

Beyond Zoocentrism: An Interview with Giovanni Aloï Par-delà le zoocentrisme : une entrevue avec Giovanni Aloï

Ariane De Blois

Number 87, Spring–Summer 2016

Le Vivant
The Living

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/81634ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

De Blois, A. (2016). Beyond Zoocentrism: An Interview with Giovanni Aloï / Par-delà le zoocentrisme : une entrevue avec Giovanni Aloï. *esse arts + opinions*, (87), 6–13.

Beyond Zoocentrism: An Interview with Giovanni Aloï

Actively involved in the academic field of human-animal studies for the past fifteen years, Giovanni Aloï has challenged the representational tropes that relentlessly objectify animals in art. His thought-provoking first book, *Art & Animals*, considers the moral and ethical implications of using animals, dead or alive, in contemporary art practices. Aloï is a lecturer in visual culture at the School of the Art Institute of Chicago, and the founder and editor-in-chief of *Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture*, a peer-reviewed journal dedicated to the subject of nature in contemporary art.

Ariane De Blois

Art has historically been conceived as a highly cultural activity that distinguishes human beings from other living creatures—a conception that reinforces the notion of human exceptionalism. Similarly, visual representations have traditionally tried to emphasize the dichotomies between the natural and the human-made. Your journal, *Antennae*, specifically seeks contributions that go beyond the nature-culture opposition and debunk those old assertions. Can you explain how contemporary theories and artworks critically challenge the “great divide” between humans and non-humans?

The field of animal studies has contributed to the emergence of new aesthetic paradigms and practices aimed at substantially challenging anthropocentrism and animal objectification in art. The first ten years of speculation, which took place roughly between 1995 and 2005, focused largely on the deconstruction of metanarratives, the identification of objectifying tropes, and the representational friction between abstraction and figuration. Both theory and practice engaged predominantly in what I have called the “dismantling of the symbolic animal.” At that stage, Steve Baker’s book *The Postmodern Animal* (2000) was the main inspiration for the representational strategies employed by the new wave of artists who placed animals at the centre of their work. Today, however, most artists’ work is influenced by the theories of new materialism, object-oriented ontology, vibrant materialism, agential realism, and speculative realism.

In my essay “Deconstructing the Animal in Search of the Real,” I argued that following the dismantling of the “symbolic animal,” a new path of inquiry may involve “tracking animals” through networks of environmental relationships. The idea is not so much to understand them as new subjects, creating an animal-centric system in place of the anthropocentric one that has been dismantled, but to produce a rhizomatic network of interconnectedness of which we and animals are both part and that, most importantly, includes plants—the blissfully ignored living beings on which all life on this planet depends.¹

¹ — Giovanni Aloï, “Deconstructing the Animal in Search of the Real,” *Anthrozoos* 25 (2012): 329–46.

Decentering the human lies at the core of the emergence of new aesthetics in contemporary art.

Today, I am glad to see that contemporary theories and practices involving the non-human are indeed attempting to bypass zoocentrism in favour of a new holistic model that has exceeded my predictions by far. Karen Barad's agential realism and Jane Bennett's vibrant materialism have both, in different ways, reconfigured our gaze to consider the atomic order and the invisible levels of interconnectedness that we are all enmeshed in, including bacteria, viruses, and fungi. This leaves the discipline of animal studies in an odd position with regard to art. I am not entirely sure if this new shift represents a move away from the values of the first revisionist wave of animals in art, or if there will be space for an expanded scope that considers animals on the same ontological level as plants and bacteria.

Sadly, the art-historical establishment largely continues to ignore the theoretical contributions emerging from the field of animal studies. For instance, in 2010 Westview Press published the second edition of Laurie Schneider Adams's book *The Methodologies of Art: An Introduction*, which, since 1996, has become a classic of its kind in introducing undergraduate students to the main discipline-specific tools of inquiry. In the first chapter, ambitiously titled "What Is Art?," the author initiates a discussion of "the artistic impulse" in which she implicitly endorses the Cartesian case for human superiority and deliberately attempts to reduce animal abilities for the purpose of elevating art to a human prerogative. Adams's animals are repeatedly described as unaware of their surroundings, lacking the self-reflexivity necessary to produce art, and are therefore irrevocably diminished to machinic beings. This account confirms the persistence of humanist, anthropocentric views in current times and certainly constitutes a problem due to its dominant influence in shaping the views of undergraduate students on the subject of art.

In the last two decades, non-human animals, dead or alive, have "invaded" the art world. Numerous artists, opposed to a strictly reifying use of animals as exemplified by Damien Hirst, are engaged in critical and ethical challenges to human interactions with other forms of life. In your book *Art & Animals*,² focusing specifically on the "insistent presence of animals in contemporary art," you pay particular attention to the necessity of unlearning our "old habits revolving around our relational mode with the animal." Can you talk about some of the practices that you believe are productively inviting us to rethink our relationship with non-human lives?

My views on this subject are still very similar to those that informed the writing of my first book. In truth, I believe that our anthropocentric miseducation begins in kindergarten or primary school. The traditional education system is based on affirmation: children are

trained to develop confidence through a "This is/I am" approach that promotes an identity formation necessary to the functioning of society. At this stage, nature is introduced as a series of objects to possess and exploit. Everything is thus reduced to cliché through the pre-coded work of symbolism. Children are taught that lions are brave, bears are ferocious, leopards are fast, butterflies are beautiful, spiders are scary, snakes are disgusting. Thereafter, as Berger famously argued in his essay "Why Look at Animals?," we grow up to become constantly disappointed in the lack of the promised sublimity of animals, who should somehow perform for us or engage in emotional exchanges that they have no interest in. Beyond dogs, the animal world is understood as dumb or as food. Thereafter, not being interested in animals becomes a demarcated moment in the rite of passage to adulthood. Adults should be concerned with other matters; animals become the object of hunting or entertainment, and nature is the backdrop for holidays.

This is where the idea of unlearning comes from in *Art & Animals*: you have to undo that very normative process that you grew up with. It becomes necessary to pick up the pieces and configure yourself all over again in order to allow for a different conception of non-human beings to arise. This conception is one in which representation is at a point of crisis, however, for you cannot rely upon the tropes of anthropocentrism to rebuild what has been dismantled. The process is long and laborious, and it involves the making of new and difficult ethical choices—choices that you might have to define for yourself in relation to your specific geographical situation, cultural makeup, and personal sense of urgency. These choices might not be in line with animal rights or pre-existing vegan agendas. What I envision is a place of total reconfiguration of the self, a radical unlearning based on careful mediation of one's own material situation in the world.

The epistemic space that art and philosophy can open is surely one of the most productive in relation to this process. For as much as arguments against this or that aspect of new materialism and speculative realism attempt to diminish their importance, the opportunity to rethink anthropocentrism that they provide is extremely valuable to the possibility of developing systems of thought that are constructed around a cohabitative and self-reflexive relationship with otherness. In 2015, we dedicated two issues of *Antennae* to the importance of agential realism in contemporary art, especially in the work of artists who are interested in reconfiguring the boundaries of nature within networks of *inter* and *intra* actions. Artists such as Janet Laurence have produced eco-artworks in which "care and caution" enable the abandonment of a human-centred view for a broader multi-species awareness. Patricia Adams has explored the challenges and productivities involved in transgressing the scientific protocol to tap into the potential to modify the human body through biotechnology. Claire Pentecost has turned her attention to the

soil and to how what we take for granted from our anthropocentric conception is perhaps one of the most important sites of interconnectedness that we urgently need to reconsider. Decentring the human lies at the core of the emergence of new aesthetics in contemporary art.

Based on Christian/Cartesian dualism, the Western belief that human beings are ontologically distinct from and superior to other living creatures has been used to justify patriarchal and racist ideologies throughout time. In your view, how do contemporary art practices involving non-human animals contest hierarchies based upon biodeterminism and other forms of essentialism, and how do they participate in recasting our collective imagination in terms of our perception of multiple forms of life and of difference?

The two next issues of *Antennae* will be dedicated to art and environmental art. Both issues raise key questions about intentionality in artistic production, the emergence of new aesthetics challenging traditional object-subject relationships, environmental rhetorics and the engagement with irreducible materialities, and the potentiality that art bears in the development of these new discursive formations. These issues are part of a year-long publishing project designed to move beyond the zoocentrism of animal studies for the purpose of considering the productivities imbedded in new theories and practices. Among others, multispecies ethnography has outlined a range of possibilities through which human-non-human relationships can be mapped via the recovery of networks enmeshed in agential dynamics. Jane Bennett has contrasted the mechanistic and lifeless essence of modernity, in which the subject exploits inert materials, to a model of agency that transcends the biological definition of organism, thus detecting agency and interconnectedness on

multiple registers, scales, and materialities. The emergence of these networks, and thus the possibility of becoming aware of the importance that each ecosystem, being, and agency bears is made to emerge through multidisciplinary approaches, capitalizing on the synergic work of science, art, and philosophy.

And although the sciences have, until recently, dominated our perception of the biosphere, the arts are now making increasingly important contributions to the expansion of our views and to the sense of awareness that the *micro* is closely interconnected with the *macro*. We are now becoming more and more confident about the importance of our individual *micro-agency* and how this can indeed make a difference on the *macro-scale* of corporations, exploitative practices, destructive procedures, and general short-sightedness regarding environments and resources.

I think that contemporary artists involved in a critical appraisal of our relationship with nature are mobilizing their efforts on two fronts: the conceptual and the methodological. Conceptually, a substantial urgency to solicit awareness in the viewer has become paramount. Artists seem to think more carefully about their local reality and the connections between their specific situation and ones that are broader and further afield. They aim to push their thinking, and the viewer's, toward under-scrutinized areas of discourse and practice in order to create new connections between polarities. Sometimes these configurations reveal the absurdity of naturalized systems of knowledge, discourses, and practices; at other times they propose new alternatives.

The new attention to materiality and experiencing materiality is also gaining currency as an opportunity through which viewers can be

2 — Giovanni Aloï, *Art & Animals* (London and New York: I. B. Tauris, 2012).

engaged in interpretation that involves more than the symbolic. Methodologically, artists such as Jenny Kendler, Alyce Santoro, Suzanne Anker, Claire Pentecost, and Pierre Huyghe, among others, are committed to rethinking our relationship with the non-human and are not interested in shock tactics or unnecessary theatricalities. Attention to their medium of choice is paramount and solidifies a relationship that is developed over time, slowly and meditatively. Thus the process becomes an intrinsic part of the artwork—sometimes this is visible in the works; at other times, it is imbedded deeper in the layers of complexities that characterize them. The general tendency, however, seems to revolve around time and slow consumption and production. This methodological choice implies that the speed at which our lives are consumed nowadays is one of the main factors leading to the current climatic situation. Contemporary art thus becomes a place to experience a different rhythm in the hope of transposing that model to at least part of our chaotic everyday existence.

You were one of the organizers of the Human-Non-Human Networks Symposium, held at The School of the Art Institute of Chicago on March 12, 2016. Considering the interest in “moving beyond the growing zoocentrism that characterizes current animal studies,” the event focused “on the possibilities of reconceiving ethicalities, methodologies, and aesthetic strategies as inscribed in the biotechnological, biocapitalist, and ‘deep time’ frameworks of the proposed Anthropocene.” Can you summarize for us some of the ideas that you brought up in your presentation, “Registering Interconnectedness,” regarding those issues?

The symposium posed key questions, such as “What is at stake in the re-imagining of disciplinary boundaries through the parsing of new epistemic strategies involving multispecies networks? What may the aesthetic repercussions of such new directions be? How can art produced within these new parameters impact on everyday life?”

My contribution opened the symposium for the purpose of discussing animal studies, its contributions and its blind spots. I focused on a paper titled “Animal Studies and Art: Elephants in the Room,” which was published as a stand-alone editorial to introduce *Antennae*’s new editorial direction in 2015. The text essentially proposed a provocation. As you pointed out in a previous question, Damien Hirst has devised a sensationalist aesthetic model in which animal bodies are reified through altered modalities of natural-history displays. In animal studies, his work is almost rejected outright as something that adds absolutely no value to the discussion. Although I do not wish to suggest for a second that Hirst has an animal studies agenda in mind, my argument is that his work can still be

productively used in animal studies discourses for the purpose of showing all that is indeed wrong in human-animal relations. But moving beyond a basic, negative reading, which is where animal studies usually stops in his case, I also proposed that the materiality of his animal bodies be considered beyond the shock factor and that this materiality be followed as a key semantic element of the work of art itself.

Looking at Hirst’s butterfly-wing paintings from this perspective revealed a complex network involving humans, environments, markets, animals, and art. Following the materiality of the butterfly wings in the paintings led me to learn that in 2003, Hirst became the largest importer of tropical butterflies in the UK. I researched the origins of the butterfly farms from which the insects came and managed to uncover a network in which locals living in the tropics were given legal work opportunities from the establishment of butterfly farms devised to conserve the wild specimens that were being poached and sold on the black market. The butterfly farms simultaneously provide legal work for the locals and establish tourism, which brings more money into the area. The question becomes then one of interpretation and intention. Hirst does not intend us to go down this interpretive path—his works are about beauty, horror, religion, and death—yet I argue that nothing prevents us from saying more than can usually be said in art-historical analysis and crafting a path of analysis that reveals human-non-human interconnectedness in works of art. Up to now, the hermeneutic approach to artworks has been implicitly defined by an anthropocentric approach that has limited the scope of inquiry by setting parameters for what is and isn’t important to say. These parameters are subliminally incorporated into our thinking through the reading of other art historians’ work and through the decisions that publishers make in the selection of suitable book topics and series. Taking the ontological turn seriously and embracing a non-anthropocentric perspective also involves the devising of new parameters through which we can discuss what could not be previously uttered. ●

Par-delà le zoocentrisme : une entrevue avec Giovanni Aloï

Ariane De Blois

Chercheur très actif dans le champ des études sur les relations entre les humains et les animaux, Giovanni Aloï interroge et remet en question depuis une quinzaine d'années les lieux communs de la représentation qui réifient les animaux dans l'art. Dans un premier ouvrage fort stimulant intitulé *Art & Animals*, il s'intéresse aux conséquences morales et éthiques de l'utilisation d'animaux, morts ou vivants, dans les pratiques artistiques contemporaines. Chargé de cours en culture visuelle à la School of the Art Institute of Chicago, il est le fondateur et rédacteur en chef d'*Antennae*, the Journal of Nature in Visual Culture, une revue savante dédiée à la place de la nature dans l'art contemporain.

L'art a historiquement été conçu comme une activité hautement culturelle servant à distinguer les êtres humains des autres créatures vivantes – une conception qui renforce la thèse de l'exceptionnalisme humain. De la même manière, les représentations visuelles ont traditionnellement cherché à souligner la dichotomie entre ce qui est naturel et ce qui fabriqué par les humains. Votre revue, *Antennae*, met en avant des contributions qui dépassent l'opposition nature-culture et démythifient ces vieilles assertions. Pourriez-vous expliquer comment les théories et les œuvres d'art contemporaines contestent de manière critique l'existence du « grand fossé » qui séparerait les humains des non-humains ?

Le domaine des études animales a contribué à l'émergence de paradigmes et de pratiques esthétiques ayant pour but de contester sur le fond l'anthropocentrisme et la réification de l'animal dans l'art. Les dix premières années de considérations théoriques, soit de 1995 à 2005 environ, se sont beaucoup intéressées à la déconstruction des métarécits, à l'identification des tropes de la réification et à la friction, sur le plan de la représentation, de l'abstraction et de la figuration. Théorie et pratique se consacraient toutes les deux, pour l'essentiel, à ce que j'ai appelé « le démantèlement de l'animal symbolique ». Pendant cette période, le livre de Steve Baker, *The Postmodern Animal* (2000), était la principale source d'inspiration des stratégies représentationnelles employées par les artistes de la nouvelle vague qui placent les animaux au centre de leur œuvre. Aujourd'hui, cependant, le travail de la plupart des artistes est influencé par les théories du nouveau matérialisme, de l'ontologie de l'objet, du matérialisme vital, du réalisme agentiel et du réalisme spéculatif.

Dans mon article « Deconstructing the Animal in Search of the Real », je soutenais qu'à la suite du démantèlement de « l'animal symbolique », une nouvelle voie d'investigation consistait peut-être à « pister l'animal » dans des réseaux de relations environnementales. L'idée n'est pas tant de comprendre les animaux comme des sujets nouveaux et de remplacer le système anthropocentrique tout juste démantelé par un système « animal-centrique », mais de mettre au jour un réseau racinaire d'interconnexions dont nous et les animaux faisons tous partie, un réseau qui, surtout, inclut les végétaux – ces créatures vivantes que nous ignorons, pour leur plus grand bien, et desquelles dépend toute vie sur Terre¹.

Aujourd'hui, je constate avec satisfaction que les théories et les pratiques qui mettent en jeu des créatures non humaines tentent de contourner le zoocentrisme, au profit d'un modèle holistique qui dépasse de loin ce que j'avais envisagé. Le réalisme agentiel de Karen Barad et le matérialisme « vibrant », vitaliste de Jane Bennet ont tous les deux, de façons différentes, reconfiguré notre regard pour qu'il tienne compte de l'ordre atomique et des

niveaux invisibles de l'interconnexion dans laquelle nous sommes tous emmêlés – bactéries, virus et champignons compris. Voilà qui laisse la discipline des études animales dans une position étrange, au regard de l'art. Je ne suis pas tout à fait sûr que cette réorientation nous éloigne des valeurs de la première vague révisionniste concernant l'animal dans l'art ; ou s'il y a de la place pour une vision élargie voulant que les animaux se situent sur le même plan ontologique que les plantes et les bactéries.

Malheureusement, dans l'ensemble, l'institution de l'histoire de l'art continue d'ignorer les apports théoriques provenant des études animales. Par exemple, en 2010, Westview Press publiait la deuxième édition de l'ouvrage de Laurie Schneider Adams, *The Methodologies of Art: An Introduction* ; depuis 1996, cet ouvrage est devenu un classique pour les étudiants du premier cycle, qui y découvrent les principaux outils propres à ce domaine de recherche. Dans le premier chapitre, ambitieusement intitulé « What Is Art ? », l'auteure expose son point de vue sur « l'élan artistique » ; ce faisant, elle adhère implicitement à l'idée cartésienne de la supériorité humaine et s'efforce délibérément de minimiser les capacités animales dans le but d'élever l'art au rang de prérogative de l'être humain. Pour Adams – elle le répète à plusieurs reprises –, les animaux sont inconscients de leur environnement et l'autoréflexion nécessaire à la production artistique leur fait défaut ; ils sont par conséquent réduits, irrévocablement, au statut d'animal-machine. Cette façon de concevoir les choses confirme la persistance, à l'époque actuelle, des vues humanistes anthropocentriques ; et, dans la mesure où son influence sur la formation de la pensée des étudiants en art prédomine, elle constitue certainement un problème.

Depuis une vingtaine d'années, les animaux non humains, morts ou vivants, ont « envahi » le monde de l'art. Nombreux sont les artistes qui, à l'opposé d'une utilisation strictement réifiante des animaux comme chez Damien Hirst, interrogent et repensent de manière critique et éthique nos façons d'interagir et d'entrevoir les différentes formes de vie, humaines comme non humaines. Dans *Art & Animals*², qui porte précisément sur « la présence insistante des animaux dans l'art contemporain », vous insistez sur la nécessité de désapprendre « nos vieilles habitudes concernant notre mode de relation avec les animaux ». Pourriez-vous nous parler de certaines pratiques qui, selon vous, nous invitent de façon productive à repenser notre relation aux vies non humaines ?

1 — Giovanni Aloï, « Deconstructing the Animal in Search of the Real », *Anthrozoos*, vol. 25 (2012), p. 329-346.

2 — Giovanni Aloï, *Art & Animals*, Londres et New York, I. B. Tauris, 2012.

Ce que j'imagine, c'est un lieu de reconfiguration totale du soi, un désapprentissage radical, fondé pour chaque personne sur la médiation minutieuse de sa situation matérielle dans le monde.

Mes vues sur la question sont encore très proches de celles qui ont inspiré mon premier livre. À dire vrai, je crois que notre mauvaise éducation anthropocentrique commence à la maternelle ou à l'école primaire. Le système d'éducation que nous connaissons repose sur l'affirmation. Les enfants apprennent à développer leur assurance par une approche du type « Ceci est... / Moi, je suis... » qui favorise la formation de l'identité nécessaire au fonctionnement en société. À ce stade, la nature est présentée comme une série d'objets à posséder et à exploiter. Par conséquent, tout est réduit à un cliché par le travail préencodé du symbolisme. On enseigne aux enfants que les lions sont courageux, les ours, féroces et les léopards, rapides; que les papillons sont beaux, que les araignées font peur et que les serpents sont dégoûtants. Par la suite, comme nous l'apprennent les propos très connus de Berger dans son essai « Why Look at Animals? », nous grandissons en étant constamment déçus par l'absence de sublime qu'on nous avait pourtant promis chez les animaux, qui devraient, on ne sait trop comment, jouer leur rôle pour nous ou prendre part à un échange émotionnel pour lequel ils n'ont aucun intérêt. À part les chiens, le règne animal est soit stupide, soit source de nourriture. De là, le fait de cesser de s'intéresser aux animaux devient un tournant dans le passage à l'âge adulte. Les adultes doivent se préoccuper d'autres choses; les animaux deviennent l'objet de la chasse ou du loisir, et la nature, c'est la toile de fond des vacances.

C'est de là que vient l'idée de désapprentissage, dans mon livre : il faut défaire ce processus très normatif avec lequel nous avons grandi. Il faut ramasser les morceaux et se reconfigurer soi-même entièrement, afin de laisser émerger une conception différente des êtres non humains. Dans cette conception, toutefois, la représentation est en crise, puisqu'on ne peut compter sur les figures de l'anthropocentrisme pour reconstruire ce qui a été démantelé. Le processus est long et laborieux, il suppose des choix éthiques nouveaux et difficiles – des choix que vous aurez peut-être à formuler vous-même, selon la situation géographique, l'habillage culturel et le sentiment d'urgence qui sont les vôtres. Ces choix pourraient ne pas correspondre aux droits des animaux ou aux principes végétaliens préexistants. Ce que j'imagine, c'est un lieu de reconfiguration totale du soi, un désapprentissage radical, fondé pour chaque personne sur la médiation minutieuse de sa situation matérielle dans le monde.

L'espace épistémique que l'art et la philosophie peuvent ouvrir est certainement l'un des plus productifs, à l'égard de ce processus. En effet, quoi qu'il en soit des arguments qui, s'opposant à tel ou tel aspect du nouveau matérialisme et du réalisme spéculatif, visent à diminuer leur importance, l'occasion qu'ils offrent de repenser l'anthropocentrisme est extrêmement précieuse; elle ouvre en effet la possibilité de développer des systèmes de pensée construits sur une relation cohabitationniste et autoréflexive avec l'altérité. En 2015, nous avons consacré deux numéros d'*Antennae* à l'importance du réalisme agentiel

dans l'art contemporain, dans le travail, en particulier, d'artistes qui ont entrepris de reconfigurer les frontières de la nature au sein de réseaux d'*inter-* et d'*intra*actions. Des artistes comme Janet Laurence ont produit des œuvres d'art écologiques dans lesquelles « le soin et l'attention » permettent de renoncer à la perspective humanocentrique au profit d'une conscience multiespèce plus vaste. Patricia Adams, elle, a exploré les difficultés et la productivité suscitées par la transgression du protocole scientifique et le recours au potentiel de modification du corps humain par la biotechnologie. Claire Pentecost s'est intéressée au sol et à l'idée que, même si nous le tenons pour acquis dans notre conception anthropocentrique, il est sans doute l'un des lieux les plus importants de l'interconnexion, et que nous devons de toute urgence apprendre à le considérer autrement. Le décentrement de l'humain est au cœur de l'esthétique émergente en art contemporain.

Basée sur le dualisme chrétien et cartésien, la croyance occidentale, qui présuppose que les êtres humains sont ontologiquement distincts et supérieurs aux autres créatures vivantes, a servi de justification aux idéologies patriarcales et racistes au cours de l'histoire. Selon vous, comment les pratiques artistiques contemporaines ayant recours à des animaux non humains contestent-elles les hiérarchies fondées sur le biodéterminisme et les autres formes d'essentialisme? Et comment ces pratiques participent-elles à la refonte de notre imaginaire collectif en ce qui concerne notre perception des multiples formes de vie et des différences?

Les deux prochains numéros d'*Antennae* seront consacrés à l'art et à l'art environnemental. Ils soulèvent tous les deux des questions fondamentales quant à l'intentionnalité de la production artistique, à l'émergence d'une nouvelle esthétique contestant les relations classiques entre objet et sujet, à la rhétorique environnementale et la rencontre avec des matérialités irréductibles, et au potentiel de l'art dans le développement de ces nouvelles formations discursives. Ces numéros s'inscrivent dans un projet éditorial d'un an, conçu dans l'intention de dépasser le zoocentrisme des études sur les animaux et de tenir compte du potentiel productif des nouvelles théories et pratiques. L'ethnographie multiespèce, notamment, a mis en évidence différentes possibilités de cartographier les relations entre humains et non-humains, grâce à la réactivation de réseaux empêtrés dans la dynamique agentielle. Jane Bennet oppose l'essence de la modernité, mécanique et sans vie, où le sujet exploite les matériaux inertes, à un modèle d'agir qui transcende la définition biologique d'organisme et qui, par le fait même, détecte l'agir et l'interconnexion selon des registres, des échelles et des matérialités variés. L'émergence de ces réseaux, et par conséquent la possibilité de prendre conscience de l'importance de chaque écosystème, de

chaque être et de chaque agent, est le fait d'approches multidisciplinaires, puisqu'elle tire parti du travail synergique de la science, de l'art et de la philosophie.

Et bien que les sciences ont, jusqu'à récemment, dominé notre perception de la biosphère, les arts contribuent actuellement de façon importante à l'élargissement de nos perspectives et à la conscience que le *micro* est intimement lié au *macro*. Nous sommes de plus en plus surs de l'importance de notre *microagir* individuel et de son effet à la *macroéchelle* des compagnies, des pratiques d'exploitation, des procédés destructeurs et de la vision à court terme généralisée concernant l'environnement et les ressources.

Selon moi, les artistes contemporains engagés dans l'évaluation critique de notre relation avec la nature mobilisent leurs efforts sur deux fronts, le conceptuel et le méthodologique. Conceptuellement, l'urgence de provoquer une prise de conscience chez le spectateur est devenue primordiale. Les artistes semblent réfléchir plus attentivement à leur réalité locale et aux liens entre leur situation particulière et des contextes plus vastes et plus éloignés. Ils cherchent à mener leur réflexion, et celle de leurs spectateurs, dans des champs discursifs et pratiques sous-examinés, dans le but de créer de nouveaux liens entre différents pôles. Ces configurations révèlent parfois l'absurdité de systèmes de connaissances, de discours et de pratiques pourtant perçus comme étant naturels; à d'autres moments, elles proposent de nouvelles solutions.

L'attention nouvelle accordée à la matérialité et à l'expérience de la matérialité se fait également très actuelle, dans la mesure où elle est l'occasion d'engager les spectateurs dans une interprétation qui suppose autre chose que le symbolique. Méthodologiquement, des artistes comme Jenny Kendler, Alyce Santoro, Suzanne Anker, Claire Pentecost et Pierre Huyghe, entre autres, se sont engagés à repenser notre relation au non-humain; ils rejettent les traitements-chocs comme la théâtralité superflue. Leur attention est tout entière tournée vers le support qu'ils utilisent, elle consolide une relation qui s'est tissée au fil du temps, dans la lenteur et la méditation. Le processus, par conséquent, devient chez eux une composante intrinsèque des œuvres. Il est parfois visible dans celles-ci, et parfois imbriqué profondément dans les couches de complexités qui les caractérisent. La tendance générale, cependant, semble axée sur le temps, et sur une consommation et une production marquées par la lenteur. Ce choix méthodologique laisse entendre que la vitesse

à laquelle nos vies se consomment aujourd'hui est l'un des principaux facteurs menant à la situation climatique actuelle. L'art contemporain devient ainsi un lieu où expérimenter un rythme différent, dans l'espoir de transposer ce modèle à une partie au moins de notre existence quotidienne chaotique.

Vous étiez l'un des organisateurs du symposium sur les réseaux entre humains et non-humains (*Human-non-human Networks Symposium*), qui s'est tenu à la School of the Art Institute of Chicago, le 12 mars dernier. Mu par l'intérêt de « dépasser le zoocentrisme croissant qui caractérise les études animales à l'heure actuelle », l'événement se penchait sur « les possibilités de reconcevoir les aspects éthiques, les méthodologies et les stratégies esthétiques du point de vue de leur inscription dans les schèmes biotechnologiques et biocapitalistes, de même que dans l'échelle du temps géologique propre à l'anthropocène ». Pourriez-vous résumer les idées que vous avez soulevées sur ces questions dans votre présentation intitulée « Registering Interconnectedness » ?

Le symposium posait des questions fondamentales, comme celle-ci : « Que met-on en jeu quand, pour réimaginer les frontières entre les disciplines, on analyse de nouvelles stratégies épistémiques supposant des réseaux multiespèces ? Quelles répercussions esthétiques pouvons-nous attendre d'une telle réorientation ? Quel est l'impact sur la vie quotidienne de l'art produit selon ces nouveaux paramètres ? »

Ma participation en ouverture du symposium visait à lancer la discussion sur les études animales, leurs apports et leurs angles morts. J'ai parlé surtout d'un article intitulé « Animal Studies and Art: Elephants in the Room », un texte publié seul, en 2015, en guise d'éditorial pour présenter la nouvelle orientation de la revue *Antennae*. Le texte se voulait une provocation, pour l'essentiel. Comme vous le souligniez dans l'une de vos questions, Damien Hirst a conçu un modèle esthétique sensationnaliste, dans lequel les corps des animaux sont réifiés par des modifications apportées aux modalités d'exposition de l'histoire naturelle. Dans le domaine des études animales, son travail est carrément rejeté, ou presque, parce qu'il n'aurait absolument rien à apporter au débat. Même si je n'envisage pas une seconde l'idée que Hirst partage le même programme d'action que les études animales, je soutiens que son travail peut quand même servir judicieusement les discours de ce champ

d'études qui veulent montrer tout ce qui est mal dans les relations entre l'humain et l'animal. Mais, au-delà d'une lecture primaire et négative – là où s'arrêtent habituellement les études animales, dans son cas –, je suggère aussi de considérer, dans la matérialité de ces corps animaux, autre chose que le facteur choc; que cette matérialité soit lue comme un élément sémantique clé de l'œuvre en tant que telle.

Si l'on regarde sous cet angle les peintures de Hirst avec les ailes de papillons, on perçoit un réseau complexe reliant les humains, les milieux, les marchés, les animaux et l'art. En suivant le fil de la matérialité des ailes de papillons, j'ai appris que Hirst, en 2003, était devenu le plus grand importateur de papillons tropicaux du Royaume-Uni. En faisant des recherches sur la provenance des papillons, j'ai découvert un réseau qui donne aux travailleurs des régions tropicales la possibilité de travailler légalement dans des élevages de papillons, élevages créés dans le but de protéger les spécimens sauvages qui étaient auparavant chassés illégalement et vendus sur le marché noir. Les élevages de papillons permettent aux gens de la région de gagner leur vie en occupant un emploi; ils favorisent aussi le tourisme, ce qui renforce l'économie locale. À ce point, la question porte sur l'interprétation et l'intention. Hirst ne s'attend pas à ce que nous suivions la voie de l'interprétation : ses œuvres parlent de beauté, d'horreur, de religion et de mort. Pourtant, je soutiens que rien ne nous empêche de dire plus que ce que disent habituellement les analyses en histoire de l'art, ni de nous engager dans une réflexion révélant l'interconnexion humain-animal dans les œuvres d'art. Jusqu'à maintenant, l'approche herméneutique des œuvres a été définie implicitement par une approche anthropocentrique limitative fixant les paramètres de ce qui a de l'importance et de ce qui n'en a pas. Ces paramètres sont intégrés subliminalement à notre pensée, par la lecture des ouvrages d'autres historiens de l'art et par les décisions des éditeurs concernant les sujets et les collections dignes d'être publiés. Prendre le virage ontologique au sérieux et adhérer à une perspective non anthropocentrique, cela suppose la formulation de nouveaux paramètres, grâce auxquels nous pourrions débattre de ce qui ne pouvait, avant, être prononcé.

Traduit de l'anglais par **Sophie Chisogne**