética, el uso en la galería de los vivientes, insectos o vegetales, es extraño al uso del pincel biotecnológico. En estos casos los vivientes convocados se encuentran en dispositivos de intervención imaginaria cuyo efecto es la obra. Los vivientes no son la *creación* de los artistas, sino que son expuestos con su productividad material y semiótica específica. Se trata, sin embargo, de obras que aún mantienen cierta deuda con una red simbólica que les da sentido, donde el artista, si bien no es artífice de los vivientes, como en el caso de Kac, sí mantiene su soberanía sobre el horizonte hermenéutico en el que ellos se inscriben.

En cualquier caso, la genealogía de estas obras quizás deba leerse en la tradición del arte conceptual, el minimalismo y el *Land art*, antes que en la del llamado bioarte. Estas prácticas, que ponían en cuestión el lugar y el contexto de la obra de arte, habilitaron la pregunta sobre el rol del artista en el entramado institucional del arte. Actualmente, la presencia de seres vivos en la obra parece alejarse de una concepción de la materia viviente como fondo disponible y manipulable, tal como fue pensada en muchas prácticas asociadas al bioarte en sus inicios. La omisión del cuerpo en favor de una materia abstracta abre toda una serie de debates respecto de los derechos de los animales y los vivientes y, especialmente, una serie de derivas morales que obstaculizan lo que nos parece importante de las prácticas que convocamos aquí. En ellas lo viviente es materia actuante

e imaginante en relación con todos los demás elementos que se conjugan en la obra. Lo que aparece allí, en ese sentido, es la materia viviente como medialidad o como articulación, a través de la propia agencialidad que trae consigo y que hace visible la historia de la producción, de las acciones y la imaginación que la llevó hasta ahí. De esta forma, también se modifica el propio concepto de material artístico, que ya no es un recurso disponible, sino que es un agente de sus propias transformaciones. Ya no es ese lugar alquímico a través del cual se produce la transformación entre una materia inerte y una idea sublimada a través de la representación, sino que es esa medialidad misma la que es imaginativa, con agencia y agenda.

Para pensar esta diferencia podemos analizar el diferente uso galerístico de los insectos en las obras de Tomás Saraceno y de Virginia Buitrón. En las distintas exposiciones en torno al proyecto *Aracnofilia*, el artista argentino-alemán monta las telas tejidas por distintas especies de arañas que quedan expuestas, sin las arañas, para su contemplación. Las arañas son invocadas en el catálogo y en el proyecto como agentes colaborativos. A su vez, con vocación latouriana, se invita a la comunidad científica a actuar como portavoces de las arañas en el proyecto y como efectivos pasaportes para acceder a las reservas naturales que son su hábitat. La obra de Buitrón, *Dispositivo de dibujo interespecie*, por su parte, lleva el hábitat de las larvas de mosca a la galería y produce dibujos con el movimiento que producen a medida que salen de la compostera. ¿Qué diferencia a estas dos obras? ¿Por qué creemos que su comparación puede servir para pensar dos modos contrapuestos de traer cuerpos animales a la galería? Para poder contraponer estas obras es necesario indagar qué preguntas sostienen y cómo están pensados los propios dispositivos. En un caso, la contemplación casi sublime, humanamente privilegiada, de una arquitectura animal sacralizada (vuelta indisponible para su uso arácnido habitual), en el otro, la profanación (en términos agambenianos: la restitución a un uso común como el gesto inverso al de la sacralización) (Agamben, 2005, pp. 83-84) de la técnica de escritura de las larvas que permite imaginar en un ejercicio mimético sus modos de emisión de signos e imágenes. Un sacrificio animal casi-religioso o un juego de intracciones larva-humano que subraya ese espacio medial o relacional entre ambos que, sin ser transparente y total, es provisorio pero posible. Quizás, si pensamos la dimensión de las preguntas que estas obras se plantean, la idea de un universo en la telaraña frente al pequeño espacio larvario interespecie, el uso de la lógica agencial y colaborativa como estructuras de renta extraíble o su uso como contingencia mínima, permiten trazar las posibilidades de un encuentro que asuma la mayor desjerarquización posible dentro de un museo.

El arte contemporáneo ha dado a la filosofía mucho que pensar. Las colaboraciones interdisciplinarias entre artistas, científicos y filósofos son cada vez más frecuentes y necesarias en el contexto actual de la crisis climática, que ha desencadenado una serie de procesos irreversibles que requieren de la imaginación, el pensamiento y la acción de todas las entidades que habitan este mundo de muchos mundos. A través de un breve recorrido por los vínculos posibles entre obra de arte y vivientes no humanos, hemos querido en este trabajo señalar algunas diferencias, trazar algunas tensiones, en los distintos usos de la agencialidad de lo viviente y las ideas de lo “natural” involucradas en ellos dentro de ciertas prácticas artísticas actuales que continúan interrogando y experimentando con la agencialidad de la materia viviente.

### Referencias

1. Cf. por ejemplo Latour (2017) y Descola (2012).
2. En la acepción del término que le da D. Abram, es decir, no como entidades celestiales o espirituales sino como los seres que habitan el planeta junto con los humanos (Abram, 2010, p.9). Aunque usaremos la expresión no-humano a lo largo del texto por tratarse de la que suele usarse en la bibliografía referida, nos interesa dejar señalada la posibilidad de ensayar otros modos posibles de referir esa inmensa otredad de seres otros entre sí que solo se sostiene en la hipótesis excepcionalista.
3. Y en esa categoría incluye “a todos los seres, incluyendo aquellos que son no-humanos” (Kohn, 2021, p.23).
4. Vale la pena recordar que en la gran cadena de la relación/no-relación de los entes con el mundo de Heidegger, las plantas tienen un lugar impreciso.
5. Stengers retoma la llamada “hipótesis Gaia” que el químico J. Lovelock y la bióloga L. Margulis usan para pensar “la biósfera tierra como un sistema activo de control y adaptación, capaz de mantener la tierra en homeostasis” (Lovelock y Margulis, 1974, pp. 2-10). También algunas de las conferencias de Gifford de Latour que aquí citamos están dedicadas al análisis detallado de las ideas de Lovelock (Latour, 2017).

### Bibliografía

- Abram, D. (2010). *Becoming animal. An Earthly Cosmology*. New York: Vintage.
- Agamben, G. (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Trad. Costa, F. y Castro, E. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2005). Elogio della profanazione en *Profanazioni* (pp. 83-106). Roma: nottetempo.
- Aloi, G. (2015). Animal Studies and Art: Elephants in the Room, extended editorial to the Beyond Animal Studies, *Antennae. Journal of Nature in Visual Culture* publishing project 2015, 2016. Recuperado de: antennae.org.uk
- Aristóteles. (1994). “Ética Nicómaco” en *Ética Nicómaco y Política*. Trad. Gómez Robledo, A. México: Porrúa.
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham & London: Duke University Press.

- Derrida, J. (1989). *Del espíritu. Heidegger y la pregunta*. Trad. Arranz, M. Valencia: Pretextos.
- Descola, Ph. (2012). *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Despret, V. (2018). *¿Qué dirían los animales...si les hiciéramos las preguntas correctas?*  
Trad. Puente, S. Buenos Aires: Cactus.
- Foucault, M. (1968) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*.  
Trad. Frost, E. C. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Golstein, C. (2017) How Many Animals Have Died for Damien Hirst's Arte to Live, en ArtNew, 13 abril de 2017. Recuperado de: [https://news.artnet.com/art-world/damien-whats-your-beef-916097?utm\\_content=bufferbe631&utm\\_medium=social%20post&utm\\_source=facebook.com&utm\\_campaign=socialmedia&fbclid=IwAR2eL6mFBgQRUSBhMOj1oBefwoO4aYC-M\\_-FAzKCjD1Cv3R7DUqNND3-uA](https://news.artnet.com/art-world/damien-whats-your-beef-916097?utm_content=bufferbe631&utm_medium=social%20post&utm_source=facebook.com&utm_campaign=socialmedia&fbclid=IwAR2eL6mFBgQRUSBhMOj1oBefwoO4aYC-M_-FAzKCjD1Cv3R7DUqNND3-uA)
- Haraway, D. (2019a). *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre ciencia, naturaleza y otros inadaptables* Trad. Fernández Gonzalo, J. Madrid: Holobionte Ediciones.
- Haraway, D. (2019b). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Trad. Torres, H. Bilbao: Consomi.
- Haraway, D. (2008). *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Haraway, D. (1989). *Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York y London: Routledge.
- Heidegger, M. (2007). *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo. Finitud. Soledad*. Trad. Ciria, A. Madrid: Alianza.
- Kac E. y otrxs (2017). What Bioart is: A Manifesto. Recuperado de: [http://www.ekac.org/manifesto\\_whatbioartis.html](http://www.ekac.org/manifesto_whatbioartis.html)
- Kohn, E. (2021). *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano*. Trad. Cuellar, M. y Sánchez, B. A. Buenos Aires: Hekht.
- Kozak, C. (ed.). (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Latour, B. (2001). *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Trad. Fernández Aúz, T. Barcelona: Gedisa.
- Latour, B. (2013). *Investigación sobre los modos de existencia. Una antropología de los modernos*. Trad. Bixio, M. Buenos Aires: Paidós.
- Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta: Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Trad. Dillon, A. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Lovelock, J., Margulis, L. (1974). Atmospheric homeostasis by and for the biosphere: the Gaia Hypothesis, en *Tellus. Series A. Stockholm: International Meteorological Institute*. 26(1-2), pp. 2-10.
- Morizot, B. (2020). *Tras el rastro animal*. Trad. Gelman Constantin, F. Buenos Aires: Isla Desierta.
- Palmer, H. y Hunter, V. (2018). "Worlding" en Gauthier, D. y Skinner, S., *Almanac of New Materialisms*, 2016-2018, Recuperado de: <https://newmaterialism.eu/almanac/w/worlding.html>
- Platón. (1995). "Banquete" en *Apología de Sócrates, Banquete y Fedro*. Trad. Martínez Hernández, M. Buenos Aires: Planeta.
- Scherer, D. (2020) Exercises in Root System Domestication, fotografías del trabajo. Recuperado de: <http://dianascherer.nl/photography/exercises-in-root-system-domestication/>
- Shukin, N. (2009). *Animal Capital. Rendering Life in Biopolitical Times*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Stengers, I. (2017). *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene*. Trad. Goldstein, V. Buenos Aires: NED.
- Varela, F. (2018). *Autopoesis. Orígenes de una idea*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso.
- von Uexküll, J. (2016). *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*. Trad. Guntin, M. Buenos Aires: Cactus.

Fecha de recepción: 08 de Octubre de 2021

Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2021

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

