



<http://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v71n9Supl.106751>

# AGENCIAS NO HUMANAS EN EL ARTE

## CAMINOS CRUZADOS DE LA ESTÉTICA Y LA ANTROPOLOGÍA



### NON-HUMAN AGENCIES IN ART: CROSSROADS BETWEEN AESTHETICS AND ANTHROPOLOGY

JORDI CARMONA HURTADO\*  
Universidad de Granada - Granada - España

---

\* [jcarmonahurtado@ugr.es](mailto:jcarmonahurtado@ugr.es) / ORCID: 0000-0001-7260-8638

**Cómo citar este artículo:**

**MLA:** Carmona Hurtado, Jordi. "Agencias no humanas en el arte. Caminos cruzados de la Estética y la Antropología." *Ideas y Valores* 71. Supl. 9 (2022): 181-201.

**APA:** Carmona Hurtado, J. (2022). Agencias no humanas en el arte. Caminos cruzados de la Estética y la Antropología. *Ideas y Valores*, 71 (Supl. 9), 181-201.

**CHICAGO:** Jordi Carmona Hurtado. "Agencias no humanas en el arte. Caminos cruzados de la Estética y la Antropología." *Ideas y Valores* 71, Supl. 9 (2022): 181-201.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

**RESUMEN**

En el presente artículo planteamos una lectura cruzada de diferentes aspectos de la antropología (Claude Lévi-Strauss, Alfred Gell y Viveiros de Castro) y del discurso estético (Friedrich Schiller y Deleuze/Guattari). La antropología se ha constituido como un nuevo saber que implica cierta ética de descolonización del pensamiento. Esta descolonización supone una puesta en cuestión de los binarismos más arraigados en la filosofía occidental, entre ellos el que solo cabe atribuir agencia a los seres humanos. Nuestro propósito es mostrar que el pensamiento estético ha operado un cuestionamiento semejante, abriendo el camino a pensar agencias no humanas en el arte.

*Palabras clave:* antropología, agencias no humanas, arte, estética.

**ABSTRACT**

In this paper we propose a cross-referenced reading between some aspects of anthropology (Claude Lévi-Strauss, Alfred Gell, and Viveiros de Castro) and aesthetic discourse (Friedrich Schiller and Deleuze/Guattari, mainly). Anthropology has been constituted as a new kind of knowledge that implies peculiar ethics based in decolonization of thinking. This process of decolonization supposes itself the deconstruction of the most deeply rooted binarism in Western philosophy, i.e. that one that restrains the attribution of agency only to human beings. Our purpose is to show that modern aesthetic thought has operated similar critics, clearing a path towards the possibility of thinking non-human agencies in art.

*Keywords:* Anthropology, non-human agencies, art, aesthetics.

## La antropología como práctica de descolonización del pensamiento

En sus *Metafísicas caníbales*, publicadas por primera vez en francés en 2009, el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro asume y radicaliza ciertos postulados de Claude Lévi-Strauss que se refieren al novedoso estatuto epistemológico de la antropología como práctica teórica que se desarrolla en cierto límite o umbral de la cultura occidental. Pues, en efecto, si se piensa la antropología asumiendo plenamente su historicidad, es decir, sus condiciones históricas de posibilidad, es preciso reconocer que su singularidad responde a que es la primera disciplina que trata de hacerse cargo teórica y críticamente de la experiencia colonial de Occidente, confrontando la *episteme* occidental con su otro. El problema general que plantea la antropología, a este respecto, puede enunciarse del siguiente modo: ¿cómo transformar la herencia filosófica occidental, y sus grandes tendencias orientadoras, para volverla capaz de producir un tipo de conocimiento no colonial del otro?

En esta perspectiva, Lévi-Strauss comenzaba separando esta nueva antropología, que él mismo contribuyó tan decisivamente a constituir en ciencia social, tanto de la economía como de la sociología. Según el antropólogo francés, la economía y la sociología serían ciencias “centrípetas”, que atribuyen un “valor transcendental” a la sociedad del observador; en cambio, la antropología, ciencia “centrífuga”, adoptaría el punto de vista de la inmanencia.<sup>1</sup> La antropología, en consecuencia, y todavía según Lévi-Strauss, más que aplicar una teoría social desde fuera al objeto de estudio –sociedad “primitiva” o exótica; en cualquier caso, en posición de otredad y de exterioridad con respecto a la historia de Occidente y su cultura–, tendría por objeto “elaborar la ciencia social del observado”.<sup>2</sup> La antropología, en este aspecto, parte de una situación de igualdad epistemológica fundamental, al suponer que el otro, la sociedad indígena o no-occidental estudiada en este caso, practica igualmente cierto tipo de ciencia y que, por tanto, Occidente no posee el monopolio de la ciencia. Lo que llamamos “mitología indígena” no es, por ende, sino cierta ciencia social en estado “salvaje”,<sup>3</sup> que el antropólogo occidental se limita a elaborar y a ordenar mediante un sistema de categorías estructural neutro, semejante al que Saussure empleó para el estudio de la lengua. Por eso, la forma de exposición

- 
- 1 Véase el artículo “Critères scientifiques dans les disciplines sociales et humaines” de Claude Lévi-Strauss (cf. Viveiros de Castro 23).
  - 2 Véase el artículo “Place de l’anthropologie dans les sciences sociales et problèmes posés par son enseignement” de Claude Lévi-Strauss (cf. Viveiros de Castro 30).
  - 3 Hay que recordar aquí que, para el admirador de Rousseau que era Lévi-Strauss, el pensamiento salvaje no se oponía al civilizado, sino al pensamiento *domesticado* que había acabado por imponerse en occidente (cf. Lévi-Strauss 1962).

de la antropología puede ser la del estructuralismo, como corriente de vanguardia de la ciencia social occidental en el tiempo de Lévi-Strauss, pero su contenido e, incluso, su fuerza y originalidad intelectual remiten a la epistemología indígena misma.

Al recordar esta relación entre el estatuto científico de la antropología, tal y como fue desarrollada por Lévi-Strauss, y la tentativa de superar el colonialismo profundo del discurso filosófico occidental, Viveiros de Castro también esboza una crítica a cierto *topos* poscolonial muy extendido en nuestros días; para este tópico poscolonial, “todo discurso ‘europeo’ sobre los pueblos de tradición no europea solo sirve para iluminar nuestras ‘representaciones del otro’” (20).<sup>4</sup> Pero Viveiros detecta en esta forma de hipercrítica poscolonial todavía cierto tipo de etnocentrismo, y un tipo de etnocentrismo todavía más perverso y sofisticado que el ingenuo: una “crispación autoirónica del alma occidental” (*ibid.* 23), según sus propias palabras. Aun con estas lamentaciones, cierto poscolonialismo mantendría, a pesar de todo, que el único sujeto posible de todo discurso sería nuestra propia cultura: que solo nosotros mismos seríamos capaces de ciencia, en el fondo. El discurso occidental, incluso en su momento crítico, negativo y de pleno ocaso, sigue aferrado a su narcisismo fundamental. Por eso, la antropología actual debería dar cierto paso atrás, hacia su fundador, para encontrar las bases de lo que Viveiros llamará el “anti-Narciso”; e, incluso, el título del libro de Viveiros, que recuerda también al movimiento de vanguardia brasileña de la antropofagia, también procede de Lévi-Strauss, que en cierta ocasión habló de una “metafísica de la predación” (30).

Como anunciábamos, si Lévi-Strauss se servía de la metodología estructural para elaborar el pensamiento social indígena, en Viveiros de Castro se produce una especie de radicalización al identificar o superponer directamente diversos aspectos de ese pensamiento social indígena con la filosofía posestructural, especialmente aquella de Deleuze. En este movimiento, es como si los indios mismos, antropófagos filosóficos, devorasen la creatividad conceptual de Deleuze. Pero también ocurre como si la filosofía posestructural permitiese entender realmente, sin condescendencias ni narcisismos, el pensamiento amerindio. La filosofía más contemporánea, en tanto que representa la conciencia más autocrítica en relación con los grandes ejes de la racionalidad occidental, y que más se ha esforzado por abrir nuevos caminos de pensamiento, se encuentra así con el discurso del otro, del salvaje, del todavía-no civilizado. El proyecto del “anti-Narciso”, del que el libro *Metafísicas caníbales* ofrece las principales líneas teóricas, toma,

4 Todas las traducciones de citas extranjeras son nuestras.

de este modo, su modelo e impulso epistemológico fundamental de *El anti-Edipo* de Deleuze y Guattari (1972). La antropología se presenta así como la disciplina de conocimiento capaz de despertar finalmente a Occidente de su sueño narcisista.

Pero para ello es preciso plantearse seriamente que el otro se sitúa, desde el principio, en el corazón del *nosotros*. Por decirlo con las palabras de Viveiros, esto supone partir de la siguiente hipótesis epistemológica: “todas las teorías antropológicas no triviales son versiones de las prácticas de conocimiento indígenas” (24). Solo desde esta presuposición podría constituirse una antropología que tendría no solo un interés teórico, sino también práctico. La nueva antropología, en la antigua tradición filosófica de no separación entre teoría y praxis, también es una ética y posee un alcance práctico fundamental, asumiendo “integralmente su propia misión, la de ser la teoría-práctica de la descolonización permanente del pensamiento” (*ibid.* 20). En este punto Viveiros de Castro, ciertamente, que conoce perfectamente los pormenores de la *french theory*, recuerda veladamente el modo en que Michel Foucault presentó *El anti-Edipo* en la edición norteamericana del libro, sintetizándolo, más allá de su contenido polémico en relación con el psicoanálisis y de sus propuestas teóricas positivas, en una serie de sencillas reglas prácticas, capaces de inducir al lector a cierta transformación subjetiva y “espiritual” más general: una iniciación a una vida no fascista.<sup>5</sup> La antropología, siguiendo con estos paralelismos, sería, por su mero estatus epistemológico y más allá de sus contenidos explícitos, una ética: un nuevo tipo de saber capaz de reformar la tradición filosófica que heredamos en un sentido no colonial.

### **El chamanismo como contraideal epistemológico**

El libro de Viveiros de Castro, proyecto de un anti-Narciso inacabado, se presenta, en efecto, como el relato de diferentes encuentros entre la epistemología indígena y la filosofía contemporánea, especialmente en la versión de la metafísica de las multiplicidades de Deleuze. Uno de ellos tiene que ver con lo que Viveiros de Castro (junto a Tânia Stolze Lima) ha llamado el “perspectivismo amerindio”. Este perspectivismo no se presenta como un relativismo cultural, concepto al que ya estamos acostumbrados en las querellas de ideas de nuestra tradición, sino como un verdadero multinaturalismo. La “metafísica caníbal” invierte, y de nuevo a partir de cierta anécdota contada por Lévi-Strauss a la que Viveiros da un alcance más general, los términos habituales que distribuyen las relaciones entre naturaleza y cultura en la metafísica occidental. Según esta anécdota, en las Antillas, y en los

5 Véase el Prefacio de Michel Foucault, “Introduction to a non-fascist life” (1977).

años inmediatamente posteriores al “descubrimiento” de América, los españoles hacían investigaciones para saber si los indígenas tenían alma o no, mientras los indios sumergían a prisioneros blancos para saber si sus cadáveres se pudrían en contacto prolongado con el agua o no. Mientras que los europeos dudaban de que los indios tuviesen alma, estos últimos daban por supuesto que la tenían, y su duda era más bien si tenían cuerpo, y qué tipo de cuerpo era ese. La teoría del multinaturalismo amerindio extrae las consecuencias generales de estas dos maneras opuestas de interrogar al otro:

En pocas palabras, la praxis europea consiste en “hacer almas” (y diferenciar culturas) a partir de un fondo corporal-material dado (la naturaleza); la praxis indígena, en “hacer cuerpos” (y diferenciar especies) a partir de un continuum socio-espiritual dado “desde siempre”. (Viveiros de Castro 38)

Si la filosofía europea articula una diversidad jerarquizada de culturas (o de almas) a partir de una misma naturaleza común, el perspectivismo amerindio supone que “todos los existentes son centros potenciales de intencionalidad” (*ibid.* 42), y que lo único que cambia son los cuerpos. El multinaturalismo indígena significa, en esta inversión de la perspectiva habitual, que “todo el mundo es gente”, que por debajo de la diversidad de cuerpos late un mismo “sujeto”, espíritu o cultura. Son los cuerpos, las especies animales las que son diversas, y no las almas o las culturas, como en Occidente. Esta diversidad de cuerpos se articula entre sí mediante las dimensiones básicas, y completamente relacionales, del depredador y la presa: de ahí que se trate en el pensamiento indígena de una verdadera “metafísica de la predación”, según la expresión que ya mencionamos de Lévi-Strauss. Por eso, el multinaturalismo significa, en sus postulados más simples, que quien es depredador para una especie, puede resultar al mismo tiempo presa para otra.

Pero esta alternancia de posiciones no solo se limita a lo trófico, sino que también introduce todo un perspectivismo en una multiplicidad de mundos: del mismo modo que nosotros nos vemos como humanos y vemos a las otras especies como animales, otras especies nos ven a nosotros como animales y se ven ellas mismas como “humanos”. Lo que nosotros vemos en otras especies como comportamiento natural, como los jaguares bebiendo sangre de una presa (según uno de los ejemplos de Viveiros), para los jaguares mismos es un rito cultural, como el de unos hombres que se reúnen para festejar y beber cerveza. Los jaguares se ven a sí mismos como los hombres se ven cuando beben cerveza, se ven exactamente como los humanos se ven a sí mismos; y

ven a los hombres como los hombres ven a los jaguares, según las relaciones depredador-presa.

Ahora bien, esta inflexión con respecto al multiculturalismo occidental supone separar la categoría de sujeto de la de humano. El concepto de “persona”, de ser “gente”, en la metafísica caníbal, es anterior al de humano, como recuerda Viveiros. Ser persona, o actuar como persona o en posición de persona, supone, según la definición de Viveiros, ser el “centro de intencionalidad constituido por una diferencia de potencial interna” (47). En cualquier caso, sea lo que sea que constituya a la persona, el hecho de ser “gente” –incluso aunque no se sea exactamente humano– es inseparable de esta postulación de una agencia, de un centro de intencionalidad. Y el multinaturalismo indígena supone que diversos tipos de cuerpos, y no solo los humanos, son capaces de agencia.

Si las labores de mediación y de traducción entre diversas culturas ya pueden parecer extremadamente complicadas (o incluso una verdadera traducción sería imposible, como se ha llegado afirmar en discursos cercanos a la deconstrucción), cuesta plantearse hasta qué punto puede ser difícil mediar y hacer comunicar a naturalezas diversas. ¿Cómo podemos saber a ciencia cierta si los jaguares son también gente? ¿Cómo, más ampliamente, pueden verificarse de algún modo estas metafísicas caníbales? Aquí es cuando cobra toda su relevancia la figura del chamán, como verdadero traductor entre especies, como espíritu capaz de atravesar diversas naturalezas. El chamán es aquel capaz de ver a los jaguares como personas y, por ello, de explicar sus intenciones a los miembros de su propia especie. Para ello, la práctica del chamanismo pone en juego un ideal de conocimiento completamente opuesto al de la epistemología occidental. Si la epistemología moderna es completamente desubjetivadora, si conocer, al menos desde Descartes, significa básicamente reducir todo rasgo subjetivo y colocar al Otro en la plena posición de objeto (para así afianzarnos más todavía como únicos sujetos del mundo), en la práctica chamánica se produce una inversión completa de procedimiento. Conocer no es transformar al otro en objeto, sino en sujeto. El conocimiento no consiste en una práctica de cosificación, sino en un esfuerzo de personificación. Para responder al porqué de un acontecimiento, hay que saber revelar al máximo la intencionalidad ambiente, y en eso consiste el arte chamánico, cierta “prudencia cosmopolítica”, según traduce a su vez Viveiros de Castro: “la buena interpretación chamánica es aquella que consigue ver cada acontecimiento como una *acción*, una expresión de estados o predicados intencionales de algún agente” (52). Sin encontrar el quién, el “quién de las cosas” según la expresión del gran escritor brasileño

Guimaraes Rosa a que se refiere Viveiros, es imposible entender nada, desde la perspectiva amerindia.

Sin duda, este ideal epistemológico chamánico de la búsqueda de un máximo de agencia puede recordarnos a estadios primitivos del espíritu humano que ya fueron superados hace mucho por la ciencia moderna, como el animismo o el totemismo. Pero ese tipo de teleología de raíz hegeliana es precisamente la que trata de analizar críticamente la antropología como una de las doctrinas de fondo del colonialismo. La antropología, a este respecto, aparece como una oportunidad de dar valor a estadios y doctrinas supuestamente superadas, y mostrar cómo, en realidad, tendríamos interés en que estas doctrinas “primitivas” no solo se sitúen atrás, sino también delante, inspiradoras de un futuro diferente, de otro porvenir. Lo “primitivo” no solo está detrás, en un origen perdido, sino también delante, como cierto porvenir posible; o ni detrás ni delante, sino más bien en posición de ruptura virtual, de cierta bifurcación posible en relación con los esquemas epistemológicos dominantes de lo que ha conducido al nihilismo occidental. De ahí que tal vez no sean tan extraños, al fin y al cabo, encuentros como los que propone Viveiros de Castro, entre el pensamiento amerindio y ciertas figuras heterodoxas de la tradición occidental. Es lo que Lévi-Strauss apuntó sobre la sorprendente coincidencia, casi palabra por palabra, entre la inspiración que se encuentra en la base del totemismo que rige la concepción del mundo de los indios Sioux, tal y como fue descrito por Durkheim, y la filosofía de la evolución creadora de Bergson (cf. 1965 142-143 ). El etnólogo o el antropólogo, por su perspectiva que se esfuerza por rehuir el colonialismo y el etnocentrismo, es capaz de traducir las naturalezas y circular entre mundos, detectando, como en una especie de chamanismo filosófico, este tipo preciso de visión común entre realidades que nos parecerían completamente opuestas: entre Bergson, el erudito profesor del Collège de France y los indios Sioux, habitantes de las praderas; entre lo “salvaje” y lo “civilizado”, entre lo “natural” y lo “cultural”, o incluso entre lo humano y lo no humano.

### **Abducción de agencia y antropología del arte**

De ahí que la antropología, por su misma posición epistemológica, esté llamada a asumir una función deconstructiva de ciertas oposiciones y binarismos sobre los que se ha erigido tradicionalmente el discurso filosófico occidental. Sin embargo, no es preciso para este menester asumir ninguna concepción del mundo animista o totémica, o abrazar de ojos cerrados algún tipo de misticismo. Muy por el contrario: es posible examinar la práctica del chamanismo como contramodelo de la epistemología occidental de la cosificación, de un modo plenamente crítico. Es lo que hace precisamente Viveiros de Castro cuando,

a la hora de describir el método de personificación del chamanismo, se sirve del concepto de “abducción de agencia”, forjado por su colega Alfred Gell. El chamán, cuando interpreta lo que para nosotros serían seres naturales, cosas sin intención, como centros de intencionalidad, lo que hace en realidad es tomar los acontecimientos como índices de una abducción de agencia. “Todo el mundo es gente”, para el pensamiento amerindio, porque todos los seres naturales, especialmente los cercanos en la escala de predación, actúan, tienen intenciones, tienen cultura, etc.; exactamente como los seres humanos. Para el chamanismo, se trata de tomar cada suceso “natural” como un índice a partir del cual abducir la acción de un ser intencional. No hay ningún misticismo aquí; nada más que una operación lógica peculiar que, como veremos, es para Gell la propia, precisamente, de la actividad artística.

Por eso Viveiros de Castro sostiene que el chamanismo es un “arte”, todo un arte de la interpretación que revela agencias que para el ojo no entrenado pasan desapercibidas o se presumen imposibles. Pues, en efecto, alrededor del concepto de abducción de agencia, Alfred Gell pretendió constituir por primera vez una teoría antropológica del arte. De modo semejante a las críticas de Lévi-Strauss a la sociología, Gell denunciaba que la comprensión del arte como institución limitaba el análisis a las sociedades como las nuestras, en que el arte ya es, en efecto, una institución. Sin embargo, un enfoque antropológico supone entender el arte al nivel de la más simple y directa interacción humana, en el contexto indeterminado de cualquier relación entre personas, en una relación social cualquiera. Por eso, la existencia y la especificidad de una teoría antropológica del arte implica suponer que “a las personas o los ‘agentes sociales’, en determinados contextos, los sustituyen los objetos de arte” (Gell 36). Para la antropología del arte, por tanto, el objeto artístico resulta considerado como fuente de agencia social, lo que, de nuevo, parece remitir a una extensión de la noción de personalidad más allá de su denotación habitual. Sin embargo, Gell también advierte que la antropología, más generalmente, aunque se centre en el ámbito de persona y de la interacción humana, supone desfamiliarse del concepto habitual de persona. En efecto, Gell propone dos ejemplos semejantes en la antropología clásica de este tipo de extensión del concepto de persona más allá de sus límites habituales: en Mauss (2009), la prestación o el don son extensiones de la persona, mientras que la teoría del parentesco de Lévi-Strauss sustituye las prestaciones por las mujeres. Tanto el don en Mauss, las mujeres en Lévi-Strauss o el objeto artístico en el propio Gell serían ejemplos de lo que él llama “agencia secundaria”. Con el *distinguo* clásico entre una agencia primaria (ser humano, que inicia la acción) y una agencia secundaria (“cosa” que prolonga la acción del primero, y

cuya personalidad “adherente” es una prolongación de la personalidad original del agente primario), Gell consigue extender la agencia a los artefactos artísticos, sin caer al mismo tiempo en una personalización que podría parecernos descabellada.

Sin embargo, ni siquiera la categoría de “objeto” de arte es admitida por Gell, pues ya supondría cierta legitimación institucional. De ahí que recurra al concepto de “índice”, que procede de la semiótica de Charles Sanders Peirce. Lo que importa, desde un punto de vista antropológico anterior a cualquier reconocimiento institucional, no es el objeto o la obra de arte, sino la situación de arte, la situación artística. Gell la delimita del siguiente modo: “Defiendo que las ‘situaciones artísticas’ se definen como aquellas en las que el ‘índice’ material –la ‘cosa’ visible y física– suscita una operación cognitiva que identifico como la abducción de la agencia” (44). La abducción, como operación lógica, se diferencia tanto de la deducción como de la inducción; no es tanto una operación categórica, como hipotética. De ahí que, como en el modelo del chamanismo, suponga cierto arte o habilidad, cierto virtuosismo interpretativo. Los ejemplos de Gell son claros y simples: cuando vemos humo, no solo vemos un objeto o una cosa, sino también el índice de una agencia, en este caso, de la acción del fuego. Cuando un rostro nos sonríe, interpretamos que es índice de una actitud amable. Sin embargo, siempre podemos equivocarnos: a partir del índice puedo abducir una agencia (lo que supone una interpretación), pero no deducir una causa. Siempre hay un riesgo de error en cada abducción de agencia.

En cualquier caso, si el método del chamanismo puede entenderse lógicamente y sin misticismos, es como un arte de la abducción de agencia. Se trata de cierto arte interpretativo, que también pone en juego ese saber de tipo práctico y político que los antiguos llamaban “prudencia”. Y si la antropología se ha enfrentado de un modo tan directo, y en tantas ocasiones, con la episteme moderna de la objetivación, es precisamente porque para ella los hechos, las cosas, son “acciones congeladas” según la expresión de Viveiros de Castro, índices de una acción. Al extender la noción de persona, capaz de intencionalidad y de agencia social, a los objetos artísticos, Alfred Gell contribuye en realidad a construir un concepto más amplio de persona, una personalidad extendida o distribuida en diversos objetos-índices, que le permiten actuar sin estar presente. Pero esta personalidad extendida no solo es propia de lo que en nuestras sociedades está instituido como “arte”, sino de todo tipo de artefactos. Tanto una muñeca, como un automóvil, como el David de Miguel Ángel o una mina antipersona pueden ser índices a partir de los cuales operar una abducción de agencia; todos ellos, cada cual, a su manera, no son solo “cosas”, sino que manifiestan cierta personalidad.

La teoría antropológica del arte, que nos conduce del objeto o la obra a cierta situación interpretativa que sería el verdadero lugar del arte, cumple de este modo con su primer objetivo de pensar el arte por fuera de la institución. También nos permite comparar situaciones artísticas de una gran diversidad sin establecer jerarquías culturales. Así, por ejemplo, Gell habla de un “animismo vehicular” propio de nuestra civilización, en que el dueño de un coche lo considera directamente como una extensión de su persona, y siente cualquier daño que se le haga como una ofensa personal. Cierta “fetichismo de la mercancía” resulta así explicado no solo como una pervivencia atávica en la sociedad plenamente ilustrada, sino como muestra de que toda personalidad es siempre una personalidad distribuida, en cualquier tipo de sociedad. De igual modo, el arma forma parte plenamente de la personalidad del soldado, y no es un simple instrumento. La personalidad o el centro de intencionalidad es un agenciamiento, como dirían Deleuze y Guattari, o un ensamblaje, según la expresión de Jane Bennet (2022). No es algo único sino múltiple; no está aislada, sino que se da en toda una red de relaciones; no es solo humana, sino que también circula entre el animal, el objeto, la herramienta o la obra.

Y ciertamente puede entenderse que cualquier objeto inanimado o inintencional, cuando entra en una red de relaciones sociales, adquiere en cierto modo personalidad, cierta agencia secundaria. La visión cósmica de los indios Sioux o la filosofía de Bergson, que consideran el mundo principalmente como una corriente de energía que es pura duración y se detiene momentáneamente al chocar con la materia para formar ciertas figuras que entonces se nos aparecen como cosas especializadas, es también la propia de toda antropología, a este respecto. De este modo, estar situado en posición de cosa, en posición de “índice”, es decir, ser paciente, también es para Alfred Gell un modo derivado de ser agente. E incluso, el ser humano puede estar en posición de paciente, en relación con un “objeto inanimado” que actúa como agente, como cuando un coche se avería (es el coche el que realiza la acción, yo solo la sufro), o cuando una caricatura cruel me calumnia (la imagen es la que actúa, yo me vuelvo víctima), según los ejemplos de Gell. Así, la antropología vuelve a encontrar el perspectivismo amerindio de la metafísica de la predación. Sin embargo, Gell, mediante las categorías de su teoría antropológica del arte y el conjunto de su combinatoria posible, nos permite entender ejemplos más extremos, en los que no solo ocurre que el objeto esté en posición de agente de una manera circunstancial, y que incluso parecen poner en cierto modo en entredicho su propia distinción entre agencia primaria y agencia secundaria.

Es lo que ocurre con la serie de esclavos de Miguel Ángel, en que el escultor, más que crear su forma o producirla poéticamente, no

hace más que liberar con su tallado una forma ya presente en el mismo material. Es la materia, en este caso, madera o mármol, la que se sitúa en posición de agente, y dicta al artista la forma de su obra. En las palabras de Gell: el artista, en estos casos, no elabora el índice, sino que se limita a reconocerlo. La abducción de agencia, frente a este tipo de índices, remitiría a las intenciones mismas de la materia. Lo mismo ocurre con los *objets trouvés* surrealistas, o con los *ready-made* de Duchamp, pero también en los jardines japoneses. De ahí que el arte no pueda definirse, según los términos clásicos de Aristóteles, por la producción o *poiesis*, sino por suscitar este tipo de situación en que interviene una abducción de agencia; y la agencia en cuestión (incluso la agencia primaria, en este último caso) puede ser incluso identificada con cierta materia. En este punto nos encontramos lo más cerca posible de la epistemología del chamanismo, que supone que “todo el mundo es gente”: que cualquier ser, humano o no humano, puede iniciar un acto intencional. Entonces, cualquier forma de vida podría proponer un índice para una posible situación artística. Sin embargo, como vemos, esta expansión del referente de la agencia social más allá de lo humano no puede alejarse de la situación artística (aunque sea con un arte entendido más allá de la idea de todo objeto u obra, o de todo reconocimiento institucional), y de esa operación cognitiva esencial de la abducción de agencia. El ideal epistemológico del chamanismo, que funciona para Viveiros de Castro como un contraideal crítico respecto de la epistemología moderna y destructiva de la cosificación, solo puede tener sentido entre nosotros como un arte y como una praxis, pero no como una ciencia. El índice no es un efecto del que se pueda deducir la causa, sino el signo que nos anima a desplegar un arte de interpretación, es decir, un ejercicio contraepistemológico de maximalización de la intencionalidad ambiente. El territorio limitado y restringido de la institución artística, en nuestra cultura, sería el único en que late un resto del chamanismo generalizado y sin límites. La institución artística, tal y como la entendemos en nuestra cultura, sería, por tanto, un caso particular y local de lo que la antropología del arte nos muestra como una situación mucho más general.

### **Agencias no humanas en el origen del pensamiento estético de Schiller**

En Alfred Gell, sin embargo, resulta muy evidente cierta tendencia hostil a la estética (que parece confinada a lo subjetivo). La teoría antropológica del arte por él buscada no se parece en nada a alguna estética indígena: no se trata, para él, de ampliar las fronteras de la estética

occidental,<sup>6</sup> sino de adoptar un punto de vista epistemológico diferente, que permite circular por mundos diversos en que se produce la misma operación cognitiva –que es la típica del chamanismo, y que es contraria a la típica operación de la ciencia moderna occidental, como muestra Viveiros de Castro–. Como vimos, el cartesianismo que ofrece el discurso del método de la ciencia moderna vuelve a lo conocido objeto y solo reconoce un sujeto en el sujeto de conocimiento. Cuanto más se destituye de toda subjetividad a lo no humano, más se vuelve sujeto el ser humano: esa sería la ley básica del típico ideal científico de la modernidad. Sin embargo, la dialéctica de la ilustración nos muestra que el sujeto de conocimiento no escapa de la cosificación. El chamanismo como contraideal epistemológico significa una inversión sistemática de esta operación, con el objeto de extender lo intencional más allá de lo humano, de subjetivizar y personalizar más allá de lo estrictamente humano. Ahora bien, debido a que la abducción de agencia siempre es susceptible de ser errónea, es imposible que este otro ideal epistemológico traspase las fronteras del arte y de la política, de cierta prudencia práctica, interpretativa.

¿Hasta qué punto un ser no humano puede ser el agente de una situación estética? En el arte moderno abunda este tipo de “abducciones”. No solo en el *objet trouvé*; también, por poner otro ejemplo, en un poeta como Rainer Maria Rilke. Según su propia confesión, Rilke creyó escuchar el primer verso de las *Elegías de Duino* (“*Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?*”) gritado por un pájaro en la playa colindante con el castillo en que escribió su poema.<sup>7</sup> En los términos de Gell, el poeta-chamán se limita a traducir, para el resto de mortales, un poema del que él mismo no es autor. El agente del poema es el pájaro; el poeta –y esto en el caso más general de la poesía de Rilke no puede ser más cierto– es paciente en relación con este agente. Su agencia, en este caso, no puede ser más secundaria. Su método es el mismo que el del chamán amazónico: una abducción de agencia generalizada, que no se detiene en absoluto en el mundo humano. Este tipo de apertura de interpretación, de búsqueda, que puede parecer descabellada para la rutina práctica de la cosificación, del “quién de las cosas”, es lo que define al artista o al esteta en nuestras

6 Esta ampliación de la estética occidental ha solido coincidir con la inclusión de índices de otras culturas en el repertorio artístico y museístico por parte de las vanguardias. Véase las paradojas y contrariedades desde el punto de vista del racismo y del colonialismo, por ejemplo, de las apropiaciones del arte negro por parte del surrealismo y del cubismo en el cap. 2.2 “Asignación, interiorización y giro” de *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo* (cf. Mbembé 92 y ss.).

7 Según cuenta su traductor al francés en su estudio de la obra y vida del poema alemán Jacotet (2006).

sociedades. Sin embargo, lo que quisiéramos plantear aquí es que la reciente antropología del arte no hace sino redescubrir cierta ruptura que ya estaba inscrita desde el nacimiento mismo del discurso estético. No parece necesaria, a este respecto, una ampliación de la estética occidental para acoger el arte de los otros. Pues, al contrario, desde su inicio mismo, el pensamiento estético ha supuesto este tipo de apertura de los límites de la intencionalidad, esa desfamiliarización con respecto a la categoría de persona, esta deconstrucción de las fronteras entre naturaleza y cultura, entre lo humano y lo no humano que la antropología, en nuestros días, enuncia a su manera. En el presente texto nos centraremos en dos autores que resumen el arco recorrido por el discurso estético, desde su inicio mismo hasta su contemporaneidad: Friedrich Schiller y Gilles Deleuze. Pues, en efecto, tal y como muestra Viveiros de Castro, los indios son posmodernos (o deleuzianos). Pero también son schillerianos; es decir, contramodernos, o partícipes de cierta modernidad alternativa, revolucionaria, que probablemente remonte a Rousseau.<sup>8</sup>

De la obra crítica de Friedrich Schiller, discípulo de Kant en materia de reflexión estética, es sobre todo conocida la primera utopía social en que el arte juega un papel esencial, las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, de 1794. En esta obra epistolar, Schiller opone una revolución cultural a la sola revolución moral que había propuesto la revolución francesa, y defiende el papel central de la belleza artística y de la sensibilidad estética en la realización de esa nueva humanidad que los derechos humanos afirman solo en el papel. Pero justo antes de esas cartas hubo otras, en que la estética no solo es entendida en los límites de lo humano y de los problemas de la civilización. Se trata del texto conocido como *Kallias, o sobre la belleza*, de 1793, que está formado por una serie de cartas dirigidas a Gottfried Körner. Estas cartas de 1793 son la primera tentativa de Schiller para medir el impacto de la *Crítica del juicio* de Kant, y dibujan una línea de reflexión que el mismo Schiller abandonó justo después. Por eso, las cartas del

---

8 A este respecto, puede consultarse el curioso estudio *O índio brasileiro e a revolução francesa: as origens brasileiras da teoria da bondade natural*, de Afonso Arinos de Melo Franco (1976). En él, Arinos de Melo Franco reconstruye las teorías antropológicas de Rousseau que dieron amparo intelectual a la nueva institucionalidad revolucionaria a partir de las famosas descripciones sobre la vida idílica de los indios brasileños “en estado de naturaleza”, que Rousseau leyó en el famoso capítulo de los *Ensayos*, de Montaigne, dedicado a los caníbales. Montaigne, a su vez, se informó sobre la vida feliz y apacible de esos seres humanos no civilizados por los primeros informes de los colonos portugueses que llegaron al archipiélago hoy conocido como Fernando de Noronha, además de verlos personalmente cuando algunos de ellos fueron conducidos a Francia.

*Kallias* en realidad forman un discurso inacabado, el esbozo de un programa de reflexión estética nunca llevado a cabo, y que anuncia ciertas posiciones epistemológicas que abren el camino al discurso moderno de la ecología.<sup>9</sup>

Todo empieza, en efecto, en el *Kallias*, con el deseo de comprender la naturaleza misma de lo bello. Pero si para Kant la belleza es principalmente examinada de una manera subjetiva-racional desde el análisis del juicio estético, en Schiller encontramos desde el principio un intento de ir más allá, de explorar cierta objetividad de lo bello. Schiller define la belleza, en primer lugar, como “libertad en la apariencia” (*Freiheit in der Erscheinung*) (43). Lo que nos resulta bello remite a cierta apariencia o cierto fenómeno que no entendemos muy bien, es decir, que no se corresponde con ninguna regla del entendimiento. Se trata de lo mismo que Kant llamaba “belleza libre”, es decir, una forma que place porque, precisamente, el entendimiento no encuentra en ella una regla de construcción. Si lo traducimos en términos de intencionalidad, hay belleza cada vez que percibimos cierta intencionalidad en la cosa, y al mismo tiempo no podemos determinar a qué responde esa intencionalidad –esto es lo que Kant llamaba “finalidad sin fin”–. La experiencia estética, por tanto, es aquella en que la naturaleza o lo sensible parece expresar un sentido por su simple forma. En este aspecto, hay que entender literalmente el sentido del título de la *Crítica del juicio*, de Kant: es un libro sobre la finalidad, sobre el sentido de la experiencia. Y en el juicio estético, en el placer que nos ocasiona lo bello, encontramos una especie de recompensa inmanente de la experiencia vital. El juicio estético inmanente sustituye, así, al juicio transcendente de Dios. Todo ocurre como si, en la experiencia de lo bello, la naturaleza pareciera estar destinada a nosotros, hablarnos directamente; como si en la experiencia estética, las fronteras entre el yo y el mundo se disolviesen.

Como se sabe, ha habido muchos debates sobre la naturaleza de la última obra crítica de Kant, que además contiene dos partes muy diferenciadas que no siempre encajan bien (la crítica del juicio estético y la del juicio teleológico). Y, en cualquier caso, más que fundar una nueva filosofía del arte, lo que hace la exploración del juicio estético es inaugurar un nuevo territorio para la libertad. Esto es lo que Schiller percibirá muy bien, pues en el fondo la libertad moral en Kant tiene muy poco de “libre” en el sentido habitual de la palabra, y se identifica más bien con el cumplimiento del deber que tenemos como seres racionales.

9 Para un examen más exhaustivo del *Kallias*, y del modo en que este texto se mide con la estética kantiana, el lector puede remitirse a mi ensayo “*Todo ser natural es un ciudadano libre*. Kant, Schiller, y las raíces estéticas de la ecología”, de próxima publicación en el volumen colectivo *El arte como praxis social*, editado por José Francisco Zúñiga, Carmen Rodríguez y Jordi Carmona Hurtado (2022).

La experiencia estética, en cambio, abre una dimensión diferente de la libertad, más cercana al juego. Pero quien habla de libertad habla también de autonomía y de personalidad. De ahí que Schiller, cuando define la belleza como libertad en la apariencia, añade también que la forma en la que se da esta libertad en la apariencia constituye la “persona de la cosa” (*Person des Dings*) (51). Debido a esta libertad en la aparición, lo sensible bello tiene cierta personalidad en Schiller y, por tanto, exige respeto, lo que no tendría el menor sentido para Kant. Y en efecto, Schiller da en el *Kallias* un paso que la filosofía trascendental parecería prohibir, en la dirección de fundamentar lo que él llama una autonomía de lo sensible (*Autonomie des Sinnlichen*).

Debido a esto, el discurso estético, al menos en la posibilidad abierta por Schiller, es fundamentalmente el pensamiento de una libertad nueva, de una libertad que no solo se da en los seres racionales o en el *cogito*, sino también en lo sensible. Esa libertad en lo sensible es la condición de posibilidad de toda belleza. Pero la estética también es, por eso mismo, el pensamiento de lo que la antropología llamará una personalidad distribuida, que ya no solo reside en los seres humanos, sino también en las cosas mismas, tanto seres naturales como artefactos y seres culturales (incluso las ropas). Todo lo que es bello, en la naturaleza y cultura por igual, lo es porque aparece libremente y, por tanto, exige respeto. No solo los seres racionales son autónomos; también la naturaleza sensible lo es, aunque para ello Schiller usa el concepto forjado por Kant de “heautonomía”. El nuevo “régimen estético”,<sup>10</sup> por tanto, es en primer lugar, antes de una nueva filosofía del arte, un pensamiento de la libertad sensible, de la personalidad distribuida en las cosas, y de la heautonomía (es decir, de una autonomía *otra*, de la autonomía de los seres no racionales, no humanos: seres sensibles y productos culturales confundidos).

Sin embargo, esa nueva libertad sensible es precisamente, según la expresión de Schiller ya nombrada, una libertad en la apariencia, lo que también podría ser visto como una apariencia de libertad, una libertad solo aparente. Por ejemplo, ante un pájaro que echa a volar, o cuyo vuelo dibuja motivos que no parecen tener una función claramente comprensible al entendimiento, sentimos esa libertad. La forma de la aparición de ese ser sensible no responde a ninguna regla del entendimiento, y entonces nos parece que es él mismo el que se determina, desde su propia heautonomía. Pero en Schiller, el fundamento de esta forma resulta simplemente negativo: no está en nosotros, por eso lo

10 Es la expresión con la que Rancière ha nombrado este nuevo tipo de identificación del arte, que surge alrededor de Kant y Schiller, que se opone tanto al régimen ético como al poético (cf. Jacques Rancière 2013).

remitimos al objeto. Esto no quiere decir que podamos conocerlo; podemos pensarlo, reflexionar sobre su forma de aparición, pero no conocer su fundamento. Esta operación intelectual es lo que hemos llamado, en nuestro ensayo ya nombrado, una “exposición” (*Darstellung*) de la libertad. Un ave que echa a volar expone, en efecto, la idea de libertad, que en principio solo sería propia del sujeto moral. Por eso, los seres naturales bellos (es decir, que aparecen libremente, sin regla conocida por el entendimiento) son, como dice Schiller, ciudadanos dignos que exigen respeto:

En el mundo estético, todo ser natural es un ciudadano libre, con los mismos derechos que el más noble de los ciudadanos, y no puede ser coaccionado en absoluto, ni siquiera por causa de la totalidad, sino que él mismo ha de consentir decididamente en todo. (75)

Debido a esta situación a la que nos confronta la estética de una personalidad distribuida en las cosas, si dañamos las libres apariencias sensibles (que son exposiciones de la idea de la libertad), dañamos la libertad misma. Por eso, la idea de una personalidad distribuida es la base de todo pensamiento ecológico. Y resulta, finalmente, notable, el modo en que, aun con el lenguaje kantiano en que se forma su reflexión estética, Schiller apunta a ese tipo de operación que es para Alfred Gell la esencial en los juegos del arte. Pues precisamente porque la razón humana percibe fuera de ella una libertad que no puede fundamentar por sí misma, se ve forzada a remitirla a la cosa, postulando un fundamento ajeno. Lo bello, en efecto, es para Schiller índice de una libertad otra, de una libertad que debe buscarse en las cosas sensibles, y no en los sujetos racionales. El silogismo de la abducción de agencia, que la antropología contemporánea descubre como fundamento de toda situación artística, para la estética naciente es fundamento meramente negativo de una libertad (y, por tanto, personalidad, intencionalidad) de las cosas mismas. La libertad, para existir, no puede solo ser una idea del ser racional; debe estar expuesta, distribuida, comunicada, puesta en circulación y agenciada múltiplemente en el mundo sensible: humano, natural y cultural. La libertad estética solo existe de hecho en una configuración propiamente ecológica, por tanto, en la que el agente humano no tiene una prioridad especial.

### **Arte y hábitats animales, en Deleuze y Guattari**

En la estética de Deleuze y Guattari, tal y como resulta esbozada en diferentes momentos de *Mil mesetas* (1980), y sintetizada en el capítulo dedicado a los perceptos y afectos de *¿Qué es la filosofía?* (1993 [1991]), el problema se plantea en términos afines, y al mismo tiempo radicalmente diferentes a los de Schiller. En ellos ya no se trata de

extender la libertad o la agencia a los seres no humanos, o de plantear que otros seres, naturales o culturales, pueden también estar dotados de personalidad. Más radicalmente, lo que plantea esta estética es que el origen del arte es directamente no humano. “El arte empieza tal vez con el animal, o por lo menos con el animal que delimita un territorio y hace una casa [...]” (Deleuze y Guattari 185). Si los seres humanos hacen arte, lo hacen del mismo modo y en la misma medida que los animales, delimitando un territorio y haciendo una casa; o si hacen arte, más bien, es porque en ellos hay algo también del animal, y pueden dejar de ser hombres para entrar en devenires animales. La persona o la intencionalidad no es la condición de posibilidad del arte; más bien la persona, o el hombre, es el nombre de cierta enfermedad de la vida que también vuelve imposible todo arte. El arte, o más bien la capacidad expresiva, es propia a todo lo vivo, incluso a las formas de vida más vegetativas, y así “la modesta azucena silvestre celebra la gloria de los cielos” (*ibid.* 186).

Como vemos, no se trata, para Deleuze y Guattari, de ampliar la intencionalidad ambiente, como para el chamán, sino de eliminarla por completo. Solo que, al eliminar todo resto de intencionalidad, lo que queda no son objetos, sino un tipo de acción o de actividad que se confunde con la vida misma. Pues, en efecto, para los filósofos franceses, la vida no solo es funcional, no solo es orgánica, ni siquiera en los estratos más simples. Toda expresión surge del material mismo; como en Cézanne, la sensación misma es el color, la materia vibrante. Toda agencia es material, en este sentido, y el artista humano no puede sino luchar por reconocer estos índices materiales: luchar por ver. Pero si el arte empieza con el animal, es porque con él la expresión se vuelve construcción. Si la vida es la materia y el verdadero origen de toda expresión, el animal es el primer y auténtico artista, cuando delimita un territorio. Todo arte comienza con la construcción de una casa y, como se ha afirmado muchas veces, la primera de las artes es la arquitectura; solo que el animal es el verdadero arquitecto. Esta construcción es la que produce no tanto una intencionalidad, sino un estilo determinado, expresión de una forma de habitar la tierra, de relacionarse con los elementos: una serie de posturas y de gestos, de cantos y de gritos, que ya no asumen ninguna función vital determinada, sino que celebran la pura cualidad de las cosas. Si en el formalismo estético de Deleuze y Guattari toda obra de arte es un compuesto de sensaciones, un “bloque” de intensidades no lingüísticas ni representativas que conserva la cualidad de una vida, el hecho de delimitar el territorio, de hacer una casa, es la primera manera performativa de crear una tal composición de afectos y perceptos. He ahí el modelo de toda forma artística, en la estética Deleuze y Guattari:

El *Scenopoietes dentirostris*, pájaro de los bosques lluviosos de Australia, hace caer del árbol las hojas que corta cada mañana, las gira para que su cara interna más pálida contraste con la tierra, se construye de este modo un escenario como un “ready-made”, y se pone a cantar justo encima, en una liana o una ramita, con un canto complejo compuesto de sus propias notas y de las de otros pájaros que imita en los intervalos, mientras saca la base amarilla de las plumas debajo del pico: es un artista completo. (186)

El arte consiste, por tanto, en el suplemento expresivo que surge de la práctica misma del habitar. En este aspecto, resulta sencillo observar cómo Deleuze y Guattari recogen toda una temática heideggeriana que también quiso pensar el arte sin recurrir a ninguna forma de intención o de libertad (el construir, el habitar, la casa...), y al mismo tiempo la subvierten, mostrando que, lejos de ser lo propio del hombre, es lo más impropio, lo propio en realidad de toda forma de vida animal. Para realmente habitar la Tierra, hay que dejar de ser hombre, dejar de ser gente. Por eso, el ser humano artista es el gran viviente: es la excepción, dentro de la incapacidad humana general de habitar la Tierra. Se hace arte a fuerza de volverse animal, de volverse vegetal. Las obras de arte, a este respecto, son índices de un hábitat, de una práctica de delimitar un territorio, que al mismo tiempo abre con una cualidad determinada a una ilimitación, a todo un cosmos. De ahí que el arte no apele en absoluto a un juicio moral, sino a un análisis etológico. Así es como podríamos entender, por ejemplo, la trayectoria de un artista como Picasso: como el suplemento expresivo de cierta manera de habitar, que se expresa en ciertos colores, ciertos rasgos, ciertas formas. Cada etapa de su obra se correspondería con cierto hábitat, con cierta manera de hacer territorio, con ciertas amantes o modelos, etc. Y cada territorio, a su vez, estaría atravesado por un inhabitable propio, que le conduce a un movimiento de deterritorialización que acaba por constituirse en un nuevo territorio. Por eso, habitar realmente también significa nunca hacerlo completamente del todo, nunca encontrar completamente la casa: y la creatividad de una forma de vida no solo se corresponde a cómo es capaz de construirse una casa y vivir dentro de ella, sino al modo en que cada casa está atravesada por una grieta que la abre al gran afuera, al cosmos entero, que aun así solo puede captarse desde ese adentro del territorio.

Por esa razón, la naturaleza, para Deleuze y Guattari, es el modelo de todo arte. El contrapunto, por ejemplo, antes de ser inventado en la música barroca, ya reside en la vida animal misma, en las relaciones entre las especies. Así, por ejemplo, la “tela de araña contiene un ‘retrato muy sutil de la mosca’ que le sirve de contrapunto” (Deleuze y Guattari

187). Si lo bello, en Kant, era finalidad natural sin fin, que corresponde con el juicio crítico del gusto, en Deleuze se elimina por completo toda finalidad. La naturaleza no tiene ninguna finalidad, ni siquiera crítica, pero al mismo tiempo es enteramente expresiva, melódica o musical. Como en Schopenhauer, el gran modelo del arte para Deleuze es la música, y todo lo que vive es agente del arte, participe en la gran melodía silenciosa de las cosas; todo lo que vive, salvo precisamente el hombre, que solo a fuerza de ejercer una violencia contra sí mismo, solo a fuerza de perder el rostro humano y volverse un animal puede llegar a ser capaz de hacer arte, lo que significa exactamente habitar la tierra.

La reflexión estética, si en sus inicios schillerianos se esfuerza por extender el derecho humano a todo ser sensible, en sus últimas evoluciones, con Deleuze y Guattari, pretende enseñar al hombre a habitar la Tierra, tomando como modelo al animal. Podemos comprobar, por tanto, hasta qué punto el reconocimiento contemporáneo, por parte de la antropología, de diversas formas de agencia social no humana encuentra una correspondencia e incluso una precedencia en la historia del pensamiento estético. En un momento de crisis ecológica sin precedentes como el actual, una crisis a la que la sociedad contemporánea parece completamente incapaz de reaccionar, tanto la estética como la antropología nos señalan caminos posibles de otra comprensión de las relaciones entre lo humano y lo no humano.

## Bibliografía

- Bennet, Jane. *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Traducido por Maximiliano Gonnet. Caja Negra, 2022.
- Carmona Hurtado, Jordi. “*Todo ser natural es un ciudadano libre. Kant, Schiller, y las raíces estéticas de la ecología*.” *El arte como praxis social*. Editado por José Francisco Zúñiga, Carmen Rodríguez y Jordi Carmona Hurtado. Comares, en prensa.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix. *El Anti-Edipo*. Traducido por Francisco Monge. Paidós, 1972.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix. *Mil mesetas*. Traducido por Francisco Monge. Pre Textos, 1980.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Traducido por Thomas Kauf. Anagrama, 1993.
- Foucault, Michel. “Introduction to a non-fascist life.” *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Edited by Gilles Deleuze and Félix Guattari. Viking Press, 1977.
- Franco, Afonso Arinos de Melo. *O índio brasileiro e a Revolução francesa: as origens brasileiras da teoria da bondade natural*. Martin Fontes, 2000.
- Gell, Alfred. *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Traducido por Ramsés Cabrera. SB, 2016.

- Lévi-Strauss, Claude. *La Pensée sauvage*. Plon, 1962.
- Lévi-Strauss, Claude. *El totemismo en la actualidad*. Traducido por Francisco González Aramburo. Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Jacotet, Philippe. *Rilke*. Seuil, 2006.
- Mbembé, Achille. *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*. Traducido por Enrique Schmukler. NED, 2016.
- Mauss, Marcel. *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Traducido por Julia Bossi. Katz conocimiento, 2009.
- Rancière, Jacques. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Traducido por Horacio Pons. Manantial, 2013.
- Schiller, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Anthropos, 1990.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas canibais. Elementos para una antropología pósestructural*. Cosac Naify, 2015.