



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Artes y Diseño

“El cadáver animal como testigo de la conformación del ser”

Tesis Individual

Que para obtener el título de:

Licenciada en Artes Visuales

Presenta: Adriana Vega Fernández

Directora de Tesis: Maestra Karina Erika Rojas Calderón

Santiago Tepalcatlalpan, Xochimilco CD. MX. 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

A mi mamá, Leticia y a mi papá Ignacio por su eterno amor, apoyo y comprensión. Me han dado la libertad y las herramientas para ser la mejor persona que pueda llegar a ser y por eso y muchas cosas más los amo por siempre.

A mi hermano Ernesto, por su gran paciencia y ejemplo de cabeza fría.

A mi amiga de la prepa: Guadalupe por ser mi fiel compañera, confidente y hombro en donde poder apoyarme siempre durante 8 años de nuestras vidas, a Edmundo y Zitlalli. por ser mis hermanos y acompañarme en todas las facetas por las que he pasado estos últimos años.

A Antonia Rojas, encargada del Centro de Documentación de la Filmoteca UNAM por darme dos de las oportunidades más importantes del comienzo de mi carrera profesional y que ha sido prácticamente una segunda madre. A Ceci, por ser mi hermanita de la Filmoteca: una amiga inesperada pero muy necesaria y querida.

Al selecto puñado de maestras y maestros que con su conocimiento y manera de enseñar me ayudaron a encontrar mi camino en las artes visuales y los cuales soy muy afortunada de tener como jueces de esta investigación.

Por último, pero en verdad igual de importantes que mi familia de sangre, están las "Flanes" esas hermosas personas que he tenido el gusto y privilegio de conocer durante 5 años y que me han inspirado, soportado, hecho reír y llorar, con ellas aprendí que el amor puede venir de los lugares y de las personas que menos te imaginas, mención especial a "Bonnie" por recibirme en su casa por un tiempo y aun así, seguir siendo amigas, a Anita por ser un ejemplo de trabajo constante y amor por lo que haces, a Marisol que me conoce muy bien y hemos crecido en muchos sentidos juntas, a Braulio, Gretel, Gaby, Daniela, Valeria y Sakura por su confianza ciega en mi trabajo, me han enseñado a creer en mí misma en muchos más sentidos de los que jamás imaginé. Aunque no los menciono a todos, tengan por seguro que siempre los llevaré en mi corazón.

Y ahora sí, para terminar, a mi perrita Mancha, al primer pájaro muerto que conservé y marcó mi camino, a la perrita callejera a la cual arrollaron enfrente antes mis ojos y me demostró la empatía por el sufrimiento y a todos los animales que, desde niña, me hablan en su propia lengua enigmática. Este trabajo es para acercarme más a ustedes.

Índice:

Capítulo 1.- “La instalación como recurso artístico”

1.1 Elementos formales: Espacio - Forma – Luz

- 1.1.1 La Antiforma de Robert Morris
- 1.1.2 Bruce Nauman: La luz como elemento plástico

1.2 Elementos conceptuales: Lo natural y lo artificial

- 1.2.1 Joseph Beuys: La Naturaleza y el Arte como herramientas espirituales
- 1.2.2 Sandy Skoglund: La presencia animal como metáfora del caos

1.3 Elemento Simbólico: El cadáver como propuesta artística

- 1.3.1 El grupo Semefo
- 1.3.2 Joel Peter Witkin

1.4 El problema del cadáver animal

Capítulo 2.- “El problema del animal en el Arte y la Filosofía”

2.1 Una breve reflexión de la influencia de la Teoría de la Evolución de Charles Darwin en torno a la conciencia humana sobre el concepto del animal

2.2 Teorías filosóficas animalistas en occidente a través de Gompertz, Singer y Deleuze

- 2.2.1 Lewis Gompertz
- 2.2.2 Peter Singer
- 2.2.3 Gilles Deleuze

2.3 El animal como pretexto artístico

- 2.3.1 El animal místico
- 2.3.2 El animal como símbolo de auto - reconocimiento humano
- 2.3.3 El animal como objeto de reivindicación humana

Capítulo 3.- “El cadáver animal como testigo de la conformación del ser”

3.1 Hacia una teoría ontológica – animal aplicada al arte

3.2 Antecedentes a la propuesta plástica

3.3 Propuesta Plástica; Serie de Instalaciones - “Testigos”

- 3.3.1 Ave
- 3.3.2 Venado
- 3.3.3 Cordero
- 3.3.4 Liebre

Introducción

La siguiente investigación tiene como finalidad la formulación de una teoría animal-ontológica que funcione como fundamento en la creación de una serie de instalaciones artísticas que retoman la figura del cadáver animal con una relevancia ontológica y la luz como recurso plástico y visual que se utiliza por su capacidad de modificar las características del espacio donde se inserta. El término “teoría” se va turnando a lo largo del trabajo con “aforismo”, una palabra quizá más cercana a la brevedad aparente del significado que la figura animal tendrá al final de este trabajo.

Este aforismo, junto con el trabajo plástico sirven como una propuesta y aportación al arte crítico que se inserta en el movimiento animalista contemporáneo y al campo multidisciplinario de la discusión Bioética.

La teoría se desarrolla al abordar tres filósofos de diferentes épocas: Lewis Gompertz, Peter Singer y Gilles Deleuze, los cuales direccionan el pensamiento acerca del animal hacia un diálogo moral, social y ontológico. Los puntos en común entre estos autores se conjuntan para crear una nueva consideración ontológica del ser animal, basada también en experiencias y creencias personales.

En el primer capítulo se construye una breve historia de la instalación como recurso artístico desde autores específicos que son a la vez relevantes en la historia del arte, así como referentes importantes en mi producción previa como profesional de las artes además de ser antecedentes formales y conceptuales para las instalaciones propuestas.

El capítulo se divide en cuatro partes, en cada una de las primeras tres se explican, mediante el ejemplo de un par de artistas, los elementos que conforman a la instalación; los elementos formales y los conceptuales. Los elementos conceptuales se adaptan al tema de la investigación, siendo analizados los artistas que trabajan con la dualidad de lo artificial y lo natural, después, se muestran artistas que han trabajado con el cadáver como pretexto artístico al trabajar con la instalación. Para finalizar el capítulo, hay una breve reflexión del problema moral al utilizar el cadáver como material artístico, esto para apuntar la perspectiva desde donde se abordará la discusión del uso de animales vivos o muertos en la obra.

En la segunda parte de la investigación, como breve introducción al pensamiento interdisciplinario que se desarrolla en este texto, hay una revisión a la importancia que la Teoría del Origen de las especies por Charles Darwin tuvo en un ámbito científico y religioso y que, por lo tanto, fue permeando a todos los campos de conocimiento, incluido el arte. A continuación, se desarrollan las ideas de los tres filósofos que se mencionaron antes por orden histórico para así tener un panorama general del papel de animal dentro de la reflexión moral y filosófica de Occidente, señalando así similitudes e ideas principales que son el estandarte y base del pensamiento animalista contemporáneo.

En la última parte de este segundo capítulo se propone una manera de clasificar el uso del animal dentro del arte, la literatura y la religión; este sistema diferencia el uso del animal mediante el ejercicio

de identificar cómo y para qué se utiliza la figura animal, generando así tres categorías principales: el animal como sujeto, como símbolo y como objeto.

Cada uno de estos usos se desarrollan con ejemplos, haciendo hincapié en el animal como objeto, en donde se construye una revisión y crítica al Bioarte, aquí se vuelve a retomar el tema del cadáver como material para la obra artística, esta vez enfocado al cadáver animal y las problemáticas que ocasiona en cuanto a la lectura de la obra.

En la primera parte del último capítulo, se conjuntan las ideas apuntadas en los capítulos anteriores para explicar y desarrollar la teoría ontológica-animal que surgió de mi experiencia de vida, de obra fotográfica previa y que se apoya de esta investigación para validarse. También se explica concretamente el porqué del uso de la figura del cadáver animal como motivo clave dentro de mi obra, aquí es donde se ubica el aforismo final

Se hace un recorrido por las dos series fotográficas anteriores a esta investigación como resultado de la reflexión acerca de la figura animal y se explica cómo en cada una de ellas se reflejan partes importantes de la conformación el aforismo ontológico-animal. Como último, se explican conceptual y formalmente, con la ayuda de diagramas, dibujos y maquetas, las instalaciones propuestas a partir de la teoría ontológica que se desarrolló en la investigación; sirviendo estas y la experiencia que provoquen como prueba de que la teoría es verdadera.

También es menester mencionar que este trabajo, al tener una intención multidisciplinaria y surgir desde las artes, busca generar un diálogo entre la Biología, la Filosofía y el trabajo artístico, diálogo que se forma desde una perspectiva animalista y urge a las tres disciplinas encontrar una manera en conjunto a ser parte del cambio en la consideración moral del ser animal.

Siendo así, que cualquiera que esté interesado en el movimiento animalista, su relación con el Arte, la Filosofía y la Biología encontrará en esta tesis no sólo una nueva propuesta de trabajo, sino que también autores, ejemplos y referencias contemporáneas a este diálogo.

En una dimensión personal, la razón de esta investigación surge de la pregunta que siempre me he formulado; ¿Cuál es nuestra relación con los animales? Siempre sentí un vínculo especial con ellos, pero al mismo tiempo sentía que los veía mediante una gran barrera de cristal; existe algo que no nos deja relacionarnos realmente con las otras especies, los resultados de este trabajo son la respuesta que he encontrado al cómo podemos reconocer y quizá superar esa separación entre especies.

Capítulo 1.- “La instalación como recurso artístico”

Existen dos expresiones en la historia del arte que nos permiten rastrear los orígenes de la instalación; el primero de estos movimientos es el Minimalismo, una corriente escultórica de los 60 que, a grandes rasgos, cuestionó el estatus de objeto de la obra y criticó su determinismo, cuestionando los límites del arte en sí mismo, dando en primer paso para la posterior desmaterialización de la obra de arte. El segundo es el arte-acción, que pretendía una mayor interacción e inclusión del público a la obra.

Un común denominador de estas dos expresiones es la inclusión del concepto “tiempo” (entre otros) como un ente activo y determinante dentro de la obra, gracias a este nuevo “flujo” de espacio/tiempo, la apreciación subjetiva y única de cada espectador tomó gran importancia, así la obra ya no sólo es algo estático y contenido en sí mismo, ahora es materialmente diferente para cada persona que la ve, como quienes llegan a tiempos diferentes de la duración de una acción o quien ve como las anti formas de Robert Morris están a la merced de las condiciones de su material y las condiciones del espacio donde se muestran.

Esta “experiencia única” es una de las grandes características de la instalación, ya que en ella no se busca estimular sólo un sentido, sino que está hecha para generar una experiencia totalizadora en la que el espectador sea capaz de sumergirse, actuar dentro de y transformar la obra.

Mientras avanzaba la segunda mitad del siglo XX, los artistas desarrollaron más sus propuestas, incluían un ambiente predeterminado llegando a una conclusión en común de que el espacio/tiempo donde se desarrollaba la pieza tenía una importancia igual a la lectura de la obra.

De forma que, la instalación se ha vuelto la forma predilecta de trabajar de varios artistas por varias décadas, gracias a su versatilidad y a que permite al productor mezclar varias disciplinas y técnicas sin poner en (tanto) riesgo su coherencia al momento de hacer una lectura de ellas como una pieza unificada.

Contemporáneamente, y según un criterio personal basado en la lectura de dos autores (Ilya Kavakov y Bishop Claire), se reconocen al menos cuatro elementos básicos para la realización de una instalación:

- Espacio
- Luz
- Forma
- Espectador

Estos tres primeros elementos están determinados sólo por las necesidades del artista quien, según su discurso, es libre de utilizar y transformar estos elementos¹, aunque en algunas ocasiones las dimensiones espaciales estarán dadas por la galería, museo o espacio público donde se montará la instalación. En los siguientes análisis a artistas se verán diferentes usos y aplicaciones a los primeros tres factores elementales.

¹ Los conceptos concretos que veremos en el siguiente subcapítulo de esta investigación no son en ningún momento alguna regla determinada que haya tenido prioridad en la historia de la instalación.

Mientras tanto, es importante mencionar el cuarto elemento fundamental para la instalación; el espectador. Es esta persona que se introduce en la instalación lo que la activa y la razón de ser de las condiciones que se han marcado específicamente en ese espacio.

La instalación crea una nueva dimensión espacial/temporal en la que el sujeto experimenta, recibe y, a veces, transmite información, haciendo de la propia obra de arte un ente multifacético cuya lectura depende de quién la recorra, superando cualquier intención lógica con la que el artista la haya creado.

En conclusión, la instalación parecería ser, hasta nuestro momento histórico, “la obra artística completa”, pero a final de cuentas es cada productor artístico quien decide cómo es mejor comunicar su arte y en los siguientes ejemplos y revisiones del trabajo de diferentes artistas, veremos cómo cada uno de ellos adopta recursos de la instalación y construye su propuesta alrededor de ella.

1.1 Elementos Formales: Espacio/Forma/Luz

Como mencionamos con anterioridad, dentro del recurso de la instalación hay tres elementos primordiales que siempre estarán presentes y forman parte indiscutible de la pieza: espacio/tiempo, forma y luz.

El espacio se une con el concepto tiempo de una manera permanente después de la inclusión del tiempo a la obra artística hecha por los minimalistas, un ejemplo del uso consciente de estos dos es la pieza realizada por Morris donde coloca tiras de fieltro colgadas y recargadas de la pared sin ningún tipo de apoyo, las cuales van perdiendo su composición original por la acción de la gravedad por su propio peso, es aquí donde las propiedades el mismo espacio cambian la forma de la pieza, haciendo que cada espectador (a su propio tiempo) observe una obra diferente.

La forma contenida dentro de la instalación es una que interactúa directa e indirectamente con el espacio/tiempo, cambiando ya sea en sí misma (como la materia orgánica que se descompone) o tiene las propiedades para alterar la percepción del espectador. Morris lleva esta característica de la forma hasta sus límites y la supera, proponiendo su propia teoría del objeto artístico.

Algunos artistas como Bruce Nauman deciden dejar a un lado la forma y exploran otra manera de incidir en la percepción de las personas. Uno de estos recursos es la luz, que juega un papel primordial en nuestra manera de percibir el mundo y que se ha usado en varias disciplinas para descubrir nuevas propiedades de nuestra realidad. Sabemos que una gran entrada de luz hará que un espacio pequeño se haga perceptualmente más grande y que según las cualidades físicas de alguna fuente de luz se pueden modificar los aspectos visuales de determinados sujetos y objetos; son estos usos de la luz, antaño conocidos por la humanidad los que el arte recupera para su utilizar como recurso plástico en la instalación.

En los siguientes apartados veremos cómo los dos artistas antes mencionados utilizan esos elementos en su obra, convirtiéndose así en referentes directos a la instalación como recurso artístico.

1.1.1 Robert Morris: La Antiforma.

Robert Morris (Kansas City, EUA 1931) es uno de los artistas contemporáneos más importantes gracias a sus esfuerzos por teorizar la escultura minimalista, además de explorar los límites del arte, trabajando en una nueva definición de obra artística, de donde nace la expresión de la Antiforma. Su reflexión y experimentación con la escultura y el espacio lo convierten en uno de los más importantes exponentes del minimalismo y el earth art.

Para Morris, el arte debe de romper su lazo con la figuración y perder su estructura como forma, para así darle a la obra la oportunidad de ir más allá de sus propios límites. La Antiforma alude a una experimentación con los materiales, a la explotación de sus cualidades dejando a un lado la forma concreta, permitiendo al material hablar por sí mismo y entablar un diálogo acorde a sus propiedades con el espacio donde sucede, provocando así varios resultados según la perspectiva de cada uno de los espectadores.

Al introducir el tiempo como factor primordial en la obra, Morris junto con los minimalistas, le da un nuevo papel al espectador, quien crea su propia experiencia mediante la percepción del espacio en donde se encuentra la Antiforma y las propiedades que ésta adopta en cada ocasión.²

“Al caminar alrededor de una escultura minimalista, ocurren dos fenómenos; en primer lugar, la pieza aumenta nuestra percepción de la relación que ella misma tiene con el espacio donde se está mostrando - las proporciones de la galería, su altura, anchura, color e iluminación; en segundo lugar, la pieza regresa nuestra atención a nuestro proceso perceptual al reconocerla- el peso y tamaño de nuestro cuerpo mientras recorremos la escultura.”³

Esta dinámica de escultura-espacio/tiempo-espectador recibe el nombre de “ambientación” la cual es un antecedente directo de la idea actual de lo que es “instalación artística”.

Para diferenciar el trabajo que realizaban los minimalistas de las instalaciones, el mismo Morris escribió en sus Notes of Sculpture que al incluir el espacio en una obra, no significa que un discurso temporal- espacial está tomando el protagonismo de la pieza.

² Es preciso apuntar que los minimalistas no realizan “instalaciones” ya que en éstas el espacio no sólo es un componente más, si no que adopta un nuevo significado junto con su tiempo, en la instalación como obra el espacio/tiempo, la acción u objeto que se presenta y el espectador están interconectados por un discurso, todos tienen la misma importancia.

³ Véase: Claire, Bishop, Installation Art: A Critical History, Londres, Routledge.2005. Pág 52. “As we walk around a Minimalist Sculpture, two phenomena are prompted. Firstly, the work heightens our awareness of the relationship between itself and the space in which it is shown – the proportions of the gallery, its height, width, color and light; secondly, the work throws our attention back onto our process of perceiving it- the size and weight of our body as it circumnavigates the sculpture”

“That the space of the room becomes of such importance does not mean that an enviromental situation is being established”⁴

Para mostrar de una manera más clara el fenómeno de la escultura minimalista, describiremos una de las piezas de Robert Morris: “Untitled” (L Beams) del año 1965.

Morris construyó siete módulos materialmente idénticos con la forma de una “L” las cuales colocó en diferentes posiciones en una de las salas de la galería; ya colocadas en su lugar, gracias a la luz, las proporciones del lugar y la misma perspectiva creada por los ojos de los visitantes, era imposible aceptar que todas las figuras eran las mismas, y aunque esto fuera una verdad técnica, nuestra percepción nunca las verá así, gracias a que no existen por si solas si no que dependen de un espacio y un par de ojos para definir las. Es esta interdependencia del objeto/ambiente/observador subjetivo la que confirma la condición de la Antiforma como objeto artístico cambiante y cuestionador de la obra de arte perpetua.

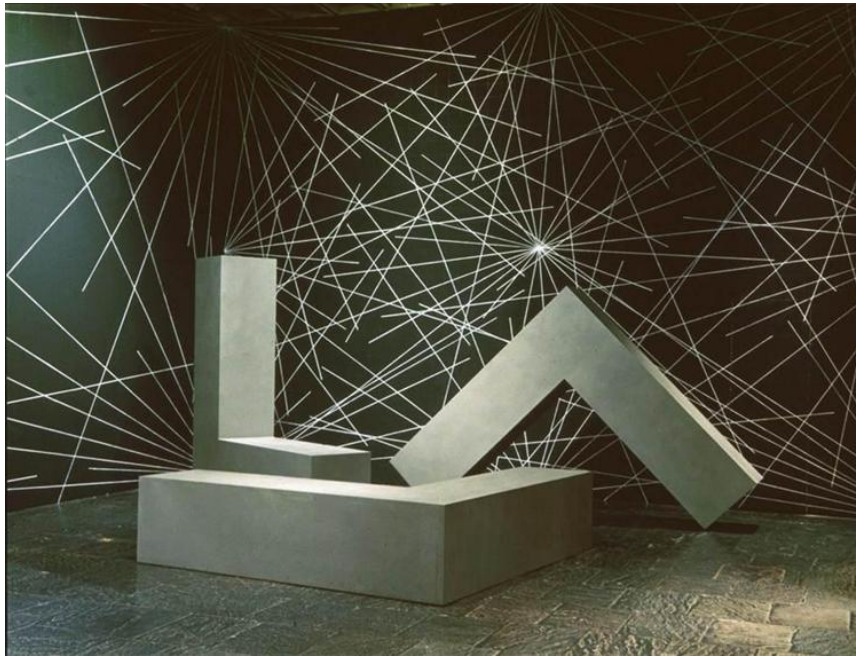


Ilustración (I) “Untitled” (“L” Beams)-1963.

⁴ Morris, Robert. Notes on Sculpture Part 2. Cambridge Mass. 1995. Pág. 16

1.1.2 Bruce Nauman: La Luz como elemento plástico

Bruce Nauman (Fort Wayne, Indiana. EUA 1941) es un artista posminimalista que encontró en la luz un factor variable en nuestra percepción, y la usó como materia prima para su trabajo a partir de la década de los 70. Este juego del artista con el equilibrio de la percepción humana viene de la idea de que nuestro sistema de percepción está en un delicado balance que se rompe fácilmente con cualquier estímulo, ya sea visual, táctil o sonoro, que salga del umbral de intensidad al cual estamos acostumbrados.

El artista decide trabajar con la luz para lograr este desequilibrio en los espectadores ya que reconoce en ella un potencial físico y conceptual que al ser aplicado en un espacio, provoca un rompimiento de la concepción del aquí y el ahora; la luz se convierte en una especie de gran pared sensorial que nos impide comprender el espacio.

Aunque todavía no estamos hablando de una instalación en el sentido totalizador que mencionamos en la introducción del capítulo, Bruce es uno de los primeros en utilizar la luz como un componente físico y activo dentro de la obra de arte, hecho que lo convierte en un antecedente importante al recurso de la instalación.

Una de las piezas más importantes del artista es: "Corredor de Luz Verde" (1970)

Esta pieza consiste de un pasillo muy angosto construido con tabloncillos colocado en medio de un cuarto blanco, este pasillo está iluminado con una fuerte luz de neón color verde que satura este mismo espacio. El espectador tiene que cruzar este pasillo, el cual solo le permite entrar de lado, generando así un sentimiento de claustrofobia que pone en alerta a todos los sentidos al mismo tiempo que la luz



verde satura los ojos provocando que al salir al espacio "abierto" del cuarto se genere un velo magenta en la retina del espectador, impidiéndole reconocer de inmediato el espacio en el que estaba, desorientándolo y obligándolo a esperar que sus sentidos regresen a la normalidad, así demostrándose cómo nuestros sistemas de percepción pueden ser fácilmente modificados y desequilibrados.

Ilustración (II) "Green Light Corridor"-1970
(vista frontal)

1.2 Elementos Conceptuales: Lo natural y lo artificial

Los dos artistas que veremos en este segmento (Joseph Beuys y Sandy Skoglund) retoman de una manera indirecta un dilema que siempre ha permeado el pensamiento humano, la aparente contradicción entre lo natural y lo artificial. Su obra también reconoce al humano como un punto medio entre estos dos estados, siendo esta misma característica una de las razones por las cuáles se pone en debate qué tipo de criatura realmente somos.

Esta pregunta se aborda desde perspectivas muy diferentes en cada artista; Joseph es un hombre que vivió una guerra en carne propia, al siempre estar rodeado de conflicto social y político así que busca una solución a estos problemas mediante en el arte y la naturaleza, ya que reconoce en ellos dos herramientas para generar un cambio social y espiritual que ayude al hombre a superarse como sujeto. Al mismo tiempo Beuys reconoce al humano como un ser artificial, pero que todavía puede volver a su origen natural y existir en armonía con el planeta.

Mientras tanto Sandy, quien desarrolla su trabajo tres décadas después de Joseph, experimenta una sociedad materialista, conformista y hasta cierto punto, estable política y económicamente, provocando así que ella no conciba a la naturaleza como un hogar al que hay que regresar; ahora, está consciente del miedo del hombre moderno hacia esta fuerza desbordante, desconocida y lejana llamada "naturaleza". En su obra hace énfasis en la polaridad de la vida cotidiana capitalista en contra del devenir orgánico de lo natural, como la existencia de animales salvajes, la vida microscópica y demás cosas que escapan de nuestro control como especie humana.

Como parte importante de esta investigación y como dos de mis grandes referentes en el arte, estos dos artistas demuestran las dos actitudes que todo humano ha tenido en su paso por ese planeta al cuestionarse acerca del origen de las cosas y el miedo que puede atacarnos al momento de darnos cuenta de que quizá nunca tengamos respuestas para todo. Su trabajo es una búsqueda del origen impulsada por la incertidumbre del mismo, Sandy crea preguntas mientras Joseph se esfuerza por producir respuestas y soluciones a las mismas. Ella sigue observando y catalogando todo detrás de la cámara, cuestiona nuestra percepción, ahora modificada por el aparato fotográfico, al dejarnos experimentar el espacio real de donde se tomó la fotografía. Él confronta el problema con acciones, entablando así un diálogo físico y conceptual con el animal y por lo tanto, con lo natural.

Son estas dos acciones, cuestionar y proponer, las que yo llevaré acabo al momento de crear y exhibir las instalaciones que se proponen en esta investigación.

1.2.1 Joseph Beuys: La Naturaleza y el Arte como herramientas espirituales

Joseph Beuys (Krefeld, Alemania 1921- Düsseldorf 1986) es un artista que creó un nuevo significado y uso para el arte a partir de experiencias y creencias que tuvo a lo largo de su vida; su fe católica, su participación en la guerra, su contacto severo y permanente con la naturaleza le permiten desarrollar una teoría espiritual y artística que demostró de diferentes maneras: en acciones, instalaciones y escritos.

Fue un artista excéntrico que recalca sus creencias en el arte y lo usaba para “enseñar” a las personas su verdad. Joseph Beuys utiliza una simbología universal en conjunto con una personal para comunicar experiencias, el uso de explícito de materiales y seres orgánicos (vivos o muertos) en su obra no es sólo una herramienta simbólica, es un actor crucial que demuestra los ciclos espirituales por los que el artista ha transitado.

Joseph comienza su carrera artística después de los 30 años de edad, cuando la Segunda Guerra Mundial ya lo ha marcado (en cuerpo y psique). Su obra temprana comprende esculturas y dibujos que se caracterizan por una estética de lo inacabado, siempre busca una manera de impregnar su obra de simbolismos que vayan de lo personal a la universalidad.

Gracias a su contacto con el fluxus y los dadá, su trabajo evoluciona a la acción y el uso de materiales no consagrados por el arte, perecederos como la grasa, la miel, fieltro y hasta animales. Cada uno de estos materiales y sus implicaciones conceptuales hacen de cada pieza una parte diferente del discurso principal de Joseph, el cual tocaremos a profundidad más adelante.

La importancia de Beuys recae en su esfuerzo por sacar al arte de su academicismo clásico, optando por un arte revolucionario y político que llamará al cambio social basado en la fuerza que cada individuo puede agregar a la acción colectiva.

Beuys estaba convencido de que, mediante el desarrollo y aplicación práctica de la creatividad innata en cada ser humano, se podía llegar a un orden social diferente, donde no existan las jerarquías de poder y todas las decisiones se toman en colectivo, con un voto popular, masivo e informado, una sociedad también en completa armonía con la naturaleza.

Una de las obras más relevantes y polémicas en la obra de Joseph es:

“¿Cómo explicarle los cuadros a una liebre muerta?”:

Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt se presentó en la Schlemmer Gallery en Düsseldorf el 26 de Noviembre de 1965.

La acción consistió en que Joseph vestido normalmente, pero con la cara cubierta de miel y hoja de oro además de tener una suela de su bota cubierta de fieltro y la otra de cobre, cargaba e interactuaba con una liebre muerta a la cual le susurraba cosas a un volumen al cual las personas que asistieron a

ver la acción no podían escuchar debido al vidrio que separaba el espacio donde el artista llevaba a cabo la acción.

Beuys reconoce en todas las cosas vivientes y naturales una especie de órgano que forma parte del gran cuerpo del mundo; al convertirse en esta acción en un chamán que se comunica con la liebre, y por ende con una parte del planeta, Beuys reafirma la capacidad latente de los seres humanos para encontrar un equilibrio como especie con el medio en donde viven y con quien lo comparten.

Al colocar su acción detrás de una vitrina y no dar explicación de la acción, el artista obliga a los asistentes a buscar soluciones al problema de no saber qué está pasando ahí, estimulando así su pensamiento creativo.⁵

A) El arte como concepto expandido

Dentro de su teoría, Beuys ve el arte como una herramienta que nos demuestra y enseña formas de llegar a una sincronía con todos los niveles de existencia en el planeta, una herramienta que tiene como fin “magnificar, mejorar y aumentar nuestros sentidos” para así aumentar nuestras posibilidades de comunicación, ya sea entre personas o de personas a animales, elementos y/o entes espirituales.



Ilustración (III) “Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt” -1965

En sus propias palabras:

⁵ Poniendo en práctica el principio de que, estimulando la creatividad, el humano puede llegar a tener esta comunicación completa con el mundo

“It is so that art isn't there to serve the intellect, so rather art is there to sustain the organization of human sensory perception, [...] art is there to expand the organization of sensory perception, to further develop the creative potential of the human being”⁶

Beuys ve al humano como contenedor de un potencial creativo absoluto, pero para poder explorar esta faceta de nuestra especie, debemos de sincronizarnos en el gran organismo vivo que es el planeta, debemos dejar de contaminarlo y abusar de las demás formas de vida.

En el momento en el que los individuos reconozcan y trabajen su potencial creativo, la raza humana estará lista para reformar la sociedad y diseñar un nuevo futuro. Es importante recalcar que esta idea de sociedad va en contra de la modernidad y su innovación tecnológica perpetua, Beuys opta por una utopía en donde la raza humana resuelve sus problemas sin la ayuda de la industria, donde encontremos todo lo que necesitemos sin sobre racionalizar las cosas y manteniendo relaciones sociales simples

Encuentro en esta idea del arte expandido, un paralelo a esta investigación, ya que esta apunta a demostrar al animal como un ser espiritual completo y a partir del cual podemos modificar nuestro pensamiento y conducta para alcanzar una conexión más cercana a nuestra idea del “creador” ya sea esta una figura paternal (o maternal) como Dios o un plano virtual como propone Deleuze, logrando así una armonía con todo lo que nos rodea.

1.2.2 Sandy Skoglund: La presencia animal como metáfora del caos

Desde la época del romanticismo existe una visión de la naturaleza como una fuerza inamovible, igualmente creadora que destructora, los románticos sienten una atracción permeada de miedo por lo natural, un miedo al parecer muy humano por todo lo que se nos escapa de las manos.

Algunos autores románticos, como Rousseau sugerían alejarnos de este gran poder superior y avocar por el control de la razón, pero (un par siglos después) Sandy Skoglund nos muestra un apelmazamiento de nuestros miedos contra nuestra vida diaria, creando imágenes imposibles que nos hacen preguntarnos ¿Qué está pasando aquí?

La presencia de la naturaleza en la obra de Sandy nos habla de nuestra propia incertidumbre por lo caótico y lo absurdo, aquello que como humanos no podemos cambiar. Con la ayuda de la fotografía Sandy crea situaciones donde hay dos tiempos coexistiendo en el mismo espacio; en el primero todo es “normal”, son escenas domésticas con modelos dotados de un tinte melancólico, mientras que en el segundo tiempo presentado existe una presencia que invade el espacio, siendo esta siempre de origen natural; perros, gatos, zorros, gérmenes y hasta bebés mutantes que a los ojos de la audiencia son los villanos de la imagen, una variable sin control que amenaza con romper la calma de la imagen.

⁶ https://youtu.be/Mo47lqk_QH0?t=5m20s

Esto nos hace pensar en cómo la simple presencia de los animales en nuestra vida puede transformarse en una preocupación importante, quizá ética, quizá ambiental o espiritual pero siempre presente.

Acercas de las obras de Skoglund que incluyen animales, Ann H. Siever dice:

“[...] la aparente distancia emocional de los humanos hacia la abundancia animal que los rodea – y por lo tanto la ambigua relación con estos “otros” - contribuye a nuestro sentimiento de incomodidad y nos permite proyectar nuestras emociones a la fotografía”⁷

En sus piezas, la artista investiga y retoma la simbología de cada animal que utiliza y aunque en algunas obras el uso de estos significados es obvio y premeditado, la misma artista reconoce que sólo utiliza las figuras por su cotidianidad en la vida citadina.

Una de las piezas de Sandy que son a la vez Instalación y Fotografía es “Radioactive Cats”.



Ilustración (IV)
“Radioactive Cats”-1980

Esta obra nos muestra una escena aparentemente cotidiana en la vida de dos personas mayores que viven solas, el hombre esperando a que la mujer sirva la comida del día, pero los dos están rodeados de una gran cantidad de gatos y no sólo gatos comunes si no gatos verdes que, gracias a lo que sugiere título de la obra, recibieron su color después de estar expuestos a grandes cantidades de radiación.

La escena causa gran confusión, pero al mismo tiempo parecería que nos da las pistas acerca de qué está pasando; el gran manto de soledad y melancolía que cubre la escena más los colores gris y verde hablan de que algo malo ha pasado ahí y que quizá esta pareja sea la última en disfrutar su cena en

⁷ Sandy Skoglund. Reality Under Siege; A Retrospective New York, Smith College Museum of Art. 1998. p 900

el mundo. O quizá algo les ha pasado a los gatos y ahora se han apoderado del mundo o de la ciudad en donde aquello está pasando y su poderío sobre los humanos está tan presente que las personas prefieren no molestarlos, dejándolos vagar libremente por el lugar.

El espectador se siente atemorizado y a la vez curioso por la escena, la cual sólo genera preguntas y no nos proporciona una respuesta clara de lo que nos quiere decir.

B) El diálogo entre la fotografía y la instalación

Además de esta presencia al parecer “vaga” del animal en su obra, Skoglund es relevante para esta investigación por lo siguiente; la artista considera “Arte” a todo lo que hace, desde las esculturas de los animales, hasta la preparación del escenario y sobre todas las cosas; la fotografía que resulta de esas instalaciones es lo que más sentido artístico tiene. Eso se debe a que todo el proceso anterior se hace solamente para el ojo de la cámara, las instalaciones nunca se pensaron exclusivamente en la participación con el espectador, su perspectiva y composición están construidas a partir del punto de vista de la máquina.

Está claro que más que ser una instalación desde el principio, este espacio creado es un “simple” escenario, un paso necesario pero desechable que permite la creación de la obra.

Es después de una reflexión espacial y comentarios de su público que Skoglund decide también exponer este escenario al espectador, ofreciendo así una nueva experiencia en donde la imagen creada no sólo existe como un testigo permanente y silenciosos, sino también como un suceso sujeto a la interacción y la percepción subjetiva de quien la recorre.

Es en este punto donde la misma cuestión de elegir qué es mejor entre una imagen bidimensional y la instalación para demostrar un concepto artístico, donde yo difiero con la artista.

Sandy cree a la fotografía una herramienta organizadora y autosuficiente con la cual es posible condensar efectivamente lo mostrado en un escenario, cuando en mi caso, la misma técnica (fotografía) me dio tantas posibilidades y escenarios que la imagen terminó por desbordarse y re articulándose en una experiencia multi sensorial contenida en una propuesta instalacionista.

1.3 Elementos Simbólicos: El cadáver como propuesta artística

En la historia del arte contemporáneo, podríamos decir que los primeros en adoptar el concepto de muerte como un proceso performativo, fueron los accionistas vieneses, quienes llevaban a cabo acciones que retaban lo correcto en cuanto al uso y respeto al cuerpo, cuestionaban la religión y ponían en discusión temas tabú de la sociedad respecto a la sexualidad y demás comportamientos naturales reprimidos por la iglesia y el estado.

Hermann Nitsch, destaca al descontextualizar prácticas paganas para aplicarlas al enajenamiento de la contemporaneidad, siendo así su obra "Teatro de las orgías y los misterios (la cual se repitió en varias acciones) en la que retoma el rito del sacrificio de animales como cabras y corderos a los cuáles después de matar ritualmente, se les desangra y se procede a destazar o utilizar su carne y sangre en demás acciones planeadas, cuya finalidad era llegar a un éxtasis corporal y espiritual

La materia orgánica inerte toma un lugar importante y controversial a partir del surgimiento del arte acción y el arte del cuerpo; el uso de la sangre, mierda, vómito y demás fluidos corporales nos hacen cuestionar nuestros principios morales, el uso del cadáver es sólo una extensión de este recurso orgánico.

Al ver algo muerto (humano o no) nos identificamos con el "eso" que una vida dejó atrás al momento de la muerte; sabemos que en algún momento estaremos en el lugar de "eso" pero nos negamos a re – conocernos de esa manera.

"[...]el cadáver como soporte desestructura toda condición simbólica y de separación entre el yo y lo otro y surge como "eso" que transgrede todo límite entre el adentro y el afuera."⁸

Es precisamente por esta cualidad de hacernos cuestionar nuestra existencia y enfrentarnos con el hecho de nuestra eminente muerte, y no por su estética grotesco, chocante y transgresora, que el cadáver es un recurso plástico y conceptual que se usa amplia y hasta cierto punto, comúnmente en el arte contemporáneo.

⁸ Mariana David, José Luis Barrios, Semefo 1990-1999: de la morgue al museo, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2011, p. 88

1.3.1 El grupo Semefo⁹

Semefo fue una agrupación de artistas activa en México desde 1990 a 1999, siendo los integrantes más importantes Teresa Margolles, Carlos López y Arturo Angulo, que transitaron por varias etapas y expresiones artísticas para resolver su propuesta, siendo esta una de fascinación por lo mórbido, el cuestionamiento a lo tabú, el cuerpo y lo grotesco, todo esto permeado por la presencia de la muerte.

Sus primeros trabajos en “videoarte” se conforman en un sentido más teatral, con acciones profundamente simbólicas y explícitas que se abordan con una crudeza nunca antes vista en los círculos del arte underground en México.

Un tiempo después, el grupo empieza a involucrar más al espectador en sus acciones, llevándolas a cabo en conciertos en vivo o en galerías en donde practicaban actos de carga sexual con una supuesta necrofilia y zoofilia, donde el objetivo era hacer observar al público el cruce de los límites de la moral:

“Los integrantes de Semefo investigan con nuevas posibilidades de la necrofilia y con ello descubren, crean y exaltan otras formas donde el cadáver es la materia plástica. Despiertan instintos primitivos, impactan, desagradan, pero, sobre todo, cuestionan [...] En su paráfrasis sobre la muerte está implícita la tortura, la violencia, la vejación. . .”¹⁰

En la década de los 90, mientras el grupo se posicionaba cada vez más en el sistema de arte en el país, se optó por dejar lo procesual un poco de lado y retomar la escultura como obra. Fue en esta etapa donde se creó la obra por excelencia de Semefo: “*Lavatio Corporis*” una escultura acompañada de un performance musical y demás acciones que pasaban detrás de un muro falso que se instaló junto a la pared de una de las salas de exhibición del Museo de Arte Carrillo Gil.

Desde esta etapa, Semefo se dedica a crear una “estética del cadáver” entendiéndolo más allá de lo grotesco, si no como una crítica a la violencia todavía vigente en el país y como un punto de reflexión acerca de nuestra propia existencia. Al mismo tiempo, parecería que Semefo se convirtió en el niño consentido de la institución artística en el país, dándose a conocer, así como un claro ejemplo de la crítica institucional en México y Latinoamérica.

Parte del discurso del grupo era poner en evidencia la ineptitud de la institución de quien tomó prestado el nombre, que se supone debía resguardar y manejar apropiadamente una parte importante de nuestro sistema moral colectivo. El Servicio Médico Forense quedó en evidencia en muchos casos gracias a las acciones de este grupo y aunque nunca revelaron sus contactos, era fácil rastrear de dónde venían los restos de cadáveres y fluidos corporales que el grupo utilizaba.

⁹ Nombre tomado de las siglas del servicio médico forense mexicano

¹⁰ Laura González Matute y Luis Martín Lozano. (Domingo 17 de Julio 1994) “El placer por el cadáver: ¿una estética subversiva?”, Periódico Reforma. p4.

En cuanto a su uso de animales, Semefo tiene una pieza casi conceptual que vale la pena revisar:

“157 Kilómetros” (México -Tecalli) realizada en 1997.

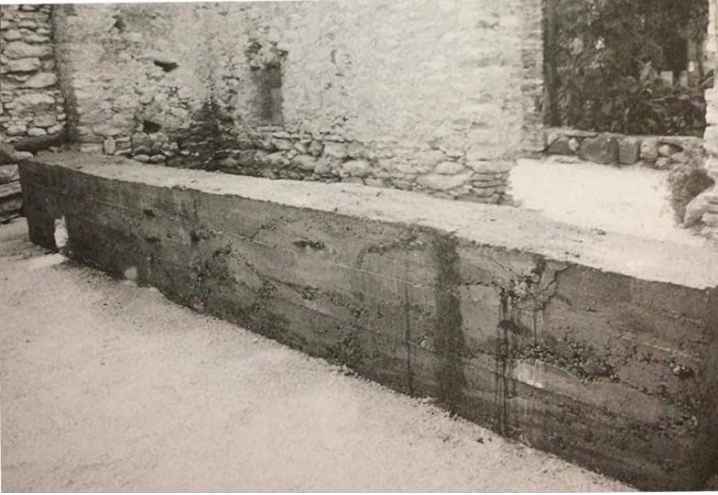


Ilustración (V) y (VI) “157 Kilómetros . . . de animales muertos”-1997

En ella, el grupo fue desde el entonces Distrito Federal, por la carretera a Tecalli, Puebla despegando del asfalto a los animales atropellados que encontraban, sin importar su condición física; frescos o medio podridos, completos o despedazados

Después de recolectar los cadáveres, éstos sirvieron como relleno para un bloque enorme de cemento que después se exhibiría en galería. Como es natural, los restos se siguieron pudriendo aún dentro del cemento y los gases producidos por la descomposición se abrieron paso por el bloque, logrando así modificar algo al parecer inamovible.

Esta es una de las últimas obras de Semefo y a mi perspectiva junta varias de sus etapas en lo que al final es una pieza de importancia más conceptual que objetual; el uso de los cadáveres animales aquí es visualmente discreto, pero nuestro olfato es el que ahora se ve afectado por su presencia; la muerte se hace presente de manera invisible y mientras se esconde, llega hasta nosotros para cuestionar nuestra frágil existencia.

A diferencia de la “gran” obra del grupo “Lavatio Corporis”, ésta obra sí se realizó después utilizando restos humanos en dos ocasiones, la primera siendo “Memoria Fosilizada” y la segunda por Teresa Margolles, actuando por su cuenta ya disuelto el grupo, en “Entierro” de 1999, en donde encriptó el feto de un no-nato en un bloque pequeño de cemento.

c) Cadáver animal: ¿Símbolo consciente o recurso fácil?

Formulamos esta pregunta ya que, desde su aparición en el arte, el cadáver ha sido un material con varios puntos problemáticos acerca de su uso; ha sido criticado como un recurso fácil para artistas flojos o sin habilidad técnica para generar una propuesta plástica que impacte al público de la manera que el cadáver lo hace gracias a su estética abyecta. También hay críticas de cómo sólo se ha utilizado para provocar polémica y llevar el nombre del artista a cierto auge mediático.

En este breve apartado, responderemos esta pregunta utilizando como ejemplo al grupo Semefo quien, a lo largo de su existencia como grupo, utilizó fluidos orgánicos humanos, como sangre, pus, orina, excremento, vómito, etcétera como material para sus obras.

Sin embargo, nunca se utilizó un cadáver humano o una parte de uno para una obra, en cambio utilizaron los caballos, mulas y perros (con énfasis en la hembra, aunque también utilizan machos)¹¹ a los cuales manipulaban y mutilaban a su antojo.

Sabemos que Semefo no se ponía límites al momento de idear sus piezas, se guiaban por el instinto más primordial y mórbido que encontraran, así que nunca tuvieron problemas en conseguir el material orgánico para sus obras y es conocido que tenían contactos en morgues principales de la capital, así que ¿por qué no utilizar un cadáver humano si la idea era cruzar los límites del tabú del cuerpo?

Una respuesta en la que podríamos pensar sería en la ilegalidad de la compra/venta y exhibición de cuerpos humanos muertos, pero una de las cualidades del grupo era justamente ignorar lo legal, junto con lo moral para crear experiencias abyectas.

También podríamos decir que los significados simbólicos del caballo y el perro como habitante de la ciudad son “suficientes” para hablar en un modo comparativo lo que implica la presencia de un cadáver, pero en realidad el grupo nunca hizo hincapié en este aspecto.

Si reflexionamos esto, parecería que Semefo no logró transgredir el último límite (legal y moral) del uso explícito de un cadáver humano para configurar su obra final y se conformó con utilizar cadáveres animales en formas extravagantes para posteriormente desarrollar un discurso más conceptual ya sin el uso de manera explícita del material orgánico.

Sin embargo, una lectura más profunda nos habla del cadáver como un símbolo ya existente en el consciente colectivo que no distingue entre especie animal; parecería que la empatía que la mayoría de los seres humanos siente por las demás formas de vida nos permite reflejarnos hasta en sus restos, al mismo tiempo de identificarnos a todos como seres mortales.

¹¹ En sus obras, la hembra de la especie iba cargada con significados sexuales transgresores más fuertes que el macho, como la posibilidad de una violación y abuso de “género”

“El paralelismo entre hombre y animal provoca que los animales sean los primeros en cuestionar a los hombres y, al mismo tiempo, ofrecerle algunas respuestas.”¹²

Es esta misma empatía la que Semefo aprovecha al momento de sólo poder utilizar cadáveres animales; después de todo en las condiciones sociales, religiosas y morales que están vigentes en México y casi todo el planeta, sólo se puede utilizar el cadáver animal sin riesgo de enfrentarnos a un exilio social.

Quizá en un futuro donde el tabú al cuerpo y a la muerte haya sido superado por la especie humana veremos piezas parecidas a las de Semefo, Hermann Nitsch, y otros como Guillermo Vargas, pero ahora realizadas con cadáveres humanos, liberándonos así de las discusiones morales y éticas que éstas han provocado en la comunidad animalista mundial acerca de que si es correcto o no (o de que si es arte o no) el usar restos animales como material artístico.

Cuestionados directamente, el grupo declara lo siguiente:

“Semefo no se consideran marginales, ni marginal su propuesta. La conciben desde un inicio, como escultura, lo que a ellos parece interesarles primordialmente, es la materia con que gestan su planteamiento, de hecho, aspiran a realizarla algún día con cuerpos humanos, aunque aceptan que el día que eso suceda, tendrán que haber cambiado mucho las cosas”¹³

1.3.2 Joel Peter Witkin

Joel Peter Witkin (Brooklyn Nueva York. EUA 1939) es un fotógrafo contemporáneo que se ha convertido en un referente del arte grotesco y mórbido, los modelos de sus imágenes son exclusivamente seres deformes o fuera del canon común de belleza y erotismo de todas las épocas. El fotógrafo crea una atmósfera viciada y oscura que nos presenta un escena escalofriante, cruda y antimoral.

Desde sus primeras obras, Witkin utiliza como material principal para sus imágenes restos de humanos que manipula a su conveniencia; brazos, piernas y cabezas que sirven como un elemento más en una composición clásica de naturaleza muerta. El contenido de las imágenes de Witkin es altamente simbólico, lleno de referencias a la religión católica y con un constante erotismo que borda en lo obsceno.

Su uso del cadáver (humano y animal) aunque no tan tangible como en el trabajo de Semefo, es mucho más exquisito en detalle, extremidades y cuerpos cortados clínicamente y una composición visual que, aunque esté cargada de elementos irregulares, como sus dibujos y rayones en el fondo al

¹² Laura González Matute y Luis Martín Lozano. (Domingo 17 de Julio 1994). El placer por el cadáver: ¿una estética subversiva? Periódico Reforma. 4

¹³Idem.

momento de tratar el negativo, nos permite identificar cada uno de los componentes de la imagen, mostrándonos brutalmente la presencia de la muerte.

Witkin ve a la fotografía como una manera de aferrarte a lo que aprecias de la vida; comprimiéndolo hasta convertirlo en una quietud bidimensional que se demuestra en su elección por la fotografía en blanco y negro.

Uno de los animales que más utiliza Witkin es el caballo, le sirve como símbolo de fuerza y virilidad, una presencia sexual que también forma parte del discurso de lo degenerado¹⁴. Una de las piezas donde hay un simbolismo fuerte y fácil de reconocer es “Caballo Crucificado”.

Ilustración (VII) “Crucified Horse”-1999



En la imagen podemos apreciar, con una composición central, a un caballo blanco el cual se sostiene por un arnés a una cruz de madera, sus patas traseras están amarradas juntas a la parte inferior de la cruz y sus patas delanteras se encuentran atadas en una posición imposible para su anatomía a cada uno de los extremos de la madera horizontal de la cruz; para lograr esto, el fotógrafo tuvo que dislocar los huesos del animal, además de hacerle un corte en la unión de pecho con pata, dejando así expuesto músculo y grasa que se aprecian perfectamente en la fotografía. La cabeza del caballo cuelga inerte hacia la derecha del espectador y en la base de la cruz hay un cráneo humano falso.

En cuanto al fondo de la imagen, además de las cortinas a los lados que nos presentan la escena como la escena principal de una gran puesta en escena, vemos texturas rayoneadas, ángeles, y una multitud de personas (imagen extraída al parecer de una pintura medieval) que, junto a la figura de Cristo, parecerían estar viendo la escena de crucifixión del animal.

Es aquí donde Peter Witkin unifica el rito del sacrificio animal practicado en las llamadas religiones abrahámicas con el sacrificio que hizo Jesús al momento de morir crucificado por los romanos; al colocar el animal en la misma cruz, el artista transgrede la divinidad de la escena de la crucifixión, además de que, a perspectiva de esta investigación, demuestra al animal como material propio para

¹⁴ Un ejemplo claro de esta presencia es la obra “Un día en el campo” de 1998

el sacrificio, gracias a su aparente capacidad de comunicación directa con el creador, al cual puede llegar con tan sólo una muerte ritual.

1.4 El problema del cadáver animal

Hemos revisado el uso del cadáver especialmente el animal en tres de los artistas citados en este capítulo y llegamos a la conclusión de que su uso en el arte es común y está justificado desde perspectivas conceptuales y filosóficas gracias a sus implicaciones ontológicas, pero aún no hemos tratado su relación con la perspectiva animalista, que es de donde la idea principal de este proyecto nace; el cadáver animal como testigo de la conformación del espíritu, y que reprueba el uso ya sea del animal vivo o muerto en cualquier obra de arte.

Esta investigación ve a animal como sujeto que tiene el potencial de enseñar al humano su origen; su sola existencia es un medio de comunicación con este y la respuesta a las cuestiones de las que la ontología se ocupa. Al identificar al animal de esta manera hablamos de la necesidad de superar la visión especista de la naturaleza; el humano no es superior a ninguna especie, esta visión es solo un producto más de nuestra condición perceptual del mundo.¹⁵

Es así como en un esfuerzo de perspectiva y con una convicción animalista por reivindicar al animal como más que sólo un medio para un fin, esta investigación propone que la *re presentación* del cadáver animal es la única salida para poder utilizar la idea de lo animal sin tener que recurrir al uso explícito de otro ser vivo, ya sea un estado consciente o ya muerto. Al re presentar al animal por medio de la escultura, nos libramos del uso egoísta y no moral de otra vida mientras que recuperamos todas sus características simbólicas, filosóficas y, dependiendo de la técnica y la intención naturalista, hasta las físicas.

El problema del cadáver animal o del uso del animal vivo en la obra de arte (al menos en esta investigación) ya no es una cuestión de si es válido o no¹⁶, si no que si en una perspectiva animalista y políticamente activa, es la acción más correcta para hablar del problema que el artista se plantea en una obra determinada.

Capítulo 2.- “El problema del animal en el Arte y la Filosofía”

¹⁵ Me refiero a que sólo somos capaces de entender el mundo a través de nosotros y el conocimiento que generamos a partir de nuestros sentidos y capacidades, vivimos en un relativismo humano que sólo nos confirma a nosotros mismos como seres reales y se muestra incompleto si es que lo usamos para en verdad hacer una revisión moral de cómo relacionarnos con las demás cosas vivas en el mundo. Diciéndolo en una sola frase: No podemos juzgar lo que no somos, mucho menos decidir sobre ello.

¹⁶ En este capítulo comprobamos su validez histórica y la seguiremos recalando en todo el punto 2.3 de esta investigación, donde haremos una crítica breve a varios artistas contemporáneos.

La presencia animal en el planeta es importante porque ellos estuvieron aquí desde millones de años antes de que surgiera nuestra especie, el *homo sapiens*. Se especula que aprendimos a cazar al ver a grupos de depredadores y que, en nuestras etapas primarias como especie, los animales nos servían de ejemplo para saber dónde resguardarnos, o qué era adecuado comer.

Esta necesidad de la presencia del animal y todos sus usos; como compañía, método de sustento, supervivencia, y fuente de comida nos obligó a crear una nueva manera de relacionarnos con los animales y así el hombre empezó a mantenerlos cerca y a cambiar su comportamiento, haciéndolo más mansos y sociables. La relación humano-animal es tan importante que encontramos la representación de animales desde las primeras obras de arte de los humanos¹⁷ hasta el día de hoy, pasando ya sea en forma pictórica, simbólica, conceptual o hasta física por cada una de las etapas históricas del arte.

Es así como vemos que desde los pensadores clásicos de Occidente, hay quienes abogaban por un respeto hacia la vida y condición de los animales, como Pitágoras, y quienes los consideraban menores, como Aristóteles, quien creía en una jerarquía natural de “inteligencia”, donde los seres “no inteligentes” sólo existían para complacer a los superiores, siendo así que el reino vegetal sólo sirve para que lo coman los animales “brutos”, y éstos a su vez sólo existen para servir a los humanos, ya sea para trabajo o comida.

Son estas dos posturas, la de la igualdad y respeto y la visión especista¹⁸ las que han estado presentes en la historia de la filosofía Occidental desde sus comienzos. Aun así, desde la publicación de “La Teoría de la Evolución de las Especies” de Darwin” (de cuya importancia e influencia hablaremos en el siguiente apartado) este debate ha ido polarizándose aún más y creciendo en importancia; ya no sólo en lo filosófico, ahora se extiende a la ciencia y la religión, presentándose, así como un problema moral y ético que repercute en muchos niveles de nuestra vida humana en sociedad.¹⁹

Ahora se desglosarán algunos de estos problemas en los siguientes apartados donde se tratan autores en específico, también se verá cómo el animal ha servido históricamente al arte en tres grandes rubros: como símbolo de auto reconocimiento (a manera de reflejo de las actitudes y/o acciones del ser humano y que sirven para dar lecciones mediante moralejas), como sujeto místico que nos sirve de guía y método para conectarnos con los seres superiores en los que creemos y , por último, como objeto que usamos para demostrarnos como seres superiores, más inteligentes y capaces.

¹⁷ Como son las cuevas pintadas en diferentes partes del mundo y ciertos petroglifos.

¹⁸ El 'especismo' o 'especieísmo' es un término que fue acuñado en 1970 por el psicólogo Richard D. Ryder. Definió a este como “una discriminación moral basada en la diferencia de especie animal”.

¹⁹ Pensemos en cómo el incluir a ciertos animales (o a todos) en el concepto de “Persona” afectaría a la industria de la alimentación y la salud en cuanto a las políticas de la biotecnología y al derecho a la muerte digna, además de todos los dilemas a los que diferentes religiones se enfrentarían ante esta inclusión.

2.1 Una breve reflexión de la influencia de la Teoría de la Evolución de Charles Darwin en torno a la conciencia humana sobre el concepto del animal

Darwin publicó la primera parte de su exhaustiva investigación en la segunda mitad del siglo XIX (24 de Noviembre de 1859) y desde el primer día al alcance del público, desató polémica en la ciencia y en la religión; ya que en los dos rubros había quien calificaba su teoría de pseudo-científica y sin bases, pero mientras el siglo avanzaba y la ciencia biológica seguía trabajando en las investigaciones legado de la teoría de Darwin, ésta se ha convertido históricamente en una de las teorías científicas más sólidas y coherentes de la ciencia moderna.

Es tanto así su influencia que la iglesia católica mediante su máximo representante al momento, el Papa Juan Pablo II, la aceptó como una teoría válida y verdadera.

Pero la pregunta aquí es: ¿Por qué una teoría exclusivamente científica (biológica exclusivamente) cambió por completo nuestra perspectiva social, política y religiosa?

En palabras de Diego Bermejo²⁰, gracias a la teoría de la evolución:

“El ser humano dejaba de ser el centro de la naturaleza y pasa a ser una especie más dentro de la variedad de formas de vida creadas por la misma naturaleza. Los cimientos una cosmovisión creacionista, sobrenatural y espiritualista parecían tambalearse. Las leyes físicas bastaban para dar cuenta del universo físico; las leyes biológicas para explicar el universo vivo, incluido el ser humano. El ser humano no pertenecía ya a un orden distinto de ser, debido a una supuesta extra naturaleza o supra naturaleza racional y espiritual, fundamento de su unicidad ontológica, si no a la misma naturaleza común que lo emparentaba a lo animado y subsecuentemente con lo inanimado”²¹

Así, Darwin encontró una manera de separar de una vez por todas el pensamiento científico y religioso; sus leyes naturales le dieron a la ciencia la última herramienta que necesitaba para desarrollar su propia respuesta a la incógnita de la vida en el planeta y la existencia del universo sin tener que depender de principios religiosos o espirituales.

Como lo menciona el Dr. Bermejo, la Teoría nos aporta las leyes naturales que nos aseguran una igualdad biológica con los animales; todas las especies son resultado del mismo proceso de cambio, el cual se ha diferenciado sólo por la variabilidad de los diferentes sistemas naturales y por lo tanto el humano no fue creado ni por un designio sagrado o una elección especial de la misma naturaleza.

²⁰ Diego Bermejo es doctor en filosofía por la *Loyola Marymount University* y la *Hochschule für Philosophie München*. Es un investigador de la posmodernidad cuyo trabajo se enfoca en la relación interdisciplinar de la ciencia, la filosofía y la religión.

²¹ Diego Bermejo, *Pensar después de Darwin: Ciencia, filosofía y tecnología en diálogo*, Madrid, Sal Terrae, 2014, pp. 2-3

Es este mismo estatus de igualdad biológica el que rompe con nuestra visión especista de niveles, donde el humano está por encima de animales y plantas, y actúa como un cuidador benevolente el cual tiene el derecho de tratar de sus inferiores como le dé la gana.

Al romper con esta visión de niveles, nos vemos obligados a pensar que si se es biológicamente igual y se tiene una relación más estrecha con los animales de lo que se piensa, entonces nuestro trato moral y reglas éticas hacia ellos debería cambiar: convertirlos en iguales morales, o al menos tener una mayor consideración por su condición de seres sintientes y con capacidad de interés por seguir vivos.²²

En su postulado inicial, Darwin no hace ningún comentario acerca de la perspectiva moral con la que se debería tratar su teoría, evita una confrontación directa con las ideologías y mantiene una perspectiva científicista desde la Biología, sin dar pistas a una lectura personal del sistema moral de su tiempo en cuanto al trato de los animales. Así vemos que, es posteriormente de la publicación de la teoría de la evolución que filósofos y pensadores animales son los que se apoyan en estas leyes naturales para insistir en una igualdad moral con los animales.

Citaremos y revisaremos en este capítulo a Peter Singer, filósofo que para construir su discurso animalista, explica el desarrollo de las dos posturas que mencionamos anteriormente (la especista y la animalista) y marca un punto de separación importante donde el movimiento animalista tuvo por fin un estandarte científico de donde apoyarse y fijar una base.

Unos cuantos años antes de la publicación de esta teoría, Lewis Gompertz el fundador del SPCA británico, abogaba por un respeto y consideraciones sociales/morales mayores y hasta igualitarias hacia las demás especies animales basándose en la lógica, el juicio moral y nuestra propia empatía natural por todo lo vivo. También veremos una correspondencia de ideas con Deleuze al momento en que Darwin y este filósofo especulan acerca del origen de los animales.

Otro ejemplo de la influencia del evolucionismo Darwiniano en teorías posteriores es el caso del Darwinismo social, una teoría social en donde se cree que la idea de la “supervivencia del más apto” aplica a la conformación de los niveles socio económicos de un estado, delegando así a la “naturaleza” la responsabilidad de la existencia de una clase baja con poca educación y sin oportunidades de desarrollo, siendo las personas pertenecientes a esta clase, seres inferiores que estaban destinados a desaparecer, mientras que la clase alta era una epítome de la evolución, destinados a ser sólo ellos quienes sigan el linaje de la raza humana, siendo así que el poder político debía abogar sólo por los mejores y abandonar, segregar o terminar con los inferiores. Esta teoría permitió, durante muchos años, justificar la matanza y el descuido económico/social de millares de personas alrededor del mundo imperialista del siglo XIX.

²² Veremos más este concepto cuando desarrollemos la idea la capacidad de sufrir cuando abordemos a Peter Singer y sus premisas para demostrar a los animales como merecedores de consideración moral

El ejemplo por excelencia del darwinismo social fue el Nazismo y su idea de la raza aria como raza superior a los demás humanos.

En cuanto concierne a esta investigación la teoría evolucionista de Darwin ha impactado en el arte quizá solo en la práctica del mismo: los artistas, como actores políticos y sociales que indudablemente son, se retroalimentan de visiones políticas, sociales, científicas y filosóficas que afectan a su obra (de manera consciente o no), es lógico, entonces, suponer que si ha existido una lucha por un avance moral/ético en cuanto al consideración animal en las demás áreas del conocimiento, también lo haya un cambio en cómo el artista plantea esta relación en su obra.

En el arte contemporáneo se observan ejemplos de cómo no sólo el artista se plantea la relación humano-animal de diferente manera, sino que la utiliza como factor escandalizante y como un foco de atención para diferentes asociaciones en pro de los animales, especialmente cuando el animal utilizado en la obra se somete a algún tipo de descuido o tortura y es así como podemos ver que el sistema que rodea a lo que es o no arte incluye ahora una visión moral hacia los animales.

Podemos concluir diciendo que la teoría de Darwin sirvió como punto de partida para el desarrollo del pensamiento moderno y, ya que la biología contemporánea sigue confirmando y completando los puntos que Darwin no pudo terminar o descubrir, seguirá haciéndolo hasta que encontremos otra manera de poner orden a nuestro conocimiento del mundo animal y de cómo se originaron las formas de vida en el planeta.

2.2 Teorías filosóficas animalistas en occidente a través de Gompertz, Singer y Deleuze

En los siguientes puntos, veremos más a fondo cómo las ideas de los filósofos que retomaremos, y que algunos ya mencionamos en este apartado, están influenciadas o son consecuencia de la ideología evolucionista que heredamos de Darwin para posteriormente hacer una crítica a obras de arte que se han visto afectadas por la mirada dura y juzgadora de las asociaciones animalistas del mundo; junto con esto revisaremos el dilema moral en el que nos estamos inmiscuyendo al aceptar (o al no aceptar) a los animales y humanos como productos iguales de la evolución natural.

2.2.1 Lewis Gompertz

Lewis Gompertz (1784 – 1861, Londres, Reino Unido) fue un pionero en la consideración moral hacia los animales, un miembro fundador de la Sociedad de prevención de la crueldad a los animales en 1824 (el cual evolucionó al actual RSCPA²³) y autor del libro-tratado “Moral Inquiries on the Situation of Men and Brutes²⁴” en el mismo año, donde llama al sentido común y a hacer juicios morales basados en la empatía hacia los “brutos”, palabra con la cual se refiere solamente a los animales sino también a los convictos y a los indigentes, para lograr un tratamiento ético hacia todos los habitantes que conviven en el Reino Unido (como buen inglés, Lewis hace comentarios acerca de la grandeza de su país durante partes de su libro) y revisa la ley que se había pasado recientemente, en 1821, para proteger al ganado del maltrato y castigo de sus dueños o productores, además de celebrar el pronto retiro de una ley que castigaba a los pobres e indigentes, por existir, con días de cárcel y trabajos forzados.

Lewis construye su discurso desarrollando tres principios básicos que rigen el juicio moral que deberíamos efectuar en los “brutos”:

- a) Comparación de la naturaleza y el grado de las sensaciones, además de la construcción de las mismas entre animales y hombres

Podríamos decir que, en este punto, Gompertz sólo está especulando acerca de cómo los animales sienten y hasta qué punto sus sensaciones son similares a las humanas, ya que en la primera mitad del siglo XIX no se habían hecho experimentos concretos que confirmaran que las similitudes del sistema nervioso central y periférico de los vertebrados con los sistemas humanos son prueba suficiente para decir que los animales perciben y muestran el dolor o la alegría de la misma manera que nosotros lo hacemos.

“También debería ser tomado en cuenta que hay una considerable diferencia anatómica entre el hombre y los monos en una perspectiva naturalista y seguramente mucho más allá de ella. Aun así, los sentimientos básicos, como el dolor físico, miedo, amor por la libertad, etcétera, parecen ser muy parecidos y se puede decir casi sin

²³ En inglés “Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals”

²⁴ Su traducción del inglés “Cuestionamientos acerca del estado moral de los hombres y los brutos”

duda alguna que, si los mecanismos fueran los mismos, estas cualidades también serían iguales”²⁵

El autor llega a la conclusión, mediante la lógica de la capacidad de empatía que el humano es capaz de tener con todos los seres vivos, de que sentimos igual que los animales y viceversa. Como veremos en el siguiente apartado, la idea de que un ser vivo puede sufrir al igual que el otro, es un pilar en la consideración igualitaria de derechos hacia este ser.

b) Ideas racionales acerca del estado presente y futuro de la existencia de la naturaleza

Aquí, el autor hace una crítica al argumento de que el humano debe subyugar y controlar a los animales, para que estos no se “reproduzcan de más” y terminen por destruir la naturaleza, Lewis ve este argumento como una excusa débil, ya que es el hombre mismo el que ha terminado por dañar la tierra, dejando infértiles campos de cultivo y arrasando con terrenos dedicados al pastoreo de ganado, sin dejar de lado que ya se habían extinguido especies gracias al desarrollo urbano.

Al realizar esta crítica, Lewis hace referencia a una imposibilidad animal que después Darwin explicaría con su teoría, ya que, dentro de ella Darwin apunta que, gracias a la selección natural y al mismo proceso de lucha por la vida a la que las especies están sometidas, una nunca sobre poblará su hábitat porque si lo hiciera, causaría un desequilibrio natural y así, su misma extinción y de todas con las que comparte el hábitat.

Es la misma naturaleza la que regula a los animales, por lo tanto, no hay necesidad de la intervención del hombre; este es un *statement* hecho primero por Gompertz en este tratado de forma empírica, confirmada por Darwin, 35 años después, de una manera científica y este es el primero de dos puntos en común entre los dos libros, siendo el segundo el cómo Lewis piensa que el animal va cambiando; dice que mientras un animal siga sufriendo cambios en su comportamiento y físico debido a las condiciones naturales, heredará estos cambios a su descendencia, y así la especie se irá mejorando hasta que “la naturaleza lo permita”, esta idea es una manera no enteramente exacta pero sí básica de lo que es la selección natural para Darwin.

c) La naturaleza de la *identidad personal*

El concepto de la identidad personal es una formulación que el autor retoma de Locke, pero que se adapta al contexto del pensamiento animalista para definirse como el “algo” que distingue a cada animal de otro, un “algo” permanente y en devenir que no es la consciencia

²⁵ Véase: Lewis Gompertz, *Moral Inquiries on the Situation of Men and Brutes*, Fontwell Sussex, Centaur Press, pág.44
“It is also to be observed, that there is a considerable difference in the anatomy of man and monkeys, in parts which are within the research of naturalists; and most likely still more in those that are beyond it. The elementary feelings, such as bodily pain, fear, love of Liberty, etc., seem, however, to be very similar notwithstanding; and there is, it seems, little doubt that, were the entire mechanism the same, the qualittes would also be te same”

que conforma al individuo, sino que es uno de los conformantes de la consciencia individual; es esta identidad personal lo que le da al animal su estatus de sujeto moral activo.

Lewis pone en práctica estas tres bases en ocho teoremas que consideran diferentes situaciones morales y se desarrollan, sostienen y resuelven con el uso de ocho axiomas que funcionan bajo el principio de que:

“[...] la constante meta del (hombre) moralista es procurar que todos los seres sean felices, aumentar la felicidad y disminuir el dolor, cumpliendo esto hasta el punto que sea viable, según sus posibilidades”²⁶

Siendo este principio la conclusión a la que Lewis llega para proponer una nueva visión hacia los animales.

El autor también hace una comparativa de lo “bueno y lo malo” de las diferencias entre los humanos y los animales, haciendo hincapié en el absurdo de que nos pensamos superiores y con la misión de regular a los animales cuando aún tenemos ideas supersticiosas que la lógica debió superar desde hace mucho tiempo, como la creencia en brujería y demás espiritualidades, y sus demostraciones, como el tatuaje y las perforaciones rituales, mientras que los animales no son sujeto de nada parecido a este conjunto de absurdos tan ridículos.

Para terminar su libro y explicar con la “práctica” su conclusión, el autor genera de una manera muy platónica, diálogos entre los personajes “X” “Y” y “Z”, en donde se debaten temas como el consumo de carne, sus métodos de producción, el consumo de leche, huevos, cuero y demás subproductos animales y hasta la manera correcta de llevar una dieta vegetariana.

Para finalizar, Gompertz expone en este texto sus razones para llevar a cabo acciones para cambiar la relación animal-humano mediante la acción moral de procurar felicidad igualitaria a todos los seres sintientes de la tierra. Debemos apuntar también que este tratado fue el punto de partida para el libro que analizaremos en el siguiente apartado; “Animal Liberation” de Peter Singer, en el cual se profundizan mucho más los conceptos y declaraciones que Gompertz aquí sólo ha dado por hecho o plantea, si no es que ligeramente, sí superficialmente como la afirmación de que, si animales y humanos compartimos órganos y sistemas de percepción, los dos debemos de sentir los mismos estímulos de igual manera y la diferencia científica de porqué está mal comer animales y sí es correcto comer vegetales.²⁷

²⁶ Véase: Lewis Gompertz, *Moral Inquiries on the Situation of Men and Brutes*, Fontwell Sussex, Centaur Press, pág. 66
“But the constant pursuit of a moralist is to render all beings EQUALLY HAPPY, to increase the stock of happiness and to lessen the stock of pain, as far as is in his power [...]”

²⁷ Esta cuestión se ve brevemente en capítulo VIII donde Y se ha quedado sin argumentos para defender el consumo de la carne, reclamándole a X que nadie se queja del “maltrato” que los vegetales también “sufren” al ser producidos. La diferencia es que no hay manera de comprobar que los vegetales sienten dolor de misma manera que nosotros y por lo tanto no hay una base para hacer un juicio de empatía.

2.2.2 Peter Singer

Peter Singer (6 de Julio 1946- Melbourne, Victoria. Australia) es un filósofo utilitarista que, a principios de los años 70, fue convencido por un grupo de alumnos en interesarse en la lucha por los derechos de los animales y quien, en 1975, publicó uno de los libros clave para el animalismo y la bioética humana - animal contemporánea: "Animal Liberation".

"Liberación Animal" es un libro que trata fundamentalmente (al igual que Moral Inquiries) de tres problemas:

- a) Que el peso por el cual debería funcionar la balanza de la igualdad de derechos morales entre humanos y animales debería ser el principio de la "capacidad para sentir dolor".
- b) Que el origen del problema del especismo es el mismo que el del racismo y el machismo (entre otros); la creencia de que algo o alguien es un inferior, basada esta creencia en subjetividades personales.
- c) Que el sistema moral/ético que rige sobre el sistema de salud, político y social está en una situación crítica y obsoleta con respecto a los avances tecnológicos y es imperativo un cambio.

Singer desarrolla estas tres ideas y dentro de ellas, toca temas controversiales, como la legalización de la eutanasia así como los costos reales (económicos y sociales) de mantener con vida a enfermos terminales; personas en coma; en estado vegetal y de seguir dando a luz a niños con graves defectos cognitivos y físicos bajo el pretexto de la "dignidad humana", para darnos una idea de cómo el sistema moral y ético que considera sagrada la vida humana está afectando a la economía mundial y al mismo tiempo, paradójicamente, contribuir a que más vidas se pierdan y el sistema de salud mundial padezca de insuficiencias en su trabajo.²⁸ Aunque parte de la importancia de este libro se debe a la apertura con la que Singer critica al sistema, en esta investigación nos enfocaremos en los problemas a y b, anteriormente señalados.

Empezaremos con señalar que la cuestión que empieza el debate de los derechos animales es la siguiente: ¿Merecen los animales derechos? Sí o No y ¿Por qué?, al principio parecería difícil responder, pero quitemos la palabra "animales" y sustituyámosla por "mujeres" "negros" o hasta "judíos" y llevemos esta pregunta a las personas en la calle; recibiremos respuestas parecidas a "sí los merecen porque todos somos iguales" o porque "son personas/humanos"

²⁸ Singer da cifras en dólares de que al mantener a una persona en estado vegetal se gasta lo equivalente a la inversión necesaria en tratamientos para cáncer o cómo ese dinero puede ser gastado para, por ejemplo, construir más hospitales. También cita un caso en donde los padres de un niño que sufrió un derrame cerebral y conservaban en estado vegetal pudieron haber donado el corazón de su hijo a otro niño con una afección cardíaca severa que sí tenía posibilidades de vivir si el trasplante se hacía a tiempo, pero por sus creencias religiosas y la "dignidad" del cuerpo de su hijo, dejaron morir al otro niño, perdiéndose así dos vidas.

y aquí el detalle está en que la palabra correcta, judicial y filosóficamente, para referirnos a aquél que merece derechos es el “ser persona”.

Aquí entra el problema que pone en jaque la moral contemporánea ya que si en verdad queremos seguir con el sistema moral de “persona” que heredamos de Kant ²⁹ debemos aceptar que hay animales que se puede considerar personas y humanos que no entran dentro de la definición entonces ¿qué debemos hacer?, para la mayoría de las personas, todavía es impensable quitarle los derechos a un bebé recién nacido o a una persona con retraso mental para dárselos a un animal de compañía y aunque esta sea la respuesta lógica, las creencias religiosas que todavía permean al mundo hacen imposible la realización de esta solución.

Al darse cuenta de que, al menos por el momento, no podemos retirar las consecuencias del pensamiento religioso del sistema moral, Singer propone otro modo por el cuál igualar los derechos a los animales, y es uno que retoma de un contemporáneo a Lewis y quien de igual forma hace referencia en su libro: *la capacidad compartida de sufrir*.

La idea de que un ser puede sufrir implica que aquel que sufre, en primera, tiene la capacidad física para sentir y, en segunda, la capacidad mental de planear, interpretar y querer. ³⁰

El hecho de tomar esta capacidad no es al azar, además de todas sus implicaciones, se elige porque es una característica básica e importante que tiene más probabilidades de comprobarse mediante el método científico como capacidad compartida entre animales y humanos, además de no estar atada a ninguna condicionante que derive de lo religioso, como el concepto de la “dignidad.”

Y es justo esta objetividad científica la que nos debería de convencer como especie de que los animales también merecen derechos, ya que es una afirmación que surge de nuestro propio conocimiento.

Singer también analiza algunos estudios que han comparado el sistema nervioso central y periférico de animales vertebrados y no vertebrados, que comprueban que, aunque la mayoría de los animales no comparten nuestros conceptos de “dolor” y demás, todos los vertebrados tienen la misma capacidad para sentirlo. Es con esta confirmación del principio de empatía con la que Singer se apoya para cuestionar la industria de la carne y productos derivados de los animales.

A lo largo del libro, el autor da ejemplos de abuso animal en la industria alimenticia, y también la estética y la higiene, junto con pruebas clínicas a las cuáles cuestiona por ser sinsentido ya que:

²⁹ Una persona: Se reconoce a sí misma y a los demás como entes separados de él. Es capaz de hacer juicios y tomar decisiones y “Es un fin en sí mismo”

³⁰ Si este ser no pudiera planear o querer una cosa, no sería capaz de formular un deseo/acción y, por lo tanto, sufrir al no conseguirlo.

“[...] ya sea que; el animal no es como nosotros entonces no hay razón para realizar un experimento con él, o que el animal sí sea como nosotros, por lo tanto, no debería llevarse a cabo un experimento que se consideraría impensable e indignante si se realizara con un humano”³¹

Finalmente, *Animal Liberation* es un libro que plantea muchas preguntas acerca de nuestro sistema moral y la consideración hacia los animales, pero que es trascendente gracias a su crítica religiosa, económica y social - que apunta directamente y sin miedo a represalias - y que además desarrolla una solución factible a los problemas que apunta al momento de no sólo señalar el principio de sufrimiento, sino que lo desarrolla con la ayuda de referencias científicas y empíricas, no sólo con especulaciones éticas y lógicas, como lo hizo Gompertz en su “*Moral Inquiries on the Situation of Men and Brutes*”, dándole así una validez objetiva que le faltaba a los tratados animalistas anteriores.

Como conclusión a su libro, Peter Singer hace una pregunta retórica:

“¿Seguirá, entonces, nuestra tiranía, haciendo verdad lo que los poetas y filósofos más cínicos han dicho, ganando sobre la moralidad y convirtiéndola en nada cuando ésta choca con intereses propios? ¿O haremos frente al desafío y demostraremos nuestra capacidad de altruismo genuino al renunciar y terminar con la explotación sin control de las especies en nuestro control, y no porque se nos esté forzando a hacerlo de parte de rebeldes o terroristas, sino porque reconocemos que nuestra posición es moralmente indefensible?”³²

Como una anotación previa al siguiente punto aclaramos Deleuze desarrolla la idea del devenir-animal sin tener alguna preocupación moral por ellos, simplemente los utiliza como ejemplo, así que al momento de hablar de él en esta investigación, el lector debe de estar consciente de que, aunque se conservará la neutralidad de Deleuze en el tema moral, su obra está siendo interpretada por una perspectiva animalista, y es la influencia de esta perspectiva la que se verá sólo hasta el capítulo tres de la tesis.

³¹ Véase: Singer, Peter, *Animal Liberation*, New York, Harper Collins Publishers. 4th Edition.2009. Pág 52

“[...] either the animal is not like us, in which case there is no reason for performing the experiment, or else the animal is like us, in which case we ought not to perform on the animal an experiment that would be considered outrageous if performed on one of us.”

³² Ídem. p.248 “Will our tyranny continue, proving that morality counts for nothing when it clashes with self interests, as the most cynical of poets and philosophers have always said? Or Will we rise to the challenge and prove our capacity for genuine altruism by ending our ruthless exploitation of the species in our power, not because we are forced to do so by rebels or terrorists, but because we recognize that our position is morally indefensible?”

2.2.3 Gilles Deleuze

Gilles Deleuze (París, Francia 1925-1995) es uno de los filósofos post estructuralistas más importantes del siglo pasado, escribió acerca de pintura, cine, política y filosofía.

Su importancia recae en su reformulación de la ontología clásica que se venía arrastrando desde Platón, con conceptos absolutos y no cambiantes, como la “verdad y el Ser equívoco; Deleuze les da un giro hacia la multiplicidad y marca el camino hacia una ontología y a un ser mentalmente tangible. Al construir una nueva ontología, el filósofo reconstruye los conceptos de conocimiento y pensamiento humano, al mismo tiempo que crea una manera de explorar y superar los límites de estos mismos conceptos por medio del acto creativo reconfigurado.

Ya que la obra de Deleuze es extensa y variada, en esta investigación nos basaremos en una explicación de la misma desarrollada en los libros “Escorzos de Ontología Contemporáneo” por Roberto González y “Deleuze: Del animal al arte” por Anne Sauvagnargues al mismo tiempo que “Mil Mesetas; Capitalismo y Esquizofrenia” escrito por el mismo Deleuze junto con Félix Guattari.

Desglosaremos la filosofía de Deleuze al retomar los conceptos que son pertinentes para esta investigación, o sea los que tienen una similitud con la teoría de la evolución de Darwin y con los que se forma la base del aforismo ontológico-animal que se propondrá dentro de (y es la finalidad) esta investigación.

Así, haremos una lista de conceptos en un orden descendiente, que ayuda a una interpretación más clara de los mismos, y los explicaremos lo más austeramente posible:

- I. La “Idea”
- II. “El Ser”
- III. “Líneas de Fuga”
- IV. “El Cuerpo sin órganos”
- V. “Devenir – Animal”

I) La Idea

Comenzaremos con el concepto de “Idea” ya que, al desarrollarlo, Deleuze nos da las llaves para entender su ontología; los procesos de diferenciación.

Recordemos que Deleuze desbanca la ontología clásica que viene de Platón, el ser absoluto, inamovible, inalcanzable, del cual solo tenemos pedazos corruptos conocidos como “ideas” que para Platón es la manera en cómo clasificamos el mundo, entonces existe así todo en forma esencial (idea) y lo material, siento esto lo que apenas logramos comprender de la idea desde nuestro mundo de sombras, como en la imagen de la caverna.

Para Platón, la Idea y el Ser son lo esencial, pero Deleuze cree que es lo inesencial lo que contiene a lo esencial, por lo tanto, no puede haber una esencia única, ya que depende de lo

inesencial (o sea una línea espacio – temporal) para definirse; esta condición inesencial se convierte en una relación diferencial que encuentra una singularidad en cada caso y actualiza a la Idea, volviéndola esencial. Y es esta capacidad de adaptación lo que vuelve a la “Idea” en esencia - inesencial de Deleuze, en una potencia para que crea lo real, las cosas del mundo.

Es en esta construcción de la Idea deleuziana que encontramos los conceptos de *différenciation* con (T) y de *differencié* con (C) en donde la diferencia (con C) se refiere al todo de la variabilidad de las condiciones del espacio-temporalidad donde se desarrolla la “Idea” mientras que la diferencia (con T)³³ es el elemento “diferenciante” de la diferencia (con C), o sea el que nos ayuda a encontrar el singular que define la Idea como esencial en el espacio – tiempo específico. Así, Deleuze concluye que las cosas reales se conforman de dos elementos, lo ideal y lo actual que refieren, el primero a todo el proceso de que acabamos de referir y la segunda a las condiciones de este proceso.

La Idea es potencia pura, está diferenciada en sí misma pero sólo genera relaciones diferenciales para constituir cosas; el proceso de diferenciación está perdido a nuestro conocimiento humano, haciendo así de la idea un concepto claro y oscuro.

Deleuze sigue con su crítica a la ontología clásica al momento de construir la Idea y el Ser de tal manera de que, aunque si fuéramos capaces de ver este proceso de diferenciación, muestra realidad no cambiaría, ya que el ser y la idea son al mismo tiempo parte del todo y el todo mismo.

Antes de pasar a la explicación del Ser deleuziano, veremos unas cuantas definiciones útiles:

Virtual: La parte no actual de la realidad.

Actual: Lo posible acorde a las condiciones dadas por las relaciones diferenciadas de un espacio-temporal.

Posible: Cosa pensada sin una forma física existente.

Real: La cosa misma a través del pensamiento.

II) El Ser

Deleuze ve en el Ser tradicional un problema; que para llegar a él debe haber siempre un mediador, y que nuestras capacidades humanas siempre son insuficientes para llegar a la verdad real, ya que estos medios son creados por nosotros y no por el Ser en sí, provocando que lleguemos a verdades científicas o espirituales que no tienen un punto de común acuerdo, creando así varios caminos que son diferentes al Ser y por lo tanto, son caminos equívocos que no nos llevan a la verdad absoluta.

Deleuze revierte la situación del Ser al hacerlo “unívoco”, o sea un Ser que se confirma a sí mismo, es completo en sí mismo pero a la vez contiene todas sus diferencias (T), es una

³³ A partir de aquí, al utilizar la palabra diferencia agregaré (C) o (T) para especificar a qué parte del proceso me refiero.

potencia en devenir. Para llegar a la confirmación de este nuevo Ser filosófico, Deleuze analiza y relaciona primeramente el trabajo de Duns Escoto, quien le da al Ser su cualidad de múltiple individual³⁴ demostrando así que el ser es diferencia en sí mismo, en segundo lugar, retoma a Spinoza, quien demuestra al Ser unívoco como afirmación pura³⁵ el Ser es afirmación es su totalidad y en su diferencia (C). Por último, retoma a Nietzsche, quien introduce la idea del devenir y le hace uno mismo con el Ser, provocando así que el Ser sea diferencia en sí mismo³⁶, devenir constante y absoluto.

Es así que estas tres cualidades juntas nos otorgan el Ser de una ontología pura, ya que no existen intermediarios para entenderlo y por ende no hay manera equívoca de acercarte a él ya que todo es parte del Ser y el Ser se muestra unívocamente en el todo.

“La rueda del eterno retorno es a la vez producción de la repetición a partir de la diferencia y selección de la diferencia partir de la repetición”³⁷

III) Líneas de Fuga

Deleuze explica que la sociedad capitalista funciona mediante códigos-territorio, o sea que hay un código a seguir determinado dentro de un territorio marcado en un espacio – temporal y social en el cual nos enmarcamos como individuos, pues estos códigos están dados por dispositivos de poder y sólo funcionan dentro de sus propios límites.

Ahora, los individuos que conforman una sociedad (y que existen dentro de estos códigos-territorio) están conformados por tres tipos de líneas, las cuales desarrollaremos a continuación:

- 1) *Líneas Segmentarias*: Son las que nos dicen y definen lo que somos, nos separan en grupos y los más importantes son binarios, como el ser hombre o mujer, rico o pobre, niño o adulto; distinguen entre razas, clase sociales y toda clase de juicios subjetivos. Estas líneas nos definen como miembros activos del sistema, nos dicen cómo ser y qué ser, trabajadores, médicos, maestros, etc. Son las que nos dan un lugar dentro del sistema y nos hacen aptos para funcionar dentro de él.
- 2) *Líneas Flexibles*: Son todas las actitudes, sentimientos que nos hacen suceder de una manera diferente a como las líneas segmentarias nos dictan; estar enamorados, tener intereses particulares y desviaciones de cualquier tipo. Aquí es donde el individuo se diferencia (T) de otros y empieza la personalidad o la cualidad personal de cada individuo.

³⁴ O sea que es capaz de contener y comprender las distinciones formales y modales de sí mismo sin tener que dividirse matemática o físicamente.

³⁵ Ya que, si todo lo contenido en él está hecho con lo mismo que lo demás y no existen las diferencias, entonces desaparece el juicio y todo es lo mismo y verdad.

³⁶ Al hacer de la diferencia el carácter distintivo del Ser, la identidad deviene segunda en importancia

³⁷ Gilles Deleuze *“Diferencia y Repetición”* México, Torres Asociados, 2011pág.79

- 3) *Líneas de Fuga*: Estas son las que quiebran el código-territorio (y sus obligaciones), el individuo con una línea de fuga se sale del sistema impuesto y al hacer así, se encuentra en una soledad de actos, que se enfila al camino de la traición. Las líneas de fuga no son binarias, son una elección en sí mismas y no opciones, proceden de umbrales en donde terminan los otros dos tipos de líneas, surgen de la exploración y superación de los límites del código-territorio. Son siempre diferenciación (T) y actualización y al ser así, cada una crea un plano de inmanencia, un plano que permanece en cuanto la línea continúe y si esta cambia, el plano también lo hará.

“Cuando se logra la positividad plena de la línea de fuga [...] se hace política. Política del acto, del acontecimiento que cuestiona de manera rotunda al Estado, al territorio y a la sobre codificación del código. Pensar políticamente es efectuar las líneas de fuga, los acontecimientos, lo devenires”³⁸

Esta investigación es la positivación de la línea de fuga que me conforma como creadora plástica, es política/acto que critica el sistema especista contemporáneo.

IV) El Cuerpo sin órganos

El cuerpo sin órganos es una manera de referirse a la práctica de una nueva concepción del cuerpo, negando la organización funcionalista que la biología y la medicina nos ha dado, convirtiéndolo en un cuerpo des-organizado³⁹ que se despoja de sus condiciones de uso “correcto” según un código-territorio, al quedar libre así para que todo tipo de intensidades lo recorran.

El CsO (que es como Deleuze y Guattari lo refieren) es un conjunto de prácticas que recontextualizan el cuerpo, lo convierten en diferencia (C) pura al ser diferenciación (T) en devenir; esta práctica consiste de dos movimientos, *producción* y *circulación*⁴⁰.

En el momento de producción, nosotros mismos como individuos encontramos cómo, cuándo y por qué descontextualizamos nuestro cuerpo para después, al efectuar el segundo movimiento, el de circulación, dejar fluir por este CsO intensidades emocionales de placer, dolor, locura, etc., creamos un código particular para un territorio que después dejamos circular por lo universal, el CsO es siempre afirmación de la diferencia (C).

³⁸ Roberto González, *Escorzos de Ontología Contemporánea: Martin Heidegger, Gilles Deleuze y Eduardo Nicol*, México, Torres Asociados, 2011, pág. 140

³⁹ O sea, sin referente a una estructura de niveles, no que se le extirpe el corazón, hígado, etc. Es un juego de palabra con los dos significados de la palabra órgano

⁴⁰ “Producción; reforma de la concepción de lo vital; crítica al modelo político implícito de organización de un poder rector y jerárquico para llegar a una forma orgánica en donde los planos espirituales puedan estar en Circulación.”

Roberto González, *Escorzos de Ontología Contemporánea: Martin Heidegger, Gilles Deleuze y Eduardo Nicol*, México, Torres Asociados, 2011, págs 97-98

V) Devenir – Animal

Así como el CsO, el devenir – animal es también una práctica que alude a comportarte como una parte del todo que es el Ser unívoco de Deleuze, creando así, nuevas realidades y experimentando el ser parte activa del todo que es la Idea.

Deleuze ve al animal no como un individuo en específico o como un cúmulo de individuos que se pueden separar en familias, ramas, especies o razas; él ve al animal como producto posible y real de un plano de consistencia inmanente virtual que se actualiza (que se diferencia con T) y está en eterno devenir ⁴¹ así, el animal funciona como parte del todo y el todo en sí mismo.

Esta visión totalizadora del animal ha sido negada por nosotros mismos al insistir en un sistema de niveles, creando la Biología como ciencia que ha organizado categorías que impiden ver al animal como una Idea completa e introducen de niveles en donde una especie funciona por encima del otro, en lugar del sistema que Deleuze llama *rizoma*, que es un sistema horizontal de relaciones que hacen funcionar y conforman a un organismo, que, en este caso, es el organismo del todo animal.

“Así pues, el principio de univocidad es también principio de variación que permite pasar de un animal a otro [...] y pensar todas las operaciones de la vida como efectuaciones modales de un plano de composición animal no unitario, sino plural e inmanente”⁴²

Una persona al elegir no devenir-humano y preferir el devenir-animal, puede alcanzar un estado de disparidad, donde toma la condición de ser y pertenecer a una diferencia (T) de potencial que induzca al cambio, a la actualización individual, a llegar a un estado de meta-estabilidad.

“Devenir-animal no significa en ningún caso preferir al animal, imitarlo o volverse como él sino entrar en su zona de vecindad molecular y hacer variar de ese modo su propia relación de velocidades y lentitudes; su propia intensidad en potencia”⁴³

El devenir-animal es una diferencia constituyente que se produce como singular, excepción dentro de una multiplicidad, una anomalía; al igual que lo es el arte al crear una polémica respecto a lo que define un código-territorio. **El arte es una territorialización expresiva.**⁴⁴

Lo humano, al devenir- animal, se agencia como una hecceidad⁴⁵, o sea como un individuo convertido a su devenir y entidad que sucede en el plano de inmanencia; al agenciarse como

⁴¹ Pensemos en este plano inmanente como sinónimo de las reglas naturales de la selección natural; todas las especies existentes vienen de un ancestro en común; las especies son la diferenciación de la gran diferencia (C) que es la evolución y las condiciones de la vida y la lucha por ella son el diferenciante (T)

⁴² Anne Sauvagnargues, *Deleuze: Del animal al arte*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, pág.46

⁴³ Ídem. Pág 134

⁴⁴ Ídem Pág 150

⁴⁵ Concepto utilizado por Deleuze y Guattari en “Mil Mesetas, Capitalismo y Esquizofrenia”

hecceidad, éste agencia y crea a su vez a un nuevo territorio, o sea que lo habita⁴⁶ activa y expresivamente (le crea un código) y al hecho de realizar esta acción, se le denomina *Ritornelos*.

Entonces, a modo de conclusión, para Deleuze, para quien el arte es una territorialización expresiva; los animales, al ser hecceidades existentes en su mismo devenir y al agenciar el espacio en donde viven, son artistas completos.

“El arte empieza tal vez con el animal, al menos con el animal que talla un territorio y hace una casa (ambos correlativos e incluso se confunden a veces en lo que se llama un hábitat”⁴⁷

Es así que el humano al devenir-animal y al efectuar el Ritornelo, crea el arte-humano, que comparte la finalidad de territorialización expresiva, pero no la completa por su condición todavía de sujeto formado por líneas y es así, por la mera razón de que *el animal nos sirve como sujeto que nos permite explorar los límites de nuestro propio conocimiento*, que la tendencia a la animalidad no significa una renegación polémica de espiritualidad, ni debe de ser reducida a motivo satírico o de provocación.

⁴⁶ Es interesante ver cómo el concepto “habitar” aplicado a la Hecceidad y la teoría ontológica es casi igual al “habitar” o “suceder” que propone la escultura minimalista y las expresiones del arte del cuerpo después de la década de los 60.

⁴⁷ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix ¿Qué es la filosofía? España, Anagrama 2005 Pág. 174

2.3 El animal como pretexto artístico

Es importante recalcar que los tres usos del animal que se describen y proponen en este capítulo no tienen un reflejo directo en estudios históricos o antropológicos y que son resultado de la reflexión que se ha hecho acerca de la figura animal y una revisión de la historia del arte, dando como resultado así una propuesta plástica que se puede aplicar a un nuevo análisis de obras que contengan al animal en cualquiera de los sentidos que aquí se desarrollan.

El primer uso es el animal como “el sujeto místico” refiriendo como místico al sujeto que puede estar vivo o muerto que se usa como un canal directo para que la vida terrenal pueda comunicarse con la deidad superior; ejemplos claros de este uso se aprecian en religiones animalistas, animistas, politeístas y monoteístas, como el judaísmo y el cristianismo que tienen una presencia animal fuerte en sus relatos.

Se desarrollan ejemplos como los Navajo, indígenas originarios del sureste del actual territorio de Estados Unidos y que dentro de sus ritos incluyen la presencia y la adoración de un búfalo blanco que, biológicamente hablando, ya es una rareza natural por sí solo; el Jaguar en la cultura Maya, el Cordero en la tradición cristiana y la leyenda del Venado Azul, que forma parte de la cosmovisión Huichol en México.

El segundo uso se ha definido como “animal como símbolo” en donde la investigación se enfoca en las fábulas, historias y hasta películas que toman como protagonista a los animales, utilizándolos así como un medio para reconocer y aprender lecciones morales, como en el mosquito y el león, en la cual, los dos personajes aprenden que el orgullo y la soberbia provocan situaciones en donde podemos salir perdedores, o en la reciente película Zootopia, la cual se puede entender como una lección en contra del racismo y el clasismo.

También se abordan movimientos como el simbolismo pictórico y literario, junto con la tradición heráldica en donde se ven símbolos clásicos como el león/valentía, pájaro/espíritu, zorro/astucia y demás implicaciones que conceden subjetividades y conceptos humanos a los animales.

Así, la tercera revisión será para el uso del animal como “objeto de reivindicación humana” tomando como ejemplo del Bioarte y sus implicaciones sociales y tecnológicas; a diferencia de los puntos pasados, al terminar se planteará una crítica hacia esta práctica artística desde una perspectiva animalista, tomando como base la discusión contemporánea del papel del Bioarte en la Bioética⁴⁸

⁴⁸ Bioética entendida como el estudio de los aspectos éticos de las ciencias de la vida (medicina y biología, principalmente), así como de las relaciones del hombre con los restantes seres vivos.

2.3.1 El animal como sujeto místico

En la introducción de este capítulo, se apuntó al sujeto místico como aquel sujeto vivo o muerto que sirve para crear un puente entre lo humano y lo divino, al mismo tiempo sirve de mensajero directo hacia la divinidad o también puede que ser una criatura preferida por el dios y, por lo tanto, es un sujeto de común sacrificio, respeto y adoración. En esta primera parte del apartado se analizarán cuatro ejemplos del sujeto místico, los cuales se escogieron por su relevancia cultural en diferentes partes del mundo.

1) El Cordero de Dios

La palabra cordero, desde su definición en el campo de la biología, se refiere a la cría menor a un año de cualquier animal que pertenezca al género *Ovis*, y ya que los borregos forman parte importante de la producción de carne y telas a un nivel mundial, se pueden encontrar corderos alrededor de todo el planeta. A los borregos se les atribuyen propiedades nobles debido a su común comportamiento calmado y su modo de convivencia social.

En la religión cristiana, los personajes más importantes se identifican con los mismos atributos que a un pastor, los que son humildes y siempre portan su bastón para guiar al rebaño; el pastor (como Dios) es aquél que guía a sus fieles a mejores condiciones, alejándolos del peligro. Es ahí en donde empiezan las analogías del cordero con las personas siendo muy importante una de ellas; el sacrificio de Abraham⁴⁹, en el cual Dios le ha pedido a este que le ofrezca la vida de su hijo a modo de probar su devoción y obediencia, pero cuando Abraham está a punto de matar a su hijo, un ángel se le acerca y le dice que no es necesario el sacrificio, ya que ha probado su lealtad al no negarle su primogénito al Señor, entonces el ángel le muestra un cordero que ha quedado atrapado en un arbusto el cual es sacrificado en lugar de Isaac.

También en la tradición judía el cordero representa y encarna la inocencia (el ser libre de pecado) cuya sangre limpia la impureza del corazón de los y asciende hacia Dios en una ofrenda divina.⁵⁰

Continuando con un ejemplo, está el relato de las diez plagas que azotaron a Egipto:

Quando Dios mandó la última plaga sobre Egipto, indicó primero a los hebreos fieles que sacrificaran a un cordero, comieran su carne y que utilizaran parte de su sangre para

⁴⁹ Génesis 22. En el Antiguo Testamento

⁵⁰ El sacrificio realizado por los judíos que consiste en ofrecer, degollar y quemar a un cordero (además de derramar su sangre en un modo específico) y que sirve para expiar la culpa de los pecados un intencionales se denomina Asham.

“pintar” el marco de la puerta de su casa, para que así el ángel de la muerte no entrara a cumplir la muerte del primogénito en su hogar.

En estas dos tradiciones religiosas se puede observar un intercambio persona-animal donde, aparentemente, a los ojos de Dios, la vida del primogénito ya sea humano o animal tienen el mismo valor, o al menos funcionan de manera igual en su papel de ofrecimiento a lo divino.

Ahora, este mismo intercambio se volvió a realizar, pero ahora en viceversa, en la última cena, cuando Jesús anuncia a el vino como su sangre y al pan como su cuerpo; los cuales debían ser ingeridos por sus discípulos para crear una Nueva Alianza con Dios y con su propia fé. El intercambio, ahora de animal a persona se completa en la escena de la crucifixión, donde Jesús muere para limpiar la culpa de los pecados de todos los hombres, salvándolos del castigo y purificándolos, o sea, llevando a cabo la función del cordero sacrificado.

Las tres acciones que se realizan en el sacrificio del hijo de Dios, siendo éstas el derrame y consumo de la sangre, consumo y ofrecimiento de la carne y la muerte y sacrificio del cuerpo, se llevan a cabo de igual manera en el sacrificio por culpa (Asham) practicado en honor al dios antes del cristianismo.

Ahora bien, es este segundo y último intercambio de animal a persona en que el cordero pasó de ser un sujeto místico a un símbolo místico, que es el que reconocemos grabado ahora en cálices, cirios pascales y demás objetos litúrgicos.⁵¹

Es muy importante para esta investigación hacer hincapié en la diferencia del animal como sujeto místico y como símbolo místico, ya que se pueden confundir fácilmente:

En el uso del sujeto místico, hay un claro uso físico del cuerpo del animal y las propiedades divinas son atribuidas no al abstracto o imagen virtual que se tenga del animal, sino que lo son a su estado físico, actual y real⁵², es un sujeto activo dentro de los rituales religiosos. En cambio, el símbolo, como su definición nos lo dice, es: una figura retórica en donde un concepto se expresa por medio de una realidad y/o concepto diferente, guardando los dos una relación de correspondencia.

⁵¹ Mientras que en el intercambio primero (persona-animal) se definió al cordero como sujeto místico.

⁵² Pensando en los significados de “actual” y “real” que se definieron en el punto 2.2.3 con Deleuze

Entonces:

Cordero (es un) Sujeto Místico (en cuanto que es el) Protagonista de un sacrificio religioso

Cordero (es un) Símbolo Místico (en cuanto que es) Representación de Jesús

Cordero (es un) Símbolo (en cuanto que) Representa a la Inocencia

Cordero (es) Signo (en cuanto es) Forma visual en la que reconocemos al sujeto animal

Así el cordero en su función de sujeto místico, es el recipiente de la purificación y su sacrificio, y por tanto su cuerpo como cadáver, es una materialización de la acción del poder de Dios para salvar a sus fieles.

2) **Búfalo Blanco**

“Búfalo” es el nombre por el cual se le conoce y que se puede usar para referirse a hasta tres animales⁵³, aquí nos referiremos al bisonte americano, animal perteneciente a la familia *Bovidae* y que actualmente vive en planicies de Estados Unidos y Canadá, pero que antiguamente, se encontraba desde el norte de México hasta partes del sur de Alaska.

La enorme presencia que el animal tuvo hace siglos influenció el pensamiento de prácticamente todas las culturas originarias de América del Norte, pero aquí se hará énfasis en dos de ellas, los Sioux y la nación Diné, mejor conocidos como los Navajo. Estas dos culturas comparten leyendas muy parecidas que dan razón a la importancia del búfalo como sujeto místico en su cultura y de la divinidad de los búfalos blancos.

Para las comunidades indio-americanas, quienes viven en los llanos de Norteamérica, el búfalo servía como una panacea, el animal les brindaba todo lo que se necesitaba para vivir; comida a partir de su carne, ropa, cobijo y casas a partir de su piel, con sus huesos, dientes, cuernos y pezuñas se elaboraron utensilios, joyería y demás afiches útiles a las personas, y, además, las manadas servían una guía a la ubicación de agua y tierras fértiles.

Los Navajo y los Sioux tienen rituales para antes y después de la caza del búfalo, ellos no ven al animal sólo como un medio, sino que es una bendición material otorgada por los espíritus/gente sagrada para poder sobrevivir.

En ambas cosmovisiones, existe la leyenda de que un grupo de personas (un consejo de siete ancianos para los Navajo y dos jóvenes en la versión Sioux) se hallaban sentadas

⁵³ Bisonte Americano, Búfalo de agua y el Búfalo Africano.

en la llanura y discutiendo después de salir a buscar comida para su pueblo cuando apareció una mujer vestida con pieles blancas, la cual les indicó que la llevaran al lugar donde vivía su pueblo.

Los hombres la llevaron y ella enseñó a todas las personas del pueblo la manera adecuada de comunicarse con la naturaleza y el cómo saber alcanzar el equilibrio entre lo mundano y divino, les explicó cómo utilizar el tabaco en rituales y posicionarlo a las cuatro direcciones de la tierra, todas estas lecciones sirvieron para que al pueblo nunca le faltara nada y vivieran por siempre en abundancia al mantener este equilibrio.

Después de sus lecciones, la mujer se fue alejando hacia el horizonte y se convirtió en un búfalo blanco y anunció su regreso al final de los tiempos, para después desaparecer.⁵⁴

Es gracias a esta leyenda que la aparición naturalmente rara de un búfalo blanco (albino) en las tierras donde habitan los Navajo y los Sioux, significa la llegada de tiempos de abundancia y celebración.

Así vemos que:

Búfalo Blanco (es un) Sujeto Místico (en cuanto que es un) Ser divino otorgado directamente por el Gran Espíritu/ la Gente Sagrada

Búfalo (es un) Símbolo Místico (en cuanto que es) Representación de la mujer búfalo blanca

Búfalo (es un) Símbolo (en cuanto que) Significa Abundancia y Prosperidad

Búfalo (es un) Signo (en cuanto que) Identifica visualmente a la forma animal

Entonces, el búfalo blanco como sujeto místico, es aquél que fue creado por el poder superior para dotar de sustento y vida al humano, el que además de eso, sirve de mensajero para recordar el regreso de los espíritus al plano terrenal.

⁵⁴ En la versión de los Navajo, la mujer rodó en el piso y cambió de color de blanco a azul, amarillo y negro, que son los colores de las cuatro montañas sagradas y las cuatro direcciones del mundo.

3) Venado Azul

El venado es un animal que pertenece a los mamíferos rumiantes y cuya distribución se extiende a prácticamente los cinco continentes y al igual que en el caso del búfalo, su presencia ha sido una importante influencia en el pensamiento mágico y místico de las civilizaciones con las que han compartido territorio.

En México, el pueblo Huichol o Wixárika, tiene como figura/dios creador al venado, quien fuera el que les enseñó a sembrar, a conservar alimentos y a cazar. Kauyumari (el nombre dado al venado) nació hombre y fue hermano del maíz, del peyote y del águila, formándose así las cuatro figuras principales dentro de la mitología wixárika.

En el pensamiento mágico de los huicholes, el mundo se divide en cuatro rumbos; norte, sur, este y oeste (además de los niveles arriba y abajo) los cuales se identifican con los colores azul, rojo, verde y amarillo (siendo blanco y negro los demás). En cada uno de estos rumbos está presente Kauyumari, tiñéndose del color que la dirección tenga, pero el oeste-azul es donde se encuentra Wirikuta, el lugar donde se creó el mundo y donde un venado levantó el sol con sus astas y lo llevó a su lugar en el cielo.

Wirikuta, que es el Cerro del Quemado en San Luis Potosí, es el lugar donde los chamanes pueden comunicarse con los espíritus, y cada año, esta comunicación se logra mediante una peregrinación, la realización de actividades rituales, como la danza de la caza del venado⁵⁵, que se realiza inmediatamente antes del consumo de peyote (que es una planta cactácea con propiedades alucinógenas propia de la región). Existe una dualidad entre el venado y el peyote, los dos constituyen a un mismo ser y la figura del venado azul de Kauyumari sólo se presenta después de haber consumido el peyote, y es mediante este consumo, que el chamán puede ver y hablar con el venado azul.

Cuando el chamán ve al venado, éste le habla como un guía espiritual y de vida para el pueblo wixárika, fungiendo como aquello que transporta o es el punto medio entre lo terrenal y lo celestial.

Entonces, tomando en cuenta lo dicho y siguiendo el esquema usado anteriormente:

Venado Azul (es un) Sujeto Místico (en cuanto que es) Cuerpo y presencia de Kauyumari

⁵⁵ En el venado y el búfalo como sujetos místicos se observan varias coincidencias, como el uso de los dos animales como alimento y sustento, además de los dos ser “merecedores” de rituales y danzas místicos antes de ser cazados y después de muertos.

Venado (es un) Símbolo Místico (en cuanto que es) Representación del creador Kauyumari

Venado (es un) Símbolo (en cuanto que) significa Guía espiritual

Venado (es un) Signo (en cuanto que) Identifica visualmente a la forma animal

Este ejemplo de sujeto místico es especial debido a que el “sujeto actual y real” al que nos queremos referir es, en este caso, una cactácea y no un ser animal, pero la idea funciona gracias a la dualidad presentada entre el venado y el peyote, ya que los dos son presentaciones de una misma idea y un mismo cuerpo místico.

4) El Jaguar Maya

El jaguar pertenece a la familia *felidae* y al género *panthera*, siendo así uno de los únicos cuatro pertenecientes a este género, junto con el león, el tigre y el leopardo; su población se distribuye en la mayor parte América Central y Sudamérica, hasta el norte de Argentina, parte de este espacio lo compartió con la cultura Maya y Azteca.

Al jaguar se le usa como un sinónimo de poder, inteligencia y fuerza de voluntad, su figura y su uso como símbolo ha sido un tema de estudio exhaustivo, y en esta parte de la investigación, se utilizará el conocimiento en el tema de la Dra. María del Carmen Valverde⁵⁶ para resumir la importancia del jaguar en la cultura maya.

Para los mayas, el jaguar es un indicador de lo sobrenatural, está asociado a lo femenino, a la noche y a la muerte, pero aún con estas propiedades, es un animal capaz de habitar la tierra en el día y deambular el reino de los vivos, convirtiéndose así en un emisario del inframundo, un ser intermedio. La mitología maya cuenta que el jaguar estuvo presente en la creación del hombre y que tiene la capacidad tanto de preservar el orden de las cosas como la de provocar el caos en el universo.

La conexión del jaguar con el mundo de los muertos se hace más evidente al encontrarse que el glifo que marca la entrada o dice de la existencia de una cueva⁵⁷ están dibujados como las fauces abiertas de un jaguar.

Los mayas respetaban y temían a los jaguares por su fuerza y ferocidad, su piel era comparada con el cielo estrellado y su ciclo de vida nocturno les hablaba de una conexión

⁵⁶ María del Carmen Valverde es doctora en estudios mesoamericanos por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es una investigadora de tiempo completo en el Centro de Estudios Mayas del Instituto de Investigaciones Filológicas de la misma casa de estudios.

⁵⁷ Las cuales son consideradas en la cultura maya como entradas al inframundo y los úteros (lugares de creación) del mundo.

con los seres que habitan la tierra de los muertos; el jaguar como sujeto místico es el cuerpo andante que significa el equilibrio entre los dos mundos.

Entonces:

Jaguar (es un) Sujeto Místico (en cuanto que es) identidad sobrenatural que contiene en su cuerpo las energías sagradas de dos mundos

Jaguar (es un) Símbolo Místico (en cuanto) significa el poder que reina sobre el inframundo

Jaguar (es un) Símbolo (en cuanto que) representa a la naturaleza salvaje

Jaguar (es un) Signo (en cuanto que) Identifica visualmente a la forma animal

2.3.2 El animal como símbolo de auto-reconocimiento

En el apartado anterior se dieron ejemplos de cuatro animales como símbolo y en ellos, se puede observar cómo cada uno representa o un valor o un concepto que el humano ha creado para organizar las cosas en el mundo; Inocencia, Abundancia, Guía, Poder, cada cultura ha dado significados diferentes a las presencias animales que los rodean⁵⁸, por ejemplo, el perro es sinónimo de compañerismo y lealtad, el caballo de salud y juventud, el león de valentía y ferocidad, el zorro con astucia, la serpiente como maldad, pero si ésta se come a sí misma o hay dos mordiéndose la cola mutuamente, forman el ouroboros, símbolo del ciclo eterno del universo.

El animal como símbolo es el uso del animal más conocido, aplicado y estudiado en diferentes ámbitos, los diccionarios de símbolos y estudios acerca de ciertas deidades antropomorfas⁵⁹ de culturas antiguas son sólo uno de los ejemplos más académicos de la investigación del animal como símbolo.

A) Literatura

La literatura y el arte son también disciplinas donde el animal como símbolo sirve de protagonista para una historia o imagen en donde se quiera comunicar algo sin tener que recurrir a la presencia de humanos dentro de la obra.

⁵⁸ Y, aun así, se pueden observar ciertos animales como símbolos universales que significan lo mismo en varias partes del mundo y con culturas que nunca han interactuado la una con la otra.

⁵⁹ Como es el caso de las deidades egipcias, donde se representaban fuerzas de la naturaleza y sobrenaturales mediante seres parte humanos y parte animales, como Horus, quien es un hombre con cabeza de halcón el cual toma el papel de ser el dios celestial y de la guerra y uno de las deidades principales de los egipcios; también Anubis, el dios de la muerte quien es hombre con cabeza de perro o chacal y Sobek, hombre con cabeza de cocodrilo que es el dios de la fertilidad y la vida, creador del Nilo, por sólo mencionar algunos ejemplos.

Las leyendas y fábulas son ejemplos claros del animal como símbolo: la fábula es un texto protagonizado por animales u objetos humanizados, o sea que hablan, escrito en prosa o verso con una intención didáctica, de carácter ético universal que se demuestra en una moraleja que comúnmente se encuentra al final del texto.

Esta “humanización” de las cosas y de los animales nos ayuda a reconocer valores y conceptos mediante el reconocimiento del “otro” y de cómo nos identificamos a nosotros mismos al momento de saber qué no es “yo”.

En un ejemplo clásico de la fábula, como en “La liebre y la tortuga” la moraleja es: *el que despacio va, llega más lejos*, frase que es una lección en contra de la soberbia y la arrogancia y a favor de la perseverancia y la humildad. El lector aprende a reconocer, por medio de la comparación, estos atributos en los animales y al mismo tiempo en personas que actúan de la misma manera que los personajes de la fábula.

Este tipo de simbolismos animales en función de una moraleja, están apuntados a un público infantil, pero durante la época del simbolismo en la literatura (y posteriormente) el animal cumple una función misteriosa, cargada de significados mágicos o sobrenaturales, como en la leyenda “La corza blanca” de Gustavo Adolfo Bécquer, donde el animal en cuestión es una corza, que es un tipo de venado pequeño, al cual se le ha visto en lugares inusuales a su especie y hablando palabras humanas; el primer personaje que narra este suceso es un pastor, quien le cuenta la historia a un hombre y a su hija, quien ríe ante el absurdo de la historia, pero después resulta que, en una cacería nocturna, un mozo llamado Garcés sigue a un grupo de corzas (que son lideradas por un corza blanca de belleza inigualable) hacia dentro del bosque donde después de perder de vista al grupo de animales, se encuentra a un grupo de hermosas mujeres bañándose y jugando en el lago, a las cuales quiere hablar, pero cuando llega a la orilla de lago, las mujeres desaparecieron y sólo quedan las corzas que salen corriendo para escapar del intruso, menos la corza blanca que ha quedado atrapada y es la que recibe el disparo de Garcés, quien, al acercarse a ver a su presa de cerca, encuentra herida de muerte a la hermosa Constanza, la hija de su señor.

La leyenda entonces nos sugiere que Constanza y un grupo de mujeres, tenían la habilidad de convertirse en animales, quizá dando razón esta capacidad mágica a su increíble belleza en su forma humana.

Otro ejemplo obligado del animal como símbolo en la literatura es “La Metamorfosis” de Franz Kafka, en donde un hombre despierta en su cama convertido en lo que todo el mundo y él mismo cree que es; un ser despreciable, asqueroso y rastrero, una cucaracha.

B) Arte

Un caso singular del animal como símbolo se puede apreciar en el trabajo del pintor expresionista Franz Marc, el cual sólo pintaba animales en sus cuadros, alegando que son los únicos seres merecedores de ser representados por el arte, ya que son espiritualmente puros y no poseen ningún rasgo negativo de la manera que el hombre tiene, como el odio o la soberbia, así que, para él, el animal es un universal que simboliza la unidad y la pureza.

Ahora veremos ejemplos más contemporáneos a cómo se utiliza la figura animal como símbolo:

Mikel Urbexeberrya, en su serie “Animalia” hace una reflexión kafkiana acerca del hombre y su entorno social y urbano sobre-desarrollado y sobre-tecnologizado; el fotógrafo reconoce al humano contemporáneo como un animal perdido en la jungla de cemento y representa esta idea realizando fotomontajes de animales salvajes en entornos urbanos, dando lugar a imágenes surreales, como la de un reno frente a las escaleras eléctricas de un super mercado, un coyote en la estación del metro o un camello en la piscina local. Las imágenes creadas pretenden captar el momento justo en el que una persona perdió su humanidad y se convirtió en un animal que no se ajusta o que no sabe ajustarse y entender el contexto en el que vive.

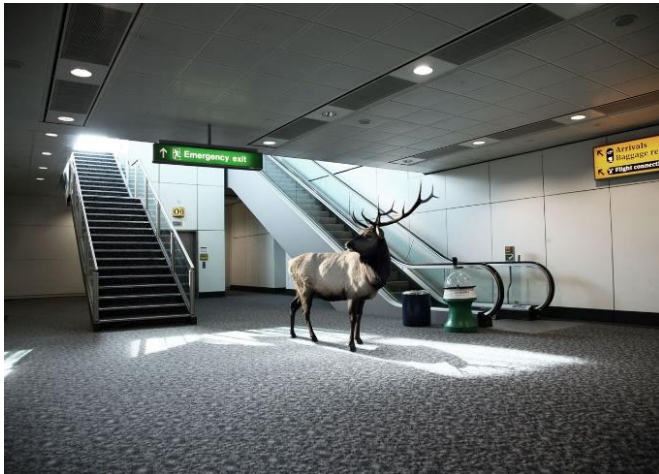


Ilustración (VIII) #14 de la serie “Animalia” 2008

Otro fotógrafo contemporáneo (en este caso mexicano) Ilán Rabchinsky, tomó retratos influenciados por la técnica pictórica del claroscuro a las taxidermias y a los dioramas⁶⁰ que constituyen la colección del Museo de Historia Natural y después exhibió las fotografías en una muestra llamada “El Medio Terrestre” en el Museo Archivo de la Fotografía en 2012.

La serie de imágenes hablan de la melancolía del ser humano por la naturaleza y de cómo hemos dedicado una rama completa del conocimiento a preservar físicamente a las especies que habitan al mundo, mientras que, por otro lado, seguimos acabando con los hábitats naturales que se muestran en los dioramas y hemos llevado a la extinción a los mismos ejemplares que se preservan ahora sólo en taxidermia.

Los retratos y las mismas taxidermias retratadas son el símbolo físico de la relación hipócrita y problemática que el hombre tiene con la naturaleza y los animales.



Ilustración (IX) “Bosque Tropical”-2012



Ilustración (X) “Oso negro”-2012

⁶⁰ Retratando estos por delante y por detrás, delatando así su teatralidad y falsedad

En el trabajo escultórico de Cai Guo Qiang (artista chino mejor conocido por sus dibujos y pinturas hechas con pólvora) hay una pieza llamada “Heritage” realizada en el 2013, encargada y exhibida en la Galería de Arte de Queensland en Australia, donde se muestran 99 réplicas de animales (que van desde una mofeta hasta una jirafa y un elefante) a tamaño real que se encuentran todas bebiendo de un mismo lago.

El artista utiliza esta escena natural ⁶¹ cargada de paz y armonía para hacer un llamado a la paz entre los hombres, redoblar esfuerzos para detener la violencia y pensar en estrategias que lleven a la raza humana a vivir en equilibrio con todos los seres vivos del planeta.



Ilustración (XI) “Heritage”-2013

C) Cine Infantil

Ahora, como ejemplo final se revisa la película de Disney “Zootopia” (2016) donde el conflicto principal se puede interpretar como un problema racial (en este caso entre animales carnívoros y herbívoros) que desemboca en una revuelta por parte de la mayoría excluida en contra de la minoría en el poder; revuelta que es luego detenida por un par de individuos, un zorro y una conejita (los cuales a su vez, en su desarrollo como personajes, se enfrentan a desafíos de normalidad social) que resuelven el problema y demuestran que sólo con la igualdad de condiciones para toda la sociedad se podrá llegar a la paz y que los prejuicios sociales son dañinos para una sociedad en construcción.

Zootopia es relevante a este estudio ya que sirve como una fábula contemporánea, cuyos personajes representan la diversidad racial del hombre y que nos deja una lección en contra de las prácticas racistas y de segregación social, además de que la película

⁶¹ Pensemos que en todas las regiones del mundo va a llegar un momento en que depredador y víctima se encuentren en el mismo cuerpo de agua, los dos con la intención de beber y nada más.

promueve la idea del crecimiento personal mediante la superación de tabúes sociales y prejuicios morales hacia lo que debe ser una persona.

Todos estos problemas sociales han ido en ascenso los últimos años y se ven reflejados en el estudio de la política internacional como temas delicados, pero Zootopia es un claro ejemplo de que, mediante el cine como una herramienta social y el uso del animal como símbolo, estos temas pueden ser hablados de una manera tan fácilmente digerible que van dedicados a un público primordialmente infantil. El animal como símbolo de auto reconocimiento humano es una herramienta que se utiliza para reconocer, aprender, demostrar y enseñar valores y conceptos que ayudan a ordenar nuestra visión del mundo a una comunidad social; al utilizar la figura animal como contenedor físico y simbólico de conceptos abstractos, es más fácil entenderlos.

2.3.3 El animal como objeto de reivindicación humana

Al momento de definir los usos de los animales que se han visto en esta parte de la investigación, las palabras claves han sido; sujeto, símbolo y objeto. Cada una de estas palabras, aunque referidas a un mismo sujeto animal, le otorgan propiedades morales y físicas.

Al hablar del animal como un objeto lo estamos despojando de sus características individuales como organismo vivo y se convierte en la “cosa” que entra a una línea de producción para convertirse en un producto de consumo, un producto que, dentro del sistema especista en el que vivimos, sólo puede servir para una meta final: confirmar al humano como el ser vivo superior a todos los demás. En este último apartado, se analiza el papel del Bioarte como actor crítico de la reflexión contemporánea de la figura animal.

Bioarte

El Bioarte se define como la práctica artística en la cual el material y el método de construcción de la obra es el mismo del que se utiliza en las ciencias biológicas, la ingeniería genética y la investigación médica; el Bioarte se enfoca (en la mayoría de sus exponentes) en generar cuestionamientos acerca del papel de la tecnología biológica en el sistema social en el que se introduce; como pueden ser los problemas que tienen que ver con la cuestión de si es correcto utilizar animales en experimentos y como sujetos de prueba para productos cosméticos o también el tema de cuáles son o serán las consecuencias naturales de las modificaciones genéticas a vegetales y frutas, o sea los productos transgénicos y los diferentes problemas morales que se desprenden de la ingeniería y cultivo de tejidos, donde al trabajar sólo con fragmentos del cuerpo que no tienen a un sujeto al cual conformar (y por lo tanto no entran dentro de la definición de persona o una

parte de esta), se encuentran en un limbo en el cual no se sabe si requieren o no de un estatus moral que regule su manejo.

En una definición hecha por la profesora Hyeesook Jeon en su ensayo para Impact Journals:

“El biomedio, que podría decirse, es la convergencia artística del siglo 21, es la más nueva forma de medio entre los “nuevos medios” en la historia del material artístico; el biomedio es un caso sin precedente y en el contexto del arte contemporáneo, no sólo trasciende como una extensión del medio si no que en el aspecto ético es el culpable directo del auge de la controversia en la obra de arte”⁶²

Ya que se tiene una definición básica de lo que es el Bioarte, se seguirá con un análisis a su materia de trabajo; el biomedio⁶³, el cual ha sido la causa de la crítica moral hacia esta práctica artística. En el mismo artículo breve, la profesora Hyeesook Jeon describe y analiza las diferentes convergencias del término y cómo estas se aplican al arte:

“El fenómeno de la convergencia usado en el bioarte muestra cómo el trabajo de los bioartistas, que combina un medio viviente con varias tecnologías, revela críticamente los problemas y las ideologías que rodean a la bioingeniería”⁶⁴

El concepto de biomedio se utiliza en ambas disciplinas, la artística y la científica y es la manera de referirnos al material vivo o biológico con el que se trabaja en el laboratorio al momento de desarrollar un experimento o una obra⁶⁵; el biomedio como concepto es relevante más allá de su uso, ya que es el algo que sirve como medio y objeto multidisciplinario que el arte necesita en la contemporaneidad para proponer una crítica real al desarrollo de ideologías y problemáticas en torno al a bioingeniería.

⁶² Véase: Hyeesook, Jeon. [Humanities Biomedias Convergence in Bioart](#). Ewha Womens University, Seoul, Korea. Impact Journals 2014 “Biomedias, which can be said to be the convergence of 21 st [...] is the newest form of media among new media. Seen from the history of art media, biomedias is a very special and unprecedented case, and in the context of contemporary art, it not only transcends the extension of media but in the aspect of ethics, it is the main culprit causing much controversy”

⁶³ El término biomedio tiene varias definiciones y estas dependen de dentro de qué contexto lo hablemos; en la Biología se puede decir que un biomedio es el líquido o gelatina nutritiva donde se conservan con vida a los cultivos de microorganismos, mientras que en el Arte hablamos desde animales hasta de genes.

⁶⁴ Véase: Hyeesook, Jeon. [Humanities Biomedias Convergence in Bioart](#). Ewha Womens University, Seoul, Korea. Impact Journals 2014 “The phenomenon of media convergence used in bioart reveals how bioartist's works, which combine living media with various technologies, critically reveal the issues and the ideologies surrounding bio-engineering.”

⁶⁵ Como pueden ser células, bacterias, tejidos, órganos, hongos, animales propios del laboratorio, como ratas, conejos, monos, etcétera.

“La razón por la que el medio que utilizan los bioartistas provoca un shock es porque se está lidiando con un medio que es un ser vivo. Aún así, hay un límite en el que los artistas pueden operar en cuanto a los organismos vivos. También, el hecho de que el bio medio está vivo, indica que el destino de esa obra/organismo es morir”⁶⁶

Entonces, vemos que la obra tiene un ciclo de vida determinado por el artista y este hecho consigue ser una demostración de cómo ya existe la manera de generar y manipular vida sin mayores dificultades.

Los bioartistas trabajan con la noción de que la vida es invaluable, divina y que sólo puede ser modificado por el destino o por algún dios; su trabajo consiste en modificar esta idea y demuestran que esta ética de la vida divina está a punto de quebrarse⁶⁷ y que el tiempo en donde el hombre mismo tiene poder sobre la vida y la muerte mediante la tecnología ya ha llegado, urgiendo así a un cambio a nuestra visión del desarrollo médico/tecnológico del conocimiento humano y a un estudio acerca de qué tan compatibles son estos avances con nuestro sistema ético.

Aunque la mayoría del Bioarte está hecho con esta intención de reflexión moral acerca del desarrollo de la biotecnología, hay artistas que trabajan a un nivel, digamos, “tangible” de la moralidad, o sea que utilizan sujetos vivos directamente, y otros más que trabajan sobre los límites de lo que puede considerarse como un candidato a merecer derechos morales; como el trabajo con microorganismos. Esta rama del Bioarte se enfoca más en el punto de conjunción entre el Arte y la Ciencia y, en opinión de esta investigación, van desde la mera reflexión estética sin un trasfondo conceptual relevante, hasta llegar a ser obras realmente multidisciplinarias tan completas como “Génesis” de Eduardo Kac.

A continuación, se verán algunos ejemplos de estos niveles morales dentro de la práctica del Bioarte.

I) The Tissue Culture and Art Project (Australia)

The Tissue Culture and Art Project es un colectivo formado por Oron Catts e Ionat Zurr que se generó y está activo actualmente en la University of Western Australia; TCA es un proyecto en construcción continua que desarrolla propuestas artísticas mediante la ingeniería de tejido vivo. Catts y Zurr dedican mayor parte de su método artístico al cultivo de tejidos a partir de muestras mínimas o células extraídas de un tejido original.

⁶⁶ Véase: Hyesook, Jeon. *Humanities Biomedica's Convergence in Bioart*. Ewha Womens University, Seoul, Korea. *Impact Journals* 2014 The reason why bioartist's use of media gives a shock to people is that bioartists deal with media as a living being. However, there is a limit to artists dealing with organisms. Also, the fact that biomedica is alive indicates the destiny of an organism dying someday

⁶⁷ Punto en común del arte contemporáneo con el pensamiento de Peter Singer.

El colectivo descontextualiza la ingeniería de tejidos, la toma de su disciplina y propósitos originales y la re contextualiza en el arte, donde se utiliza como herramienta para generar un discurso acerca del cuestionamiento de si es realmente posible separar los conceptos órgano-cuerpo, que hasta ahora han funcionado como un conjunto inseparable, y de cómo al lograr o no esta separación, se tiene que replantear el significado de lo que conocemos como “cuerpo”.

Una de sus obras más polémicas gracias al hecho de que las esculturas se dejaron a “morir” en la exhibición, es la titulada “Pig Wings” (2002). En su propio mini sitio, los artistas resumen su obra de esta manera:

“La retórica que rodea el desarrollo de las nuevas tecnologías biológicas nos hace preguntarnos si es que los cerdos volarán algún día y, cuando lo hagan, ¿de qué forma serán sus alas? El proyecto Pig Wings presenta objetos semivivientes en forma de alas hechos con tejido de cerdos”⁶⁸

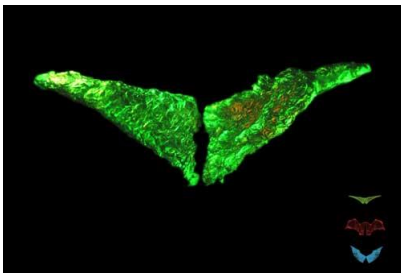


Ilustración (XII) “Ptosaurus”-2012

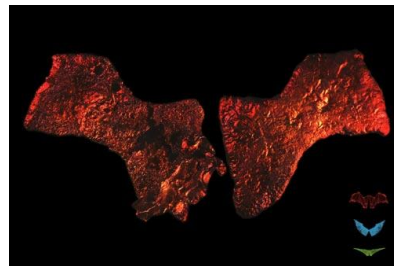


Ilustración (XIII) “Chiropteran”-2002



Ilustración (XIV) “Aves”-2002

⁶⁸ Véase: http://www.tca.uwa.edu.au/pig/pig_main.html “Rhetoric surrounding the development of new biological technologies make us wonder if pigs could fly one day. If pigs could fly, what shape their Wings will take? The Pig Wings Project presents the first use of living pig Tissue to construct and grow winged shape Semi-living objectos”

Los artistas desarrollaron tres estructuras a modo de biorreactores que semejan en forma a las alas de un pájaro, un murciélago y de los animales del orden *pterosauria*⁶⁹, como el pterodáctilo, dejando que el tejido extraído de una cerdita creciera, cubriera y, por lo tanto, tomara la forma de las alas.

Las esculturas semivivientes creadas por TCA están atrapadas en un limbo entre sujeto y objeto; están vivos, más no a un nivel donde se pueda juzgar su condición moral. Existen bajo condiciones especiales y no cumplen la función para que están hechos biológica y tecnológicamente, se encuentran en un punto oscuro de la bioética contemporánea, y es justo la intención de los artistas el apuntar esta falla en el sistema.

El trabajo de TCA escapa de la crítica severa⁷⁰ por parte de grupos animalistas al no utilizar animales o personas en su obra (logrando así ser más coherente y efectivo que el artista que utiliza sujetos animales para hablar del mismo problema). Es también relevante apuntar que tampoco trabaja con la materia viva que no entra en el radar moral; su trabajo es un resultado intermedio que causa intriga y confusión a los espectadores y críticos del Bioarte.

II) Eduardo Kac (*Brasil*)

“Génesis” (1998/99) es una obra en donde Kac traduce una línea del libro del génesis de la Biblia a código morse y este código después a una cadena de ADN, lo cual produce un nuevo “gen” que después se integra a una bacteria, la cual se colocan en un recipiente de cultivo, el cual se muestra dentro de la galería; como parte de la exhibición, el espectador puede activar la iluminación con luz ultravioleta⁷¹, lo que provoca cambios y mutaciones genéticas dentro de la bacteria.

Al final de la muestra, se toma de nuevo la bacteria, se encuentra y extrae el gen modificado y se cifra de nuevo el ADN a código morse y este a su vez a palabra en inglés; resultando ahora la frase diferente a la originalmente insertada. ⁷²En esta obra encontramos un complejo sistema de interrelaciones y significados; el artista describe

⁶⁹ Los pterosaurios (del griego para "lagartos alados") son un orden extinto de dinosaurios voladores que existieron durante casi toda la Era Mesozoica y fueron los primeros vertebrados en volar.

⁷⁰ Y por lo tanto gana una posibilidad de ser apreciado por un público mayor

⁷¹ Acción que también se podía llevar a cabo mediante internet.

⁷² Siendo la original "Let man have dominion over the fish of the sea, and over the fowl of the air, and over every living thing that moves upon the earth" y la resultante "Let *aan* have dominion over the fish of the sea, and over the fowl of the air, and over every living thing that *ioves ua eon* the earth."

su obra como “exploradora de la intrincada relación entre biología, sistemas de creencia, la tecnología informática, la ética y el internet”⁷³

Kac escoge la línea de Génesis⁷⁴ que nos otorga como especie el derecho divino de usar la tierra y a la vida de quien lo habite para así introducir y criticar la idea de la divinidad humana: su método para transformar la frase es utilizar la primera de las telecomunicaciones existentes (el código morse y el telégrafo) y después, mediante la ciencia genética, inserta este gen creado a una de las formas más primitivas de vida y de quienes después surge la vida multicelular.

Después, el artista pone a disposición de los espectadores el desarrollo del a bacteria, convirtiendo a esas personas comunes que visitan la galería a un agente activo y tangible dentro de la obra, tanto así que su presencia y acción fueron las causantes del cambio en el gen insertado. Al momento de en que Kac demuestra el cambio biológico en el gen, también ha logrado confirmar y a la vez poner en duda el significado que esa frase del Génesis tiene para la especie humana.

“Génesis” formula preguntas acerca de la situación social y moral de la experimentación genética y sus consecuencias a un nivel multidisciplinario y lo hace con un biomedio que sale del espectro de la consideración moral, el artista supo cómo manejar la disciplina científica y artística para provocar la reflexión crítica del tema, sin tener que recurrir a la provocación física del debate.



Ilustración (XV) “Génesis”-1999

⁷³ <http://www.ekac.org/geninfo2.html>

⁷⁴ Génesis 1:28

III) **Hunter Cole** (*Estados Unidos*)

Hunter Cole es una doctora en Genética y ha dado clases de arte y biología en la Universidad Loyola en Chicago, su trabajo como artista incluye dibujos, pinturas y esculturas con tubos de neón y hasta un poco de arte digital.

En su obra, Hunter desarrolla el conocimiento de la biología y sus aplicaciones a través del arte, o como ella lo dice, reinterpreta la ciencia como arte e indaga entre sus límites y aspectos comunes.

Uno de los trabajos más conocidos, son sus dibujos utilizando cultivos de bacterias bioluminiscentes a los que llama "Living Drawings", en ellos, la artista dibuja con una muestra de bacterias en las cajas de Petri que contienen el biomedio de donde los organismos se alimentarán, y después deja que estas bacterias se desarrollen para que después, en el transcurso de dos semanas, ella tome fotos de los trazos que se forman por medio del dibujo y del brillo natural de las bacterias, generando así imágenes muy brillantes y claras al principio, las cuales se van "apagando" hasta que la bacteria muere.

El biomedio utilizado por esta artista, al igual que el de Kac, no tiene implicaciones morales pero, en este caso, el uso de este biomedio no tiene una intención de reflexión moral; parecería que Hunter Cole hace una suerte de ready-made al re contextualizar procesos científicos, como el cultivo de bacterias, en la práctica artística del dibujo y la pintura, pero sin que estos lleven alguna carga crítica o ánimo de constatar un verdadero trabajo multidisciplinario, como lo hacen los dos artistas anteriores.



Ilustración (XVI) y (XVII) “Her Own DNA #1 y #3” - 2006

Ya que se vieron tres ejemplos de las posibilidades generadas dentro del Bioarte, es importante señalar que, aunque se han tomado ejemplos que escapan de la crítica moral gracias a su uso de un biomedio específico y moralmente ambiguo, hay artistas contemporáneos que toman literalmente el significado del “bio” en la palabra Bioarte y que, tomando como pretexto la libertad de elección de media que el arte permite, han optado por usar animales de laboratorio o en situaciones precarias (como los animales abandonados y los pertenecientes a la industria alimentaria) para realizar acciones u obras que pretenden hacer una crítica al estado moral de los animales, pero que no son nada más que una re contextualización barata del problema a tratar.

Podemos nombrar como ejemplos de estos trabajos al “GFP Bunny” (2000) también de Eduardo Kac, la ya citada “Exhibición #1” (2007) de Guillermo Vargas, “Art Farm” (2004) de Wim Delvoye, donde el artista cría cerdos en condiciones de lujo, después los tatúa y espera a que mueran para ser disecados y expuestos; según el artista, la obra es un experimento visual en el que se pone en duda la valoración del arte contemporáneo ante la mirada de los defensores de los derechos de los animales⁷⁵.

“In and Out of Love” (2012), instalación de Demian Hirst en el Tate Museum en el cual el artista utilizó un aproximado de 9,000 mariposas para hacer murales vivientes en dos de las paredes del cuarto de exhibición, la mayoría de las cuales murieron aplastadas o de inanición.

⁷⁵ Que obviamente estuvieron en contra de que se tatuara a los cerdos.

“Ritalina” y “Ranitidina” de Berenice Olmedo son dos ratas de alcantarilla disecadas y convertidas en arte/objeto que, junto con una serie de objetos como bolsas, accesorios personales y ropa hechas con pieles de perro callejero (atropellado), sirven de cuerpo de obra para criticar la jerarquización de la vida hecha por la ley mexicana al considerar a las mascotas como propiedad privada y, por tanto, objetos.

Son estos y demás ejemplos en el arte contemporáneo los que demuestran que existe una malinterpretación de la condición multidisciplinaria que el arte ha alcanzado en nuestro tiempo, ya que esta se toma como pretexto y permiso personal para utilizar sujetos animales para desarrollar propuestas artísticas, no importando la condición moral del biomedio utilizado y convirtiendo al Arte a un sistema especista más, encabezado por el humano como tirano que cree que puede utilizar todo como medio para sus fines particulares.

El Bioarte, y las prácticas artísticas contemporáneas relacionadas, cuya producción está inmersa dentro del mismo sistema que produce las nuevas paradojas morales en cuanto al cuerpo, no constituye una propuesta que genere una crítica coherente en su práctica y aun así, se ha consolidado como una herramienta válida para la consideración y reflexión de los paradigmas morales de las ciencias biogenéticas, pero que (en perspectiva de esta investigación) es una propuesta insuficiente para poder llegar a la solución de los problemas bioéticos contemporáneos.

Capítulo 3: “El cadáver como testigo de la conformación del ser”

A lo largo de los capítulos anteriores, se ha descrito la relación del arte y la filosofía con el animal al abordar obras de artistas que han trabajado con la figura animal, todo este estudio desde una perspectiva crítica animalista, moral o bioética ya que no es necesario utilizar el cuerpo vivo o muerto de un animal⁷⁶ ya que, si el artista no recurre al método “fácil” del shock generado por el cuerpo o cadáver para desarrollar su obra, su trabajo es mucho más coherente con la crítica que se pretende llevar a cabo y, además, escapa del juicio moral dirigido a la obra, al evitar así lecturas fatalistas y superficiales que puedan llevar a una mala o nula interpretación de la pieza.⁷⁷

Para dar continuación a lo anteriormente expuesto, se desarrolla un aforismo ontológico-animal, basado en el trabajo de los filósofos antes mencionado, que, al ser aplicado al arte, ha sido el parteaguas para el desarrollo de propuestas instalacionistas y animalistas que cumplen con las ideas antes mencionadas acerca del uso animal. A la cual se llega gracias a la continua investigación personal acerca del significado de la relación animal-humano en ambos contextos, el espiritual y el terrenal, además del estudio de los conceptos espacio/tiempo y cómo las disciplinas de la fotografía y la escultura trabajan y se desarrollan sobre ellos. Este aforismo, además, se sirve de la teoría del origen de las especies de Darwin y de la ontología unívoca de Deleuze para conformarse y “confirmarse” como válida dentro del pensamiento ontológico contemporáneo.

⁷⁶ O en dado caso, humano.

⁷⁷ Como pasó recientemente en México donde se canceló la exposición retrospectiva de la obra del accionista vienés Hermann Nitsch, el cual es conocido por sus acciones en las cuales llevaba a cabo “orgías” y había sacrificios animales actuados y luego se consumía la carne del animal y se realizaban rituales con su sangre. Aunque se sabía que los animales ocupados ahí fueron tratados por veterinarios profesionales y Nitsch retomaba el concepto de sujeto místico, re contextualizaba los sacrificios religiosos en el mundo posmoderno, haciendo una reflexión interesante y que personalmente, me encanta (ya que la figura animal juega un papel más importante que el del humano); todos decidieron juzgar a la obra como “inhumana” “no arte” por el hecho de utilizar animales vivos y muertos, perdiéndose así todas las lecturas que se podían hacer a la obra.

3.1 Hacia una teoría ontológica aplicada al arte

Una teoría ontológica se encarga de dar una “explicación” al origen del humano y su papel en el mundo en el universo, es decir, propone soluciones a los problemas existenciales que por excelencia han definido la historia del pensamiento humano. Esta explicación es la que da el sentido también a nuestra manera de organizar y percibir el mundo.

La ontología trata de dar un sentido fijo a la vida o la menos de imaginar cómo funciona y así darle sentido de una manera particular.

Cuando empecé a preguntarme cuál era mi lugar como ser perteneciente a la especie humana, en cuanto a la existencia de las demás especies animales, inmediatamente fui referida a la discusión moral y ética de si los humanos son superiores o inferiores a los animales; si encontraba algo que confirmara o negara esta relación de poder, este punto se convertiría en el parteaguas para desarrollar un pensamiento personal acerca de qué significaban los animales para mí.

Pero me encontré con un dilema; no se ha podido llegar todavía a una solución al cuestionamiento de si somos superiores o no a los animales⁷⁸ ya que seguimos fijándonos en diferencias superficiales, por ejemplo: por mucho tiempo se pensó que la gran diferencia entre el animal y el humano era el uso del lenguaje, pero gracias a la biología y etología, se ha descubierto que los aullidos de los lobos, el baile de las abejas, las señas y gesticulaciones faciales de los primates y demás ejemplos de comunicación animal cumplen con la misma función y con la misma complejidad que el lenguaje hablado o escrito de los humanos.

Otro ejemplo interesante de la supuesta superioridad de los humanos es la capacidad de crear y utilizar herramientas, pero también se ha descartado como diferencia principal al observar que ciertos primates recogen ramas del piso, les quitan las hojas y cualquier cosa que sobresalga de su “tronco” principal y lo insertan en un hormiguero, para que así las hormigas se suban a él y después sacarlo, logrando así que puedan alimentarse de las hormigas más fácilmente y sin un riesgo tan alto de ser picados, comprobando así que los animales también utilizan y confeccionan herramientas.

Quizá la diferencia que más se ha refutado como prueba de que somos una especie superior, sea la supuesta capacidad exclusivamente humana de sentir y pensar. Digo que es la más refutada y la menos convincente por la simplicidad con la que cada persona puede comprobar que los animales sí pueden desarrollar estas acciones, no es necesario un complicado experimento u observación profunda del tema cuando la mayoría de las personas que han tenido una mascota o han convivido lo suficiente con un animal pueden darse cuenta de sus cambios de humor, actitudes y expresiones.

No es necesario ser un biólogo para saber que un perro que ha sido golpeado, que pasa frío y no come es un sujeto miserable y triste; lo sabemos porque su cuerpo lo dice, porque tienen una manera

⁷⁸ Y quizá nunca se pueda llegar a la conclusión, ya que el tema no es uno que se resuelva con absolutos.

análoga de demostrar lo que nosotros entendemos como “sentimientos”, su aullido nos transmite impotencia y tristeza.

A perspectiva de la investigadora este argumento para separar a los animales de los humanos, es el más débil y sin sentido, pero que, como muchas veces pasa en las discusiones morales, es al que más se recurre.

Entonces; ¿Qué es lo que en verdad nos diferencia de los animales? ¿Por qué cada cosa que pensamos que sirve como diferencia parecería quedarse corta?

Respondí estas preguntas con una sola respuesta, la cual se puede resumir en una sola palabra:

Percepción

La respuesta desarrollada es:

Hemos tratado de encontrar respuesta haciendo juicios de comparación con aquello con lo que, fundamentalmente, no podemos comparar por el simple hecho de que no somos “eso”; al buscar una diferencia absoluta no encontraremos una solución. Como ejemplo, pensemos en dos personas que ven una obra de arte o una película, sabemos que cada uno de ellos es diferente y por lo tanto interpretaron de una manera diferente la obra/película.

Es el simple problema de la otredad generado por la percepción individual de cada ser vivo el que nos impide encontrar respuestas absolutas al dilema de la dinámica humano-animal. No podemos juzgar a los animales por lo que son (o no son) porque no somos ellos, no somos león, ni perro, ni insecto o ni siquiera mono, somos humanos. Esta cadena de pensamiento lleva a pensar que es incorrecto y además, inútil, el querer comparar y regir la vida de los animales haciendo uso de conceptos exclusivamente humanos como: inteligencia, lenguaje, sentimientos, muerte, castigo y un gran etcétera.

Bajo esta perspectiva, en la que cada ser viviente tiene una esfera de percepción particular, podemos afirmar que no existen niveles entre especies animales no importando cuánta sea la “diferencia” biológica entre ellos; todos los seres vivos existen en un nivel compartido, existen en aquello que conocemos como el “espacio/tiempo” que conforma nuestro universo.

Este pensamiento concuerda con el hecho biológico que cada animal percibe este “espacio/tiempo” de una manera diferente al humano (ejemplos rápidos; el perro que no ve ciertos colores pero detecta muchos más olores que el humano, el murciélago que “ve” por eco localización, o la mantis marina, cuyos ojos tienen 16 tipos de conos en los ojos que captan una gama de colores millones de veces más grande que el ojo humano) y que de hecho, los animales están adaptados y se encuentran evolucionando físicamente para habitar de una manera perfecta y armónica su medio ambiente.

Es así como hemos encontrado un punto de referencia para llegar a una diferencia más entre humanos y animales: **Los animales tienen la capacidad física (biológicamente diseñada y adquirida) para ser uno con su espacio, o sea: habitarlo en el sentido que refieren los minimalistas, conservando así un equilibrio natural, mientras que los humanos hemos desarrollado formas externas a nuestro cuerpo para cambiar el espacio a nuestro antojo y que han provocado el desequilibrio natural del planeta.**

Explicando la causa de estas afirmaciones en palabras que Deleuze podría utilizar:

El animal posee la habilidad de agenciar su espacio gracias a que es, en sí mismo, una parte y a la vez el todo de la idea de lo natural y de lo animal; este hecho entonces, lo convierte en espíritu⁷⁹ materializado y, por lo tanto, por su condición unívoca, tiene la capacidad de unirse al devenir eterno desde su forma física.

Esta habilidad ontológica es virtualmente imposible de adquirir para el humano, ya que, aunque también desciende de un plano virtual de creación (devenir eterno), su forma individual se constituye por líneas segmentarias⁸⁰ que lo separan de lo unívoco y crean verdaderos individuos, sin una capacidad inmediata de agenciar su espacio de manera espiritual como los animales y creando esta “separación de la naturaleza” que ha sido una de las principales razones por las que el humano se pregunta cuál es el verdadero sentido de su existencia .

Las ideas anteriormente planteadas están sujetas a la teoría del origen de las especies y la evolución, significando así que si todo lo vivo parte de la misma “Idea animal” o sea el ancestro en común del que habla Darwin, todos deberíamos tener la capacidad de agenciarnos espiritualmente, pero el humano, mediante su desarrollo intelectual que lo ha llevado a entender el mundo por un orden jerárquico de las cosas, se ha desconectado de esta habilidad, la cual sigue latente en nosotros y se demuestra a sí misma mediante las corrientes de pensamiento que se han enfocado en regresar a la naturaleza. Esta idea de “regresar a la naturaleza” como acción que el humano debe de realizar para que el mundo recupere su equilibrio se refleja en el trabajo y pensamiento de Joseph Beuys y en la práctica del Cuerpo sin órganos y el Devenir-animal de Deleuze y Guattari.

Estas conclusiones son las que conforman la teoría/aforismo ontológico-animal que esta investigación propone; y es esta misma teoría la que ve al animal como prueba física de que existe un orden universal-natural y a su cadáver como como testigo de la conformación del ser filosófico, ya que, al morir el animal libera su espíritu hacia el todo que conforma el ser y de ahí vuelve a ser individuo; la muerte y por ende, la prueba de esta son parte crucial del devenir eterno del plano virtual/ser unívoco.

Ahora, ya que se ha desarrollado el origen del aforismo hagamos una lectura de la Bioética animal desde la perspectiva que arroja el mismo y veremos que hay puntos de compatibilidad entre los dos

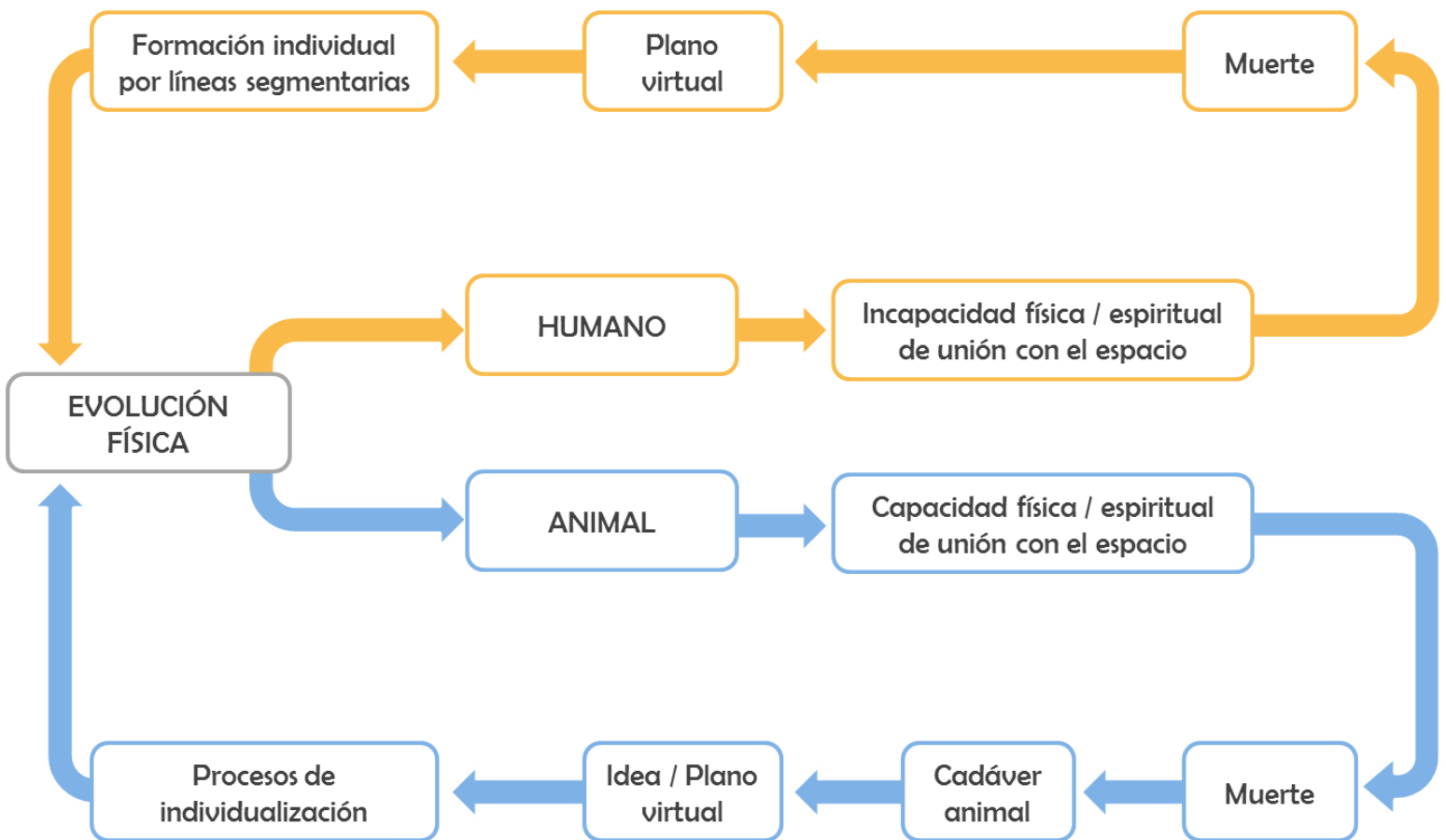
⁷⁹ Hablamos de espíritu en el sentido de “aquello que conforma la idea de lo físico”

⁸⁰ Que como ya vimos, dependen de un código-territorio formado por un poder político

pensamientos; los dos buscan entrar en el debate del papel del animal y del humano en el mundo y de cómo los humanos deberíamos comportarnos hacia los animales.

Las dos aceptan la integridad del animal y humano como una individualidad, pero que a la vez tienen que trabajar en conjunto y, en caso del humano, superar cualquier prejuicio que la religión, la sociedad y la misma ciencia hayan creado para creer al animal como inferior a nosotros.

Explicada en un sencillo diagrama, el aforismo se puede esquematizar de la siguiente manera:



En el diagrama se observa que, a pesar de que la vida y su creación funcionen como un ciclo, los humanos se separan de los animales de tal manera que forman su propio camino hacia el plano virtual, que es el punto de unión de los dos sujetos, es esta conjunción la que puede estar indicando la posibilidad de romper nuestra dependencia de las líneas segmentarias y pasar puramente por los procesos de individualización para que sólo haya un proceso de creación de vida, siendo iguales a los animales física y espiritualmente.

Aplicando esta teoría a mi trabajo, puedo concluir que:

Cuando retomo el cadáver animal como figura principal dentro de mi obra, no lo elijo por su enorme capacidad de causar una reacción o por su relación con lo abyecto, lo elijo por su propiedad de prueba física de que todo el proceso ontológico en el que creo es verdad.

El re-presentarlo mediante la escultura y no presentar al animal muerto, sólo confirma el ánimo animalista de la reflexión que la obra pretende generar.

Es mi opinión que, si un artista quiere en verdad insertar su obra en la discusión de la Bioética contemporánea, debería encontrar primero el significado personal del ser-animal y del ser-humano y partir de ahí para crear un discurso y elegir un *media* adecuado para realizar su obra; el producir “arte” que sólo cuestiona inútilmente el sistema especista contemporáneo (como fueron los ejemplos que se vieron al final del punto 2.3.3) es seguir produciendo un arte necio que sólo apunta el problema y que no propone nada para resolverlo.

3.2 Antecedentes a la obra plástica

En mi trabajo como fotógrafa, hay dos series que son el origen de la reflexión plástica que se demuestra en esta investigación; cada una de ellas es el resultado de pensar el trabajo artístico en función de su relación con el animal y cómo se puede retomar críticamente la figura animal desde la disciplina de la fotografía.

1) **Alter Ego**

La primera de ellas es “*Alter Ego*” la cual es una serie de seis retratos analógicos, tomados con una cámara analógica de medio formato y con película diapositiva, la cual se reveló en un proceso químico “cruzado”, esto con la intención de modificar el rango y la intensidad de los colores que se forman en la emulsión.

El sujeto retratado es un alter ego personal, una figura antropomórfica que comparte rasgos con los cánidos y que se encuentra en un ambiente oscuro, como el del interior de una cueva. Este alter ego es un sujeto-animal que vive en un limbo espiritual y que, dentro de ese espacio, busca algún tipo de absoluto o una verdad que le dé sentido a su existencia en ese lugar; se guía por sus instintos animales y tiene la capacidad de controlar la luz; la cual utiliza como guía en su deambular eterno. Las imágenes se presentan como salen del proceso fotoquímico; en negativo, para que así hablen más directamente del “otro” de aquello que no somos pero forma parte de lo que nos conforma como individuos.

Esta serie es una exploración breve de la idea del animal como sujeto místico el cual en este caso es un cánido y el humano como ser incompleto en búsqueda de respuestas ontológicas.

Las fotografías también hablan de lo que significa la luz como elemento conceptual en mi trabajo; es material y herramienta infinita que guarda secretos en si misma (y que mismo tiempo que los revela) y es parte clave del desarrollo del conocimiento humano del universo y por ende, del origen del todo.

Esta primera serie me ayudó a poner en claro cuál creo yo es el papel de animal en nuestro mundo, y así definir la importancia de figura animal dentro de mi obra, o sea que es: prueba física de que existe una manera de encontrar el origen del universo.



“Acecho” de la serie Alter Ego. Película Diapositiva revelada en Proceso Cruzado. 6 cm x 5 cm. 2014

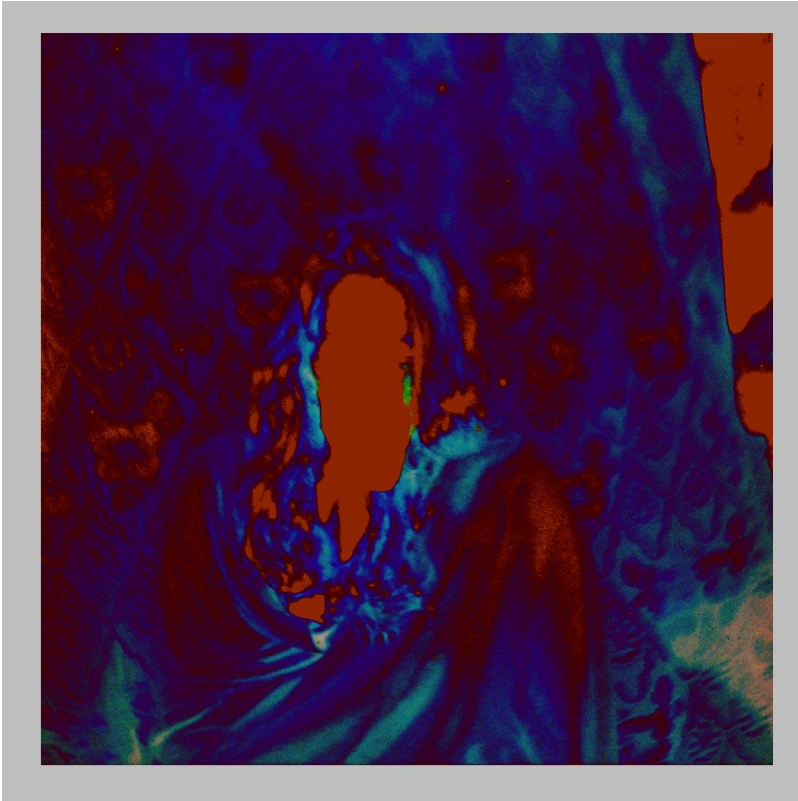


“Descanso” de la serie Alter Ego. Película Diapositiva revelada en Proceso Cruzado. 6 cm x 5 cm. 2014

“Ataque” de la serie Alter Ego.
Película Diapositiva revelada
en Proceso Cruzado. 6 cm x 5
cm. 2014



“Encuentro” de la serie Alter Ego.
Película Diapositiva revelada en
Proceso Cruzado. 6 cm x 5 cm. 2014



“Acecho 2” de la serie *Alter Ego*.
Película Diapositiva revelada en
Proceso Cruzado. 6cm x 5 cm. 2014



#6 de la serie *Alter Ego*. Película
Diapositiva revelada en Proceso
Cruzado. 6cm x 5 cm. 2014

2) Muerte Impuesta

La segunda serie titulada “*Muerte Impuesta*” también consiste de retratos, pero esta vez los sujetos retratados son perros que terminaron por diferentes razones en la sección de la perrera en la cual se encuentran los animales que serán sacrificados en el transcurso de la semana. Escogí el retrato como género para utilizar en esta serie porque genera una imagen directa, simple y fácil de leer. En este caso, la fotografía sirve como documento y son los sujetos retratados los que comunican y se distinguen por sus fuertes expresiones de soledad, enfermedad, desesperación y tristeza.

Las imágenes son similares compositivamente, todas tienen la presencia de barrotes en una dirección diagonal en relación al formato de la imagen y todas tienen una dominante de color verde que era la coloración de la perrera y luego se aumentó mediante filtros.

Los retratos de esta serie van acompañados de tres preguntas que generar una crítica al pensamiento de superioridad humana que nos ha llevado a tener autoridad para decidir sobre la vida de otros seres vivos, ignorando que los conceptos de tiempo y muerte (por mencionar algunos) han sido creados por y para nosotros y ni siquiera podemos saber si los animales son conscientes de estas construcciones conceptuales. Las preguntas son las siguientes:

- ✓ ¿Te crees con derecho de decidir sobre la vida animal?
- ✓ ¿Qué te hace pensar que como “ser humano” eres superior a cualquier otra especie?
- ✓ ¿Crees que una especie tenga el poder de decidir sobre la vida de otra?

Estos cuestionamientos no sirven para dar respuestas absolutas, pero sí para generar diálogos entre el público, la obra y el artista.

Para poder insertar estas preguntas en la fotografía, imprimí las imágenes en tamaño postal, donde por el frente se ve unos de los retratos y por detrás están las preguntas mencionadas y una dirección de correo electrónico para que la persona que encontrara la postal pudiera mandar sus respuestas. Las postales fueron repartidas en la calle, en vagones del metro, veterinarias y en algunas perreras de la ciudad, esta acción se llevó a cabo para llevar a este ejercicio fotográfico más allá de la propia disciplina de la fotografía, la imagen se volvió postal y volante, para así transmitirse a más personas y que así la reflexión que se pretendía detonar pudiera hacerlo en diferentes contextos.

Se recibieron pocas respuestas, pero la mayoría de quienes respondieron, fueron personas que aclararon su posición animalista acerca del tema de cómo decidimos qué hacer y cómo tratar a los animales domésticos, la respuesta más común a la primera pregunta fue que no creen tener derecho, pero sí algún tipo de responsabilidad cuando es su mascota o algún

animal que está sufriendo, a la segunda respuesta la mayoría de las respuestas fueron las que vimos en el punto 3.1, nuestro lenguaje, nuestra capacidad cognitiva, nuestro sentimientos. En la última pregunta se apuntó de manera general que no es que se pueda decidir la muerte del otro, sino que, en el ciclo natural de la vida, hay animales que matan a otros para sobrevivir, y que esto también funciona así para los humanos, ya que tenemos que comer productos animales.

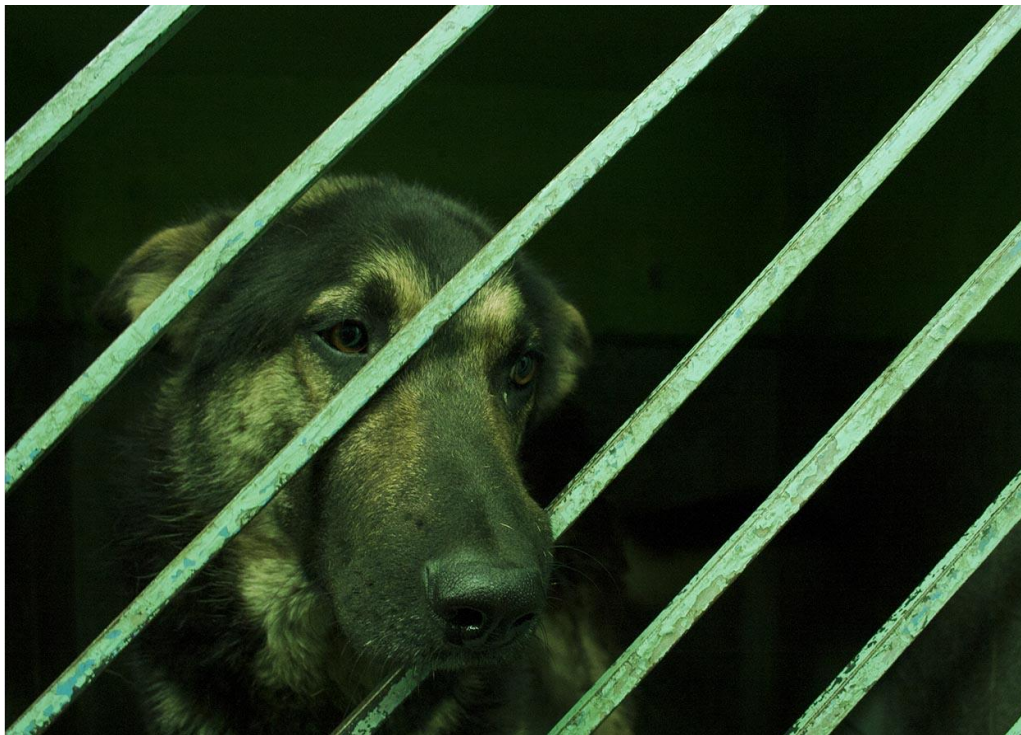
Esta serie me ayudó a dar cuenta de las diferencias de percepción de la realidad que tienen los animales con los humanos y de cómo estas diferencias físicas también pueden hablar de, o ser consecuencia de las diferencias espirituales entre estos mismos dos sujetos.



“1” de la serie *Muerte Impuesta*. Fotografía Digital impresa a tintas en cuché mate doble cara. 10 cm x 14 cm. 2015



"Enfermedad" de la serie *Muerte Impuesta*. Fotografía Digital impresa a tintas en cuché mate doble cara. 10 cm x 14 cm. 2015



"5" de la serie *Muerte Impuesta*. Fotografía Digital impresa a tintas en cuché mate doble cara. 10 cm x 14 cm. 2015



*¿Te crees con derecho de
decidir sobre su vida?*

*¿Qué te hace pensar que como "ser
humano" eres superior a cualquier
otra especie?*

*¿Crees que una especie tenga el poder
de decidir sobre la vida de otra?*

Manda tus respuestas a adriana.vega.52@outlook.com

*"Despedida"⁸¹ de la serie Muerte Impuesta.
Fotografía Digital impresa a tintas en cuché
mate doble cara. 10 cm x 14 cm. 2015*



*"Celda 52" de la serie Muerte Impuesta.
Fotografía Digital impresa a tintas en cuché
mate doble cara. 10 cm x 14 cm. 2015*

⁸¹ Fotografía tomada para hacer el diseño del reverso de las postales entregadas.

Las ideas que desarrollé a partir de estos trabajos fotográficos, aunados a una fuerte convicción personal de que el objeto escultórico debe de ser un ente que no solo ocupe un espacio, si no que se extienda hacia él (en una imitación del devenir tiempo/espacial del universo), resultaron en la conclusión práctica que el animal, dentro de mi obra, es aquel que con solo su presencia, activa y agencia un lugar, convirtiéndolo en un espacio-tiempo onírico en el cual el humano puede buscar respuestas a preguntas ontológicas, y como detalle final para el trabajo, se añade el uso de la luz como material sirve para exponenciar la experiencia generada por la figura animal.

3.3 Propuesta Plástica. Serie de Instalaciones “Testigos”

Aunque al momento de redactar esta investigación fue necesario separar el pensamiento o reflexión de la figura animal en su modo plástico/artístico y en el modo filosófico, es importante decir que estos dos pensamientos se desarrollaron al mismo tiempo y siempre uno en función del otro; el trabajo plástico aquí descrito es una forma física (actual y real) de la propuesta ontológica y, esta misma reflexión filosófica se demuestra mediante la experiencia que puede o no resultar de la instalación.

Esta investigación planteó el aforismo ontológico–animal que se inserta sobre la realidad social mediante la plástica artística para demostrarse a sí misma; y esta característica es la que diferencia estas instalaciones de los demás trabajos artísticos que se han revisado.

La serie de instalaciones “Testigos” funcionan bajo el supuesto de que, si la figura animal (especialmente su cadáver) es prueba física de un proceso ontológico que todavía no es tangible; es necesario representar esta figura de una manera que nos hable directamente de su capacidad de agenciar y habitar un espacio⁸². Cada una de las instalaciones retoma una figura animal diferente y combina sus características físicas/naturales con su uso ya sea como sujeto místico o símbolo de auto-reconocimiento humano.

– *Instalación 1: Testigo- Ave*

Esta primera instalación retoma la capacidad de los pájaros para volar, en específico la figura de las alas y su significado como espíritu libre. Se conforma de dos cubos, hechos de madera, metal y tela, junto con una escultura de un gran pájaro en estado de descomposición hecho de alambre y tela, con detalles en el cráneo y en parte de las alas hechos de hierro esmaltado.

El cubo interior (en sus dimensiones ideales 5mx5mx5m⁸³) funciona como una “softbox” con sus caras de tela blanca traslúcida, creando así con ayuda de la luz exterior un espacio que ha perdido sus límites visuales de dimensión, siendo así la luz la que transforma el espacio generado a un estado onírico del cual la figura animal se apodera y agencia. Este cubo contiene la escultura del pájaro que cuelga desde arriba, sosteniéndose del cubo exterior, también es aquí por donde el espectador transita la pieza.

El cubo exterior (idealmente 7mx7mx7m) está hecho en sus aristas de metal y en sus caras tiene montadas tubos LED que proyectarán su luz al cubo interior, la cara superior también soporta la estructura del pájaro que está en el cubo interior.

⁸² Ya que es esta capacidad la consecuencia del origen unívoco del animal y por ende, de la existencia de un plano de creación virtual.

⁸³ Pero que también puede funcionar en dimensiones de 3mx3mx3m el cubo exterior y el interior de 2mx2mx2m.

La escultura del pájaro estará montada de manera que la envergadura de sus alas ocupe la diagonal del cuadrado superior que forma el techo del cubo y que sean las plumas primarias de las alas, que estarán hechas con retazos de tela y plumas verdaderas, las que interactúen directamente con el espacio en donde los asistentes a la instalación transitan.

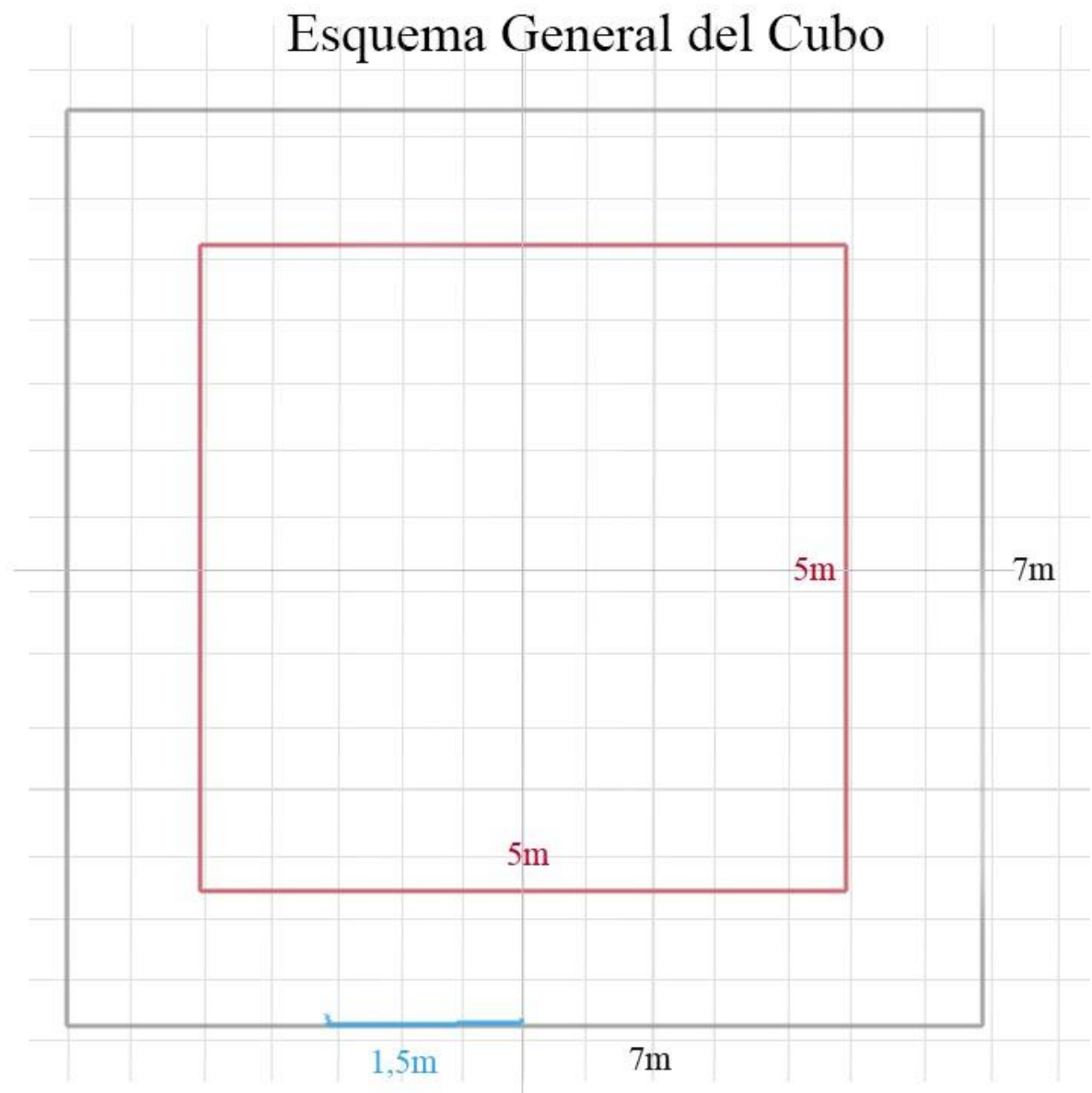


Ilustración (XVII) Esquema⁸⁴ general de los cubos. En azul la ubicación y medidas de la entrada al espacio interior.

⁸⁴ La rejilla gris claro que se observa en este y los siguientes esquemas significa la estructura donde van montadas las lámparas

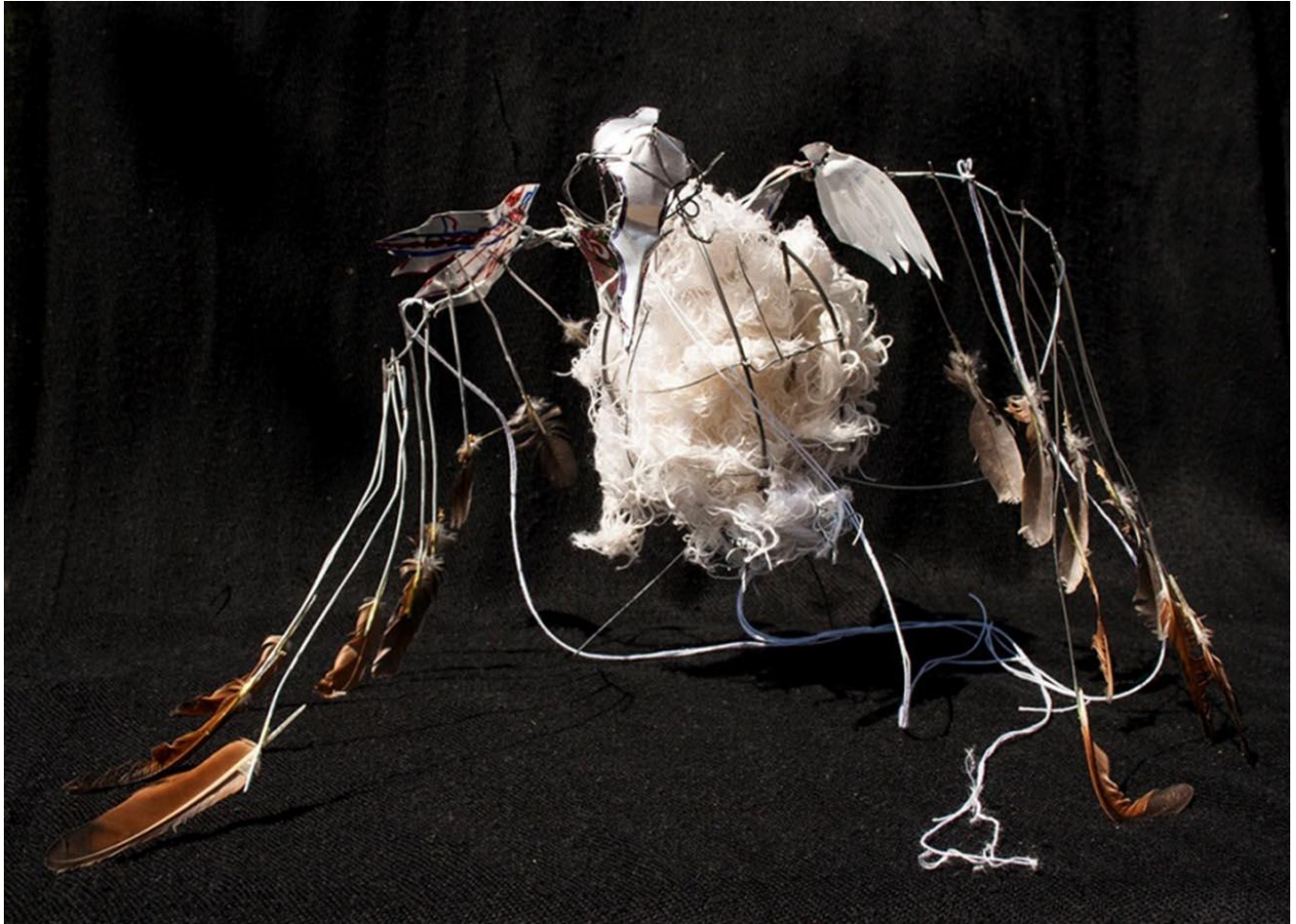


Ilustración (XIX) Maqueta-Propuesta para la escultura del ave. Vista de frente. 2016

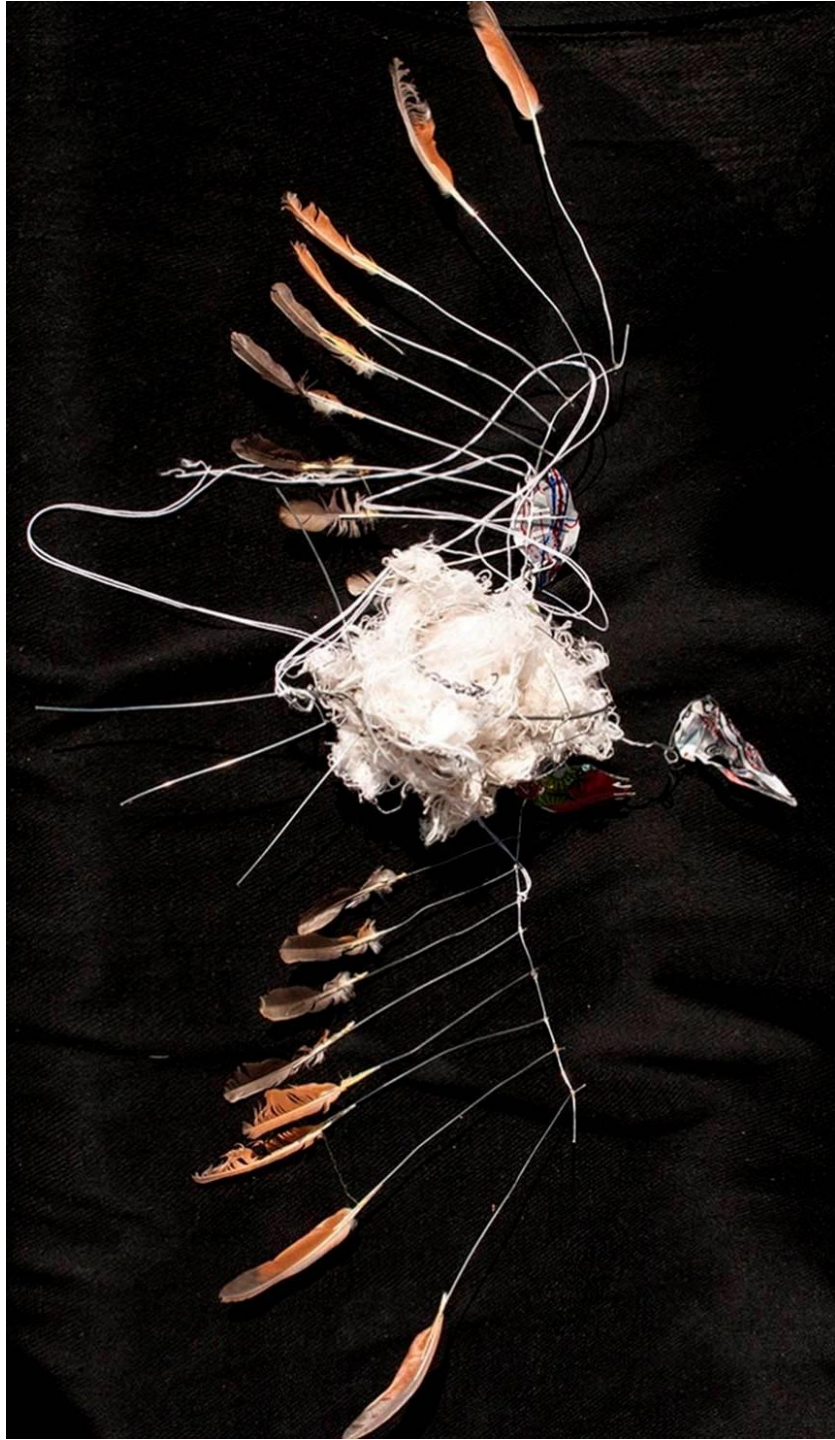


Ilustración (XX) Maqueta-Propuesta para la escultura del ave. Vista por debajo, alas extendidas. 2016

Esquema inferior del cubo

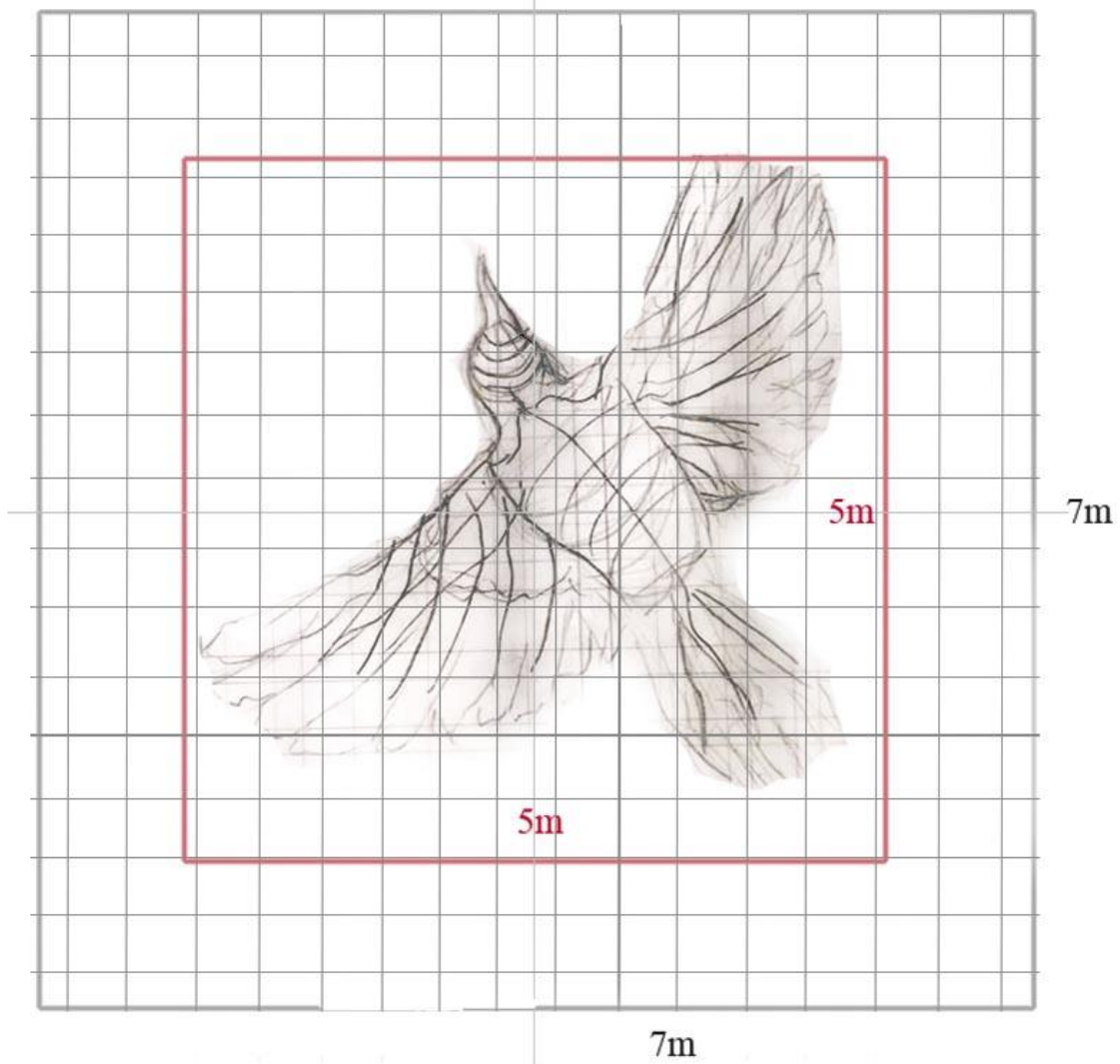


Ilustración (XXI) Esquema de la cara base del cubo, por debajo.

Esquema lateral del cubo

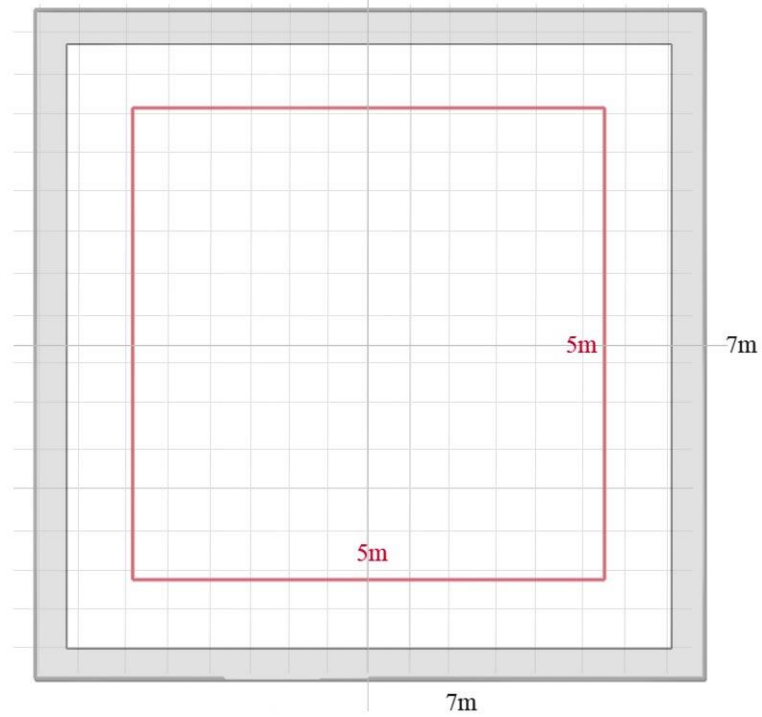
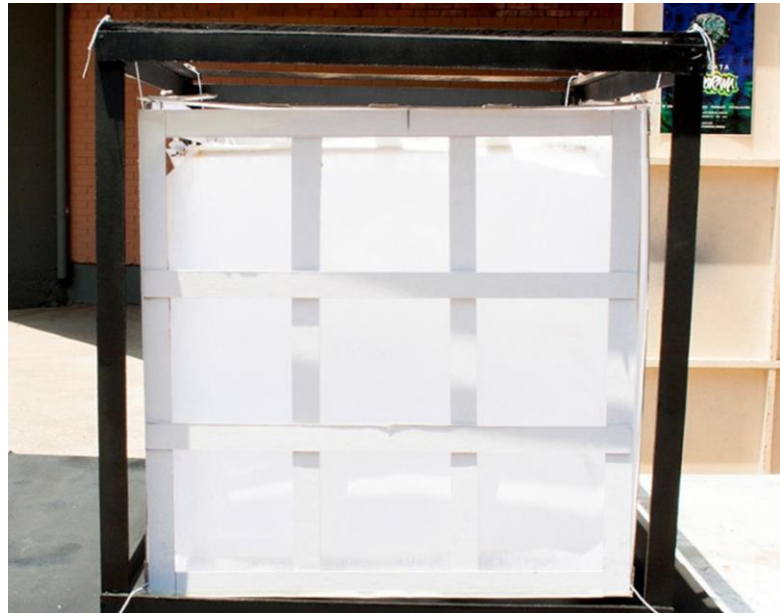


Ilustración (XXII) Esquema de las caras laterales del cubo. Área sombreada indica el ancho de la estructura donde se montan las lámparas



Ilustraciones (XXIII) y (XXIV) Caras laterales de la maqueta de la instalación



Ilustración (XXV) Vista de frente al espacio interior del cubo con el ave en posición.

– **Instalación 2: Testigo-Venado**

Se conforma de cuatro construcciones de hierro basadas en el cráneo de un venado cola blanca, este siendo retomado por su simbología como un guía espiritual y sus cuernos como figura principal en la instalación. Hay dos terminados diferentes para los cuatro cráneos, un par conserva su tono y brillo metálico, mientras el otro par está cubierto pintura de color plateado; cada coloración del metal reacciona diferente a la luz, modificando la percepción del espacio/objeto en cada construcción.

Cada uno de los cráneos contará con su respectivo juego de cuernos que se pueden desarmar y configurarse de diferente manera, según las dimensiones del espacio donde se muestre de acuerdo a los siguientes parámetros:

Los cráneos se colocan en un espacio cerrado, totalmente blanco y con una iluminación cenital fuerte, para lograr una experiencia visual parecida a la de Testigo Ave, pero ahora la dimensión que se pierde sólo es la superior (el techo).

La posición exacta de los cráneos depende las dimensiones del espacio, pero el primero siempre debe de estar en la pared contraria a la entrada a una altura específica de 1.65 cm del suelo, este parámetro viene de la media nacional de altura para personas en México, para que así al entrar a la instalación, los espectadores vean de frente al cráneo del venado, protagonista de la obra. El segundo y tercero se colocan en el piso siempre contrarios uno al otro y evitando la centralidad. El cuarto se monta en cualquiera de las paredes en una posición al azar, nunca en el centro.

Colocados una vez los cráneos se construye cada una de sus cornamentas, invadiendo el espacio por el cual el espectador recorre la pieza. A diferencia de la propuesta anterior en donde es el Ave quien se apodera del espacio por la diferencia de escala entre su construcción y el tamaño de las personas que habitan el espacio en la instalación, Venado se interpone en el camino del espectador y guía sus pasos por donde los cuernos dejan espacio libre; los cuernos que ahora son el elemento clave se eligen porque son la parte del animal que se extiende desde la corporeidad del animal hacia el espacio y sirven como medio de comunicación con otros individuos de su especie, además de también ser utilizados para modificar el espacio que habitan.

Esquema General de Ubicación



Ilustración (XXVI) Esquema general de montaje y ubicación de los cráneos.



Ilustración (XXVII) “Cráneo 3” Placa de hierro, soldadura, pintura automotriz. 2016



Ilustración (XXVIII) “Cráneo 2” Placa de hierro, soldadura, laca transparente. 2016

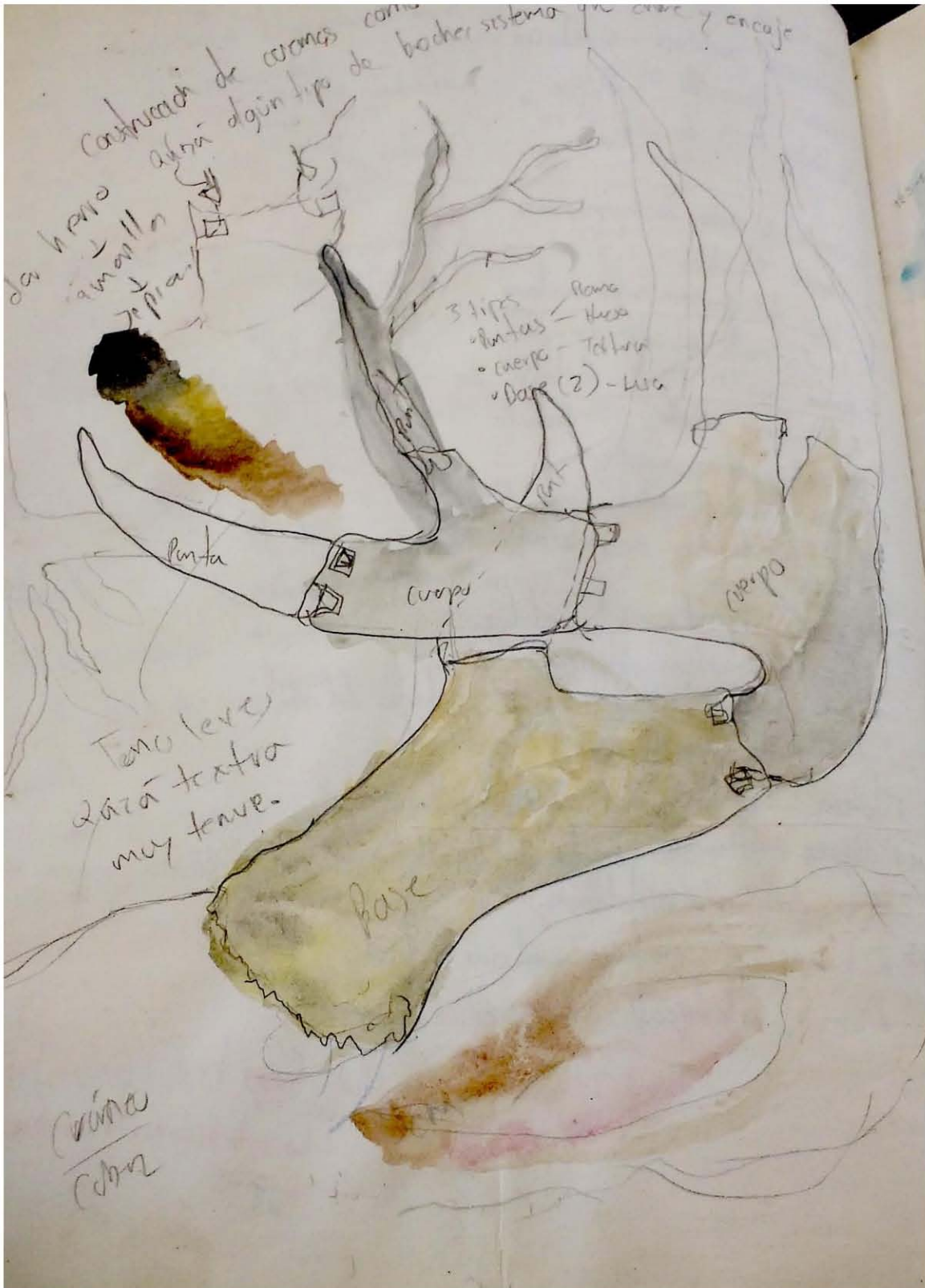


Ilustración (XXIX) Bocetos para la estructura de los cuernos.

– **Instalación 3: Testigo- Liebre**

Esta instalación utiliza la liebre de la misma manera en que Joseph Beuys la veía, un ente femenino, cálido y ejemplo perfecto de los sujetos/órganos individuales trabajando como un todo para lograr orden y equilibrio en un plano terrenal.

El significado de la liebre se une al de la luz y el color dorado para así generar un espacio inundado por energía positiva, divina y acogedora.

De las cuatro instalaciones, es la que puede adaptarse a un espacio más pequeño, siendo sus medias ideales un espacio de máximo de tres metros cuadrados, en el cual, en su centro, se coloca una cápsula transparente que contiene la escultura del cadáver de una liebre (la cual se conforma de dos partes, esqueleto y piel, la cual estará en un estado de conservación buena, sin la estética explícita de las figuras animales anteriores) y está rellena de un líquido que de la apariencia de ser ámbar o miel. La cápsula mide un aproximado de un metro por 80 centímetros.

Por debajo de esta cápsula surge una espiral de cuatro centros, cuyas líneas se dibujan con líneas de LED amarillos y blancos; esta espiral se extiende por todo el piso hasta las paredes del espacio, siendo esta fuente de iluminación la única que existe en el cuarto, dando así la impresión de que la luz está siendo expedida por la misma liebre desde su tumba de ámbar.



Ilustración (XXX) Capas de la construcción de la liebre: esqueleto, piel, dentro de la cápsula.

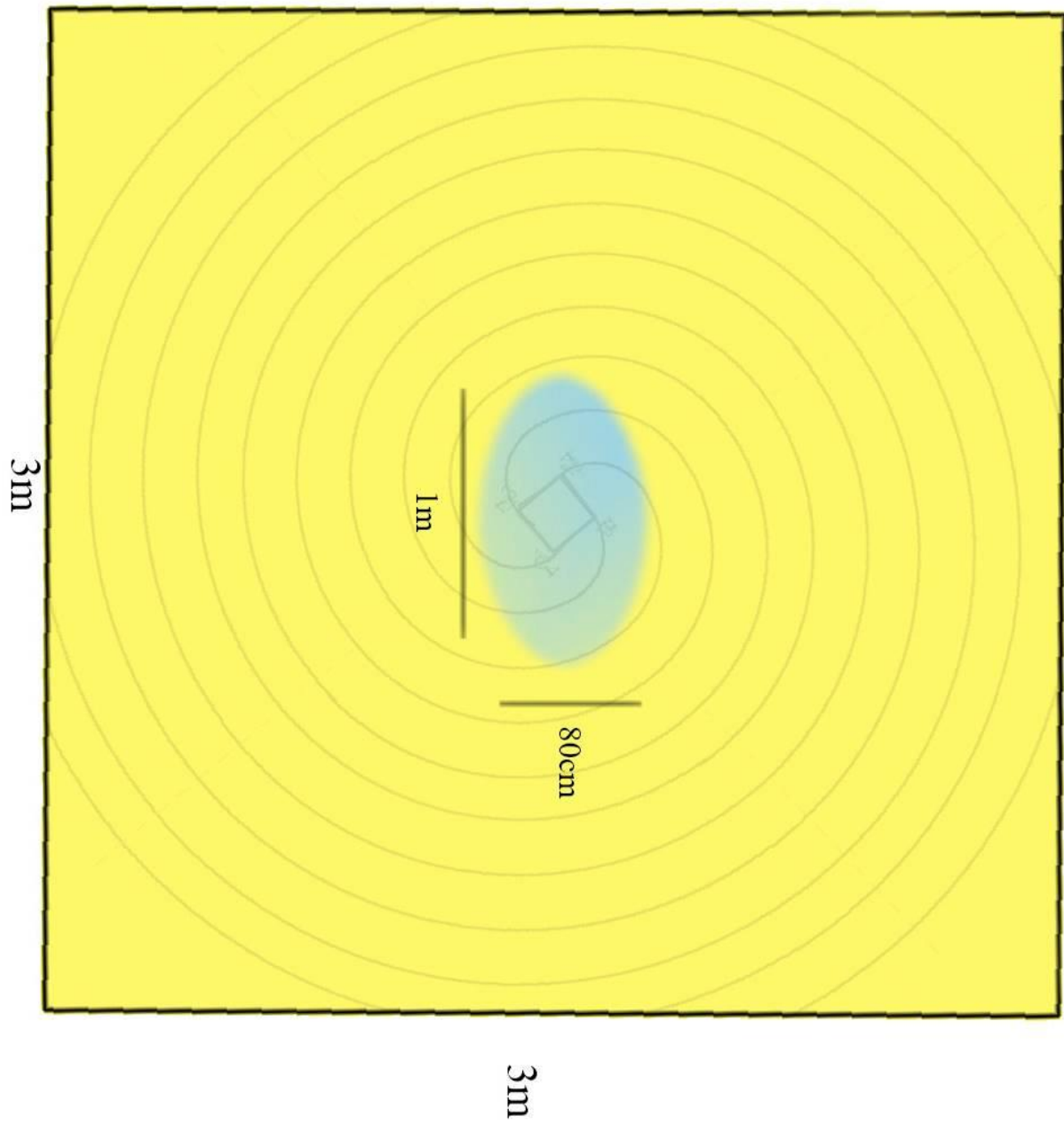


Ilustración (XXXI) Esquema general de la instalación.

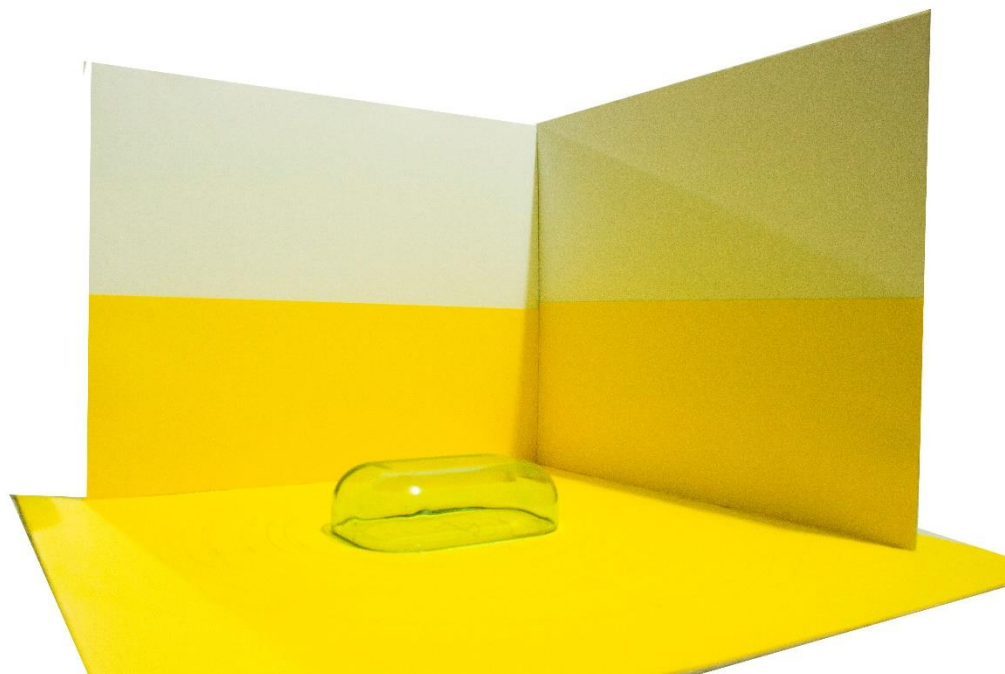


Ilustración (XXXII) Vista frontal de la maqueta general para la instalación.

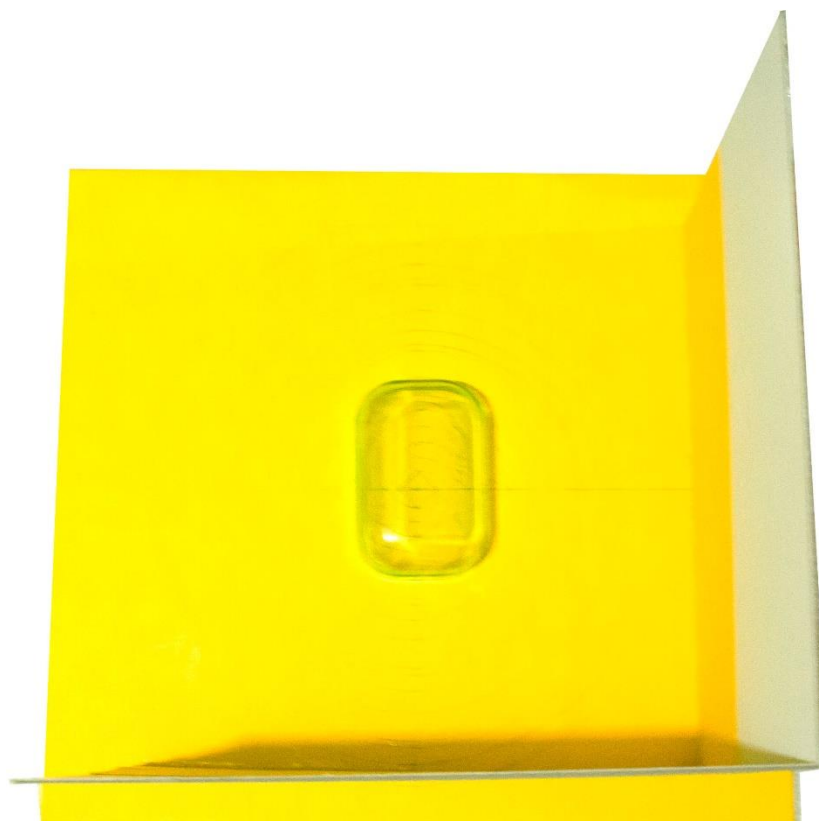


Ilustración (XXXIII) Vista cenital de la maqueta general para la instalación.

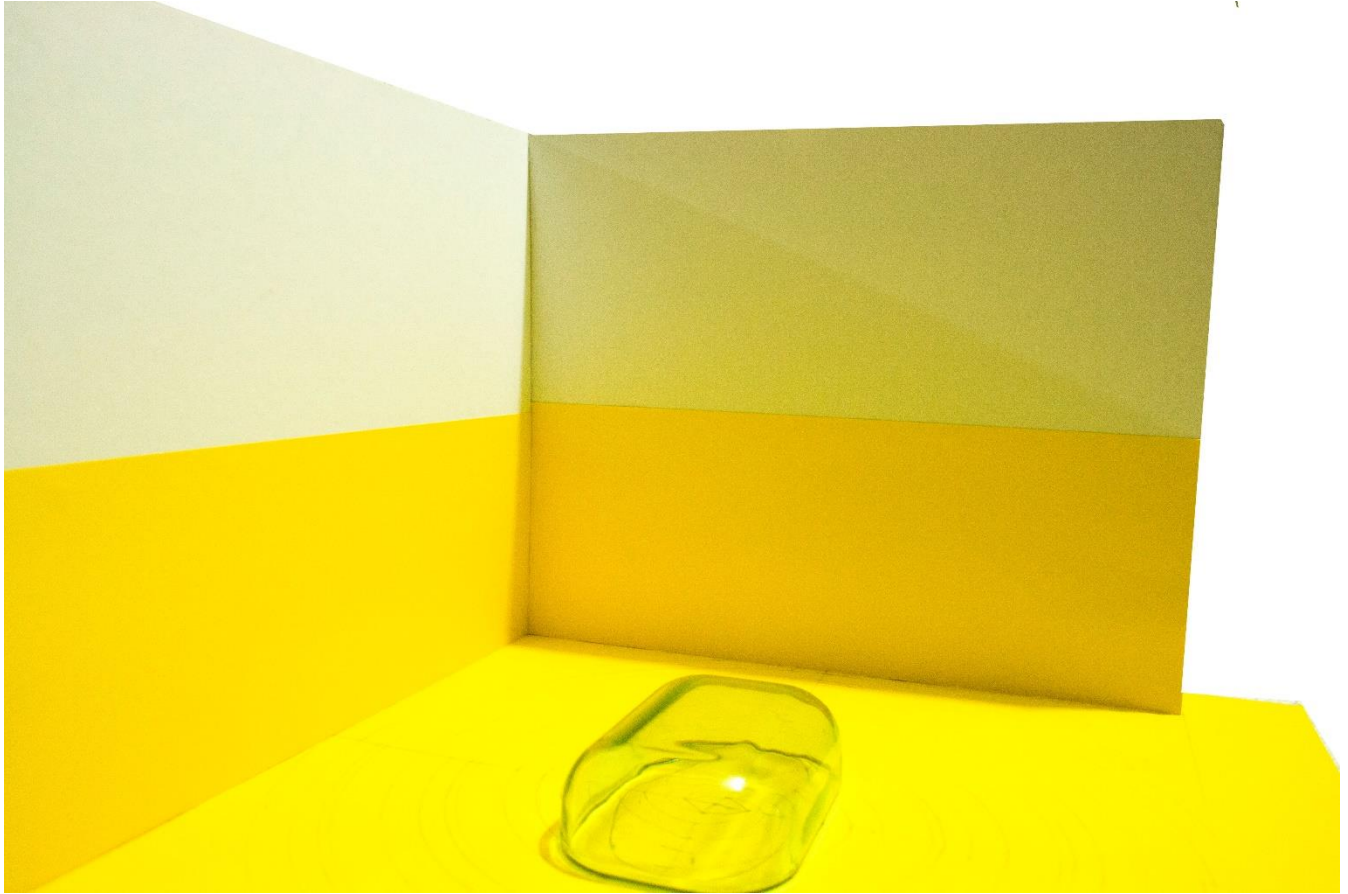


Ilustración (XXXIV) Vista lateral de la maqueta general para la instalación.

– **Instalación 4: Testigo- Cordero**

En esta instalación el cadáver que sirve de “sujeto místico” es el cordero; un animal místico que se utilizó como sujeto de sacrificio para diferentes ritos en la mayoría de las religiones abrahámicas. El sacrificio como concepto ha cambiado mucho desde su significado como rito religioso donde se ofrenda algo a un dios a cambio de otra cosa hasta nuestros días en donde puede significar un esfuerzo para conseguir una meta; es con estos dos significados con los que trabajo en la instalación propuesta.

Al re-contextualizar estos dos conceptos en la obra, el sacrificio toma la forma del esfuerzo que el espectador debe de hacer para llegar al centro de la instalación, donde encontrará al cordero, que se coloca como la divinidad misma siendo asesinada por la ideología especista humana que desvalora al animal como un inferior y se afirma así mismo como superior y con derecho sobre la vida y el planeta.

Al invertir los papeles de lo divino, el sacrificio y aquel quien lo ofrece, la instalación genera un diálogo con implicaciones religiosas que retoma nuestra relación con los animales. Si antes el animal era nuestro medio para conocer a Dios y por tanto reconocido como un ser espiritual, divino y respetado, ¿por qué ahora lo vemos como un ser inferior?

La obra se compone de cinco volúmenes que ocupan un espacio de seis metros por cinco metros y de la escultura del cordero:

Cuatro de estos volúmenes son “escaleras” que rodean el quinto volumen, el cual es el altar, en donde se coloca la escultura del cordero. Las cuatro escaleras se conforman al ensamblar volúmenes/cajones de madera que están hechos con tablas, entre las cuales se deja un espacio para que, por dentro, se instalen lámparas que despidan luz roja y amarilla hacia el espacio.

De las cuatro escaleras, dos son iguales y simétricas, las cuales se colocan en frente y detrás del altar, las escaleras tercera y cuarta son asimétricas; se colocan a los lados. Ninguna de las escaleras está hecha para ser fáciles de subir, las cuatro tienen una proporción que fuerza al individuo a modificar su fuerza de paso o su balance y lo reta a seguir subiendo.

La escultura del cordero es una construcción figurativa que tendrá más similitud con el modelo en la parte del cráneo, parte del lomo y las patas. El cráneo se formará con placas de metal mientras que el esqueleto estará formado por alambre galvanizado y recocido el cuál se dejará oxidar y se barnizará con laca transparente.

A continuación, la estructura se cubrirá con pieles falsas y telas desgarradas a modo de materia orgánica en estado de descomposición.

En la entrada al espacio de la instalación, se colocará un letrero que diga: “La luz lo guiará a la verdad”, dando así una pista al espectador de qué hacer o cómo interactuar con la pieza.

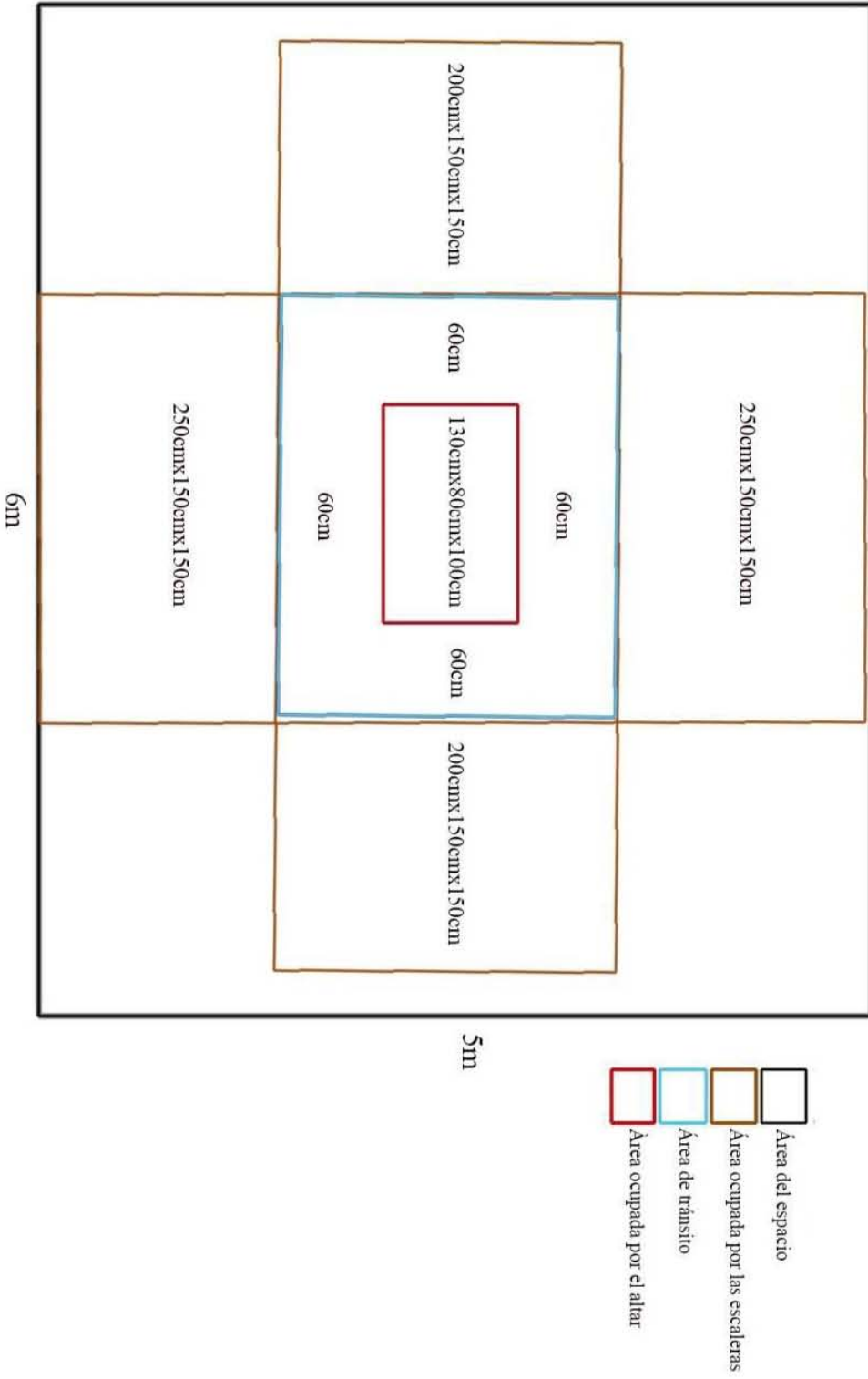


Ilustración (XXXV) Esquema general del espacio que ocupa la instalación.

Escalera Simétrica. 250cmx150cmx150cm. 6 Escalones

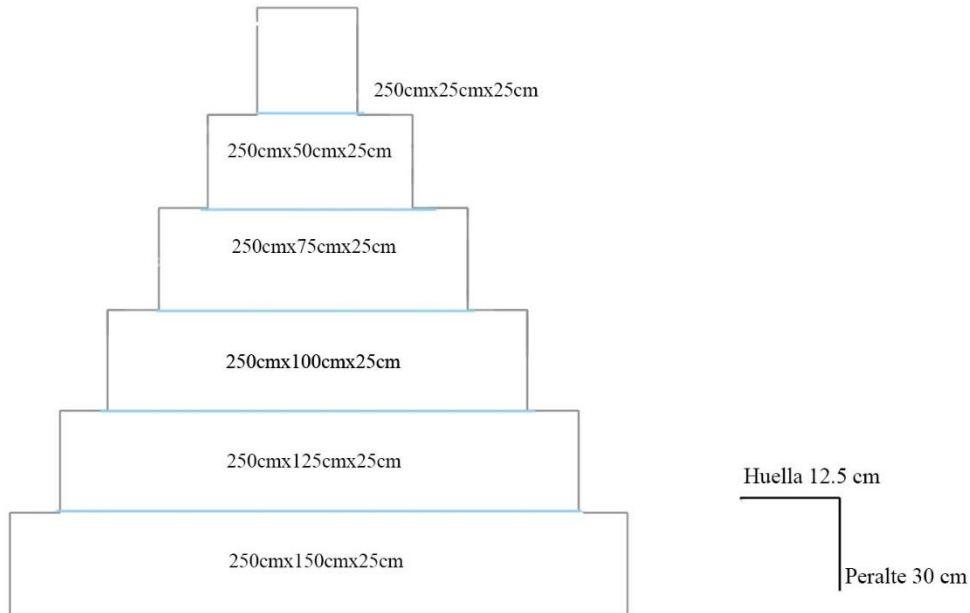


Ilustración (XXXVI) Corte y medidas de las escaleras simétricas.

Escalera Asimétrica. 200cmx150cmx150cm. 5 y 6 Escalones

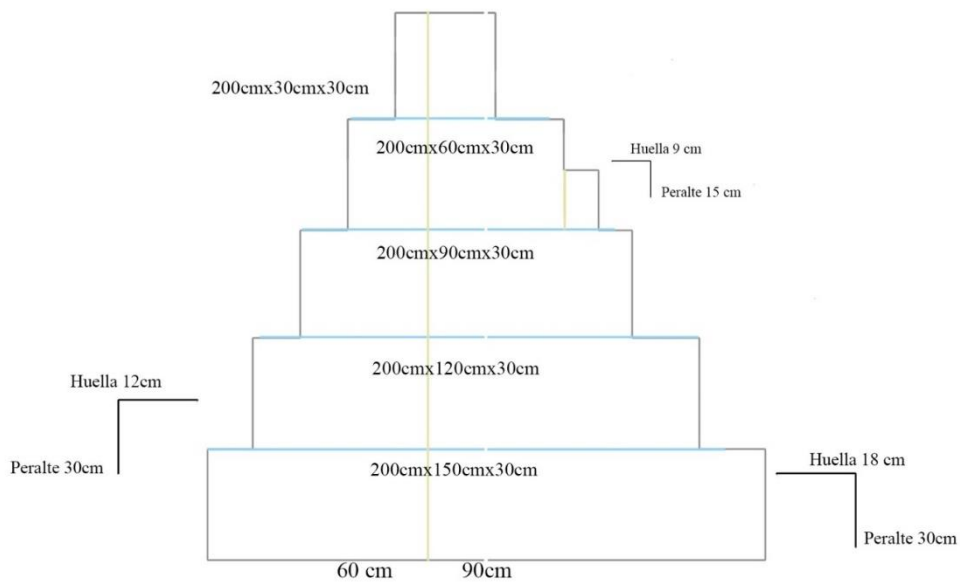


Ilustración (XXXVII) Corte y medidas de la primera escalera asimétrica.

Escalera Asimétrica. 200cmx150cmx150cm. 3 Escalones

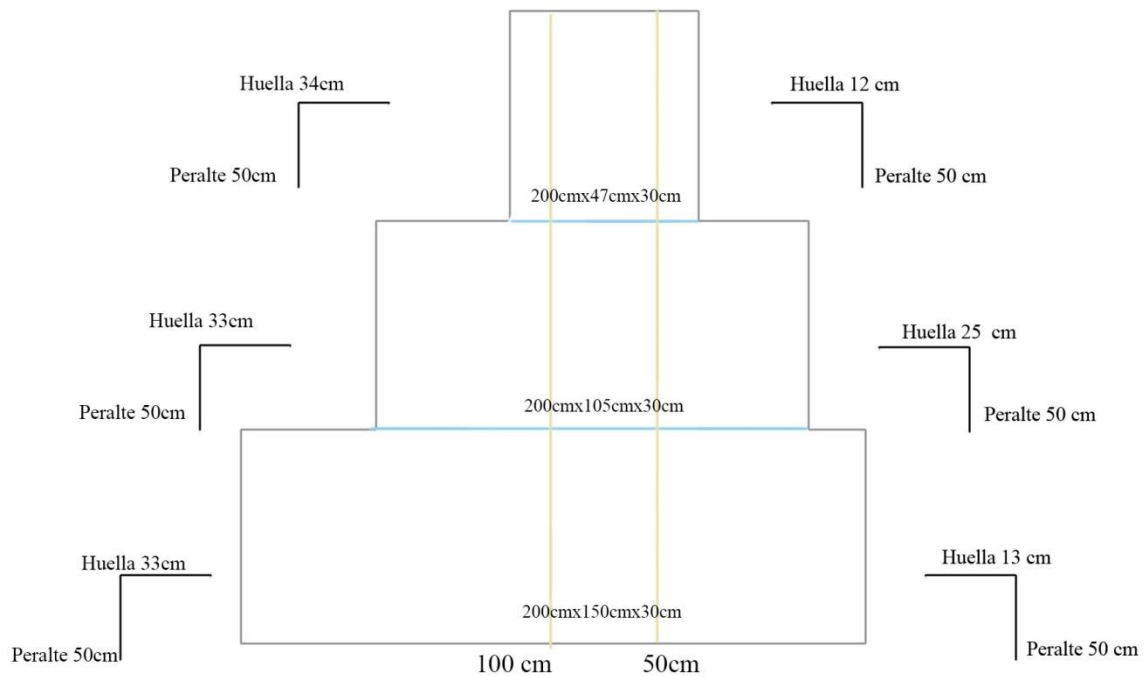


Ilustración (XXXVIII) Corte y medidas de la segunda escalera asimétrica.

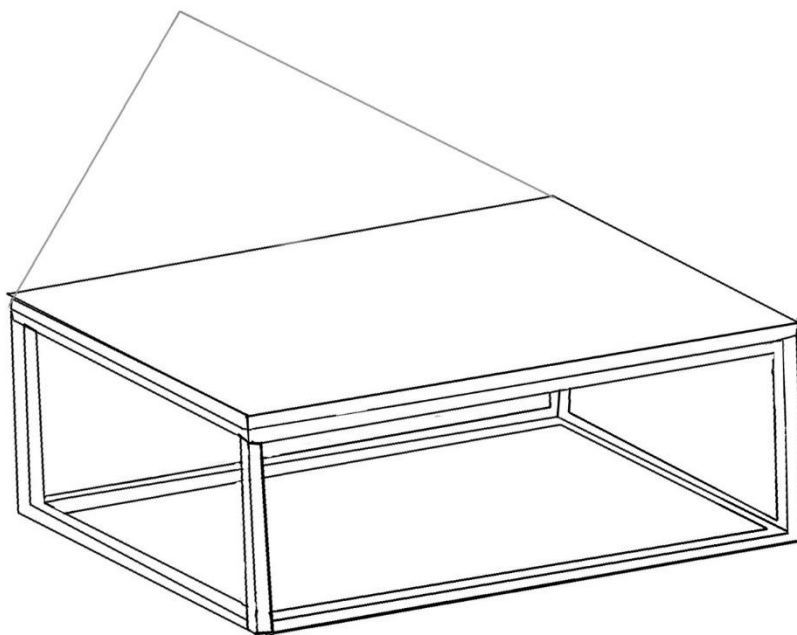


Ilustración (XXXIX) Proyección del altar.

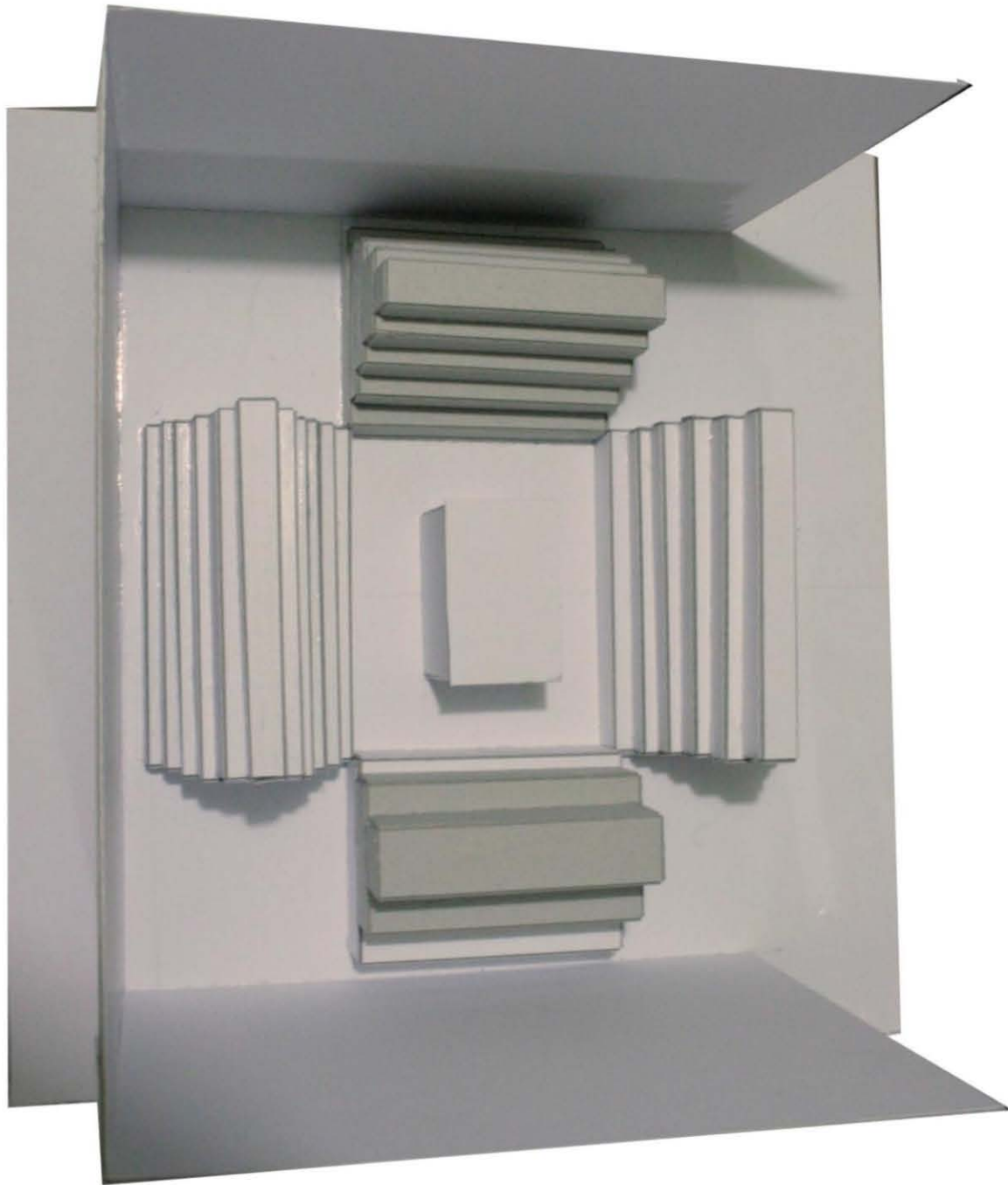


Ilustración (XL) Vista cenital de la maqueta general para la instalación.

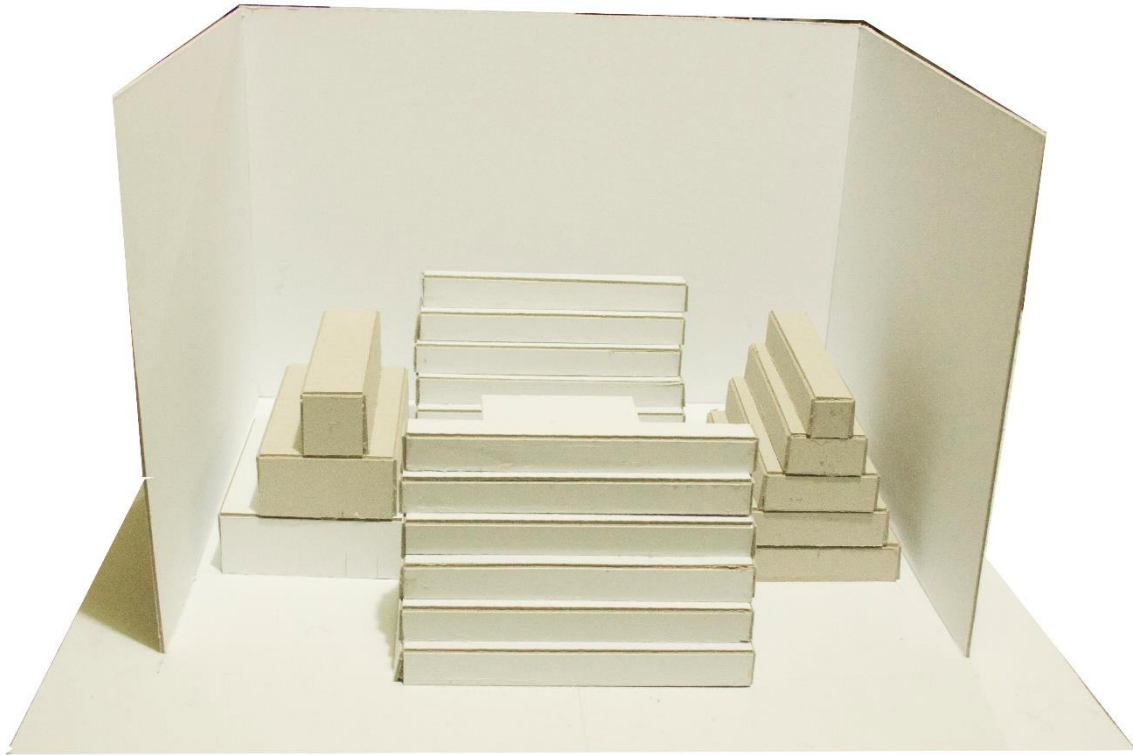


Ilustración (XLI) Vista frontal de la maqueta general para la instalación.

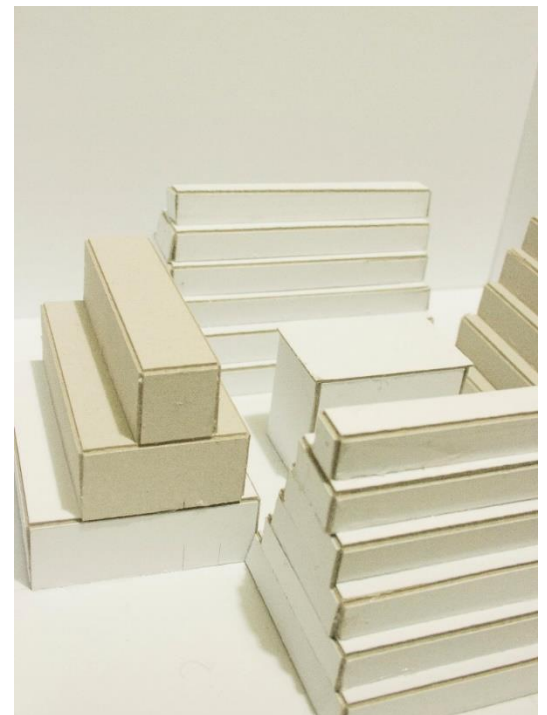


Ilustración (XLII) Detalle a los volúmenes del altar y las escaleras en la maqueta general para la instalación.



Ilustración (XLIII) Boceto para el esqueleto del cordero

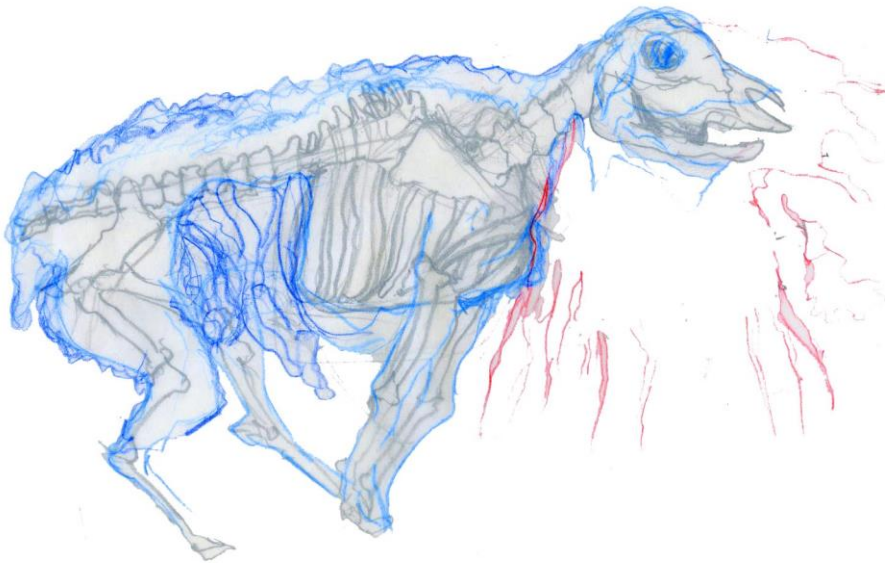


Ilustración (XLIV) Boceto para la parte del cordero en estado de descomposición.

Conclusiones

El primer objetivo de esta investigación, que es uno de dos pasos necesarios para entender el origen de la teoría ontológica, del aforismo acerca del uso de la animal y las instalaciones propuestas, es desarrollar y comprender el pensamiento de Darwin, Gompertz, Singer y Deleuze, apuntando así sus similitudes y concordancia como conjunto para así formar una idea única de lo que significa el ser animal; Darwin aportó la perspectiva biológica, Singer y Gompertz el diálogo moral y Deleuze la importancia ontológica, así que al momento de la investigación y la redacción, no hubo dificultad mayor para relacionar el conocimiento de cada personaje a mi teoría, comprobando así su factibilidad.

En el proceso de juntar las ideas de los diferentes autores, fueron surgiendo dudas y lagunas en mi teoría, que al momento de su reflexión parecían invalidarla o hacerla subjetiva, característica que se tenía planeada evitar en lo posible. Al identificar estos problemas, recurrí a leer otros textos de los mismos autores y fui encontrando más puntos de enlace e ideas compatibles que me ayudaron a completar la teoría.

También encontré más ideas, como la del Cuerpo sin órganos o la de la práctica del devenir-animal que me interesan como tema para quizá una investigación posterior. Creo, en específico, que con la idea del devenir-animal es necesaria una propuesta mucho más corporal y al mismo tiempo, mucho más conceptual.

El segundo objetivo fue crear un sistema fácil de entender, mediante el cual se reconociera y clasificara el uso del animal en el arte. Mientras avanzaba en la selección de ejemplos, me di cuenta que la explicación quedaba corta si no incluía otras expresiones humanas que utilizaran al animal, así que por eso decidí citar algunos relatos, textos breves y obras visuales.

Obviamente, no pude adentrarme demasiado en el desarrollo de ejemplos en el tema de este capítulo, pero en definitiva es la parte que más me gustó de mi tesis, me interesa y me encantaría trabajar con algún historiador de arte, para que, en realidad empiece a identificar y clasificar obras en la manera que describo aquí, o sea las que utilizan al animal, ya sea como símbolo, sujeto u objeto. A mi parecer, de los tantos proyectos adjuntos que surgieron o pueden surgir de esta investigación, creo que este sería el más interesante en un sentido académico, quizá histórico

Al momento de construir una crítica al Bioarte en el tercer capítulo en la parte del animal como objeto, reconfiguré muchas ideas y tuve que dividir en dos partes la reflexión, hablando en la primera del Bioarte que retoma el tema moral acerca de nuestro poder sobre la configuración de la vida, desde una perspectiva gris y éticamente poco cuestionable; y en la segunda, los artistas que optaron por no sólo poner en duda acciones y actitudes de moral cuestionable hacia el animal, si no que las utilizaron como pretexto artístico; apuntar la diferencia entre estos dos grupos fue crucial para el entendimiento de la obra que se propone.

En cuanto a esta diferenciación, siempre es bueno, en nuestro contexto en el arte contemporáneo, señalar que no hay un arte “bueno” o “malo”; creo que el arte sólo es; puede tener todo el desarrollo

teórico que se pueda (como en el caso de esta tesis, que al final de cuentas podría leerse como una sobre-intelectualización de mi obra), pero al momento de mostrarse, todo ese contexto teórico queda en un segundo plano, entrando en juego varios factores externos a la obra de arte en sí, como el sistema económico-moral y social que envuelve a la obra y a las mismas personas que la ven/viven/experimenta o habitan. Son todos esos factores los que en conjunto y a un nivel personal los que definen si esa obra es buena o no.

Al momento de separar estos dos tipos de Bioarte” estoy haciendo un juicio que, en última instancia, sólo funciona dentro del contexto de esta investigación y quizá dentro de los círculos sociales/políticos que se consideren animalistas

También al reconocer esta diferencia en la expresión del Bioarte reconocí mi falta de conocimiento en el área; al empezar la tesis tenía una idea fatalista y determinante de lo que era el Bioarte, pero mientras fui investigando autores y leyendo ensayos, llegué a la conclusión de que la expresión ya está asentada dentro del mundo del arte contemporáneo y es una de las “ramas” del mismo que, desde su origen, es más propensa a extenderse a la multi y a la transdisciplina.

Es esta misma capacidad de moverse hacia la multidisciplina la que pretendo trasladar hacia mi obra al momento de desarrollar a la par una teoría ontológica y el trabajo plástico. El objetivo de la obra es insertarse en la lucha animalista en un contexto académico, ya que actualmente -al menos en los congresos de bioética que ha organizado la UNAM con el Programa Universitario de Bioética- no hay una propuesta animalista que llegue plantear soluciones al problema desde el círculo de las artes.

En cuanto a la intención de la multidisciplina que menciono en el párrafo anterior, es sano reconocer que este trabajo sólo empieza a generar un diálogo entre las disciplinas que menciono, o sea la biología y la filosofía, ahora el reto es llevar el trabajo plástico hacia una verdadera multidisciplina.

Finalmente, también se propone a través de esta investigación desarrollar en su totalidad la teoría del cadáver animal como testigo de la conformación del ser (y no solo una conjunción de ideas) y aunque por ahora se ha remarcado una conclusión personal (la razón por la cual retomo el cadáver animal como recurso artístico), la idea principal y la que me lleva a desarrollar esta investigación es que, cuando las personas habiten y experimenten las instalaciones, éstas puedan renovar o cambiar la posición que los animales ocupan en su escala moral y así contribuir a un cambio social que se genere desde la interacción con el arte.

Personalmente, como muchas de las cosas a las que me enfrento al haber estudiado la licenciatura en artes visuales, creo que el hecho de que mi obra vaya a tener un impacto social no sale directamente de ella o de que yo diga que lo hará, sino que, es la sociedad la que va cambiando a partir de fenómenos que pudieran o no haber tenido una importancia histórica. Ciertamente ahora, no tengo una manera de afirmar si esta intención de cambio social a partir de mi obra se cumplirá, (y menos a estas alturas donde todavía no existe físicamente) pero tampoco se puede negar a un 100 por ciento y, como se comenta coloquialmente, el tiempo y mi trabajo lo dirán.

Ahora, respecto a las obras propuestas, al comenzar la investigación solo contaba con dos ideas para las instalaciones las cuales eran versiones diferentes de Testigo Ave y Testigo Venado, las dos variaban en tamaño, especialmente Testigo Ave, la cual se conformaba de tres cubos suspendidos uno dentro del otro con dimensiones mayores.

En el transcurso de la investigación, también busqué materiales y encontré referentes que hubieran trabajado a las dimensiones que quería en principio para esta instalación, así que al percatarme de la gran cantidad de material y trabajo que suponía hacer Testigo Ave con las dimensiones de 10mx10mx10m, decidí por el momento reducir su tamaño y estructura para hacer la más estable y factible en términos económicos.

Al momento de investigar diferentes mitologías y diccionarios de símbolos, logré concretar ideas para dos proyectos más; Testigo Liebre (que está pensada como un homenaje a Joseph Beuys) y Testigo Cordero, el último con una carga religiosa que lo hace un trabajo más profundo en cuanto a su discurso, ya que las otras tres ideas y la teoría desarrollada dejan a un lado a la institución religiosa debido al problema de absolutos que conlleva; Testigo Cordero busca hacer una reversión del sujeto místico y cambiar el orden en el que entendemos el rito del sacrificio animal

La historia del uso del animal como símbolo en el arte, la literatura y en demás productos culturales da cuenta del potencial que existe en la figura animal para hablar desde sí misma como un agente de cambio y origen ontológico, y es en parte la extensión del tema y de las posibilidades plásticas/visuales de la figura animal las que dejan abierta y en trabajo continuo la serie de instalaciones que se han titulado "Testigos".

Aunque al momento de terminar esta investigación las instalaciones propuestas existen en una primera fase reflexiva, se propone una segunda fase de profundización teórica y de producción que se llevará a cabo a nivel maestría.

Debido a mi continuo interés en estos temas como productora visual y plástica, mi búsqueda por una comunión con lo animal no sólo abarca una posición moral que se desarrolle en el arte, también espero encontrar, experimentar y recrear experiencias espirituales, seguir estudiando ontología, y ser parte de la reflexión Bioética contemporánea para expandir mi teoría ontológica-animal hacia una interdisciplina que le permita acercarse a más personas y salir de esta burbuja subjetiva que puede suponer riesgos al momento de proponerla como válida ante la academia filosófica.

Tengo la firme convicción de que este trabajo puede ser un parteaguas para generar diálogos acerca del arte de cómo, desde este se pueden generar discursos nuevos que incluyan más problemas sociales contemporáneos.

En un perspectiva y comentario muy personal, creo que en esta época el arte debe pensarse y después hacerse; cuando nosotros, los "nuevos" productores visuales cargamos con el enorme peso de toda la historia del arte y hemos pasado el posmodernismo, deberíamos ser capaces de crear nuestro propio discurso y aprender a no solo quedarnos en una disciplina.

Bibliografía:

1. Antiff, Alan, **Joseph Beuys**, Londres, Phaidon, 2014
2. Bermejo, Diego, **Pensar después de Darwin. Ciencia, filosofía y tecnología en diálogo**. Madrid, Editorial Sal Terrae Santa, 2014
3. Bishop, Claire. **Installation Art**. New York, Routledge. 2005
4. Darwin, Charles. **El Origen de las Especies**. Barcelona, Editorial Artemisa, 1985
5. David, Mariana (Coordinadora), **SEMEFO 1990-1999: de la morgue al museo**, México Universidad Autónoma Metropolitana, 2011
6. Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. **¿Qué es la filosofía?** España Anagrama, 2005
7. Derridá, Jacques. **El animal que luego estoy si(gui)endo**. Editorial Trotta. 2008
8. Gompertz, Lewis. **Moral Inquiries on the situation of Man and of Brutes**. Sussex *Fontwell*, Centaur Press, 1824
9. González Roberto, Juárez Oscar y Manzano Josué. **Escorzos de ontología contemporánea: Martin Heidegger, Gilles Deleuze y Eduardo Nicol**. México DF. Editorial Torres Asociados. 2011
10. Guasch Ana María. **El Arte último del siglo XX**. Madrid, Editorial Alianza Forma, 2000
11. Hottos Gilbert. **¿Qué es la Bioética?** Editorial Fontmara, Colección Argumentos
12. Hyesook, Jeon. **Humanities Biomedias Convergence in Bioart**. Ewha Womans University, Seoul, Korea. *Impact Journals* 2014.
13. Kabakov, Ilya, **Sobre la Instalación Total**, México, COCOM Press, 2014
14. Medina Miranda, Héctor M. **Relatos de los caminos ancestrales. Mitología Wixárika del sur de Durango**. México Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Miguel Ángel Porrúa. 2012
15. Morín, Edgar. **Por un pensamiento complejo**. Madrid, Universidad Internacional de Andalucía. 2005
16. Sala, Federica. **Bestiary: Inspiring Animals by inspired artists** Barcelona. 2013
17. Sauvagnargues, Anne. **Del Animal al Arte**. Buenos Aires. Amorrortu, 2006
18. Sax, Boria. **Animals in the Third Reich. Pets, Scapegoats and the Holocaust**. London. Continuum International Publishing Group Ltd. 2000
19. Singer, Peter. **Animal Liberation**. New York. Harper Collins Publishers. 4th Edition. 2009
20. Singer. Peter. **Repensar la vida y la muerte: el derrumbe de nuestra ética tradicional**. Barcelona. Editorial Paidós Ibérica. 1997
21. Singer, Peter. **Desacralizar la vida humana: Ensayos sobre ética**. Madrid, España. Editorial Cátedra. 2003
22. Skoglund, Sandy. **Reality Under Siege; a retrospective**. New York, Smith College Museum of Art. 1998
23. Stangos, Nikós. **Concepts of Modern Art**. London, Tahemes and Hudson Ltd. 1981
24. Valverde, María del Carmen. **Balam: El jaguar a través de los tiempos y espacios del universo maya**. Instituto de Investigaciones Filológicas. UNAM, México 2004.

Fuentes de Información:

1. Sitio oficial del artista Eduardo Kac: <http://www.ekac.org/>
2. Sitio oficial de la artista Hunter Cole: <http://www.huntercole.org/>
3. Sitio oficial del artista Mikel Uribetxeberria: <http://www.mikeluribetxeberria.com/>
4. Sitio oficial de The Tissue Culture and Art Project: <http://www.tca.uwa.edu.au/>