

ŽIVALI IN ŽIVALSKOST V SODOBNI UMETNOSTI

Uršula Berlot Pompe

UVOD

Odnos ljudi do živali in pomeni, ki jih pripisujemo pojmu »živalskosti«, so se zgodovinsko gledano spreminjali in nihali od pozitivnih razmerij empatije in občudovanja živali do negativnega, odklonilnega strahu pred živalskim divjim, nečloveškim in iracionalnim. Tudi sodobna družba poraja ambivalentnosti v odnosu do živali, do katerih se obnašamo empatično in zaščitniško (sobivanje, vzgoja, varovanje), medtem ko druge barbarsko izkoriščamo v živilski in tekstilni industriji, v biotehnoških ali genetskih eksperimentih. Občudujemo nečloveško inteligentnost živali, a jih hkrati brez zadržkov eliminiramo v situaciji, ko predstavljajo oviro našim utilitarnim, tehnološko progresivnim ciljem. V času posthumanističnih kritik antropocentričnega odnosa do sveta se porajajo nove oblike umetnosti, ki v različnih medijih kritično vrednotijo mehanizme dualističnega pojmovanja živali in ljudi, opozarjajo na problem laboratorijskih eksperimentov, vzreje živali in onesnaževanje v živilski industriji ter osvetlujejo mejne vidike bioetike, bioinženiringa in genetskih eksperimentov. Sodobna umetnost se ukvarja s pojavi strahu in destruktivnimi emocijami do živali, izraža sočutje in spoštovanje do njih ali tematizira metaforične, poetične, simbolne ali groteskne vidike našega razmerja do živali. V polju sodobne umetnosti nastaja vrsta družbeno kritičnih del, ki zrcalijo probleme današnjega časa in hkrati vizionarsko raziskujejo možnosti novih oblik sobivanja in komunikacije z drugimi, nečloveškimi živimi bitji.

MODERNA IN POSTMODERNA ŽIVAL

Zgodovinsko gledano so bile podobe živali prisotne v umetnosti od njenih začetkov. V jamskih poslikavah so služile magičnim, ritualnim namenom upodobitve, v antičnih mitologijah se pogosto predstavljajo kot metafore in emblemi psihofizičnih moči (Ezopove basni), v srednjeveški ikonografiji in bestiarijih simbolizirajo ali posebljajo biblične like. Z novim vekom in vzponom renesančnega naturalizma in simbolizma v umetnosti nastopajo živali kot prikriti simboli (Cohen 2008) in prevzemajo vloge ali pomene, ki so zavezani pripovednemu kontekstu. V romantični umetnosti nastopajo živali kot metafore navdušenja nad eksotičnim, živalskim »drugim«, primarnim in divjim (Delacroix) ali kot akterji določenega antropomorfizma (Géricault).

John Berger opaza: »Do 19. stoletja je bil antropomorfizem sestavni del odnosa med človekom in živaljo in je izražal njuno bližino. Antropomorfizem je bil ostanek nenehne uporabe živalske metafore. V zadnjih dveh stoletjih so živali postopoma izginile. Danes živimo brez njih« (Berger 2015: 21). Podobe živali ob začetku 19. stoletja odražajo družbene premene v obdobju industrijske revolucije, ki živali in živalskost (ali naravo v širšem smislu) pojmuje kot »drugačna« in drugorazredna bitja, saj ne premorejo znanja, modrosti in moralne plemenitosti.¹ »Obravnavanje živali je bilo v romantičnem slikarstvu 19. stoletja že priznanje njihovega bližajočega se izginotja. Slike prikazujejo živali, ki se umikajo v divjino, ki je obstajala le (še) v domišljiji« (ibid.: 33).

1 Berger opozarja, da so bile v prvih obdobjih industrijske revolucije živali še uporabljene kot stroji, medtem ko je v 20. stoletju »motor z notranjim zgorevanjem izpodrinil vprežne živali na ulicah in v tovarnah« (Berger 2015: 24). V postindustrijskih družbah se živali uporablja predvsem kot material, surovino ali konfekcijsko blago (meso, koža) v prehrambeni in tekstilni industriji, kot so bile tudi »skoraj vse sodobne tehnike socialnega pogojevanja najprej uveljavljene s poskusi na živalih« (ibid.: 26).

Toda če sta bili simbolika in metaforika živali do devetnajstega stoletja relativno stabilni v posredovanju pomena, pa podobe živali v moderni umetnosti 20. stoletja pogosto služijo različnim formalnim dekonstrukcijam same slikarske reprezentacije. Žival (kot tudi figura) se v moderni umetnosti podreja imperativu abstrakcije in strategijam avantgardnih formalizmov, ki jih povzema znana modernistična izjava Maurica Denisa: »Dobro si je zapomniti, da je slika – preden postane bojni konj, gola ženska ali neka anekdota – v bistvu ravna površina, prekrita z barvami, sestavljenimi v določenem zaporedju« (Chipp 1968: 94).

Lahko rečemo, da moderne živali v nekem smislu ni, saj postane žival v modernističnih slikah formalno sredstvo izrekanja avtonomnosti same slike, ki ni več medij reprezentacije, ampak formalistično eksperimentalno orodje za izražanje gibanja (futurizem), subjektivne percepcije in relativnosti prostora-časa (kubizem), slika postane abstrahirana forma, ki uteleša inteligibilni uvid v notranje bistvo pojavnega (abstrakcija) ali pa reprezentira ponotranjeno umetnikovo videnje in občutenje (ekspresionizem). Videz živali torej v modernistični sliki ne izraža biti ali identitete neke živali, ampak bistvo same slike kot strategije samonanašajoče prezentacije in identitete, ki je kvečjemu na strani umetnika.

Alternative tovrstnim tendencam najdemo v umetnosti nadrealizma in v določenih tehnikah »najdenega predmeta« (*objet trouvé*), posebno poetično, skoraj »proto-postmoderno« držo pa izraža besedilo Franca Marca iz leta 1911 z naslovom *Kako konj vidi svet?* Marc se tu sprašuje:

Ali obstaja bolj skrivnostna ideja za umetnika, kot da si predstavlja, kako se narava zrcali v očeh živali? Kako vidi svet konj, kako orel, srna ali pes? Umeščanje živali v krajine, kot jih vidijo ljudje, je revna konvencija; namesto tega bi morali razmišljati o duši živali, da bi razbrali njen način videnja ... Srna je tista, ki čuti, zato mora biti pokrajina »podobna srni«. To je njen predikat. [...] Lahko bi naslikal sliko z naslovom *Srna*. [...] Morda bom želel naslikati

tudi sliko z naslovom *Srna čuti*. Kako neskončno subtilnejša mora biti slikarjeva občutljivost, da to naslika! (Chipp 1968: 178)

Premik zornega kota, kot ga opisuje Franz Marc, predpostavi fluidno, destabilizirano percepcijo subjekta, ki v prepoznavanju enakovrednosti živali negira antropocentrično vzvišenost nad živalskim, naravnim svetom.

Steve Baker v delu *Postmoderna žival* (2000) primerja modernistično skulpturo Henrya Moora *Sheep Piece/Delo z ovcami* (1971–1972) in postmoderne video performans Edwine Ashton *Sheep* (1997) ter osvetli, kaj je bistvenega pri premiku od moderne k postmoderne senzibilnosti do živali. Abstrahirana Moorova skulptura (ki je pravzaprav dobila ime naknadno, ko je v postavitvi na travniku s senco privabljala okoliške ovce) je abstraktna forma, ki z naslovom, torej domišljjsko, zbuja živalske asociacije in manifestira Moorovo izjavo, da »v resnici lahko vidim živali v čemer koli« (Moore v Baker 2000: 22). Ob tem Baker ugotavlja: »Za Moora je ovca vedno zunaj, stvar, ki je povsem ločena od njega samega. [...] Moorovo delo ne govori o živalski identiteti: umetnik si zagotavlja lastno identiteto z ohranjanjem distance do živali« (Baker 2000: 24). V nasprotju s tem pa video *Sheep/Ovce* Edwine Ashton, ki humorno in ironično prikazuje umetnico, preoblečeno v kostum ovce, medtem ko stresa slabe ovčje šale, »govori o problematizirani identiteti, o nerodnih povezavah človeka in živali, ki se zdijo značilne za večino postmoderne umetnosti« (ibid.). Umetnica je dobesedno »obtičala v ovci«, ohranila je sicer deformiran človeški glas, ki ni poskušal posnemati, ampak je deloval potujitveno in nelagodno, kot da gre za proces »postati-žival« v posebnem deleuzovskem smislu.

Idejo nelagodne in hkrati humorne metamorfozne hibridnosti, zasuk identitet med živaljo in človekom, prikazujejo tudi nekatera druga dela umetnice. V videu *Thermits/Termity* (2009) lahko opazujemo umetnico in dva prijatelja, kako zamaskirani v odbijajoče, nerodno izdelane figure uničevalnih žuželk demolirajo umetniški studio. Čeprav se zdi performans smešen in preprost, pa v poziciji do živalskega izraža

tipični postmoderni ironični cinizem, ki na zabaven način postavlja resno vprašanje o tem, kako misliti živali in živalskost z vidika živali in posredno rekonstruirati razmerja v družbenem in bivanjskem smislu.² Oziroma, kot se sprašuje Oksana Timofeeva, »kako misliti obstoj živali, ki sama dozdevno ne misli« in ob splošno sprejetem konsenzu, »da se ne moremo ukvarjati z živalskostjo kot tako, pač pa zgolj s človeško konstrukcijo živalskosti« (Timofeeva 2019: 13).



Slika 1: Edwina Ashton, Jordan McKenzie, Aaron Williamson, *GalleryThermits Galerija Termiti*, 2009

² Performans *Thermits/Termity* (Dogodek št. 2, *Gallery Thermits*, Jordan McKenzie, Edwina Ashton in Aaron Williamson v Studio 1.1 v Londonu, rezidenca umetnika, 2009) je z dejanjem destrukcije interierja, ki so ga izvedli zamaskirani »termiti«, apeliral tudi na problematiko muzejev, ki se soočajo s problemi hrambe oziroma skladiščenja in zavarovanja umetniških del. Pripis k videu pravi: »Moderno galerijo je treba opozoriti, da je bilo v zgodovini nešteto umetniških predmetov in slik uničenih, ker so jih požrli molji, lesni črvi in termiti ter njim podobni požrešni uničevalci. Kot je pred kratkim ugotovil Britanski muzej (British Museum), se priporoča sklenitev finančnega zavarovanja pred takimi primeri, vendar to lahko stane več, kot je umetnina vredna.« Jordan McKenzie, Edwina Ashton in Aaron Williamson v Studiu 1.1 »Gallery Thermits«. <https://www.youtube.com/watch?v=OoMed4JdfuI> (citirano 22. 2. 2023).

POSTATI ŽIVAL

Gilles Deleuze in Félix Guattari sta s konceptom »postati- ali postajati-žival« (*devenir-animal*) poskušala opredeliti ustvarjalni vidik kompleksnega odnosa do živali. Ta koncept sta vpeljala najprej v delu *Kafka* (1975) in nato podrobneje v knjigi *Tisoč platojev: kapitalizem in shizofrenija/Milles plateaux: Capitalisme et schizophrénie* (1980).

Pojem »postati« (*devenir*) sicer uporabita v različnih konstelacijah (postati-manjšina, postati-ženska, postati-molekularno in postati-nečlovek), skupni označevalni pomeni naštetih besednih zvez pa so poudarjeno izmikanje razmišljanju v okviru identitet, subjektivitet in individualnosti: »poživaljenje ne dopušča ničesar, kar bi kazalo na dvojnost subjekta izjavljanja in subjekta izjave, ampak uresničuje en sam in isti proces, [...] ki nadomesti subjektiviteto« (Deleuze in Guattari 1995: 50). V transformativnem procesu poživaljenja (»postati žival«) je umetnik, (na primer pisatelj, kot pišeta v *Kafki*) »človek, ki eksperimentira, neha biti človek, da bi postal opica, ali hrošč, ali pes, ali mravlja, se poživali, se različevati« (ibid.: 13). Vendar te transformacije ali poživaljenja ne smemo razumeti v metaforičnem, simbolnem ali alegoričnem smislu.

Postati žival pomeni natančno to, gibati se, zarisati smer bega v vsem njenem pozitivnem smislu, prestopiti prag, doseči neko trajno intenziteto, ki je pomembna sama zaradi sebe, najti svet čiste intenzitete, v katerem razpadejo vse forme in pomeni, označevalci in označenci, v dobro ne-oblikovani snovi, deteritorializiranim tokovom, znakom brez pomena. Kafkove živali se nikoli ne navezujejo na mitologijo in ne vodijo k arhetipom, ampak so skladne samo z doseženimi stopnjami poživaljenja, s conami osvobojenih intenzitet (ibid.: 20).

Deleuze in Guattari nasprotujeta metafori zaradi njene antropocentričnosti, njene težnje po primerjanju živali s človekom in zavračanju

drugačnosti. »Postajanje ni korespondenca med odnosi. Vendar tudi ne gre za podobnost, imitacijo ali, v skrajnem, za identifikacijo. [...] Postajanje se ne zgodi v domišljiji. [...] Postajanja-žival niso niti sanje niti fantazije. So popolnoma resnična« (Deleuze in Guattari 1987: 237–238).

Podoba je to gibanje samo, obstaja kot postajanje: človek postaja pes in pes se počloveči, človek postaja opica ali hrošč in narobe. Nismo več v položaju, [...] ko na primer beseda pes zaznamuje žival in ko se v metaforični rabi nanaša na kaj drugega. [...] Kafka namerljivo uniči vsako metaforo, vsako simboliko, vsak pomen, vsako označevanje. Metamorfoza je nasprotje metafore [...] Ne gre za podobnost med vedenjem neke živali ali človeka. [...] Ni več ne človeka ne živali, saj se s prepletom tokov in z nenehnim vračanjem intenzitet vzajemno deteritorializirata. Gre za postajanje (preobrazanje), ki, nasprotno, zaobsega kar največjo razliko (Deleuze in Guattari 1995: 32).

Avtorja predlagata, naj odnos med človekom in živaljo mislimo kot »ustvarjalno zavezništvo« (Deleuze in Guattari 1987: 238), torej kot specifično obliko zveze, ki jo na nek način opiše metafora o razmerju orhideje in ose (večkrat ponovljena v delu *Tisoč platojev*, tudi v *Kafki*):

Orhideja se deteritorializira tako, da napravi podobo, kalk ose; vendar pa se osa reteritorializira na tej podobi. Osa se kljub temu deteritorializira tako, da tudi sama postane del v procesu reprodukcije orhideje; vendar pa ta reteritorializira orhidejo tako, da prenaša pelod. Osa in orhideja sestavljata rizom, kolikor sta heterogeni. Lahko bi rekli, da orhideja posnema oso, katere podobo reproducira pomensko (mimesis, mimetičnost, prevara itd.) (Deleuze in Guattari 2000: 20–21). Prav tako se na primer tudi za orhidejo zdi, da reproducira podobo ose, v resnici pa se v njeni podobi deteritorializira tako, da se združi z orhidejo: gre za polastitev kodiranega drobca in ne za reprodukcijo podobe (Deleuze in Guattari 1995: 21).

V luči koncepta preobrazbe in manifestacij procesa *postati žival* v sodobni umetnosti lahko osvetlimo interdisciplinarno delo Matthewa Barneyja. Barney podvrže telo procesom hibridizacije, metamorfoze in transformacije; liki v njegovih večmedijskih projektih sodelujejo v kompleksnih sistemih mitologije in obredih. V seriji filmov in instalacij *Drawing Restraint/Omejitev risanja* (1987–danes) razume telo kot biološko orodje za ustvarjanje enigmatičnih zgodb personalizirane mitologije. V filmu *Drawing Restraint 9* (2005) igrata Barney in Björk dva lika, ki izvajata ceremonijo obrednega pitja čaja v podpalubju ploveče ladje. Med dolgim prizorom se »gosta« ladje zaljubita in zaročita ter se v procesu fizične in čustvene preobrazbe proti koncu filma spremenita v kita (izvrtata si dihalne luknje z obrednimi noži na lastnih vratovih, preoblikujeta noge in odplavata v odprto morje). Upodobitev kitov, ki se nanaša tudi na vprašanja okoljevarstva, je v tem primeru primarno podvržena simbolnemu potencialu transformacije, metamorfoze in obredne magičnosti.



Slika 2: Matthew Barney, *Drawing Restraint 9*, sekvenca iz filma, zaslonska slika, 2005

Tudi v seriji petih celovečernih filmov z naslovom *The Cremaster Cycle/ Cikel Kremaster* (1994–2002) se pojavljajo živali, živalsko-človeški hibridi in monstrozna bitja, ki so presenetljivo in na nenavaden način zapeljiva. Živali nastopajo kot mitološka in simbolna bitja, katerih spremenljive oblike so podvržene različnim procesom hibridizacije in metamorfoze.

Naslov projekta *Kremaster* se nanaša na mišico, ki dviguje in spušča testise v odzivu na temperaturo, zunanjo stimulacijo ali strah in vzbuja aluzije na položaj reproduktivnih organov med embrionalnim procesom spolne diferenciacije. Umetnik nastopa v vlogi satira, ki v različnih inscenacijah in interakcijah z drugimi, hibridnimi in živalskimi bitji ustvarja misteriozne, domišljjske pripovedi. Transformacije živali, hibridov in ljudi niso metaforične ali simbolne narave, ampak vzpostavljajo nehierarhična razmerja nenavadnih zvez, zavezništev in neverbalnih komunikacij.



Slika 3: Mathew Barney, *The Cremaster Cycle: Cremaster 4*, 1995



Slika 4: Mathew Barney, *The Cremaster Cycle: Cremaster 4*, 1995

Umetnica Kiki Smith v risbah in kipih pogosto govori o medsebojni duhovni in fizični povezanosti človeka in naravnega sveta. Človeka spoštljivo zbližuje z živaljo na biološkem in mitološkem nivoju, s čimer izraža medsebojno duhovno povezanost naravnega in človeškega sveta. Kiparsko delo *Born/Rojena* (2002) vzpostavlja fiktiven odnos med človekom in živaljo, saj spominja na krvoločnost grških mitov ali predpostavlja hipoteze o reinkarnaciji. Kip prikazuje odraslo žensko v naravni velikosti, ki jo rojeva majhna srna; zdi se, da zavrača racionalnost in sugerira razmišljanja o možnih oblikah živalskih potez v človeški naravi. Kljub temu, da umetnica pogosto poudarja, da s svojimi deli ne želi didaktično vsiljevati pomenov, pa lahko delo beremo v smeri poudarjanja povezanosti z naravnim svetom, ki se posredno dotika tudi ekološke ali naravovarstvene problematike. Ogrožanje narave (ki jo simbolizira srna) je tudi destruktivno samogrožanje, saj med nami in naravo obstaja biološka, organska vez.



Slika 5: Kiki Smith: *Born/Rojena*, 2002

Za razumevanje transformativnega procesa poživaljenja je treba osvetliti razliko med reprezentacijo živalske oblike in konceptom postajati-žival. Deleuze in Guattari poudarjata, da kadar umetniki z živalsko obliko le posnemajo ali iščejo identiteto živali z varne razdalje, zgrešijo bistvo procesa postajati-žival. Menita, da zgolj posnemanje nima nič skupnega z intenzivno in temeljito izkušnjo postati-žival. Baker dodaja, da »kljub vztrajanju na poziciji, da postajanje 'nikoli ni posnemanje', lahko umetniško 'posnemanje' živali kljub temu občasno subverzivno vzpostavi lastno pravilno razmerje do postati-žival« (Baker 2000: 139).

Umetnost, ki se ukvarja s podobami živali, je torej v nenehni preizkušnji, da zapade tradicionalnemu pojmovanju živali, ki temelji na identiteti in je nasprotna dejanju postati-žival. Tej pasti se lahko izogne posredno z razumevanjem razlike med figuralnim in figurativnim, o kateri piše Deleuze v delu *Francis Bacon: Logique de la sensation/Francis Bacon: Logika občutja* (1981). Tu namreč Deleuze poudarja, da Bacon v svojem delu ne slika likov oziroma figurativnega, ampak zasleduje figure. Figure drugače kot liki ne pomenijo razmerja med predmetom zunaj slike in figure na sliki, ki naj bi ta predmet ponazarjala, ampak se slika nanaša samo sama nase, govori o sami sebi (Baker 2000: 139–140).

Baconove »figuralne« figure imajo torej, kot ugotavlja Baker, vsaj tri skupne stvari s konceptom postati-žival:

Ker niso liki, nimajo lastnosti subjekta. V preprosto neumnem obstoju ne ciljajo na vzpostavljanje pomenov, referenc ali interpretacij. In najpomembneje, ker te figure niso niti liki niti reprezentacije, [...] ne reprezentirajo neke oblike predmeta, ki bi obstajal zunaj Baconove umetnosti. [...] V tem pogledu se ponuja nekakšen odgovor na vprašanje, kako bi lahko postmoderna umetnik žival predstavil v celotni in prepoznavni obliki, [...] ne da bi se zatekel k neustvarjalnemu razmišljanju o identiteti (ibid.: 141).

V postmodernem oziroma deleuzovskem smislu se je treba izogniti tendencam, da bi umetniško ustvarjena živalska oblika ustrezala nekemu konkretnemu, resničnemu živalskemu subjektu. Prav tako je treba preseči preprosto dihotomijo med živaljo kot reprezentacijo – ki nam da zunanjo idejo o tem, kaj je žival kot objekt – in živaljo kot predstavnico – ki obsega figuracijo svojega interesa kot subjekta (denimo v gibanju za osvoboditev živali) (Timofeeva 2019: 14) – in poiskati tretjo pot.

Ruski umetnik Oleg Kulik se je v provokativnem performansu *I bite America and America bites me/Grizem Ameriko in Amerika grize mene* (1997, Stockholm), nanašal na legendarni performans Josepha Beuysa *I like America and America likes me/Rad imam Ameriko in Amerika ima rada mene* (1974), v katerem je umetnik preživel teden v družbi z divjim kojotom v newyorški galeriji Renéja Blocka. Beuys je imel le pastirsko palico in ogrinjalo iz filca za zaščito. Med trajanjem njunega sobivanja je udomačil divjo žival, ki se je v nekem trenutku krotko stisnila v njegovo naročje. Beuysovo delo je naravnano politično, lahko ga razumemo kot proces celjenja ran, pomiritve nasprotij med novim in starim svetom, med zgodovino in sedanostjo. Interakcija z živaljo je umetniku pomenila sredstvo za obravnavanje nepredelane ameriške zgodovinske travme v odnosu priseljencev do ameriških Indijancev, poskus bratenja različnih ras ali negiranja razlik med živaljo in človekom, naravo in kulturo. Oleg Kulik pa je v svojem performansu obrnil vloge umetnika in živali in odigral obe vloge, tako umetnika kot živali hkrati. Umetnik je sam postal »nenadzorovani drugi«, ki je podvržen socialnim in političnim nepravilnostim. Med kontroverznim grizenjem in primitivnim posnemanjem pasjega laježa manifestira drugo, animalično plat človeka in uporabi žival kot kulturno analogijo.



Slika 6: Oleg Kulik v performansu *I bite America and America bites me/Grizem Ameriko in Amerika grize mene*, performans, 1997

V referenci na opisani deli je slovenska umetnica Maja Smrekar s projektom *K-9 topologija* (2014–2017), katere del je tudi performans *Jaz lovim naravo, kultura pa mene* (2014, Bourges) raziskovala vzporedno evolucijo razmerja med človekom, volkom in psom. Poudarila je, da je presenetljivo dejstvo znanstvenih izsledkov o tej relaciji v tem, »da človek ni udomačil volka oziroma pozneje psa, temveč sta ti vrsti vzajemno udomačevali druga drugo« (Smrekar 2018). V seriji interdisciplinarnih del projekta *K-9 topologija* je raziskovala tudi možne prihodnje oblike sobivanja psa in človeka, ki jih je radikalizirala v performansih dojenja lastne psičke (*Hibridna družina*, 2017) ali na primer

v biotehnoškem eksperimentu genetske manipulacije hibridne celice, ki udejanji možni preplet pasjega in človeškega na molekularnem nivoju.



Slika 7: Maja Smrekar, *Jaz lovim naravo, kultura pa mene*, performans, 2014

Video performans Angusa Fairhursta (1966–2008) *A cheap & Ill-fitting Gorilla suit* (1995) na humoren in dobreseden način obravnava vprašanje živalskosti v človeku. Umetnik, preoblečen v gorilo, poskakuje v prostoru, dokler kosi kostuma ne popadajo na tla. Gorila tu predstavlja emblem zamaskiranega mačizma, ki v postopku razkrivanja razgali ranljivega, majhnega in slabotnega človeka v notranjosti. Tudi serijo bronastih kiparskih del *The Birth of Consistency/Rojstvo doslednosti* (2004) lahko razumemo kot kritično parodijo človekove potlačitve lastne živalskosti. Kipi prikazujejo gorile v absurdnih, humanoidnih scenarijih. Gorila, ki je izdelana stilizirano in formalno poenostavljeno, je ujeta med občudovanjem lastnega odseva na (umetno ustvarjeni) simulaciji vodne gladine.

Gorila, zaljubljena v lasten odsev, posnema mit Narcisa in izraža parodijo na pogosto narcisoidnost umetnikov.

POSTMODERNA ŽIVAL

V postmodernej umetnosti, ki tematizira žival in živalskost, postane ključno vprašanje vprašanje o razmerju med obliko in vsebino, torej pomenom:

Žival, reducirana na meso, v pomembnem smislu ni več žival – je zgolj material, tako rekoč zamenljiv s človeškim mesom – in zato bolj malo pojasni fascinacijo postmoderne umetnosti nad živaljo. Da bi torej postmoderna žival učinkovala, mora biti posebna oblika živali še vedno prepoznavna. Ta prepoznavnost oblike, ne glede na to, kako začasna je, ima tako estetsko kot etično razsežnost določenega pomena (Baker 2000: 95).

V številnih primerih umetnosti v 90. letih prejšnjega stoletja, ki na primer uporabljajo nagačene, plišaste ali umetno ustvarjene oblike živali, najdemo še zmeraj določeno stopnjo modernistične težnje po fragmentaciji, včasih deformaciji ali zmaličenju, vendar nikoli do stopnje, ko telo kot oblika ne bi bilo več prepoznavno. V ohranjanju oblike in eksperimentu z materiali ter kontekstom se ta dela upirajo redukciji na nediferencirano telo. Ključna razlika glede na tradicionalne ali moderne umetnine na temo živali je v spremembi pomena, ne toliko oblike. Iz postmoderne estetske izkušnje je izločen ali razveljavljen določen pomen – simbolika, metaforika, antropomorfizem; žival je torej izvzeta iz antropocentrične projekcije človeka, še vedno pa obdrži obliko. Z ohranjanjem oblike žival ohranja tudi svojo drugost in poziva k sprejemanju in spoštovanju te živalske drugačnosti, nečloveškosti (ibid.: 96).

Živalska telesa v Rauschenbergovem *Monogramu* ali v delu *Ursus Maritimus/Polarni medved* Marca Diona (tudi živa telesa razstavljenih konj Janisa Kounellis) nas soočijo z jasno prepoznavno živalsko formo, izdelano v nenavadnih materialih in postavljeno v nepričakovanem kontekstu, ki razveljavi njihov pomen (za človeka), ohrani pa obliko. Zaradi tega neskladja doživljamo ta dela pogosto kot čudna, nenavadna (*uncanny*). Ta občutek nam vzbuja kip polarnega medveda Marca Diona, ki je obtičal v plitvem bazenu katrana; pokrit s kozjim krznom nas navdaja z nelagodjem med prepoznavanjem živali in občutkom njene simulirane »umetnosti« (artificielnosti), doživljanjem razlik med živim in neživim, naravnim in umetnim.

Tudi v delu *Monogram* (1955–1959) Roberta Rauschenberga lahko prepoznamo zgodnjo obliko postmoderne živali. Kontekst postavitve nagačene kože v polje slike in heterogeni materiali, ki jih je v asemblažu uporabil (nagačena angorska koza s poslikanim nosom in ušesi, pnevmatika, pobarvan les, teniška žogica, kolaž in časopisni papir), spodbujajo domišljijo in delujejo, kot da je z živaljo nekaj narobe, navkljub dejstvu, da se je umetnik ves čas ukvarjal z občutkom celovitosti kože. Prav nenavadna združitev taksidermičnih, industrijskih in slikarskih postopkov je ustvarila nenavadno hibridno naravo celote, ki spodbuja k racionalnemu razmisleku in domišljiji, medtem ko uporabljeni materiali ustvarjajo tudi močno estetsko senzorično izkušnjo.

Nenavaden in humoren učinek zaradi poigravanja z materiali, kontekstom in človeško-živalsko hibridizacijo vzbuja tudi delo Johna Isaacsca *Say it isn't so/Reci, da ni tako* (1994, mešani mediji: čebelji vosek, smola iz steklenih vlaken, blago, plastika, steklo, usnje, jeklo, sintetične ščetine). Kip nenavadnega znanstvenika v beli halji nam s provokativno držo rok s privzdignjenim sredincem naznanja »Spelji se!«, obenem zaradi glave, podobne prašiču ali kakšni drugi domači živali (dejansko naj bi šlo za povečan voščeni odlitek glave zamrznjenega piščanca) ne deluje nevarno, ampak kot komični in parodični posmeh racionalni, vzvišeni človeški figuri.



Slika 8: John Isaacs, *Say It Isn't So / Reci, da ni tako*, 1994, čebelji vosek, smola, steklena vlakna, blago, plastika, steklo, usnje, jeklo, sintetične ščetine, 204 x 129 x 132 cm

Tudi skulptura *Rabbit/Zajec* (1986, nerjaveče jeklo) Jeffa Koonsa deluje kot popartistična ironija na sodobno družbo in kulturo. Estetika votlih, napihljivih igrač v kombinaciji s tradicionalno tehniko (jeklo) deluje perverzno in provokativno naslavlja problem votlosti, praznosti in arbitrarnosti sodobne umetnosti, politike in družbe potrošništva. Podobno delujejo tudi plišaste živali v instalacijah Mika Kellyja, kjer v delu *Dialogue/Dialog* (1991/1996, odeja, plišaste živali, CD predvajalnik, CD) medved in zajček teoretično polemizirata o lastnem statusu in eksistenci. Ugotavljata, da so domače plišaste živali še posebej perverzne in v svoji specifičnosti grde, ter med drugim zaključita, da »najbolj zafrkneš nekoga, če mu daš telo« (Baker 2000: 95).



Slika 9: Damien Hirst, *Mother and Child (Divided)/Mati in otrok (ločena)*, 1993

Poseben primer umetniških del, ki izražajo dvoumnost v ohranjanju oblike in asociacije na nediferencirano, splošno meso, so serije del s prepariranimi živalmi v formaldehidu Damiena Hirsta (*Mother and Child Divided* (1993); *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything* (1996)). Opazovanje teh del sproža posebno neprijetno napetost, saj niha med videnjem oblike živali in doživetjem mesa kot mrtve tvarine. Hirst sicer pravi, da so v teh delih »živali postale meso, da so abstrahirane« (Hirst v Baker 2000: 97), vendar je ključna dvoumna, tanka meja med živalsko formo, ki navdaja z močnimi čustvi (empatijo v primeru ovčje matere in jagnjem ali strahom v primeru morskega psa) in videnjem mrtvega kosa mesa. V teh primerih je poudarjena tudi sprememba prostorskega konteksta; Hirst pravi: »Ko se gledalec dovolj približa morskemu psu, dobi občutek, kako bi bilo biti z njim v vodi. [...] Ko si v vodi z morskim psom, si izven svojega elementa, [...] si v galeriji in hkrati zunaj svojega elementa« (ibid.).

Hirstova dela, ki raziskujejo razmerja med človekom in živaljo, so senzacionalistična, provokativna in pogosto cinična. Združujejo učinke klavnice in preciznega seciranja, hkrati zbujajo radovednost in odpor. Suspenzija živali v tekočini ustvarja iluzijo življenja in govori o krhkosti fizičnega obstoja, obenem tudi raziskuje naše strahove pred smrtjo in minljivostjo (*vanitas*). Delo *In a Thousand Years/Čez tisoč let* (1990) na primer predstavlja veliko stekleno dvodelno vitrino z gnijočo glavo goveda, ki predstavlja hrano črvom. Poudarjena sta pomen naravnega kroženja in biološka transformacija, saj se ličinke postopoma spremenijo v muhe, ki v prehodu skozi perforacije v predelni steni neogibno poginejo v zaprtem prostoru. Delo govori o življenju, želji po svobodi in neizogibni frustraciji te želje, ki se konča s smrtjo.

POSTHUMANIZEM IN KRITIKA ANTROPOCENA

Teoretski diskurzi postmodernizma, poststrukturalizma in feminizma so v zadnjih desetletjih prejšnjega stoletja kritično pretresali pojme kartezijanske subjektivnosti, racionalnosti, samoosrediščenosti in homogenosti. Tako estetika modernizma kot etične in filozofske vrednote humanizma so v težnji po homogenizaciji, razumnosti in sistematizaciji negirali ali potlačili nedoslednosti, nečistosti in različnosti. Pravtelo, utelešena percepcija in koncepti razsrediščene, pomnožene, krhke subjektivnosti so postali osrednje teme novih filozofskih diskurzov, ki razmišljajo o razcepljeni osebnosti (Lacan), o vidiku živalskega v ljudeh (Derrida, *L'Animal que donc je suis/Žival, ki torej sem*, 2006), razpadu meta pripovedi in resnice (Lyotard) ali vzpostavljajo nove koncepte, kot so »telo brez organov«, »postati-žival« (Deleuze), ki s poudarjanjem pojma »razlike« učinkovito nastopajo proti identiteti, reprezentaciji in homogenizaciji.

Radikalizacijo tovrstnih razmišljanj izpeljejo besedila avtorjev, ki jih danes uvrščamo v teoretski okvir posthumanizma (Ihab Hassan, Margrit Shildrick, Donna Haraway, Francisco Varela in Humberto Maturana, Warren McCullouch, Peter Sloterdijk, Evan Thompson, Timothy Morton idr.). Ti diskurzi so kritični do antropocentrizma in liberalnega humanizma ter razmišljajo o novem položaju človeka, možnih oblikah hibridnosti identitet, fluidnosti subjektivitet in kritiki instrumentalnega uma v posthumanistični krajini (Dominko 2013).

Cyborg manifesto/Kiborški manifest (1985) Donne Haraway poziva k osvoboditvi od antropocentričnih vrednot, družbeni integraciji kiborga, ki ni le hibridna mešanica človeka in stroja, ampak mešanica organskega, biološkega, tehnološkega, mitskega in političnega.

Posthumanistični kritični diskurzi razmišljajo o drugem, drugačnem, različnem, torej nečloveškem kot enakovrednem in v novih formulacijah subjektivnosti nastopajo proti identifikaciji in identiteti (človeški ali živalski) ter so pogosto na strani monstroznega in iracionalnega. Ob tem je pomembno, da se »izognemu temu, da bi žival, kot primerek nečloveka, samodejno označili za *pošastno*«. Pošastnost namreč »nakuže na transgresijo človekove identitete in ne na njeno alternativo« (Baker 2000: 100–101).

Z vidika novega razmišljanja o statusu živali ali predmetnega sveta se pojavljajo nekatere analogije med sodobnimi študijami o živalih, posthumanizmom, ekologijo in sodobno filozofijo objektne usmerjene ontologije (Graham Harman, Quentin Meillassoux, Timothy Morton, Levi Bryant). Giovanni Aloï ugotavlja:

Harmanovo pojmovanje ljudi kot tudi drugih objektov decentrira filozofski subjekt. Objektne usmerjena ontologija tako presega koncept reprezentacije kot mesta, v katerem se predmeti zdijo podrejeni ljudem, kjer figurirajo kot entitete, ki jih le človekova

manipulacija razkrije kot intrinzično pasivne v svoji biti. [...] Te nove discipline mišljenja na različne načine pojmujejo neljudi, bodisi živali ali predmete, kot akterje v proizvodnji znanja. Ta obrat pomeni preseganje zahodne tradicije znanstvenega materializma in njegove redukcije objektov na fizične mikrokomponente. Končni cilj postane oblikovanje in sprejemanje antireduktivnih strategij, ki nas lahko osvobodijo primata človekove zavesti v epistemologiji (Aloï 2018: 75–76)

Z razvojem novih znanosti in visokih tehnologij, kibernetike, genetike, biotehnoških in nevroznanstvenih raziskav postane tradicionalno pojmovanje človeka obsoletno in podvrženo kritičnim pretresanjem tudi na področju humanističnih ved. Medtem ko posthumanizem razmišlja o osnovnih postulatih (post)človeškega stanja v tehnološko napredni družbi, se transhumanizem ukvarja z vizijo transhumanega umetnega bitja, ki ustreza kibernetično-biotehnoški in tehnofilski viziji tehnološke nadgraditve človeških in drugih bitij. V umetnosti, oblikovanju, arhitekturi, znanosti in humanistiki nastaja vrsta novih, interdisciplinarnih metodologij in hibridnih umetniško-znanstvenih raziskovalnih pristopov, ki pričajo o intenzivnih in pospešenih transformacijah človeka v času globalne spremembe družbene paradigme. Te transformacije ne zajemajo le tehnološkega, znanstvenega in humanističnega področja človekovega delovanja, temveč tudi eksistenčne, ontološke in epistemološke sfere. Ko Giorgio Agamben (v referenci na Benjamina) razmišlja o odnosu modernega človeka do narave, poudari, da je bistvo tega odnosa prav tehnika:

Seveda ne tehnika, zamišljena, kakor navadno je, kot človekovo obvladovanje narave. [...] Kaj pomeni »obvladovanje razmerja med naravo in človeštvom«? Da niti človek ne sme obvladovati narave in ne narava človeka. In da nobeden od njiju ne sme biti neki tretji pojem, ki bi predstavljal njuno dialektično sintezo. [...] Antropološki stroj [...] se je tako rekoč ustavil, je v mirujočem položaju, in v

vzajemnem odlogu dveh pojmov se nekaj, za kar morda še nimamo imen in kar ni več ne žival ne človek, naseli med naravo in človeštvo [...] (Agamben 2011: 87–88).

Transformativni potenciali tovrstnih konceptov se zrcalijo tudi v sodobni umetnosti, ki v uporabi umetne inteligence, robotike in biotehnoških ali genetskih strategij, ustvarjajo hibridna umetniška dela, ki pogosto povsem spremenijo postopke, metode in forme umetniških del in njihovega doživljanja. Estetski potenciali tovrstnih del se pogosto umikajo etičnim, ekološkim, (bio)političnim in družbeno kritičnim vprašanjem, ki pretresajo tako pojem človeškega in tehnološkega, kot tudi koncept naravnega, organskega in živalskega.

Sodobna umetniška dela tematizirajo žival in živalskost v formalno raznolikih, interdisciplinarnih medijih ter pogosto sprožajo ne le vprašanja o novem, enakovrednem razmerju med človekom in živaljo, ampak tudi o širših družbenih problematikah na področju etike, prava in živalskih pravic, naravovarstvenih tem, vprašanj prehranjevalnih politik, živinoreje ali laboratorijskega izkoriščanja živali v medicinske in industrijske namene. V sodobni umetnosti nastajajo dela, ki raziskujejo rob človeškega stanja ali nečloveškost – točko, kjer postane telo hibridno, fragmentirano, se raztaplja ali izginja. Takšna telesa delujejo monstrozno, saj v odmiku od norme ne ustrezajo našim okvirom racionalnosti; delujejo čudno, groteskno – grozljivo in hkrati smešno – zaradi neskladnosti z okoljem gledalca navdajajo z občutki nelagodja in odtujenosti. Pogosto odsevajo tudi anksioznost glede nenadzorovanih posledic genskega inženiringa in biotehnologije ali strah pred kontaminacijo, hibridizacijo in organsko metamorfozo.

Kiparska dela avstralske umetnice Patricie Piccinini (*The Long Awaited/Dolgo pričakovan*, 2008, *The Young Family/Mlada družina*, 2002) izražajo navdušenje nad genetiko, kloniranjem in prihodnostjo transgenike. Njeni kipi lahko sprva delujejo kot srhljive mutacije, regresivne

genetske kopije ali fiktivne transgenske substance, vendar v vzpostavitvi konteksta domačnosti vzbudijo empatijo. Instalacije, kjer hibridizirane stvore obkrožajo otroci ali kjer so mutirane oblike uporabljene kot otroške igrače (*Still life with stem cells/Tihožitje z zarodnimi celicami*, 2002), predlagajo nove načine sobivanja in integracije nečloveških, umetnih bitij v vsakdanjost.



Slika 10: sili *Still Life With Stem Cells/Tihožitje z matičnimi celicami*, silikon, poliuretan, usnje, človeški lasje, Beneški bienale 2003

Tudi hiperrealistične in visceralne skulpture Johna Isaacs izražajo določeno nezaupanje in cinizem do znanstvenega in tehnološkega

»napredka«. Deli, kot sta *Bad Miracle/Ponesrečen čudež* (2002) ali *The Unseen Structure/Nevidna struktura* (2003), delujeta kot rezultat nepredvidljivih mutacij nekega znanstvenega eksperimenta. Umetnik osvetljuje iracionalnosti v jedru znanstvene logike, točko, ko se znanost razvija v polje disfunkcionalnosti in nepredvidljivosti. Tudi grotesknost v delih bratov Jaka in Dinosa Chapmana izhaja iz postopkov deformiranja in nasilja nad človeško obliko. Delo *Zygotic Acceleration, Biogenetic, De-Sublimated Libidinal Model/Zigotska pospešitev, biogenetski, de-sublimarni libidinalni model* (1995) predstavlja monstrozni hibridni stvor, ki izraža kritiko problemov genetskega inženiringa, vrednot kapitalističnega konzumerizma, sodobne popularne kulture in senzacionalizma medijev.

Nestabilne, fragmentirane in razlomljene oblike kipov Davida Altmejdada (*The Settlers*, 2005) združujejo mitski potencial transformacije, znanstveno jasnost in biološko nepredvidljivost. Njegovi kipi kombinirajo navidez naključno izbrane materiale in predmete, kot so krzno, svetleče, s kristali inkrustrirane ali zrcalne površine, taksodermične ponaredke živali, tkanine in perilo, ogledala, plastično cvetje ali ponarejen nakit. Dela so obenem zapeljiva in odbijajoča, saj estetsko privlačne materiale združujejo z odbijajočimi in sugerirajo enakost med družbeno stigmatiziranimi procesi dekompozicije, smrti in propada ter pozitivnimi oblikami življenjske rasti, razraščanja ali regeneracije. Tenzije hibridnosti med človekom, živaljo in anorgansko materijo (kristali, fraktalna razraščanja) delujejo poetično in futuristično.

V liniji posthumanističnih kritik sodobne družbe, etike in politike živalskega ali organskega sveta se genetska in biotehnoška umetnost (bioumetnost) uveljavljata kot učinkoviti orodji za transformacije okostenelih in tradicionalističnih družbenih razumevanj živali, narave in kulture. Jeremy Rifkin je konec 90. let 20. stoletja opozoril, da se je industrijska doba iztekla v novo obdobje biotehnoške revolucije, ki jo usmerjajo bioinženiring, genetika in informacijske tehnologije (Rifkin 2001). Biotehnoška umetnost deluje na nivoju molekularnega, razvija

nove biološke oblike in osvetljuje nove vidike ali možnosti uporabe organskega v umetnosti z uporabo biotehnologije, laboratorijskih postopkov ter genetskega inženiringa. S postopki kloniranja, gojenja novih tkiv, manipulacijami bakterij in drugih živih organizmov bioumetnost raziskuje etične, politične, socialne in estetske potenciale širjenja znanstvenih in kognitivnih zmožnosti razumevanja razlik in podobnosti med organskim in anorganskim, umetnim in naravnim (SymbioticA/TC&A, Marta de Menezes, Ann Hamilton, Ted Purvues, Maja Smrekar, Polona Tratnik).

Pionirji genetske umetnosti (Georges Gessert, Eduardo Kac, Joe Davis, Suzanne Anker) so v začetku 90. let prejšnjega stoletja na podlagi vključitve genetskih manipulacij in bioinženiringa vzpostavili novo eksperimentalno umetniško smer, ki se nadgrajuje v sodobni umetnosti z uporabo biotehnoških postopkov v interdisciplinarnih povezovanjih umetnosti in znanosti. Umetniško delo *Alba – GFP Bunny/Alba – GFP zajček* (2000) je eno najbolj razvpitih del transgenske umetnosti Eduarda Kaca, ki temelji na prenosu naravnih ali sintetičnih genov v drug organizem ter ustvari spemembo genetskega materiala enega organizma z dodajanjem sintetiziranega ali transplantiranega genetskega materiala nekega drugega organizma. Laboratorijska stvaritev zeleno fluorescentnega zajčka je temeljila na prenosu proteina za fluorescentno zeleno barvo iz meduze v gensko zasnovo zajčka, zaradi katerega je njegova dlaka pod UV-svetlobo žarela zeleno.

Kacovo transgensko delo *Genesis/Geneza* (1999) je zasnovano na bibličnem odlomku o stvarjenju človeka po božji podobi, ki ima oblast nad vsemi drugimi bitji na zemlji. Stavek, ki izraža ohol, vzvišen antropocentrični pogled na svet, je umetnik spremenil v Morsejevo abecedo in jo vkodiral v DNK-parno osnovo nespecificirane bakterije, ki jo je nato gojil v petrijevki. Petrijevka je bila pod škatlo izpostavljena ultravijolični svetlobi (UV), ki so jo lahko aktivirali spletni gledalci – ki so projekt spremljali preko kamere – in s tem vplivali na rast, mutacije in življenje

bakterij. Tako je umetnik vzvišeno pozicijo človeka degradiral v genetsko osnovo banalnih in nepomembnih bakterij, s katerimi po volji manipulirajo gledalci.

Tudi portugalska umetnica Marta de Menezes ustvarja umetniška dela z uporabo živali. V projektu *Nature/Narava* (2000) z živimi metulji ni direktno posegala v genetski material žuželk, vendar se je ukvarjala s podobnimi tematikami, kot se denimo genetska umetnost. V procesu poseganja v razvojne mehanizme metuljev je spremenila vzorec na enem metuljevem krilu in ustvarila umetno, še ne obstoječo morfološko posebnost. Z ustvarjeno asimetrijo je opozorila na podobnosti in razlike med naravnim ter umetno spremenjenim organizmom. Zastavila je vprašanje o pomenu in družbeni integraciji umetno ustvarjenih živih bitij v prihodnosti in hipotezo o novi obliki umetnosti, ki je hkrati tudi življenje, o umetnini, ki dobesedno živi in umira.

SKLEP

Sodobna hibridna umetnost, ki posega v različne znanstvene domene – genetiko, biotehnologijo, mikrobiologijo, nevroznanost ali na področje tehnologije materialov – se poleg zanimivih in zapletenih vprašanj v domeni umetniške reprezentacije sooča z vrsto etičnih, ekoloških, filozofskih in političnih dilem v odnosu do realnosti, zlasti do določitve mej človekovih posegov v fizikalno biološko realnost. Živali in živalskost se v interdisciplinarnih oblikah sodobne umetnosti ne pojavljajo pogosto v obliki metafor in simbolov, ampak kot aktivni, živi akterji umetniškega dogodka, ki v temelju vzpostavlja dialoško enakovrednost živali s človekom.

Kritika antropocentričnega razumevanja živali in narave torej danes, v kontekstu globalne ekološke krize in tehnološko preobražene realnosti,

ne more več sloneti na tradicionalnih principih preprostega eskapizma (»Nazaj k naravi!«) ali okoljevarstvenega in zaščitniškega aktivizma, ki še zmeraj perfidno temelji na vzvišeni poziciji človeka – ki najbolje presoja in ve, kaj je najbolje tudi za druge – in ki vse prepogosto temelji primarno na sebičnih vzgibih samozaščite (zaščita živali, katerih izginotje bi ogrozilo obstoj človeške vrste, kot so čebele, opice, ptice, črvi in ribe). V prihodnje bi bilo morda bolje sprevrniti logiko prilagajanja in kultiviranja živalskega (naravnega) človeškemu ter iskati nove oblike sobivanja, ki temeljijo predvsem na prilagajanju ljudi potrebam narave in živali. Namesto nasilnega spreminjanja živali (genetskega, mikrobiološkega ali vzgojnega, npr. učenja živali naših jezikov, ki so tega sposobne, zato, da lahko komunicirajo z nami) je morda nastopil čas, ko je treba slediti sintagmi, »spreminjaj sebe in spreminjal boš svet«. Ali, kot se je nedavno izrazil Lev Kreft, »človek ima še ogromno nerazvitih potencialov«³ in smiselno bi bilo odkriti še neraziskane oblike razumevanja, empatije ali skrbi do živali in narave ter ustvariti nove oblike sobivanja in sporazumevanja z drugimi živimi, nečloveškimi bitji.

LITERATURA

- AGAMBEN, Giorgio (2011): *Odprto: človek in žival*. Ljubljana: Študentska založba.
- ALOI, Giovanni (2018): *Speculative Taxidermy: Natural History, Animal Surfaces, And Art In The Anthropocene*. New York: Columbia University Press.
- BAKER, Steve (2000): *Postmodern Animal*. London: Reaction Books.
- BERGER, John (2015 [1980]): *About Looking*. London: Bloomsbury Publishing.
- COHEN, Simona (2008): *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*. Leiden, Boston: Brill.

³ Lev Kreft na okrogli mizi Človek # Žival, ki je potekala na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani, 24. 2. 2023.

- DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Félix (1995): *Kafka: za manjšinsko književnost*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Félix (1987): *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- DELEUZE, Gilles (2000). *Micelij*. Koper: Hyperion.
- DELEUZE, Gilles (2008): *Logika občutja. Razprava*. Koper: Hyperion.
- DERRIDA, Jacques (2006): *L'Animal que donc je suis*. Pariz: Éditions Galilée.
- DOMINKO, Tanja (2013): Posthumanizem in posthumano: poskus definicije. V: *Primerjalna književnost* (letn. 36, št. 3, 2013, str. 85–97, [236]). Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost. https://ojs-gr.zrc-sazu.si/primerjalna_knjizevnost/article/view/6252 (citirano: 8. 3. 2023).
- GRUDEN, Aleksandra Saška/SMREKAR, Maja (2018): Maja Smrekar: *Ugotavljam, da je prav naša živalskost tista, ki nas dela najbolj človeške* (intervju, 3. program Radia Slovenije, Ars, 28. marec 2018, MMC RTV SLO, Radio Slovenija). <https://www.rtvlo.si/kultura/drugo/maja-smrekar-ugotavljam-da-je-prav-nasa-zivalskost-tista-ki-nas-dela-najbolj-cloveske/450270> (citirano: 8. 3. 2023).
- HARAWAY, Donna Jeanne (1999): *Opice, kiborgi in ženske: reinvencija narave*. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba.
- RIFKIN, Jeremy (2001): *Stoletje biotehnologije. Kako bo trgovina z geni spremenila svet*. Ljubljana: Krtina.
- TIMOFEEVA, Oksana (2019): *Zgodovina živali*. Ljubljana: Maska.
- Slika 3: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/14/matthew-barney-cremaster-cycle-art-film> (citirano 20. 8. 2023).
- Slika 4: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/14/matthew-barney-cremaster-cycle-art-film> (citirano 20. 8. 2023).
- Slika 5: [blob:https://ocula.com/141dec20-b676-4d1e-bfb6-28ef6169682b](https://ocula.com/141dec20-b676-4d1e-bfb6-28ef6169682b) (citirano 20. 8. 2023).
- Slika 6: <https://deitch-lbea9.kxcdn.com/content/6-archive/1-deitch-projects/1-exhibitions/19970412-i-bite-america-and-america-bites-me/6.o.kulik.ibiteamerica3.jpg?width=1500&quality=100> (citirano 20. 8. 2023). Celoten posnetek performansa je dostopen na spletu: <https://www.deitch.com/archive/deitch-projects/exhibitions/i-bite-america-and-america-bites-me> (citirano 20. 8. 2023).
- Slika 7: https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5c326f997c9327edb6347bf8/1547908448225-ZDZ12H85NXD2G17Q4XDI/02_I+HUNT+NATURE+AND+CULTURE+HUNTS+ME.jpg?format=750w (citirano 20. 8. 2023).
- Slika 8: http://www.johnisaacs.net/images/works_big/works_1994/JI_01_94.jpg (citirano 20. 8. 2023).
- Slika 9: https://media.tate.org.uk/art/images/work/T/T12/T12751_10.jpg (citirano 20. 8. 2023).
- Slika 10: <https://images.roslynxley9.com.au/i8/1e/885aa166-c007-4781-b098-b7150e5955bb/hero-960.jpg> (citirano 20. 8. 2023).

SEZNAM SLIK

- Slika 1: <https://i.ytimg.com/vi/OoMed4JdfuI/0.jpg> (citirano 20. 8. 2023), video performans je dostopen na <https://www.youtube.com/watch?v=OoMed4JdfuI> (citirano 20. 8. 2023).
- Slika 2: https://numero.twic.pics/images/flexible_grid/100/drawing-restraint-9-matthew-barney-bjork-numero-magazine.jpg (citirano 20. 8. 2023).