



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“LO ANIMAL EN EL ARTE CONTEMPORANEO”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES
PRESENTA

1

ANDRÉS JURADO URIBE

DIRECTOR DE TESIS

MTRO. RICARDO PAVEL FERRER BLANCAS

MÉXICO D.F., MAYO 2012





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.

Agradezco mucho a ese pájaro perdido que entró al cuarto, lo dejamos en una de las macetas del balcón. Agradezco a los mosquitos que murieron a causa de este proyecto. También a Blanca Inés Uribe, a mis hermanos y a mi familia. A Julio García Murillo, Fernando Caridi, Aránzazu Pola, Miguel Rodríguez Sepúlveda, Fernanda Mejía, Fernando Escobar, Nadia Moreno, Eloísa Mora, Carlos Aranda, Edén Bastida Kullick, Carlos Colín, a Luciana y a Martín, a Carlos Gallegos, a Carlos Hoyos a Misantla 33 *Altos*, a los *fuking dogs*, a la Dra. Mariana Botey y al Dr. Cuauhtémoc Medina, a la Dra Marie Areti, Pavel Ferrer, a los compañeros de la *compañía* en Bogotá, a todos los que rugen, graznan, maullan, ladran, balan, relinchan, chillan, gorgean, y rebuznan en términos académicos, artísticos o no.

A La Sociedad de los Perros & a El Mal Salvaje.

Y especialmente a Laura, por que con ella, el camino es increíblemente hermoso.

CONTENIDO

Introducción

Capítulo I /

Consideraciones sobre lo animal

El Animal Postmoderno.

Derechos de los animales, protección animal.

El argumento de la cognición animal.

Capítulo II /

¿Yo no se a qué me parezco?.

Lo Animal en *I Do Not Know What It Is I'm Like De Bill Viola.*

El gesto & el corpo oscuro.

El lenguaje de los pájaros.

The night of sense.

Stunned by the drum.

The living flame.

5

Capítulo III /

¿Cómo cuánto le gusto a América? *How much America likes me?*

I Like America and America Likes Me.

I Bite America and America Bites Me.

Not the Joseph Beuys Coyote.

Conclusiones

Lo animal como ficción política.

Haemagogia.

Anexo

Entrevista con Mark Dion.

Bibliografía y Referentes

Introducción

Este trabajo está compuesto por distintos ensayos que se aproximan al problema de lo animal en el arte contemporáneo. Los ensayos se refieren principalmente a los siguientes problemas:

- La representación de lo animal al interior de las producciones de artistas.
- El tipo de figuración y los posibles fines ideológicos y artísticos que se pueden rastrear en algunas figuraciones del animal.
- La incidencia de las figuraciones del animal de otros campos en la producción artística y en el pensamiento artístico.

Estas son las articulaciones que se explorarán a través de ejemplos y desplazamientos conceptuales, revisión de obras específicas de ciertos artistas y comparación con obras de otros artistas.

Se resaltarán las ideas de cómo lo animal se ha utilizado en algunos casos tratando de comprender las ideas que se tienen sobre lo animal cómo son utilizadas como operarios políticos. Este trabajo anuncia que el animal está filtrado por ideas y construcciones que son objeto de composiciones y acciones artísticas.

Capítulo I /
Consideraciones sobre lo animal
El Animal Postmoderno

SERI LOVE SONG
The Arrow Signs to the Bow
I am alone
If we were married
We would go out early
We would kill a deer.¹

(La flecha le canta al arco:
Estoy sola
Si estuviéramos casados
Saldríamos Temprano
Y mataríamos un venado)

9

En este texto se intentan articular algunas preguntas acerca de lo animal en el arte contemporáneo, para lo anterior se toma como punto de partida la lectura del concepto de animal postmoderno. Este concepto nos permitirá revisar condiciones de producción de lo animal y algunas de sus polémicas en distintos contextos. El asunto animal es un tema vasto y complejo. *Animal* es un término que se usa en muchas situaciones; es una categoría biológica, un reino, una representación dentro de la clasificación científica de los seres vivos. Más allá de eso, el término también formula diferencias radicales de comportamiento y supone diversos modos culturales de expresarse.

Puede considerarse que alguien actúa como un animal cuando no responde racionalmente a una norma cívica o no actúa bajo el dictado de lo que una comunidad considera humanamente normal. En todo caso, hablar de cosas que hacen los humanos implica hablar de lo que hacen los animales.

Empecemos por comprender cómo puede operar el concepto de humano con relación a esta categoría biológica que lo describe como animal. El humano es un homínido, un animal, *homo sapiens* en su sentido más biológico*, lo que no es evidente en la taxonomía científica del reino animal es el lugar que ocupa el humano en el campo religioso, filosófico, científico o político, en donde la división de lo humano y del animal es más evidente. En la taxonomía es difícil entender la división entre lo que podría considerarse como lo propiamente humano y lo propiamente animal. Uno de los cuestionamientos es que la taxonomía es un modelo humano de comprensión del mundo, uno de tantos que se puede comparar con otros modelos de ordenamiento; teologías, filosofías y doctrinas, visiones que articulan un lugar para lo humano y otro para lo animal con rangos distintos en cada caso. Estos órdenes determinan el modo de actuar, convivir con los animales y pensar acerca de ellos. También determinan cuándo se actúa o se es más similar entre unos y otros.

10

De lo anterior se puede postular que hay animales humanos y animales no humanos. La convivencia con animales no humanos, y las razones que pueden marcar la diferencia son difusas si comparamos algunos de estos sistemas de ordenamiento. Por ejemplo, si comparamos la taxonomía científica con la religión católica y con el chamanismo ¿Cuál es el lugar del hombre en cada una?

*. Giorgio Agamben, *Lo Abierto El hombre y el animal*, primera edn (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006). Es importante tener en cuenta la apreciación que hace Agamben sobre el sistema taxonómico de Lineo en donde Lineo inscribe a los *Homo* en el orden de los *Anthropomorpha*. (pp. 54) semejantes al hombre, a raíz de la dificultad de diferenciar anatómicamente a los humanos de los simios. De este modo también argumenta que el *sapiens* se convierte en el operador diferencial generando una ironía en el mismo sistema taxonómico “*Homo Sapiens* no es, por lo tanto, ni una sustancia ni una especie claramente definida; es, más bien, una máquina o un artificio para producir el reconocimiento de lo humano.” (pp 58)

En este ensayo abordaremos como casos u órdenes: el concepto de animal postmoderno como repliegue político, los derechos de los animales como ideología, la etología cognitiva como una nueva vía de comprensión de lo animal, cuestiones que implican otro ordenamiento del animal como recurso y como sujeto. Estos temas han generado discursos que han variado el concepto mismo de humanidad y en algunos casos se han visto como un paso más en el orden civilizatorio del humano.

No se puede dejar de considerar que estos temas —comúnmente— van de la mano con un deseo de construir un mundo más feliz, más libre y armónico con la naturaleza, de igual modo se verán confrontados con la aceptación de un universo tecnológico que sugiere que los humanos han venido convirtiéndose en máquinas, en seres más inconscientes de su entorno, depredadores de la naturaleza o, por otro lado, han evolucionado en su incorporación de la tecnología. Tomemos entonces la modernidad como un punto clave para indagar sobre estas relaciones humano-animal-máquina.

11

Partiendo de la noción cartesiana en dónde se relaciona el animal con la máquina, veremos cómo se instituye una noción del animal pusilánime, carente de alma o carente de un alma de naturaleza igual a la humana. Esta relación animal-máquina Descartes la desarrolla cuando elabora una serie de pruebas que pudieran argumentar a favor de la existencia de un alma racional que hiciera posible la construcción de un campo de objetividad del mundo y de la existencia del hombre. La observación de los animales daría como consecuencia la pusilanimidad de los mismos y su relación con los animales a partir de la marca de su carencia. Es desde esa idea de carencia que se establece una relación curiosa; según Descartes, el hombre no está dotado de los medios epistemológicos para discernir entre una máquina y un animal que estuvieran constituidos por los mismos órganos. Con otras palabras, si una máquina simula perfectamente los órganos de un ani-

mal, incluso su forma, el humano no tendría medios para diferenciar el animal de la máquina. Ante esta imposibilidad de identificación, el humano tiene otros medios para reconocer si lo que se está simulando es un humano: el alma. Ésta le permite reconocer si la imitación de los órganos y de la forma general de un humano serían de un hombre verdadero. La naturaleza del alma humana nos separaría tanto del animal como de la máquina.

“Y aquí me extendí particularmente, haciendo ver que si hubiese máquinas tales que tuviesen los órganos y figura exterior de un mono o de otro cualquiera animal, desprovisto de razón, no habría medio alguno que nos permitiera conocer que no son en todo de igual naturaleza que esos animales; mientras que si las hubiera que semejasen a nuestros cuerpos e imitasen nuestras acciones, cuanto fuere moralmente posible, siempre tendríamos dos medios muy ciertos para reconocer que no por eso son hombres verdaderos;”²

12

Se percibe incluso que, al sustraer el animal de racionalidad, se detona una potencial alianza con la máquina:

“Por lo demás, me he extendido aquí un tanto sobre el tema del alma, porque es de los más importantes; que, después del error de los que niegan a Dios, error que pienso haber refutado bastante en lo que precede, no hay nada que más aparte a los espíritus endeble del recto camino de la virtud, que el imaginar que el alma de los animales es de la misma naturaleza que la nuestra, y que, por consiguiente, nada hemos de temer ni esperar tras esta vida, como nada temen ni esperan las moscas y las hormigas; mientras que si sabemos cuán diferentes somos de los animales, entenderemos mucho mejor las razones que prueban que nuestra alma es de naturaleza enteramente independiente del cuerpo, y, por consiguiente, que no está atendida a morir con él; y puesto que no vemos otras causas que la destruyan, nos inclinaremos naturalmente a juzgar que es inmortal.”³

De lo anterior podría deducirse la hipótesis sobre el carácter negativo de lo animal. Si el alma es lo que nos constituye como humanos, y lo más humano del hombre es el alma, y con ésta se apunta directamente hacia su carácter inmortal, se puede sacar como consecuencia que lo humano es inmortal y, por otro lado, que lo animal se entiende como el lugar de la muerte, como el lugar de las transformaciones y de las relaciones materiales, físicas y concretas del humano; el animal mismo permanece como el material sensible y constitutivamente ignorante que está a merced de las mutaciones y de los cambios.

Es notable que Descartes proponga una división entre cuerpo y alma que haga posible para el ser humano saber quién es humano; sin embargo, al mismo tiempo, genera un marco cognoscitivo que hace imposible diferenciar el alma de un animal al del alma de una máquina (o su imposibilidad racional).

Esa potencial alianza entre la máquina y el animal a raíz de la imposibilidad humana de discernir la naturaleza de las almas de las máquinas y de los animales, no soluciona el hecho de que el hombre sea un animal en su sentido biológico, más bien, lo hace retornar hacia su cuerpo: el hombre se ve implicado con el animal y con la máquina por sus características físicas, comprendidas por Descartes bajo la noción de cuerpo.

Si se desatiende una relación inmediata con la tradición de la filosofía occidental cartesiana y desplazando el argumento hacia una crítica contemporánea, una de las figuras que conjuga procesos de intercambio entre lo animal, la máquina y el humano es el *cyborg*, y a esta figuración podemos entenderla en el sentido en el que Donna Haraway lo propone en su manifiesto:⁴ un organismo cibernético, mezcla de máquina con criatura viviente, en donde es claro que esta figura sigue sosteniendo problemas de adaptación a su entorno social, político y económico. Se propone como un sujeto que permite entender un mundo que espera sobreponerse a la modernidad. El *cyborg* es pues un sujeto de la imaginación y de la acción humana.

La variación, en este texto, radica en estudiar no sólo la idea de lo híbrido con la máquina como resultado de una transformación del humano, sino del animal como un estado que sigue determinado como un objeto oprimido y en su mezcla con el humano, es puesto a merced de las decisiones de éstos; lo anterior opera de igual modo con la máquina, se considera siempre a disposición de lo humano.

El asunto de lo animal oprimido es crítico para entender la serie de transformaciones de las ideas tecnológicas, de la sociedad y del arte en una época que se supone más ilustrada y más humana pero que es diferente del paradigma moderno propuesto por Descartes a raíz de la tecnologización que tuvo como consecuencia su propia articulación. La producción material y simbólica está conminada a atravesar codificaciones de otra índole en donde la inscripción de lo animal sugiere otras vías para ser cuestionado. Las características de estas codificaciones es que provienen de un estado en que las relaciones de los humanos con las máquinas, con los sistemas, las tecnologías y la cibernética, están siendo socialmente más aceptadas y aprobadas.

14

Ahora es posible no sólo imaginar al humano en un mundo *natural* sino que es posible imaginarlo rodeado de máquinas, robots, pantallas de video y fusionar estas dos imágenes en una utopía combinatoria, humano-naturaleza-máquina.

En el arte siempre hemos encontrado representaciones del animal, desde las pinturas rupestres más antiguas hasta la actualidad el animal es un tema de la representación, es reflejo de nuestras acciones y de nuestras relaciones con los animales. Si se habla de un animal prehistórico, de un animal mecánico, de un comportamiento animal, o de derechos de los animales, se habla de una representación de lo animal ligada a la disposición que en esa representación haga el hombre del animal.

El león de Leonardo Da Vinci, es un notable intento de imitar al león a través de mecanismos. Lo que primaba aquí era entretener a quién ob-



Imagen de Caverna de Chauvet.

<< <http://www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/chauvet/es/> >>

15



León Mecánico de Leonardo Da Vinci << <http://www.gizmodo.es/2009/08/18/el-leon-mecanico-de-leonardo-da-vinci-vuelve-a-la-vida.html> >>

servaba la máquina, antes que comprender el hecho mismo de hacer la imitación. Dos representaciones de animales, la del león imitado y del león real, que evidentemente conforman un *locus* en el imaginario humano.

Tras la figuración cartesiana brevemente desarrollada arriba, es preciso hacer referencia al animal postmoderno que se diferenciaría de un antedicho animal moderno. En *The Postmodern Animal* de Steve Baker se esgrime una hipótesis de lo que sería este animal postmoderno:

“The Postmodern Animal’s hypothesis is that there was no modern animal, no ‘modernist’ animal. Between nineteenth-century animal symbolism, with its reasonably secure hold on meaning, and the postmodern animal images whose ambiguity or irony or sheer brute presence serves to resist or to displace fixed meanings, lies modernism at its most arid.”⁵

16 “La hipótesis de El animal posmoderno es que no había un animal moderno, no había un animal ‘modernista’. Entre el simbolismo animal del siglo diecinueve, con su significado racional y estable, y las imágenes del animal posmoderno cuya ambigüedad, ironía o pura presencia bruta, que sirve para resistir o desplazar significados fijos, se encuentra un modernismo en su estado más árido.”

Para Baker, la medida en que la representación del *animal moderno* aparece, es decisivamente antropomórfica y está rodeada de un aura simbólica y sentimental. La imagen del animal moderno está confiada a la identidad humana, lo animal se oculta en la jerarquía de lo humano sobre lo animal. De ahí la recurrente puesta en disposición de lo animal bajo diferentes figuraciones.

La idea que se tiene del animal en la modernidad – caracterizada por el argumento cartesiano – está asociada a una especie de pasado bucólico que ha sido superado por el estatus civilizado del humano. Según Baker, esto también se reflejaría en el imperativo formal y abstracto del arte moderno: la acción moderna es velar y suprimir la presen-

cia del animal en su discursividad. El problema del animal moderno radicaría en reducir el animal a una pura forma manipulable y en algunos casos prescindible.

Un ejemplo que Baker da es el de *Sheep Piece* de Henry Moore de 1977. Es importante notar que las formas del animal o singularidades en la pieza de Moore se abstraen de tal modo que lo que se opera es



Imágenes de *Sheep Piece* de Henry Moore. 1977.

una desaparición. En esta imagen vemos que el contraste entre la oveja real y la masa escultórica es notable. De algún modo reitera, al menos a nivel de escala, la desaparición del animal en el discurso o su aparición como algo con menor impacto que la propia escultura, como si la autonomía proclamada por el modernismo subyugará a lo viviente no humano. A esta desaparición u opresión se opone el animal postmoderno, que en principio y por el contrario, sería una ironía del animal “viviente” que busca ir más allá de una identificación con lo humano y lo racional desfigurando el concepto mismo de lo humano. El animal postmoderno abre una posibilidad de lo post-humano, una posibilidad más allá de la idea que la modernidad ha implementado para concebir al animal y al humano, que no es un después histórico de lo humano sino que se constituye como algo que piensa lo humano imbricado en esa serie de redes tecnológicas, científicas y económicas.

Podemos entender lo posthumano como lo percibe Cary Wolfe. Para Wolfe *lo posthumano* no es posthumano del todo; es posthumanista en la medida en que abandone las fantasías de incorporeidad y autonomía heredados del humanismo. También en la medida en que abandone la idea de superar lo animal por medio de su desaparición, ocusión o abstracción. La visión del posthumanismo de Wolfe afirma su proximidad y parentesco con el concepto de postmodernidad:

*"...My sense of posthumanism is thus analogous to Jean-François Lyotard's paradoxical rendering of the postmodern: it comes both before and after humanism: before in the sense that it names the embodiment and embeddedness of the human being in not just its biological but also its technological world, the prosthetic coevolution of the human animal with the technicity of tools and external archival mechanisms (such as language and culture)..."*⁶

18

"...Mi sentido del posthumanismo es, por tanto análogo a la representación paradójica de lo postmoderno que hace Jean-François Lyotard: se trata de antes y después del humanismo: antes, en el sentido en que nombra la incorporación y el arraigo no sólo biológico sino tecnológico del ser humano al mundo, la co-evolución prostética del animal humano con la tecnicidad de sus herramientas y mecanismos externos de archivo (como el lenguaje y la cultura)..."

Lo post-humano indicaría, por una parte, la noción de que lo humano es una construcción sociocultural y política, y por otro, que se intenta abandonar el dogma antropológico, político y científico humanista, en donde la figura del humano es el centro del pensamiento.

Desde esta noción de postmodernidad Baker describe dos etapas de este animal postmoderno basándose en las caracterizaciones que hacen sobre la postmodernidad Hal Foster y Wendy Wheeler; la disposición de los dos autores es muy similar; primero se da un paso por

una ironía y una contemplación, luego se apuntala una apropiación y reconstrucción de un proyecto (el proyecto moderno).

1) *delight and sheer. 2) possess the real thing. (Foster)*

1) Placentera y Pura. 2) Posesión de la cosa real.

1) *ironic or parodic. 2) constructive, rebuilding, rethinking human beings. (Wheeler)*⁷

1) Irónica o parodia. 2) Constructiva, reconstructiva, vuelve a pensar al ser humano.

Para argumentar esto Baker realiza un recorrido por distintas obras que presentan importantes contradicciones, obras de artistas enmarcados en la discusión del arte contemporáneo, entre ellos: Olly & Suzi, Cindy Sherman, Jeff Koons, Peter Greenaway, Damien Hirst, William Wegman, Mark Dion y Joseph Beuys. El análisis lo levante ante la consideración de que algunas de sus obras comprenden problemas entre modernidad y postmodernidad: la creatividad, la filosofía y el pensamiento experto. Las características de esta noción del animal en el arte contemporáneo se hacen explícitas en algunas de las categorías que se oponen al sujeto moderno:

- *"Estrangement, Botched Taxidermy, Animots and the non specific-human, The incalculable, The unmeaning, sound before, Meat before, hierachy and holding to form..."*
- "Extrañamiento, Taxidermia precaria, Animotes y la no especificidad del humano, lo incalculable, lo insignificante, el sonido antes, la carne antes, jerarquía y el mantenimiento de la forma.

Estas categorías opuestas, según Baker, a la constitución del sujeto moderno, son seguidas por la señalización al concepto de *devenir-animal* de Deleuze & Guattari. Aunque Baker incorpora la noción de *Devenir-animal* en su idea del animal postmoderno, es preciso desviar el camino y revisar esta articulación. Ésta se encuentra en *Mil Me-*

setas, en el capítulo *devenir-animal, devenir-niño ...* Ahí se inscribe la categorización de los tres tipos de animal que proponen los autores del *Anti-Edipo*:

- “los animales individuados, familiares domésticos, sentimentales, los animales edípicos, personales, “mi” gato, “mi” perro; esos nos invitan a regresar, nos arrastran a una contemplación narcisista, y son los únicos que entiende el psicoanálisis.”
- “los animales de carácter o atributo, los animales de género, de clasificación o de Estado, esos de los que tratan los grandes mitos divinos, para extraer de ellos series o estructuras, arquetipos o modelos.”
- “Por último, habría animales más demoníacos, de manadas y afectos, y que crean multiplicidad, devenir, población, cuento...”⁸

20

Esta clasificación considera una vinculación social del animal que permite una lectura amplia que contempla la noción de lo animal desde su potencialidad política (y de emancipación ante la subyugación moderna). La taxonomía de Deleuze y Guattari vislumbra múltiples dimensiones de lo animal que pueden considerarse como un eje para pensar la contemporaneidad.

La resonancia de este concepto es notable en el arte contemporáneo, ejemplo de ello es la exposición *Becoming Animal* organizada por el MASS MOCA en el 2005, y que contenía obras de artistas como Mark Dion y Patricia Piccinini.⁹

En el texto del catálogo aparece una nota importante que permitiría dar un giro al asunto de lo animal.

En la entrevista con Nato Thompson, curador de la exposición, el artista Mark Dion anota que la taxonomía opera como una construcción



Imagen de la Exposición *Becoming Animal*. MASS MOCA 2005.

política, afirmando que hay en los movimientos ambientalistas una falta de estrategia para minar estas estructuras de poder en las que se insertan los seres vivos. La crítica institucional de Dion radica también en que su trabajo no es *sobre la naturaleza* sino sobre las ideas socialmente construidas sobre la naturaleza, aludiendo así a su relación con modos de producir esta realidad.

21

En la obra *Library for the Birds* Dion representa el árbol del conocimiento con sus raíces podridas, los bellos pájaros que se posan en este árbol podrido demuestran que esta belleza se consumió a fuerza de una expropiación colonial. El desencantamiento que va de la mano con la idea de coleccionar, conservar y mostrar maravillas de la naturaleza es un reflejo de la exotización del otro. En este caso es evidente que toda la producción de conocimiento científico, taxonómico y cultural es deudor de la más cruda intervención, apropiación de territorios distantes y distintos a los de quienes producen este conocimiento.

Es en este rubro de la política en cruce con el arte en dónde la aparición de lo animal se abre potencialmente como algo que al ser representado convoca una serie de traumas sin resolución. La mera presencia del ani-

mal, que escapa de su desaparición y que se niega a ocultarse, emerge en el arte como una toma de posición política.

En esta vía, no es tan desatinado asociar esta aparición del animal con la noción política del subalterno. Una trasposición humana deducible

22



Mark Dion. *Library for the Birds of Massachusetts*, 2005. Tanya Bonakdar Gallery.

sería pensar al animal en términos de opresión a raíz de su clasificación: el animal como subalterno figura entonces este modo de subjetivación de estructuras de poder ejercidas por un orden, sea taxonómico o político. El subalterno sería aquel que en la estructura social es marginalizado y se ubica en una clase inferior de la sociedad.

Es en este sentido que la noción de subalterno nos permitirá desarrollar una serie de preguntas acerca de la aparición de lo animal en el arte contemporáneo: “lo *subalterno* como expresión de la experiencia y la condición subjetiva del subordinado, determinada por una relación de dominación”¹⁰, dominación ante una institución. “Las clases subalternas sufren la iniciativa de la clase dominante, incluso cuando se rebelan;”¹¹ La pregunta es: **¿Qué pasa si pensamos al animal-no-humano como subalterno?**

Se abriría entonces la discusión sobre los procesos que pueden acontecer actualmente con los animales y el rango inferior en el que se encuentran en las relaciones sociales con los humanos. Pensemos en los derechos animales, *Animal Welfare*, protección animal, Conciencia y sufrimiento del animal-no humano generado por estructuras y condiciones de producción humanas. ¿Qué posición tomar ante estos derechos? ¿Qué es lo que se puede prever? ¿Cómo el arte se ha insertado en alguna de estas discusiones? ¿Cuál es el papel simbólico y material del animal en estos contextos?

Cabe preguntarse si lo animal es lo que ejerce la resistencia ante los mecanismos de control del estado soportados en una visión de la tecnología, lo que si es evidente es que se estas polémicas aparecen representadas en la producción visual actual.

En la película *Número 1765* podemos ver cómo un animal a la espera de su muerte en un matadero reacciona con gestos y con su mirada ante la seguridad de lo que será su destino, el hombre que ejecutará a acción es un sujeto anónimo que prepara un pequeño artefacto que dará la punta-

da final. Mientras el hombre se acerca con el artefacto, el animal, gracias al efecto de montaje de la película, parece oponer resistencia al tratar de saltar el cerco en donde se encuentra; parece moverse compulsivamente y dar brincos para evitar el ataque. Esto es reforzado por música que irrumpe abruptamente y acompaña la convulsión. Después de ver la cruda y veloz muerte, el humano procede a desangrar y descuartizar el animal. La operación mecánica y el procedimiento son tan fríos que la figura del humano irrumpe como un mecanismo, se presenta como un puro proceso, una relación máquina-humano. Es evidente que el cortometraje, al humanizar el rostro de la res, intenta producir una con-

24



Fotograma de la Película *Numéro 1765* de Cyrus Neshvad. 2008.

sciencia sobre estas relaciones *inhumanas* con el animal.

Ahora bien, si ese espectro de lo humano es dividido por el control que ejerce lo humano, con ayuda de sus facultades maquinales sobre el animal, puede señalarse que en la figuración del animal posmoderno se busca construir una ficción diferente, que haga puente con las con-

diciones tecnológicas que han sido construidas hasta hoy en donde la máquina no está hecha para afectar y desangrar al animal.

Por otro lado, el animal postmoderno, también puede ser un doblez de la misma e incompleta imagen del animal, una pugna que adquiere cierta coherencia en cada época. Suponemos que al menos se asume un fantasma inalcanzable en el sentido en que entiende que lo animal está mediado ante el aparataje de lo humano. En lo humano, lo animal aparece oprimido, ocluido bajo la figuración humana de lo animal, bajo las relaciones que el humano establece entre la máquina y animal, esto va en detrimento de una supuesta esperanza en la máquina como vehículo para armonizar las relaciones entre el hombre, la máquina y el animal.

Pensemos en algunos movimientos actuales asumiéndolos como potenciales ideologías acerca de lo animal ¿cómo inciden en esta noción de animal contemporáneo o postmoderno? Asumamos esta proposición acerca de lo que nos puede explicar una ideología: “La ideología no aspira a explicar ninguna región de la realidad, no está compuesta por enunciados verificables. Aspira a guiar el comportamiento de los agentes históricos en virtud de la posición que ocupan en el sistema social.”¹² ¿Qué ideas sobre el animal aparecen como legítimas demandas en la actualidad? ¿cómo los presenta el arte contemporáneo?

“Pero ¿en qué se distingue nuestra historia de la libertad de la historia de la libertad del jabalí si se halla sólo en la selva? Además, es bien sabido que cuando más se interna uno en el bosque, más resuena la voz fuera de éste. Por tanto, ¡dejemos en paz a la selva virgen...”¹³

La liberación animal es un debate presente. Se reitera constantemente en prácticas culturales que implican enfrentamientos con los animales: corridas de toros, peleas de gallos, peleas de perros, caza deportiva y otras. ¿Qué podemos pedir o hacer por el animal?

Ello no difiere demasiado de lo que puede pedir un animal humano. Quizá el punto consiste en pensar qué tipo de estructura económica de producción permite que sea imperativo otorgarle derechos a los animales, convertirlos en sujetos de derecho.

26

Habría que buscar en qué tipo de estructuras sociales históricas se les ha conferido un especial derecho a los animales y bajo que criterios. Es más común encontrar ejemplos que regulan nuestras relaciones con los animales; en la Biblia y en el Corán se inscriben leyes, derechos o mandamientos en donde se regulan las relaciones con los animales no humanos, la crítica a estos órdenes es una crítica a modelos de comportamiento humano. Por otro lado el método cartesiano, de algún modo, debería servirnos para entender el desplazamiento de la categoría de humano, como vimos, hay una herencia de tradiciones religiosas, la división del alma y el cuerpo. Pero Descartes también logra posicionar la idea de humano como sujeto autoconsciente, autónomo, soterradamente hay una crítica a la religión en él y un acto blasfematorio que se consuma en la duda, opone al orden omnisciente de Dios el ideal de una esencia humana expresada en la

razón. Es aquí en donde la separación entre humanos y animales, se convierte en una parodia del cuerpo y el alma y redirige la cuestión a construcciones ideológicas:



27

[Direktor Pudel](#)«, 1998-2006 by [Christian Jankowski](#).

“La crítica de la religión desemboca en la doctrina de que el hombre es la esencia suprema para el hombre y por consiguiente, en el imperativo categórico de echar por tierra todas las relaciones en que el hombre sea un ser humillado, sojuzgado, abandonado y despreciable, relaciones que no cabría pintar mejor que con aquella exclamación de un francés, al enterarse de que existía el proyecto de crear un impuesto sobre los perros: ¡Pobres perros! ¡Quieren trataros como si fuerais personas!”¹⁴

Asimismo, el animal es separado de una noción de responsabilidad sobre su entorno. También se elabora la idea del animal inofensivo y en relación armónica con la existencia ¿Qué sucede pues cuando se implica al animal en relaciones que por ese derecho a vivir aislado del mundo no le competen?

La figura del canino respondiendo a actos legislativos racionales, pagando impuestos pone en juego nuestro registro de lo legal. Esta noción la desarrolla visualmente Christian Janowski en *Direktor Pudel*, en su pieza vemos la mascota de los padres del artista haciéndose cargo del negocio familiar, una imagen que nos enseña de manera hilarante cómo un animal se haría cargo de asuntos burocráticos solamente por aparecer en la mesa del director.

En un caso, los animales no estarían por fuera de la estructura y superestructura económica teorizada por Marx, los animales están integrados en nuestra cadena de producción y las relaciones materiales y también en nuestras ideas sobre ellos. Aun así, no son ellos los que pueden, adentro mismo del logos humano, de las relaciones sociales, restituir su presencia dentro del discurso legal; la demanda por los derechos de los animales es un largo camino para pensar en qué tipo de sociedad o de estructura económica se están planeando estos derechos. Si los animales pueden estar cobijados por leyes, qué restricciones supondría para sus actos.

¿Por qué existe esta demanda? ¿Qué permitió suprimir ciertas relaciones con el animal que ahora echamos de menos?

En la expresión “¡Pobres perros; ¡Quieren trataros como si fuerais personas!” se elabora una noción opuesta al beneficio que podría obtener un animal al tener derechos, esto implica pensar los derechos de los animales como límite de los derechos humanos. Si tomamos como ejemplo uno de los derechos humanos más importante, el derecho a la vida, podemos verificar la dificultad que implica articular esto a los animales como una totalidad.

En la acción *Inthewrongplaceness* de Kira O’Reilly atendemos a una especie de comparativa entre el cerdo y el humano. El cuerpo recién muerto de un cerdo es dispuesto de distintos modos en poses que son imitadas o copiadas por el cuerpo-vivo-desnudo de la artista. La postura exhibe las similitudes entre los cuerpos, la piel y sus pliegues, las tensiones musculares, el tipo de relajación. En la acción, la artista también acaricia el cuerpo del cerdo durante unos minutos hasta que este va perdiendo temperatura a raíz de su muerte. La idea es mostrar la cercanía del hombre con este animal. La artista dice sentirse atraída por las vísceras y entrañas del cerdo de tal suerte que busca fusionar su temperatura con la de los fluidos de la criatura. Uno de los puntos que le critican a O’Reilly es que al animal se le dé muerte con fines artísticos: esto es, el abuso de su posición como artista para acabar con la vida de un animal*. *Inthewrongplaceness* genera controversia en donde sea que se presente: cuando se inscribió en el *Tract Live Art* (2006), “la cobertura (periodística) retrató el performance como obsceno, como un desperdicio de dinero de los contribuyentes, y una violación a los derechos animales” “*The coverage portrayed the performance as smutty, a waste of taxpayers money, and a violation of animal rights.*” Evidentemente el hecho de que la artista estuviese interactuando con un cadáver de cerdo implicaba moralmente el derecho a la vida del animal.

29

** Se puede seguir el argumento sobre la obra de Teresa Margolles en la que se articula la idea de la morgue como *atelier*, la obra de la artista inscribe una noción sacrificial y mítica en las acciones con la muerte. Para ampliar esto pueden remitirse a: Cuauhtémoc Medina, Taiyana Pimentel, Teresa Margolles, Elmer Mendoza, Ernesto Diazmartínez, Antonio Escotado y Mariana Botey, *Teresa Margolles ¿De qué otra cosa podríamos hablar?* (México: Editorial RM, S.A de C.V, 2009), p. 10.



Kira O'Reilly - *Inthewrongplaceness* 2008.

30



Kira O'Reilly - *Inthewrongplaceness* 2008 Exteresa. México. D.F.

Miru Kim, artista norteamericana, en una suerte de resonancia de la acción de O'Reilly, dispone a un nivel de feria de arte una acción similar. La artista desnuda convive con cerdos durante horas adentro de las granjas o en el caso de *Art Basel* en un espacio aislado mediante un cristal. Imita sus movimientos, se unta de lodo, los toca y se acuesta al lado de ellos. Suponemos que las dos artistas buscan sensibilizar al espectador ante el cerdo, pero las indicaciones que da Kim sobre su acción disparan el sentido hacia otro lugar: "*The line between the subject and the object were obscured, and two souls mingled on the plane of contact.*"¹⁵ "La línea entre el sujeto y el objeto se oculta, y dos almas se mezclan en el plano del contacto".

En el caso de O'Reilly la relación con la muerte es notable, parece que ella hace una reverencia a un animal que está muriendo en el lugar del humano. Kim por otra parte, con la aparición del alma en su perspectiva, nos regresa al problema cartesiano. Su apuesta parece jugarle más a una restitución del alma del animal. Kim no cuestiona las condiciones de producción del animal, más bien apela a una espiritualidad que se fragua estableciendo un contacto con la parte inmortal del animal, dos almas mezcladas en lo que parece una humanización del cerdo, con visos de indiferencia. Lo cual lleva a pensar que su operación con el cerdo es un modo de resarcir lo humano alegando por un derecho del animal a tener alma.

PETA (People for the Ethical Treatment of Animals) esgrime un argumento en sus discursos proteccionistas; compara los campos de concentración con las granjas de animales y los laboratorios científicos en que se hacen pruebas con animales. Su eslogan nos deja saber la posición que tienen: "*PETA cree que los animales... son capaces de sufrir y tienen interés en dirigir sus propias vidas; así mismo, no son nuestros para usarlos como comida, vestimenta, entretenimiento, experimentación o cualquier otra razón.*"¹⁶



Miru Kim - *The Pig That Therefore I Am*. 2011.

32



Versión presentada en Art Basel en 2011 llamada *I Like Pigs And Pigs Like Me*.

Lo que no se preguntan en *PETA* es por las condiciones en las están los trabajadores de estas fábricas, o las condiciones del artista, por un trato ético de los animales humanos. Esta indiferencia sostiene la división entre un alto humanismo y lo animal como si los derechos humanos operarían efectivamente en las condiciones globales, obviando problemas de escala y de localidad. La exigencia de derechos sería tan legítima para el animal procesado o puesto en la escena artística como para el animal humano que labora en la fábrica. Pero esto no evita visiones colaterales que se desprenden de casos polémicos.

En la obra *Exposición No. 1* de Guillermo Habacuc Vargas: el artista amarró a un perro adentro de una galería de arte, tras días de exhibición se dice que el perro murió por inanición. La acción tuvo una repercusión mediática instantánea, las respuestas y alegatos, quejas e injurias hacia el artista gracias a su acción, se convirtieron en polémica global. El artista recopiló todos los mensajes insultantes que por vías electrónicas recibió durante años y están dispuestos en su sitio web promocional, las entrevistas indagando por los motivos de su acción revelan una posición inquietante que puede ayudar a pensar los límites de los derechos animales. Según el autor, uno de los móviles de su acción fue algo acontecido con un migrante indigente, un animal humano:

33



Guillermo Habacuc Vargas *Exposición No. 1*. Bienal Centroamericana Honduras 2008

...El disparador fue un hecho ocurrido en Costa Rica. Un inmigrante nicaragüense, indigente, fue atacado por dos perros Rotweiller al entrar en un taller. Todo ocurrió delante de una cámara de TV, sin que la policía ni los bomberos presentes intervinieran. El hombre se llamaba Natividad Canda y murió desangrado.”¹⁷

Evidentemente podemos pensar que la muerte no es fácil de evitar en estos tiempos, sea cual sea el procedimiento para llegar a ella. La muerte o la vida en el problema de algunas representaciones artísticas se suprime y se convierte en un concepto vacío que responde a los intereses éticos de uno u otro grupo. PETA ha sido criticada por escamotear la información sobre sus propios intereses como organización y sobre sus acciones con los animales que se supone protegen: “En el editorial del San Francisco Chronicle, Debra Saunder afirma que, en 1991, después de rescatar 18 conejos y 14 gallos de una instalación de investigación, PETA los eutanasió porque decían no tener sitio en su santuario de animales. Esto fue cuestionado por críticos teniendo en cuenta la facturación de PETA de dicho año, que fue de más de seis millones de dólares.”¹⁸. Desde esta óptica, las quejas de PETA parecen sostener la supremacía del hombre sobre el animal y su ética está fundada en un humanismo incompetente y lleno de fisuras.



Imagen de *Beautiful Surroundings* de los Testigos de Jehová.

Así, la anhelada presencia viva del animal en el arte hace que pensemos de qué modo este animal postmoderno se resbala y se imagina fuera de ese estado global, por otro lado, su aparición viva en el escenario del arte, también deja inconformes a sus espectadores. La controversia del indigente, no pasó por el espectáculo, no fue al interior de la galería, por tanto carece de importancia y de derecho.

La sensibilización en el trato a los animales parecería operar al revés. No podemos sugerir que a un tigre se le pida por “derecho” vivir en comunidad con los hombres tal como lo ilustrara utópicamente el panfleto de los *Testigos de Jehová* sin considerar los potenciales peligros que esto podría suponer. La fábula del humano bienintencionado viviendo en armonía con la naturaleza también se ve truncada por testimonios como el que se da en *Grizzly Man*¹⁹ de Werner Herzog en donde el personaje Timothy Treadwell es asesinado junto con su novia por un oso con el que él pretendía tener una amistad y convivencia en armonía con la naturaleza.

35



Imagen de *Grizzly Man*. Documental de Werner Herzog. 2005.

Estas ilusiones que podrían ser promesas cumplidas por un orden civilizatorio de lo humano, no dejan de remitirse a una etapa nostálgica que probablemente nunca existió. De igual modo, no dejan de ser una grosera regresión a mitos tales como la del Arca de Noé. Que nosotros sometamos nuestros deseos a una única representación es un problema que habría que tratar con tacto. No es posible establecer derechos universales de los animales.

Este animal postmoderno que gira entre nostalgia y luto con la ironía sumada, quizás pueda ser llevado de algún modo hacia un lugar en donde el agenciamiento por la vida del animal (humano y no humano) y por una existencia digna implique una transformación de los modos de producción del animal y del sujeto, y en donde no se subsuma a una coordinación de orden global, pero lo anterior no es garantía de una superación del hombre, ni conforma un humano más civilizado. Lo que evidencian todas estas manifestaciones, tanto en el arte como en la cultura visual, es que pese a la esperanza que se instala en la articulación de un animal postmoderno, seguimos enfrentándonos consaparatatos ideológicos que instigan a pensar el problema teniendo en cuenta sus intereses políticos asociados.

36

El arte anuncia ese espacio ideológico en que la explotación del animal se reproduce al interior de su sistema de prácticas. no es fácil detectar la dirección hacia la que se alinee, n, los poderes que se ocultan detrás de estas complicadas generaciones de nuevas consciencias, nuevas éticas que anuncian la superación de un estado bárbarico moderno o inconsciente reflejado en el trato con los animales. Todo lo anterior, no evadn el peligroso espectro oculto en cada ideología.

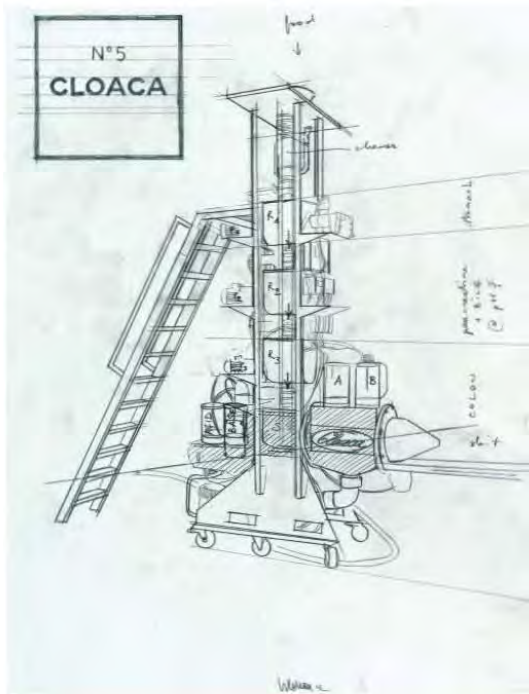
“Estamos dentro del espacio ideológico en sentido estricto desde el momento en que este contenido –“verdadero” o “falso” (si es verdadero, mucho mejor para el efecto ideológico)– es funcional respecto de alguna relación de dominación social

(“poder”, “explotación”) de un modo no transparente: *la lógica misma de la legitimación de la relación de dominación debe permanecer oculta para ser efectiva.*”²⁰

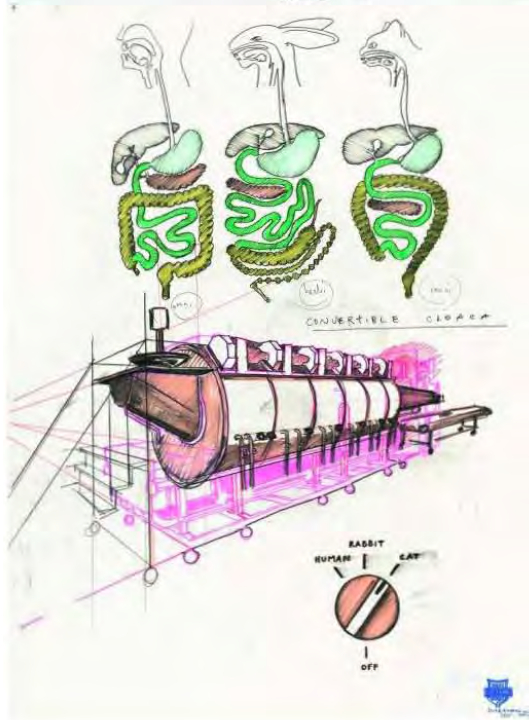
Lo que se oculta en estos movimientos es una operación sistemática de retroalimentación del capital, la cantidad de argumentos que presumen veracidad y que regulan el trato a los animales, como se ha dicho, no deberían ser operantes a nivel global. Seguimos replicando modelos de dominación sobre el animal de modo que su aparición en el arte es simplemente un cambio de discurso, un sostenimiento de la relación de poder que también se ejerce sobre los animales humanos.

Y es en ese marco de una economía global actual que se producen obras, reflejo de un cambio hacia otro régimen tecnológico, con obras como *Cloaca*²¹ de Wim Delvoye podemos darnos cuenta de una obviedad, se está alimentando a una máquina para defecar, esto puede interpelar nuestros hábitos alimentarios y cognitivos. En los bocetos del artista es notable que el estudio para desarrollar *Cloaca* involucra el análisis del aparato digestivo de los animales, es decir, hay una consciencia del mecanismo y del organismo para su desplazamiento y simulación a través de la tecnología y la máquina. Lo que se desplaza también es la idea del animal como mecanismo puro de producción de plusvalía inserto en una economía del deshecho. La máquina en este caso se vincularía a los regímenes y regulaciones nutricionales, la máquina no sólo consume energía de fuentes eléctricas sino que al igual que nosotros, tiene una dieta orgánica, tanto así que ha sido alimentada con productos de origen animal.

Uno de los resultados de esta pieza es que la defecación es vendida a precios excesivos. *Cloaca* refleja la condición económica en la que estas ideas están inmersas, el producto animal, llámesele estiércol, abono o lo que sea refleja su propia condición de plusvalía. La máquina es alimentada de manera que su producto, por más grotesco que parezca, obtiene el estatuto de arte de altísimo nivel. ¿Tendrán dere-



38



Wim Delvoye. *Bocetos de Cloaca*. 2006.

cho las máquinas a comer carne en un régimen vegetarianista? El deseo de construir máquinas que simulen en todo a los humanos, o que se hibriden con los humanos—como los cyborgs—implicaría también una legislación de sus hábitos y permitiría la solicitud de derechos para estos organismos. Basta con recordar la película *Blade Runner*²² en donde los replicantes (androides que simulan perfectamente a los humanos pero que tienen sólo 4 años de vida) exigen una extensión de su tiempo de existencia, un derecho a una vida. En una de las escenas finales, el replicante argumenta que ha visto cosas que se perderán cuando él deje de existir, si retomamos está confusión categórica entre el animal y la máquina, también se podría argumentar que las cosas que ha visto un animal se pueden perder cuando deje de existir tal animal. Por más desatinado que parezca, el sostenimiento de las máquinas hace uso de bastos recursos naturales que vinculan el consumo de materias vivas. En la escala del delirio político en que el humano deliberadamente otorga derechos o no a los seres en su entorno, podríamos adelantarnos, como ya se ha hecho, a estipular cómo es que estos nuevos organismos van a estar regulados o en que condiciones consideramos que debemos darles un trato ético.²³

39

Desde estas perspectivas y entretreídos es que entendemos que en una taxonomía se ejerce una acción política. Así pues, el traslado del término *clase* del campo científico al político no debe ser aterrador teniendo en cuenta que la producción artística con animales y sobre animales considera esto en su discurso. Lo que vemos es un reordenamiento y ejercicios sistemáticos de captación de información y valor. El arte nos muestra a qué extremos están llegando estas ideas; la licencia para asociar desplazar *poéticamente* los sentidos y los nombres, desbordan una maquinaria de lenguajes y ponen a prueba, de manera delirante, los límites de cada campo o disciplina

El espacio ideológico de los derechos de los animales ha olvidado los problemas comunes de una economía global que se sostiene en la explotación de la periferia. Sabemos que este fenómeno ideológico de

protección de derechos de los animales puede usarse hegemónicamente con otros fines. La posibilidad de que el vegetarianismo y la protección animal se conviertan en la ideología dominante del occidente globalizado, aplicada a países con recursos escasos y con poco acceso a proteínas y a otros bienes, abriría un escenario de terror y devastación.

Comunidades como estas no podrían resistir la corrección moral imputada por un falso buen sentido de la ética en donde lo que se oculta es una restitución de la noción de clase a través de determinar como más ético (civilizado) al vegetariano y menos ético a quien come carne (bárbaro). No parece sano deslocalizar el comportamiento con los animales que tienen comunidades de una geografía específica. El sustento y los modos de producción que le corresponden a unos no es el mismo que el de otros

40

La desviación de estos derechos operaría incluso en la solicitud de un derecho a sufrir libremente o un derecho a ser sacrificado y ser comido, pero los animales no humanos están impedidos a reclamar ese derecho. Un síntoma demencial de esta separación entre el derecho a la muerte y la nutrición es el caso del *Caníbal de Rotemburgo* (Armin Meiwes), el caso fue polémico; al parecer, la víctima y el victimario estaban de acuerdo en que se consumara el acto. Una singularidad del caso es que la conexión entre los dos actores se había realizado vía Internet, es decir apoyado en nuevas tecnologías de comunicación. Por otro lado, el asesino declaró a propósito del acto: “Quería comérmelo, pero no quería matarlo”²⁴.

El argumento de la cognición animal

“Puede uno preguntarse si a fin de cuentas no habrá que reconocer que solamente la sociedad se beneficia plenamente del progreso, apareciendo el hombre individuo como un organismo anticuado, útil cómo lo es el cerebro o el rinoencéfalo, como el pié y la mano, pero abandonado en la trastienda, infraestructura de una humanidad en la cual “la evolución” se interesaría más que en el hombre.”²⁵

“El hombre, que solo ha encontrado en la realidad fantástica del cielo, donde buscaba un superhombre, el reflejo de sí mismo, no se sentirá ya inclinado a encontrar solamente la apariencia de sí mismo, el no-hombre, donde lo que busca y debe necesariamente buscar es su verdadera realidad.”²⁶

41

Uno de los argumentos de la etología cognitiva se sustenta en el modo en que los animales se la juegan y toman decisiones para alimentarse, en este procedimiento distintos animales demuestran que hay un procesamiento de la información que recibe del entorno y que a partir de ese procesamiento hay una toma de decisiones que demuestran un tipo de razonamiento.

Por medio de estos avances de la etología cognitiva, la ciencia ha colaborado en la construcción de nuevos modelos de representación del animal, el animal como sujeto de su cognición es llevado por esta vía a una máxima alianza con la máquina. El proceso de cognición entendido como un procesamiento de información y problema de inscripción en la memoria incita a pensar el cuerpo como un medio atravesado por flujos de información. En esencia, el cuerpo es un denominador común del animal, de la máquina, y del humano.

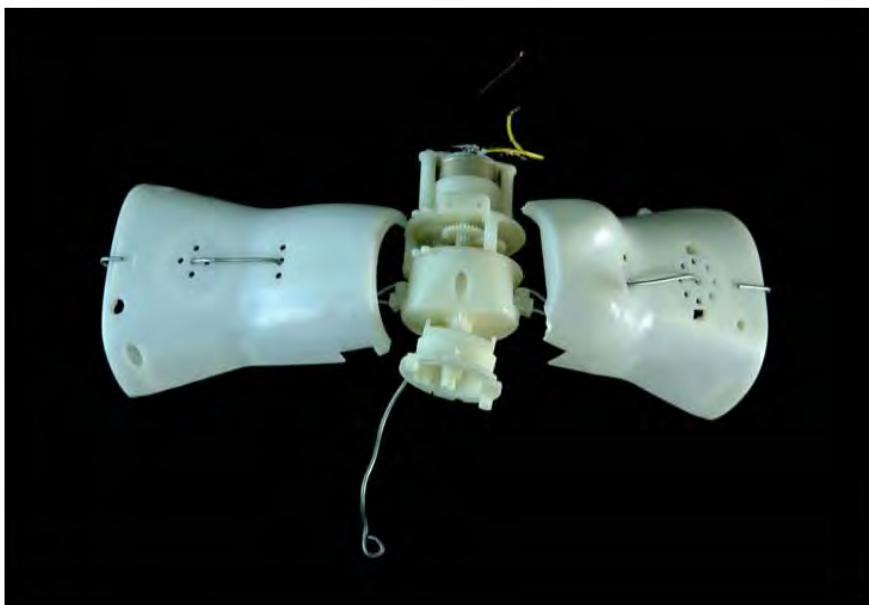
En la obra *Parásitos Urbanos* (2006-2012) del artista Gilberto Esparza²⁷ se elaboraron una serie de robots que él denomina como especies de parásitos robots que transitan y habitan en lugares de la ciudad y que establecen relaciones de estímulo-respuesta con su entorno.

La referencia a lo animal es notable en la medida en que sitúa al robot en el lugar del animal, el modo en que describe y caracteriza a estos parásitos recuerda el modo mismo en que se describen los animales biológicos, por ejemplo sus *ppndr-s* (pepenadores) son descritos así: “Pertenece a una clase de alambropodos eléctricos que habitan comúnmente en montículos de desechos acumulados en las ciudades. Son pequeños robots carroñeros que son capaces de realizar tareas como remover y esparcir la basura.”

A través de estos parásitos, notamos que las categorías operan como elementos de ficción, la descripción de los objetos, de su composición y de sus acciones nos recuerda a la taxonomía como un ejercicio político. Esparza, al describir estos robots como especies animales produce un tipo de sujetos y una representación de la vida. La cognición animal al describir procesos permite asignarle a un animal una individualidad, al mismo tiempo, sugiere que la máquina podría adquirir una.

“Los individuos son tal y como manifiestan su vida. Lo que son coincide, por consiguiente, con su producción, tanto con *lo que* producen como con el modo de *cómo* producen. Lo que los individuos son depende, por tanto, de las condiciones materiales de su producción.”²⁸

Lo cierto es que el animal y la máquina, bajo estas perspectivas cognitivas, y realizando el mismo giro hecho anteriormente a propósito de la taxonomía como ejercicio político, pueden ser vistos como lo subalterno en constante desplazamiento. No se está planteando que las formas de la ciencia son más verdaderas o falsas por ser científicas, más bien se es consciente de cómo estas descripciones conforman otro tipo de sujeción a un régimen clasificatorio.



Así mismo, trasladando términos, se puede pensar que el grupo al que pertenecen los animales y las máquinas en sus relaciones sociales es el grupo de los subalternos, y en esta vía, pese a que el animal o la máquina en este paradigma adquieran consciencia, habrían de sufrir o gozar las mismas condiciones sociales en las que están insertos algunos humanos. Gobernados, oprimidos y subalternizados, en pugna constante por derechos y acceso a recursos. Retomemos la estructuración hecha por Deleuze & Guattari a propósito de los tipos de animal:

- El animal individuado
- El animal de carácter o atributo
- El animal demoniaco

Si asumimos que en las relaciones sociales siempre hay gobernados y gobernantes como ilustró Gramsci, podemos deducir que sobre cualquiera de los tres tipos de animal se ejercería un gobierno, un desplazamiento entre cada tipo de animal, en donde en ningún caso el animal tendría una enunciación superior a la que un subalterno puede tener: “Los grupos subalternos sufren siempre la iniciativa de los grupos dominantes, aun cuando se rebelan y sublevan: sólo la victoria “permanente” quiebra, y no inmediatamente, la subordinación.”²⁹ Lo animal aparece bajo esta luz como lo inferior ante el humano, por ejemplo, si el animal está individuado, está en una relación de dominio por estructuras familiares, si el animal es de carácter o atributo está en una relación de poder, y si es un animal demoniaco está sometido a devenir animales anteriores o está en constante devenir. Esto mismo aplicaría para la máquina.

Beggar Robot 1.01. (2009) del artista Sašo Sedlaček ilustra irónicamente las condiciones a las que una máquina puede ser sometida en su representación social. El robot, compuesto de tecnologías ahora obsoletas, parece haber sido forzado a mendigar e ocupar el lugar de marginalidad que le corresponde. La figuración de una máquina de-

se empleada, alude al desinterés y al desprecio que podemos tener por objetos que ya no son el centro de nuestro interés. Ilustra también esta posibilidad de categorizar socialmente las máquinas, clasificar y determinar su ubicación en el plano de la representación social. Las intenciones del artista demuestran que la figura de la máquina está a merced y a disposición de un sistema económico sin importar el nivel de consciencia que este individuo-robot pueda tener.



Sašo Sedlaček. *Beggar Robot 1.01*. 2009

Por otra parte, y en otro nivel de sensibilidad, artista Chris Eckert con su escultura robótica *Gimme*, figura a otro robot mendigo. El robot es capaz de generar respuestas afectivas de los que interactúan con él.

La ciencia se ocupó de **hacer conscientes cosas que no podemos percibir**, podemos estar más seguros de que compartimos moléculas con el animal, ADN, genes, etcétera, y podemos estar seguros de que compartimos elementos con las máquinas y las piedras; zinc hierro, plomo, etcétera. Pero en estas obras se evidencia que no sólo compartimos materiales y moléculas, sino, relaciones sociales materializadas en el modo de representarlos. Aquí se articula incluso otra personificación del humano. Devenir-humano del robot, del androide y del *Cyborg*.



Chris Eckert. *Gimme*. 2010.

En el arte contemporáneo y su obsesión por el cuerpo, el animal y la máquina han pasado a ocupar la figura del artista. En el Manifiesto *Cyborg* se funde la diferencia entre el animal, el humano y la máquina, cosa que ya estaba prevista. Lo curioso es que allí, no sólo se regresa a una fusión con el animal en un espacio simbólico, sino que materialmente se revela en qué términos negociar la construcción de la reali-

dad al margen de una historia de la tecnología, evitando construir al animal de tal modo que busque una regresión al paraíso perdido de los *Testigos de Jehová* en donde los tigres no responden a sus instintos.

Lo animal y su aparición en lo contemporáneo permiten entender de mejor manera qué es lo que se está desplazando en esta historia adentro del problema mismo cognitivo y desde este foco indagar por sus medios de producción. “Por eso, cuando se habla de producción, se está hablando siempre de producción en un estadio determinado del desarrollo social, de la producción de individuos en sociedad.”³⁰

Este repliegue del arte contemporáneo hacia el animal y la máquina, consumados en la obsesión por el cuerpo, se dirige a estas zonas de composición de la memoria trazada por la composición del sujeto moderno. Si el cuerpo - animal - máquina adquieren su significado como resistencia al lenguaje y a la racionalidad, es bajo este repliegue, bajo esta contracción y contradicción del significado de lo animal y de lo humano. Es en la alianza con el animal donde se reivindica la irreductibilidad del animal y de la máquina ante la sujeción a un sistema regulador, optando por una participación crítica en la construcción del mundo.

47

Parece que la idea del humanismo sigue siendo la de llevar hasta el límite este tipo de consecuencias, esta superación del ser a través de la tecnología. En este caso no podemos saber si ese es el deseo de los animales no humanos, no podemos hablar por la totalidad de los animales, pero si podemos procurar otras relaciones con lo animal, confrontar la tradición humana y lo que queda de ella poniendo en crisis la seguridad con la que el humano piensa su propia evolución. El tipo de apariciones podrían indicar la aparición de un paradigma ecológico, el nacimiento de una idea sobre la naturaleza y sobre la tierra, mediado por el fantasma de la industria materializado en la tecnología, en el robot y en la máquina, consumado en la cibernética y en la teoría de sistemas.

Pero en el proceso de desantropomorfización que se evidencia en el arte contemporáneo, y que se delata como un proceso destinado al fracaso, podemos pensar que ni siquiera la totalidad de los humanos ha alcanzado un nivel de emancipación para alcanzar sus propias metas.

Hay millones de personas que ni siquiera saben que significa ser hombre o ser humano, otros que no saben qué es vegetarianismo, otros que no tienen acceso a productos cárnicos aptos para el consumo humano y son vegetarianos por condición social o por estar hacinados en la pobreza. Puede que la desantropomorfización que se propone el discurso post-humano sirva, si confiamos en que no hay nada trascendente en el animal ni en la máquina.



Vista de la instalación de David Shrigley *I'm Dead*, 2010.

Notas:

1. Dane Coolidge & Mary Roberts Coolidge., *The Last of the Seris*, First Edition (E. P. Dutton & Co., Inc. New York Publisher, 1939), p. 9.
2. René Descartes, *Discurso del Método*, Webliblioteca, 1637, p. 27.
3. René Descartes, p. 28.
4. Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and women – The Reinvention of Nature* (NY: Routledge, 1991), p. 149. Un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción. Donna Haraway <<<http://manifestocyborg.blogspot.com/>>> “A cyborg is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction.”
5. Steve Baker, *The Postmodern Animal*, The University of Chicago Press (Reaktion Books, 2000), p. 20.
6. Cary Wolfe, *What is Posthumanism* (University of Minnesota Press, 2010), p. xv. “... posthuman at all—in the sense of being “after” our embodiment has been transcended—but is only posthumanist, in the sense that it opposes the fantasies of disembodiment and autonomy, inherited from humanism itself...” Pp. XV.
7. Steve Baker, p. 24.
8. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mil Mesetas* (Valencia: Pre-textos, 2008), p. 247.
9. Nato Thompson (Editor), *Becoming Animal: Contemporary Art in the Animal Kingdom*, Nato Thompson (North Adams, Massachusetts: MASS MoCA Publications, 2005).
10. Massimo Modonesi, *Subalternidad, Antagonismo, Autonomía Marxismos y subjetivación política*, Primera edición (Buenos Aires: CLACSO: CLACSO Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2010), p. 31.
11. Antonio Gramsci, *Cuadernos de la Cárcel*, Primera edn (México D.F.: Ediciones Era, 1975), p. 299.
12. Massimo Modonesi, p. 31.
13. Karl Marx, ‘En torno a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel’, en *Escritos de Juventud* (Fondo de Cultura Económica, 1987), pp. 491–502 (p. 493) <<http://es.scribd.com/doc/55439835/Marx-en-torno-a-la-critica-de-La-Filosofia-Del-Derecho-de-Hegel>>.
14. Karl Marx, pp. 491–502 (p. 497).
15. Miru Kim, ‘The Pig That Therefore I Am’ <<http://www.mirukim.com/statement->

ThePigThatThereforeIAm.php> [accedido 8 abril 2012].

16. 'People for the Ethical Treatment of Animals (PETA): The animal rights organization', *PETA.org* <<http://www.peta.org/default.aspx>> [accedido 8 abril 2012].

17. Guillermo Habacuc Vargas, 'Arte: marzo 2008', *Entrevista como obra, 2008* <http://artehabacuc.blogspot.com/2008_03_01_archive.html> [accedido 8 abril 2012].

18. Wikipedia, 'Personas por el Trato Ético de los Animales - Wikipedia, la enciclopedia libre' <http://es.wikipedia.org/wiki/People_for_the_Ethical_Treatment_of_Animals#Pol.C3.ADtica_sobre_la_eutanasia> [accedido 8 abril 2012].

19. Werner Herzog, *Grizzly Man* (Lions Gate Films, Inc, 2005).

20. Slavoj Žižek, 'Ideología: Un Mapa de la Cuestión' <<http://www.lacan.com/zizek-ideologia1.htm>> [accedido 8 abril 2012].

21. Wim Delvoye, 'Wim Delvoye - CLOACA FACTORY' <<http://www.wimdelvoye.be/cloacafactory.php>> [accedido 8 abril 2012].

22. Ridley Scott, *Blade Runner* (Warner Bros, 1982) <<http://bladerunnerthemovie.warnerbros.com/>> [accedido 8 abril 2012].

50 23. '«¿Derechos para los robots?» by Agata Sagan and Peter Singer | Project Syndicate', *Project Syndicate* <<http://www.project-syndicate.org/commentary/rights-for-robots-/Spanish>> [accedido 8 abril 2012]; 'Los robots podrían reclamar derechos', *BBC*, 21 diciembre 2006, sección Cultura <http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_6201000/6201131.stm> [accedido 8 abril 2012].

24. Reuters, 'El caníbal alemán sólo quería comerse a su víctima, no matarla. Frankfurt (Alemania)', p. sp <<http://www.absurddiari.com/s/llegir.php?llegir=llegir&ref=9015>> [accedido 8 abril 2012]; 'Film on German cannibal may be shown: court | Reuters' <<http://www.reuters.com/article/2009/05/26/us-germany-cannibal-idUSTRE54P56I20090526>> [accedido 9 abril 2012].

25. Andre Leroi-Gourhan., *El gesto y la palabra* (Caracas: Ediciones de la biblioteca Universidad Central de Venezuela, 1971), p. 249.

26. Karl Marx, 'En torno a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel', en *Escritos de Juventud* (Fondo de Cultura Económica, 1987), pp. 491-502 (p. 1) <<http://es.scribd.com/doc/55439835/Marx-en-torno-a-la-critica-de-La-Filosofia-Del-Derecho-de-Hegel>>.

27. Gilberto Esparza, '// PARÁSITOS URBANOS //' <<http://www.parasitosurbanos.com/index.html>> [accedido 9 abril 2012].

28. Marx & Engels, 'Feuerbach. Oposición entre las concepciones materialista e ide-

alista', en *Primer Capitulo de La Ideología Alemana*, <http://www.marxists.org>, 1845 <<http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/feuerbach/1.htm>> [accedido 8 abril 2012].

29. Antonio Gramsci, 'Apuntes sobre la historia de las clases subalternas', en *Cuadernos de la Cárcel: 6 El Risorgimento* (México D.F.: ediciones Casa Juan Pablos, 2000), p. 251.

30. Karl Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía* (España: Siglo XXI, 1980), p. 2.



Imagen extraída de Chris Marker's *Bestiary* (An owl is an owl is an owl).1990.



imagen extraída del video de Bill Viola *I do not know what it is I'm like*, 1986.



Capítulo II/

¿Yo no se a qué me parezco?

Ensayo sobre lo animal en:

I DO NOT KNOW WHAT IT IS I'M LIKE de Bill Viola^{1}*

Este ensayo estudiará *I do not Know What it is I'm like* de Bill Viola, en el cual se hace evidente la presencia y exploración de lo animal en el arte contemporáneo, tratando de entrelazar el problema del video como extensión de facultades del cuerpo y de la percepción. Explorando gestos específicos, imágenes específicas en esta producción, el ensayo tensiona la pregunta por la pertinencia de un *yo*, por un *ser* y un *parecer* en contradicción con lo animal intentando exponer el modo en que operan estas denominaciones de identidad al interior de la obra.

Comprender esta serie de desplazamientos suscita reflexiones determinantes en el ámbito del conocimiento del sujeto contemporáneo, su crisis y su respuesta en el campo del arte.

I.

Uno de los modos para acercarse al problema de lo animal es aproximarse mediante una exploración del gesto como unidad de expresión y comunicación de la materia. En principio, podemos pensar ¿qué es el gesto? y reconocer la dificultad para enmarcar la definición de lo que un gesto significa, pues un gesto puede ser iniciado por cualquier cosa o cualquier movimiento que podamos incorporar y comprender como tal. No es muy fácil diferenciar un gesto “natural” de un gesto construido, cualquier asunto que implique al gesto es un problema difícil de resolver. Vilém Flusser propone esta definición: “El gesto es un movimiento del cuerpo, o de un instrumento unido a él, para el que no se da ninguna explicación causal satisfactoria”². Suponiendo, por el contrario, que si la explicación causal satisface, habría un conflicto para saber si ese movimiento es un gesto o no, es un círculo vicioso difuso e indefinido. Pensemos que algunos movimientos del cuerpo pueden ser leídos independientemente de la intención de significar que tenga ese cuerpo, pensemos, por ejemplo, en un tic nervioso y su posible lectura médica. Como se puede comprobar con Flusser, es difícil definir lo que es un gesto, mucho más si vemos cómo él avanza en su intento por definirlo y nos dice que “los gestos expresan y articulan aquello que representan simbólicamente”³. Esta definición va ligada a un concepto que se ha traducido al español como *acordamiento*, una especie de afinación, en este caso es una afinación que aparece o se cancela en lo simbólico. Es el modo en que Flusser encuentra una respuesta no etimológica y más próxima a una fenomenología del gesto.

56

Ahora bien, otra perspectiva, en concordancia con Flusser y para que no sea un meramente un *acordamiento*, es que un gesto no sólo puede corresponder exclusivamente a un problema de orden simbólico-racional, por esto Flusser llega a un círculo vicioso (de definición); el gesto, como se asume aquí en este ensayo, es contra-fenomenológico, es justo un borde, un espacio dinámico que se libera

del lenguaje hablado o libera al lenguaje, libera lenguajes. Esto puede parecer consonante con lo que propone Flusser, pero lo asumo como la parte residual de su definición que no apela estrictamente a la consciencia, es decir, apelo al problema de la insatisfacción que remitiría más bien a un efecto difícil de definir consciente y racionalmente y que va más allá del círculo de la complacencia. Aunque se pueda admitir que los lenguajes se constituyan mediante gestos, complejos o no, gramaticales o fonéticos, capturar gestos en video, registrar o hacer video permite estructurar planteamientos que suponen distintos problemas de representación diferentes a los del lenguaje oral o escrito o que se ubican al margen de estos. Si permanecemos en este espacio indefinido del gesto, en ese espacio insatisfactorio podemos entender por qué incluso Flusser nos habla del *gesto del video* de la manera en que lo hace: a diferencia de los demás gestos que explora en su texto, el video aparece ya como un gesto y no como un medio en sentido estricto, aparece a la par con el gesto de filmar, el gesto de afeitar o de hablar. Esto hace que podamos preguntarnos por una conjugación, “videar” o grabar, si el video se asume como una acción directa, o configura la ilusión de ser una entidad viva y continua, un gesto continuo, en este caso evidenciamos la confusión de no saber si es un medio para expresar algo o si es la expresión misma o el resultado de un *acordamiento* simbólico con un propósito evolutivo propio, como si la acción del video o el video fuesen algo *natural*, o tuviesen una *esencia* propia.

57

“Ése es precisamente el motivo de fascinación que ejerce el video como instrumento. Nos permite descubrir las virtualidades que hay en él, que son desconocidas para quienes lo inventaron y para quienes pagan su producción. Y nos permite dirigir en otra dirección su propósito evolutivo.”⁴

Sostener la indefinición del gesto según su capacidad de disponerse como borde dentro de un lenguaje estructurado puede causar una

perplejidad semejante a la que tenemos cuando somos observados por un animal. Por esto el problema de lo animal aparece con intensidad pues el gesto del video se puede presentar aquí como sustrato y contenedor de un residuo de lo animal⁵. Su posibilidad es la de sostenerse al borde de un lenguaje de gestos que permiten reflejarnos en una noción por fuera de un lenguaje hacia otro; lo animal aparece también de modo que no podemos definir claramente lo que es, de ahí que la pregunta de Viola sea una pregunta sobre la identidad: *¿Yo no se a qué es a lo que parezco?*. Parece que es justo esto lo que intenta explorar el video de Viola; sus imágenes nos servirán de ejemplo, reflejos que en el video operan de un modo diferente. Diferente de un lenguaje escrito o simbólico, integra la capacidad del video de potencializar ciertas experiencias intersecadas con lo animal. Lo animal como lo que pone en crisis la definición de un *yo* que no sabe con qué parecerse o compararse o, contra toda fenomenología, opera en un registro que se sustrae a lo que entendemos por consciencia y fenómeno. Esta pregunta que

58 parece irracional es un reflejo de lo que está en crisis, una representación del sujeto.

Cuando lo que se refleja no es una imagen duplicada e idéntica del objeto, cuando no es un espejo el que duplica la imagen misma del animal, cuando nos vemos reflejados en algo que no nos devuelve nuestra propia imagen, cuando ante los ojos de un animal nos reconocemos sin que se nos devuelva a los ojos una imagen de nosotros mismos, lo que se refleja puede ser efectivamente lo propio de lo animal. A través de este modo de reflejarse, entramos en contacto con imágenes que nos hacen preguntarnos a qué nos parecemos. Bill Viola lo diría: 'Es como un espejo, pero con un reflejo diferente, pero sigue siendo un espejo' *"It's like a mirror but with a different reflection, but it still a mirror"*⁶; algo se refleja, pero no es sólo a través del ojo o la vista que entendemos los reflejos o las imágenes, un narciso que no puede identificarse con la imagen de su reflejo, pero sí en la acción reflejante. Veremos quizás en qué radica la diferencia entre estos reflejos.

Viola presenta distintos niveles de acercamiento al problema de lo animal, permite abordar situaciones complejas; en su misma ejecución o modo de producción plantea preguntas importantes acerca de la convivencia con lo/el animal, con la percepción del animal y de lo animal. La percepción del animal, asumida como nuestra propia condición, es extendida y reflejada aquí por un medio electrónico: el video. Aunque este no es su cuestionamiento exclusivo, podemos encontrar este problema en otros trabajos como *Bestiary (Five short Films About Animals)*⁷ de Chris Marker quien también parece relacionar al animal con un problema de reconocimiento e identidad, de presentación del animal, hasta el punto de que los fragmentos que conforman este pequeño bestiario, también interpelan la mirada del búho mientras un sonido repite una frase que trata de afirmar que (anowlisanowlisanowl) un búho es un búho es un búho... En *I do not Know What it is I'm like* observamos que en una escena a Viola reflejándose en el ojo de un Búho.

Podemos conectar dos abordajes distintos pero que se cruzan a propósito de un animal. Si bien no ahondaremos en el bestiario de Marker, es hartó suficiente el trabajo de Viola para abrir las preguntas que se están desplegando aquí. Hay que reconocer que una de las importantes aplicaciones del video para los artistas consistía en construir una nueva subjetividad en oposición a la que estaban construyendo la televisión y los medios masivos de comunicación, desviación de un supuesto propósito evolutivo del video. Bill Viola estuvo vinculado a movimientos estudiantiles que apostaban por una televisión libre y pública hecha por estudiantes⁸. Michael Rush, en su texto sobre videoarte, reconoce este tipo de conexiones en los pioneros:

*"First, the earliest practitioners of Videoart represented a cross-section of politically motivated artists who saw in the new medium an opportunity to participate in media culture in a way previously impossible to single artists and to counter the power of commercial television"*⁹.

“Al principio, los primeros videoartistas representaron una sección transversal de artistas politizados que vieron en el nuevo medio una oportunidad de participar en la cultura mediática de una manera que era imposible anteriormente para un artista que intentara contrarrestar el poder de la televisión comercial.”

Las secuelas de esta participación siempre ha alentado a los artistas que trabajan con video a buscar otro tipo de espiritualidades y prácticas que no correspondan únicamente a las establecidas por una cultura occidental. La figuración del animal y su modo de representarse en él refuerzan en Viola la idea de un misticismo y un budismo no occidental, éticas que contemplan otras relaciones con los animales y con el entorno. La ética budista considera que los animales no solo sufren, sino que tienen mente, un humano puede ser otro animal en una vida posterior, es decir permite proyectar otra subjetividad en continuidad con los animales.

II.

60

¿Cómo se puede vivir con bisontes? ¿A qué animales me parezco? ¿En



Izquierda, imagen extraída del video de Bill Viola *I do not know what it is I'm like*, 1986. Derecha, imagen extraída de *Chris Marker's Bestiary (Anowliswnowlisanol)*. 1990.

qué me parezco a ellos? ¿En qué se parecen a mí? Supongamos que el gesto y ciertos comportamientos nos hacen pensar en los parentescos o similitudes que se tienen con tal o cual animal; asumimos que el gesto nos remite a ellos, o los remite a ellos a nosotros: actúo como tal

animal, actúo como tal otro animal, como un perro, como un gato, como un ave, etcétera. Esto constituye un problema estético, un problema de figuración que le compete al arte como territorio de lo animal. El animal está en el terreno de la figuración, de la composición de la forma, conforma un cuerpo que puedo percibir; el animal percibe mi cuerpo de algún modo, un problema de comportamiento ante el arte, los objetos del arte y las producciones del arte.

Aquí se explora el ordenamiento de una subjetividad que no puede ubicarse fácilmente en ninguno de los segmentos que en el video muestran animales (bisontes, moscas, pájaros), todos ellos temas del arte desde Lascaux y Altamira pasando por moscas en las *vanitas* barrocas y actualmente visibles en una multiplicidad de producciones artísticas que manifiestan la transformación de nuestros sentidos hacia el arte y hacia los animales, podemos pensar en Damien Hirst y en su obra con un tiburón en formaldehído *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, relacionarla con el trabajo de Olly & Suzi with Greg Williams y su *Shark Bite photo at Natural History Museum for "Untamed"*. Encontramos afinidades entre uno y otro trabajo artístico con animales a raíz del tiburón, pero es importante que notemos ¿Qué puede haber cambiado actualmente en nuestro modo de lidiar con los animales después de la aparición del gesto del video?. ¿Qué tipo de contacto se tiene con cada animal y cómo se organiza para nosotros lo animal?.

61

III.

El video de Viola está dividido en cinco capítulos: *El Corpo oscuro*, *The language of the birds*, *The night of sense*, *Stunned by the drum* y *The living flame*. Supongamos que son cinco modos de plantear un acercamiento a estas figuras, a estos cuerpos tan recurrentes en la historia del arte. Empezaré el recorrido aprovechando el orden capitular del video. Después de sumergirse en el agua como introducción a un recorrido previo a la división de capítulos entramos en contacto con:

Vemos imágenes de estalactitas y formaciones minerales en cavernas; texturas, goteos. Las imágenes pertenecen a algunas grutas. Lo importante es esa construcción de la forma en relación con el entorno. ¿A qué nos parecemos? ¿A que se nos parecen esas formas? Estas formaciones minerales son una constante referencia a la figuración, a un problema de composición y de percepción. Las estalactitas pueden remitirnos a múltiples figuras, podemos ver en ellas algo de nosotros o algo que se dirija a nuestra memoria. Lo que podemos ver allí son lo que podemos traer al presente desde nuestra memoria, una memoria compartida con el resto de formas de la naturaleza, una memoria que no es posible sin la relación. Este es un punto de engarce: una imagen de una masa que podemos moldear, masas a las que podemos parecer-nos o que se nos parecen, que interpelan nuestra mirada, que parecen incluso animales. Viola pregunta constantemente por el contacto, por esa cohabitación con el entorno, con el entorno del animal que es reflejado por la habitación con el cuerpo propio, un *corpo oscuro*, una otredad que no compete sólo al sujeto sino que preexiste a él, una formación, una gota de agua que refleja, la capacidad de reflejar de una gota, la capacidad de reflejar del video. Las imágenes muestran materias, cuerpos, masas, movimientos y pulsaciones de la carne, de la piedra, hasta la descomposición de un cuerpo, alusiones constantes a una transformación hecha de retornos y de apreciaciones; cada imagen es una iluminación, una in-formación de la materia. Así, el video es un problema de iluminación, un problema de luz, de registro de luz y de su transformación en el tiempo. Las formaciones de piedra plantean esa experiencia de lo otro, de cómo nos enfrentamos a una imagen de lo otro, aunque sea confuso pensar a qué se parece todo esto.

Pero constituye un ritmo, un modo de suponer, un habla en cada cosa que nos mira. En cada cosa que miramos suponer un rostro, así podríamos confundirnos más con la definición de gesto¹⁰ en caso de que aceptemos la cuarta definición del diccionario. Gesto es igual a



Imágenes extraídas del video de Bill Viola *I do not know what it is I'm like* de 1986.

63



rostro. ¿Vemos acaso gestos en las formaciones minerales? Es posible mirar las nubes y encontrar las figuras que nos complacen.

Gesto (Del lat. *gestus*).

1. m. Movimiento del rostro, de las manos o de otras partes del cuerpo con que se expresan diversos afectos del ánimo.
2. m. Movimiento exagerado del rostro por hábito o enfermedad.
3. m. Contorsión burlesca del rostro.
4. m. Semblante, cara, rostro.
5. m. Acto o hecho.
6. m. Rasgo notable de carácter o de conducta.
7. m. ant. Aspecto o apariencia que tienen algunas cosas inanimadas.

64 Los paisajes y la carne, un bisonte muerto, un bisonte, Aleph, cabeza de vaca al revés, A, símbolo alfabético, enmudecido por el ruido de las moscas. Relámpagos y paisajes, figuras en un espacio, en un paisaje. Pensar en el paisaje permite acercarnos al problema de escala. ¿Es el cuerpo del bisonte el fondo de las moscas? ¿Es el verde de las montañas el fondo de los bisontes? Problemas propios del arte, de la percepción y la observación. Fondo y figura. Por un lado el gesto como un recorrido, y el paisaje como un gesto; esto va a señalar el rostro en su recorrido, reconocerlo por sus facultades y no por la imposición de sus significados. Un pájaro conviviendo con el bisonte. ¿Qué significado tienen esos rostros para uno? La capacidad de reflejo es un tema principal en todo esto, la rearticulación de la composición lograda por el autor en el video, vuelve a inscribir un modo de comprender el entorno mediante dicha reflectividad, para Viola todo esto se hace posible mediante el video como máquina de expansión y rearticulación de la mirada.:



Imágenes extraídas del video de Bill Viola *I do not know what it is I'm like* de 1986.

65



"For Viola the camera lens and the pupil of the eyes offer means of self-reflection. In 1990 he wrote: 'Looking closely into the eye, the first thing to be seen, indeed the only thing to be seen, is one's own self-image. This leads to the awareness of two curious properties of pupil gazing. The first is the condition of infinite reflection, the first visual feedback... these condition is the physical fact that the closer I get to have a better view into the eye, the larger my own image becomes thus blocking my view within'"¹.

(Para Viola los lentes de la cámara y las pupilas de los ojos ofrecen significados de autorreflexión. En 1990 él escribió: "Mirando de cerca al ojo, la primera cosa para ver, de hecho la única cosa para ver, es la propia imagen de si mismo. Esto conduce a ser conscientes de dos curiosas propiedades de la *mirada* de la pupila. La primera es la condición de infinita reflectividad, la primera retroalimentación visual (...) La segunda es el hecho físico de que entre más cerca me encuentro para ver adentro del ojo, entre más larga se hace mi propia imagen se bloquea mi punto de vista en su interior".

66

IV

The language of the birds

En estos retratos extensos, el lenguaje de los pájaros aparece como una personificación, una exploración que pierde toda comprensión de un lenguaje en su estricto sentido. ¿Nos parecemos a esto? ¿Parecemos pájaros? Cuando vemos este video no podemos evitar caer en los rostros de los pájaros, los vemos y el concepto mismo de rostro se va diluyendo en el nuestro y en el del video, la imagen del video, gesto entonces, gesto también, es un retrato, un retrato de los pájaros. Mi lenguaje no alcanza a comprender el lenguaje de los pájaros,

pero puedo ver en ellos rostros, también como en las piedras y como en las pupilas. La organización visual de un lenguaje inscrito en el rostro de los pájaros, en sus ojos.

Si bien la cámara funciona como una extensión orgánica, extensión audiovisual, no puedo olvidar que esto es un video, no olvido su propia condición material y técnica; pero, así mismo, una consciencia adapta las posibilidades de este medio: el video, que no tiene un plan tecnológico que se pueda descifrar apresuradamente, y que sufre la obsolescencia de ciertas máquinas, intenta revelar un plan de “evolución”. Este video ha cambiado desde 1986 hasta hoy: es una mirada que se ha transformado. Un modo de ver el video, un modo de ver los pájaros. ¿El *gesto del video* habrá transformado la manera de ver a los pájaros? tenemos un comportamiento tan extraño en frente de una paloma que nos mira a través de la mirada del video.

Todo aparece en relación. La presencia del artista hace que algo divisible entre en juego con estos planes. Tanto el sujeto como el objeto están supeditados a un medio, el video de nuevo; no se pueden representar el uno al otro. Lo anómalo es que veamos una representación y que el video se nos apetezca el rostro de un pájaro, o el pájaro mismo. Por análogo que sea el registro, el video no es un pájaro ni el rostro de un pájaro, el video sigue siendo esa señal que permite armar ese *yo* que se puede parecer a todo, hasta a un pájaro. Pero la empresa avanza. Antes de ver los pájaros, vimos unos peces, los ojos de los peces interpelando al rostro espectador. No está de sobra recordar que el rostro sostiene nuestros ojos, es decir, es interpelado al ver. Viola parece centrarse en los ojos de estos animales, en sus “cámaras”, en la doble sensación de mirar y ser mirado, de sentir la mirada. Sentir entonces la imagen. Sentir por medio del video al animal, articular el acto de ingestión que supone el ver, incorporar y encarnar la imagen del animal y al animal mismo.



68 Imágenes extraídas del video de Bill Viola *I do not know what it is I'm like* de 1986.



En este sentido, la presencia del autor, da orientación, pero sólo como referencia; como flexión, como reflejo de un artificio inanimado, el video nos muestra también al autor, al autor viendo el video, como un autoengaño, en su contacto con lo animal; sus mascotas (un gato maullando), su alimento (un pescado), y sus imágenes de animales en video. ¿Qué son? ¿Su trabajo? Con el video el ojo se convierte en una especie de animal que se desplaza por distintas calidades de criaturas, parece permitir el desplazamiento de una subjetividad a otra. Aquí nos corresponde pensar en la labor del artista y la labor del animal en este video como parte de una producción que requiere algún tipo de esfuerzo.

Según Flusser “los animales no trabajan, sino que satisfacen sus necesidades sin cambiar el mundo”¹². Pero los animales estamos en un devenir¹³, el animal entra en el devenir al cual cierto tipo de trabajo lo convoca; es decir, si un animal trabaja por cuenta de que el hombre lo obliga a ello, el animal entra en un devenir a raíz del trabajo. Lo importante es pues la conexión que establece el animal en cierto tipo de casos, y en definitiva con otros sistemas: el animal no puede desligarse del devenir en el que es insertado por la acción del trabajo del hombre, incluso su incursión en el mundo del símbolo, del *acordamiento*. Los animales son objeto de esto y están sujetos a ello.

69

Ahora bien, el gesto comprende un problema que toca Viola en el video. Flusser afirma que “en consecuencia el trabajar es un gesto, una expresión antinatural del intento por realizar unos valores y por valorizar unas realidades”¹⁴. La forma en que Flusser puede aproximarse al trabajo como un gesto, es considerando el trabajo como un asunto simbólico, así el problema del gesto se reduce al símbolo. El trabajo se permite esa leve reducción; se regula, se *acuerda* que el trabajo es un gesto. La dificultad de considerar al animal dentro del mundo humano se complica también por su imposibilidad de excluirlo de la tierra, excluir también lo animal de nosotros, no podemos excluir al

animal del trabajo, a *lo animal* que trabaja mediante gestos, en todo caso acciones que por acuerdos adquieren un sentido y generan valor.

En esa dirección, el autor aparece dentro de ese catálogo de especies, se refleja él también aparece como una naturaleza muerta, como un problema de representación, animado por la ilusión del video, sin una clara diferencia con el animal, en un devenir, cohabitando con distintas imágenes, especies de imágenes, especies de animales. El reflejo, su reflejo en los ojos del búho, en las gotas de agua y en la pecera, hacen volver a ese espejo que no puede lograr una imagen idéntica pero permanece reflejando, especular. ¿Yo a qué me parezco? Esta consecuencia de representar la propia labor adquiere otra condición, desprende el *yo* del autor para incorporarlo en una clasificación. Un ejercicio de almacenamiento y archivo en video, más se reconoce con el propio medio para hacernos comprender que “cuanto más nos concentramos en el medio de determinada imagen, más *entrevemos* una función de almacenamiento, y nos distanciamos”¹⁵. Viola aparece incorporado en la trama del video, podemos percibirlo, deglutirlo y verlo en la condición en la que él se presenta ante nuestra mirada: mediado, tragado por el video.

70

Stunned by the drum

Sin embargo, las imágenes siguen, tienen su ritmo que constituye esa relación de movimiento, de repetición; el tambor anticipa y participa del movimiento, viene y va a un tiempo y a otro. Este chisporroteo de imágenes hace parte de una pulsación de muchas cosas aparentemente imperceptibles, que siguen fluyendo y consumiendo. El tiempo corre y sigue.

El mundo sigue pulsando, ritmando, moviéndose. El mundo es un animal. Las imágenes palpitan y relampaguean; luz, oscuridad. En esta sección los animales se lanzan hacia la cámara, una lechuza y un perro se abalanzan hacia el ojo. Todo es muy rápido y yo me pregunto por el calor y el movimiento de las imágenes. ¿Por qué estos



Imágenes extraídas del video de Bill Viola *I do not know what it is I'm like* de 1986.

71



gestos? ¿qué significan estos gestos? ¿qué significa que una lechuza se proyecte hacia el lente de la cámara?. ¿Qué identifica la lechuza? ¿La tecnología quizá? El fuego como apéndice y como prótesis, la tecnología por definición, ciencia del fuego ciencia de la luz. Un universo rodeado de flamas. La contradicción de esta pulsación es la posibilidad de participar en la comprensión de este movimiento. La cámara obtiene un lugar, se hace presente, es identificada por el perro y por la lechuza, se reconoce su mirada, su posición y su lugar, son parte de un *acordamiento* rítmico de las imágenes llameantes, vivas. La cámara es un animal.

The living flame

El alimento simbólico, el fuego que se alimenta dentro de un *acordamiento*, dentro de un mundo de gestos. Un ritual en donde un hombre consume fuego, donde ingiere fuego. Lo que se nos ofrece aquí es la comunión de cuerpos que se transforman por cuenta propia.

⁷² Flusser nos decía que el gesto también puede ser un movimiento de un instrumento unido al cuerpo. ¿Cómo puede ser esto? ¿Cómo puedo unir el fuego a mí? ¿Cómo puedo unir la cámara a mí? En este ritual del fuego, vemos cómo se ensartan trinchas los devotos, sus rostros des-figuran el gesto del placer y del dolor, y es probable que su perspectiva cambie, su punto de vista, su comunión con el fuego y con los otros. Lo que Viola muestra con este ritual es un modo de aproximarse a una experiencia compleja de composición de cuerpos: “A dance between Human technology and artificial technology”¹⁶. Un video que nos muestra cómo a través de unas aplicaciones tecnológicas los hombres, utilizando las trinchas del ritual, hacen que cada uno se acerque a su cuerpo; los hombres caminando sobre fuego e ingiriéndolo, se acercan a su cuerpo. El video asumido como una tecnología que permite acercarnos a nuestro cuerpo y permite ir más allá de él sin irse, replegándose a él.



Imágenes extraídas del video de Bill Viola *I do not know what it is I'm like* de 1986.

73



V.

La salida del agua nos muestra a un pez en primer término, como figura, y a un paisaje móvil, fondo cambiante. Cuando este pez se detiene es imposible que la figura no se convierta en alimento del fondo, imposible que no se conecte con su entorno, móvil y mutable, vivo y en transformación.

I do not know what it is I'm like, tampoco se a qué me parezco. La pregunta no puede ser resuelta de modo tal que en definitiva limite la condición de la identidad, el horizonte de representación. Este ensayo intenta introducirnos al estudio del comportamiento que tenemos ante el arte, así como “Deleuze se apoya en la etología para transformar la teoría del arte y sustituir por el devenir-animal la imitación o la correspondencia de relaciones”¹⁷. Estudiar este video permite acceder a la comprensión de lo animal evitando un significado preciso, literal, desviándose hacia una experiencia de efectos de otra índole, comportamientos que intentan componer otro tipo de experiencia con lo animal y con el video. En *I do not know what it is I'm like*, advertimos que un video también pregunta por el estatuto de un *yo* o un *mí*. Indica qué tipo de preguntas se pueden hacer al encarar abiertamente la imagen del animal por fuera de contextos convencionales como el científico y desplazar el problema de lo animal hacia un campo del arte, de la estética y del video como mediaciones y gestos hacia una etología del arte. No solamente Deleuze y otros pensadores se cuestionan este estatuto de lo humano representado en una ficción llamada *yo*, lejos de pensar en una distancia entre los medios electrónicos y cierta noción opuesta que hemos establecido como “naturaleza” (registro en dónde comúnmente ubicamos a los animales), por el contrario parece ser que los medios técnicos y electrónicos como el video, recuperan estas antiguas cuestiones, nos obligan a debatir más asiduamente nuestras facultades animales, destituyen seriamente nuestra noción de humanidad rearticulando otros procesos diferenciales en donde podemos enunciarlos como sujetos de múltiples representaciones.



Imágenes extraídas del video de Bill Viola *I do not know what it is I'm like* de 1986.

75



Notas:

1. * Bill Viola. *I do not know what it is I'm like*. WGBH. 1986.

2. Vilém Flusser. *Los Gestos*. Editorial Herder. Barcelona 1994. pp. 8

3. Vilém Flusser. 1994. Pp. 12

Este término es traducido del término *Gestimmtheit*. Según la nota del traductor se refiere a algo similar al “estar bien” o “estar correcto”, como una guitarra afinada, un instrumento bien temperado. Para mi es útil pese a que yo suponga que en la música también hay una construcción especial de las afinaciones.

4. Vilém Flusser. 1994. Pp. 193

5. Hay un contante problema en la definición del lenguaje del video en las artes, pues el video, como medio, incorpora elementos de las demás artes. Actualmente sigue “canibalizando” cualquier cantidad de técnicas y medios, su tecnología se transforma con mayor velocidad de lo que se esperaba y su presencia es indudable. También la tecnología del video transforma otros medios como en el caso del cine o el grabado.

6. Bill Viola entrevistado en *Processing the Signal. Video Art, Technology, Artists and Audience* 38 minutes, color:

76 “A documentary made in America in 1988 and 1989 that brings together some of the most innovatory artists of video art - Bill Viola, Nam June Paik, Kit Fitzgerald, Paul Garrin, John Sanborn, Marie Perillo and Zbigniew Rybczynski among others. Covering video installations, ‘satellite art,’ video performance and the penetration of video art into conventional television, *Processing the Signal* is a discussion about these artists’ ideas and opinions” (‘Es como un espejo, pero con un reflejo diferente, pero sigue siendo un espejo’) (traducción de Andrés Jurado).

7. Chris Marker’s *Bestiary* - Five short films devoted to animals. Icarus Films. (1994).

8. Ver Bill Viola: *The Eye of the Heart* de Mark Kidel. 2003. BBC.

9. Michael Rush. *Video Art*. Thames & Hudson Ltd, London. Revised Edition 2007. Pp 14. (‘Primero, los más tempranos practicantes de videoarte representaron un corte transversal de artistas políticamente motivados que vieron en el nuevo medio una oportunidad de participar en la cultura mediática en un modo en que previamente era imposible’) (traducción mía).

10. Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Edición en línea. <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=gesto>

11. (Bill Viola. *Video Black - The mortality of the image*. Doug Hall and Sally Jo Fifer (eds). *Illuminating video an essential guide to Video Art*, 1990, pp 477 - 86.

12. Vilém Flusser. *Los gestos*. ED.Herder. Pag 20

13. Gilles Deleuze & Felix Guattari. Mil mesetas *Capitalismo y esquizofrenia*. Ed Pre-textos. 2008. Aquí los autores nos exponen el concepto devenir, en todo este capítulo encontramos precisiones y alusiones a este término; de todos ellos éste puede ser útil para la ampliación de este ensayo: “Un devenir siempre está en el medio, sólo se puede coger en el medio. Un devenir no es ni uno ni dos, ni relación de los dos, sino entre dos, frontera o línea de fuga, de caída, perpendicular a las dos” (p. 239).

14. Vilém Flusser. *Los gestos*. Ed. Herder. Pag 21

15. Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz, 2010. P. 28.

16. Bill Viola entrevistado en *Processing the Signal. Video Art, Technology, Artists and Audience* 38 minutes, color, A documentary made in America between 1988 and 1989. “Una danza entre tecnología humana y tecnología artificial”.

17. Anne Sauvagnargues. *Deleuze del animal al arte*. Ed. Amorrortu 2006. Pág 77.

Capítulo III/

How much America likes me?

¿Cómo cuánto le gusto a América?

“Hemos doblegado las fuerzas más rebeldes, los animales y las aguas, las plantas y las piedras han respondido a nuestros deseos. Pero en el colmo del poder sucumbimos a un indefinido malestar, nos escapamos: todo el trabajo de la naturaleza del que disponemos se pierde en la afectada grosería de unos, en el tedio y la comedia de otros.”² *Georges Bataille.*

78

Este ensayo propone, a través de la figura del animal, una lectura comparada de distintas manifestaciones de un indigenismo moderno en el arte contemporáneo. Una Aproximación crítica a la operación artística y política de la obra *I Like America and America Likes Me* de Joseph Beuys nos permitirá estudiar la complejidad de otras producciones artísticas que la referencian, comprendiendo la manera en que el indigenismo es incorporado por los artistas para justificar cierta posición ante un sistema de identidades que pugna por restituir una ideología colonial en el campo del arte.

La figura del animal sigue presentándose enigmáticamente adentro del arte, un indigenismo creciente en algunos casos, intenta—a través de la figura del chamán—trabar contacto con lo animal de tal manera que si revisamos algunos de estos casos podemos encontrar un material de estudio especial para preguntarnos por los efectos discursivos de esta cópula entre lo animal y lo indígena en la modernidad, teniendo en cuenta los deslices y raras interpretaciones, confusiones e intenciones que parecen engendrarse en todo esto.

1. Este texto es parte de la investigación *Lo Animal en el Arte Contemporáneo* Realizado durante el Seminario *Zonas de Disturbio* del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) cursado durante la Maestría en Artes Plásticas y Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). México D.F. 2011.

2. Georges Bataille. La felicidad, el erotismo y la literatura *Ensayos 1944-1961*. Adriana Hidalgo editora S.A., 2001. Argentina. Pp. 60. (Bataille, 2001)



Joseph Beuys en Imagen de *I Like America and America Likes Me*. 1974.

I.

En 1974 Joseph Beuys presenta *I Like America and America Likes Me*, una acción artística en la *René Block Gallery* de Nueva York. En ésta el artista se encierra con un coyote “salvaje” durante tres días. Su interés era convivir con el animal estableciendo un contacto crítico que sirviera de comentario al proceso colonial norteamericano, a un pasado traumático de expoliación de lo indígena por parte de los recién llegados al nuevo mundo, también encontramos referencia a esta operación en Adolfo Vásquez Rocca:

“Beuys en su indagación de lo primordial —de la naturaleza previa a toda civilización— se interna en el territorio de la animalidad y en una de sus performances experimenta «los secretos del coyote». Los aullidos del animal representan para Beuys la violenta colisión de culturas, el punto neurálgico psicológico del sistema de las energías americanas: el trauma del conflicto americano con el indio.”³

Esta actitud ante América (refiriéndose a Estados Unidos de América) es tan evidente, que en esta misma acción, el artista evitó poner los pies en cualquier territorio de los Estados Unidos, salvo el de la galería en la que presentó la acción.

3. «Adolfo Vásquez Rocca - Joseph Beuys: Cada hombre, un artista (Artículos en Revista Almiar)», s. f., http://www.margencero.com/articulos/new/joseph_beuys.html#_ftnref10.

Permaneció cubierto con fieltro y fue trasladado desde el aeropuerto a la galería en una ambulancia hasta que comenzó la acción, luego de terminar, se dice que se envolvió de nuevo en fieltro y que fue trasladado hacia el aeropuerto de regreso a su país natal.

A lo largo de esta interacción con el animal, vemos con recelo algunas de las actitudes del coyote que no parecen permitir esta esperada alianza entre Beuys y el animal. A raíz de estos comportamientos no fraternales en la acción, podemos empezar a poner en crisis esta conjura que hace Beuys de lo animal y revisar con atención su indigenismo-chamánico, para discutir por una parte, la incorporación de lo primitivo-indígena-salvaje por parte de la modernidad y por otra la difícil digestión de lo animal en el caso específico de ciertas metafísicas del arte como la contemporánea.

80

Esta acción que ha sido leída y reinterpretada distintas veces en la historia del arte, nos permite descubrir la generación de otros signos referidos a problemas culturales que hasta hoy siguen alcanzando un interés mayor para el arte contemporáneo, su modo de capturar identidades y de tender la discusión entre opuestos como nación e individuo, animal y hombre, occidental y no occidental. Ésta acción artística ha devenido mítica e inaugural, por esto habrá de estudiarse al margen y la distancia, con el debido reconocimiento de los vestigios de una operación de poder nada inocente.

Desde las críticas de Benjamin Buchloh y las de Rosalind Krauss a propósito de Beuys, podemos ver que la controversia acerca de los símbolos usados por él están en disonancia con su propia investidura chamánica, los vericuetos de esta pose han sido conocidos y reconocidos desde la elaboración de su mito fundacional de aviador nazi caído, criticada mordazmente por Buchloh,⁴ en los años ochenta. Su relación con los Tártaros de Crimea y la presunta usurpación de los rituales chamánicos están en una paradójica relación con sus recurrentes reafirmaciones como creador de un “arte antropológico” y revela también su

4. Me refiero a: Benjamin Buchloh, *The Twilight of the Idol. En Joseph Beuys The Reader*, ed. editors Mesch and Michely (Cambridge: MIT Press, 2007).

relación con la antroposofía de Rudolf Steiner y la educación Waldorf. Son comunes también las asociaciones que se le hacen con un mesianismo derivado de su aproximación con esta misma filosofía.

Si todo esto es importante, para su comprensión es inevitable ahora, entenderlo bajo la luz de un cierto indigenismo, es posible entenderlo al margen del proceso colonial que trata de posicionar de un lado a los oprimidos y de otro lado a los opresores para sacar ventaja de esta dialéctica.

Debemos reconocer que Beuys es sujeto del arte y sus propuestas se entrecruzan justo en ese campo, él es, desde una perspectiva en la que el arte de Europa pertenece a la cultura occidental, propulsor de una ideología occidental. Esa ideología que intenta devorar —lo que en su propia construcción moderna— parece ser el residuo de un proceso de evolución de una fábula de evolución de la humanidad, tanto biológica como cultural.

En la acción *I like America and America Likes me*, el coyote se presenta como la representación de América, el animal es el ser seleccionado para poner en marcha un poderoso aparataje humanista unificador de, en este caso, dos (o más) corrientes históricas. El trauma colonial resultado de la pugna por el territorio del norte de América es sostenido por la presencia de un coyote vivo en una galería de arte. Beuys al asumirse chamán, se produce a él mismo como un *alter*-adentro de occidente, un enviado de un más allá de Europa, un otro fraternal, amigo de una *América* que nunca lo fue antes de la conquista, Beuys intenta trazar alianza con el animal superviviente de un proceso y de un Beuys superviviente. Así describe David Levi Strauss las intenciones de Beuys:

*“Beuys’s intentions in the Coyote action were primarily therapeutic. Using shamanic techniques appropriate to the coyote, his own characteristic tools, and a widely syncretic symbolic language, he engaged the coyote in a dialogue to get to “the psychological trauma point of the United States’ energy constellation”; namely, the schism between native intelligence and European mechanistic, materialistic, and positivistic values.”*⁵

5. David Levi Strauss *American Beuys “I Like America & America Likes Me”* from his book *Between Dog & Wolf: Essays on Art and Politics in the Twilight of the Millennium*, published by Autonomedia, Brooklyn, NY, 1999. <<<http://luminer.org/art/joesph-beuys-i-like-america-and-america-likes-me/#panel-8>>>

“Las intenciones de Beuys en la acción con el coyote fueron primordialmente terapéuticas. Usando técnicas chamánicas apropiadas para el coyote, sus propias herramientas características, y un amplio lenguaje simbólico sincrético, él abordó al coyote en un diálogo para alcanzar “el punto psicológico traumático de la constelación de energía de los Estados Unidos”; es decir, el cisma entre la inteligencia nativa y los valores mecanicistas, materialistas y positivas europeos.”

Según esto, aquí se oponen civilmente valores antroposóficos *heredados viz a viz* una resistencia de la inteligencia espiritual chamánica. Una operación que parece ser una reafirmación de la dialéctica colonial, restitución de la ya tradicional dialéctica entre amo-esclavo del idealismo alemán. La terapia que se pretende dar a un trauma resulta siendo alopática, produciendo los mismos síntomas que se quieren curar, generando el *eterno retorno* del trauma. Herido de guerra, piloto aventurero, *el principito* – caricatura incluso de la articulación literaria – hace que irrumpa algo que no se pudo asimilar en el mismo proceso de configuración de su propio mito. Tal vez, cargada por una estructura psíquica de culpabilidad y por la productividad que ésta encierra (cf. Weber), lo que parece evidenciar la acción es ese enfrentamiento entre dos traumas irresolutos: trauma contra trauma. Algo que se sugiere desde las efervescentes invectivas que Buchloh lanza a Beuys:

82

*“In the work and public myth of Beuys, the new German spirit of the postwar period finds its new identity by pardoning and reconciling itself prematurely with its own reminiscences of a responsibility for one of the most cruel and devastating forms of collective political madness that history has known.”*³⁶

“En el trabajo y el mito público de Beuys, el nuevo Espíritu Alemán del periodo de posguerra encuentra su nueva identidad perdonándose y reconciliándose prematuramente con sus propias reminiscencias de una responsabilidad por una de las más crueles y devastadoras formas de locura política colectiva que la historia ha conocido.”

6. Benjamin Buchloh, *The Twilight of the Idol. Joseph Beuys The Reader*, ed. editors Mesch and Michely (Cambridge: MIT Press, 2007). Pp 115

La construcción identitaria del “yo” chamánico de Beuys se postula como un escape a la ulceración específica de la Europa de posguerra, parangonada con la herida de lo colonial “Americano”. El desplazamiento de identidad de Beuys hacia un indigenismo tártaro se autoriza por la gracia persuasiva del lenguaje y es destituida por Buchloh bajo el presupuesto de la responsabilidad del artista como *germano* y como piloto de la *Luftwaffe* partícipe del festín guerrerista nazi. En cierto sentido, Buchloh apela a una noción “expandida” en dónde el artista no sólo es artista sino ciudadano y en este caso, ciudadano militar. Buchloh dice:

*“When he quotes the Tartars are saying ‘Du nix njemky [you are not German], they would say, “du Tartar” and try to persuade me to join their clan ...” it is fairly evident that the myth is trying to deny his participation in the German war and his citizenship.”*⁷

“Cuando Beuys cita a los tártaros y dice que ellos le dijeron: ‘Du nix njemky [Tú no eres alemán], ellos querían decir, “du Tartar” y trataron de persuadirme para unirme a su clan ... “ es muy evidente que el mito está tratando de negar su participación en la Guerra alemana y negando su ciudadanía.”

83

Pero no sólo estas advertencias están en contra de esta aparente síntesis contracultural y de este desplazamiento ejecutado por Beuys hacia una espiritualidad traída desde los cabellos de Crimea. El mismo interés de conjugar en una pócima evolutiva todo el poder del coyote y el post-socialismo de posguerra, trata de resolver una herida aún más profunda relativa a la escisión entre el hombre y el animal. Y lo animal es algo que ha sido notable en su trayectoria como artista:

“En Beuys la presencia del animal es constante y fundamental. Varios son sus animales emblemáticos, entre los que destaca el ciervo (Cristo, el Jefe de la manada, el conductor, el psicopompo), la liebre (que encarna el ciclo de la vida y la muerte, pues se entierra y renace, así como el movimiento, la oposición frío/calor...), la abeja (animal ejemplificador de la organización social para Rudolf Steiner) y el cisne (animal heráldico de los Condes y la ciudad de Cléveris).”⁸

7. Benjamin Buchloh. Pp 114

8. María López Ruido. Joseph Beuys: el arte como creencia y como salvación. *Espacio, Tiempo y*

Pero notable es también que algunas de las críticas persisten en olvidar la pregunta por esa lógica de oposición en la que se insertan los animales utilizados en sus obras. Por supuesto, una oposición simbólica que no ha problematizado la incidencia de la aparición del animal vivo en la galería en interacción con la figura chamánica investida por un artista en el campo de la operación antropológica-artística.

En efecto, Beuys parece no superar su propia idea de lo primitivo y replica una idea modernista: la ingenuidad o inocencia del salvaje-primitivo que tiene como destino su evolución y el dominio sobre las fuerzas de la naturaleza. En la acción se refuerza la idea de que una operación artística servirá para redimir el trauma y lograr la superación de ese estado de opresión. Se presupone el momento en que la comprensión de la inteligencia nativa será domesticada por lo humano buscando un estado *original*, paradójicamente, pos-traumático. *Le bon sauvage*.

Diametralmente opuesta a esta idea del buen salvaje, aparecen figuraciones importantes como la que Pierre Clastres devela acerca de lo chamánico y que es revisitada por Peter Lamborn Wilson de modo que se desmorona esa idea romántica insistente en la acción de Beuys con el coyote. Para Wilson como lo manifiesta en esta cita.

“The ‘savages’ are neither ignorant nor unspoiled. Every society, if it is a society, must have already considered the problem—the catastrophe—of separation. Humans are not blank slates, to be ‘spoiled’ by some mysterious outside force.”

“los ‘salvajes’ no son ni ignorantes ni incorruptos. Toda sociedad, en el caso de que sea una sociedad, debe haber considerado el problema—la catástrofe—de la separación. Los humanos no son tablas vacías que serán corruptas por una fuerza exterior.

La idea de corruptibilidad del animal tampoco puede desarrollarse en la acción pues no son esos los términos en los que el coyote se podría entender.

Forma, Serie VII, H. « del Arte, t. 8, 1995, pp. 371.

9. Peter Lamborn Wilson. (1998) *Escape from the Nineteenth Century*, Autonomedia. “The Shamanic Trace”, pp 73.

II.

Una posibilidad es pensar que Beuys (como mito) funciona como el aparato de captura y de cooptación de cierto indigenismo, que asumido, domesticado, en sinergia con el trauma moderno de posguerra, nos llevará un paso más adelante en la evolución espiritual. El coyote en Beuys despliega una oposición con otros de sus símbolos que, tal como apunta David Levi Strauss,¹⁰ develarían el escamoteo y usurpación de la figura del chamán, dejando una cuota de irreductibilidad que no ha podido ser paliada desde los tiempos de las cavernas.

Esta separación entre humano y animal parece ser la regresión a un estadio de confusión y ansiedad domesticadora de todo lo natural. Si tomamos en cuenta la lectura que hace Rosalind Krauss a Beuys en *No To... Joseph Beuys*, avistamos el intento de Beuys por *formar* al animal, educarlo, pastorearlo. El animal en Beuys estaría en el rango de lo que *no tiene forma*, de lo “salvaje” o lo salvaje sin forma y serviría pues ya lleno de sentido, *meaningful*, en el sistema de representación simbólica que se ejerce mediante la serie de oposiciones usadas por Beuys. Agregando a esto el deseo de transformación de la materia domesticada, Krauss nota que la figura del chamán es apropiada para esta apuesta:

“Added to Beuys’ belief in total assimilation (‘Every man is an artist’; every speech act is a sculpture) there is his interpretation of the shamanistic figure as the one who reveals the form always already locked within the chaos of matter; who therefore informs matter.”¹¹

“Agregando la creencia de Beuys asimilación total en que (‘Todo hombre es un artista’; todo acto de habla es una escultura) aquí está su interpretación de la figura chamanística como ese que revela la forma siempre disponible entre caos y materia, quien por lo tanto informa la materia.”

10. David Levi Strauss *American Beuys “I Like America & America Likes Me*. “In fact, Beuys in his Hare nature was less a shaman than an ordinary Anthroposophical man; that is, his inquiries were seldom in extremity as the shaman’s are, but rather in the direction of more common and communal work: producing warmth, planting trees, talking with animals, sweeping up, farming, teaching. Because of this, it took a good deal of courage for Beuys to put himself in vulnerable contact with the more dynamic and chaotic force of Coyote.”

11. Rosalind Krauss, *No To... Joseph Beuys. Joseph Beuys The Reader*, ed. editors Mesch and Michely (Cambridge: MIT Press, 2007). Pp 172



Imagen de Jesucristo como pastor.

86

Se puede decir además que lo doméstico y lo pastoril se han investido de chamanismo y, en esa domesticación, operan bajo la idea de doma del animal. En esa vía podemos convocar las figuraciones que hace Georges Bataille del animal domesticado: “El animal verdaderamente domesticado, en la misma medida en que lo hemos sojuzgado, se ha vuelto casi una cosa y el animal salvaje es inhumano.”¹² Y hacernos preguntas más intensas acerca de estas oposiciones en la acción de Beuys: ¿de qué lado está el coyote entonces? ¿De qué lado está el chamán? El coyote es la continuación de todo lo salvaje que debe ser controlado de un modo distinto bajo la idea de alianza y fraternidad, el chamán debería entenderse entonces con el coyote directamente (¿Acaso democráticamente según Beuys?), algo que no ocurre en la acción abiertamente puesto que no hay un entendimiento entre Beuys y el animal, pues si tenemos la figura escamoteada del *Taita, Mamo, o shaman*, no podemos confiarnos de que la magia del pastor sea más efectiva, aunque esa es la figura que parece adecuarse más a Beuys¹³

12. Georges Bataille. *La Amistad entre el hombre y el animal en La felicidad, el erotismo y la literatura Ensayos 1944-1961*. (Adriana Hidalgo editora S.A., 2001. Argentina.). pp. 63

13. «¡Yo Soy el Buen Pastor! - Inmaculada Concepción Web», s. f., <http://www.arquibogota.org.co/?idcategoria=38045&download=Y>. En la imagen se puede apreciar la figuración común de la figura de cristo como pastor, indicativamente el bastón de Beuys puede ser asociado a esta figuración, el pastor aparece cubierto con una manta y sosteniendo un bastón con la punta

Aún si asumimos que Beuys estaba *expuesto* y era vulnerable al coyote, él, en la acción, representa su idea del “arte como supervivencia” e intensamente representa también la supervivencia del arte y del hombre.

“For Beuys, everything begins with art, and art is finally synonymous with life, with survival: “Art alone makes life possible,” and “without art man is inconceivable in physiological terms.”¹⁴

“Para Beuys, todo empieza con el arte, y finalmente el arte es sinónimo de vida, de supervivencia: “El arte solo hace la vida posible,” y “sin el arte el hombre es inconcebible en términos psicológicos.

Ideas que confirman su lectura positiva del “salvaje” como *otro* superviviente, en una ansiedad causada por una escatología internacionalista resultado de la guerra y resultado de su propia supervivencia, todos adquieren estatus de supervivientes amenazados por un orden naturalizado.

Aquí no podemos deslindarnos de la lectura del chamán como algo deseado que se opone a la muerte y que controla las fuerzas de la naturaleza, proclamarse chamán es la maniobra para controlar a los “vaciados/vacíos” de significados; el indígena y el animal, en un mundo indigente por haber intentado quebrar su línea de espiritualidad cristiana.

87

En el chamán podemos ver la estructuración de algo similar a lo inhumano, si se quiere es un post, o anti-humano, el chamán se asocia más al animal o al dios, pero el chamán es siempre animal y el animal es dios, más precisamente múltiples dioses o animales, su vida no está separada, no hay un *yo* sostenible. No hay un *I* tal como en *I Like America and America Likes Me* o en *I Bite America and America Bites Me*.

*To understand shamanism through the eyes of the shaman, the reader must imagine what it would be like to live in a world where there is no separation between the physical and spiritual, no disconnection between humanity and God. The reader must imagine life before a concept of Ego.*¹⁵

curva.

14. David Levi Strauss *American Beuys “I Like America & America Likes Me*.

15. Christina Pratt, *An Encyclopedia of Shamanism*, First Edition. (New York: The Rosen Publishing Group, Inc. New York, 2007), ix.

“Para entender el chamanismo a través de los ojos del chamán, el lector debe imaginar como sería vivir en un mundo en donde no hay separación entre lo físico y lo espiritual, no hay desconexión entre la humanidad y dios. El lector debe imaginar la vida antes del concepto de ego.”

Y esto no implica que todo esté reducido al plano antropológico y antropomórfico consumado en el *yo* (*I*), el chamán se diferencia del pastor en la medida en que su práctica es no sostener *una* forma, no es encarrilar ni llevar al domo las ovejas. La forma del chamán parece ser irrepresentable bajo una forma unificadora.

*“They may have form—animal, plant, mountain, ancestor, deity, or element; they may be formless; or the spirit may be the presence of the universe as a being, often explained as That Which Created God.”*¹⁶

“Pueden tener forma—de animal, planta, montaña, ancestro, deidad, o elemento; pueden no tener forma; o el espíritu puede ser la presencia del universo como un *ser*, a menudo explicado como el que creo a dios.”

88

Esto no sucede exclusivamente en un nivel simbólico o de representación. El chamán está en lugar del animal y de los espíritus. Politizar al coyote corresponde a la ontologización del poder de ese *yo* del hombre sobre las especies y sobre los otros hombres, y sobre la naturaleza, entregar un lugar que no tiene cabida en una articulación chamánica.

Así es que desde la operación de Beuys, si el arte es un problema de supervivencia de ese *yo*, todo arte tendría que entenderse bajo el relato de una línea evolutiva que superaría estados primitivos de identidad, nada se nos aparece más separado de la vida. Nada más *humano* e imbricado en otra oposición moderna de lo que se ha instituido como imagen pervertida de lo primitivo. Según Clastres, podemos ver lo que se había venido pensando acerca de las sociedades arcaicas (en muchos casos se sigue pensando):

16. *Ibid.*, xxii.

“... las sociedades arcaicas no viven, sino que sobreviven, siendo su existencia un combate interminable contra el hambre, ya que son incapaces de producir excedentes, porque carecen de tecnología y, además, de cultura.”¹⁷

Y es Justamente Clastres quien desbarata esta idea poniéndola en el lugar de lo absurdo. Desmitificando el estadio moderno como el lugar único de bienestar y como fin último de toda sociedad (el plano evolutivo hacia el bienestar).

“No hay nada más arraigado que esta visión de la sociedad primitiva y, al mismo tiempo, nada más falso. Si se ha podido hablar recientemente de grupos de cazadores-recolectores paleolíticos como las «primeras sociedades de abundancia»¹⁸

En el chamán no se plantea el asunto de la supervivencia como el tema primordial. El arte en Beuys es asimilado como un problema de evolución psicológica en el hombre, con esto, no sólo el indigenismo y el chamanismo, sino el desplazamiento propio del animal es detenido, suspendido en la clausura transcendental de lo animal y en un reordenamiento que intenta encadenar los hechos en un cuento de hadas de lo que vendrá a ser en esa línea evolutiva, se encadena lo animal en un fábula de su bienestar.

89

III.

Sigamos una línea histórica coherente entre lo que hace Beuys y lo que sucede después, con su acción, si asumimos *I like America and America likes me* como el momento en donde la interacción con los animales vivos en el arte contemporáneo aparece de manera significativa. Podríamos hacernos al “érase una vez un artista en interacción con un animal vivo”, érase una vez una confrontación de una acción con lo que no fue asimilado y absorbido por ella. En el contexto del arte contemporáneo, esta confrontación mostrará cómo esa figuración de lo animal transforma su figura y se manifiesta en otros artistas.

El artista Oleg Kulik—proclive a encarnar la figura de un perro—realiza en Nueva York una acción llamada *I Bite America and America Bites me* (1997). Para

17. Pierre Clastres, *La Sociedad Contra el Estado* (Bilbao: Virus editorial, 2010). Pp 24

18. Pierre Clastres. Pp 24.



Oleg Kulik. *I Bite America and America Bites me* (1997).

nuestro feliz regodeo, es evidente la asociación que podemos trazar entre esta acción y la acción del coyote de Beuys, podemos intentar ver que la producción de otros artistas permiten leer residuos de esta fisura chamánica. La ruina de una figuración de lo animal y la permanencia inacabada de lo bestial en la representación humana. Santiago Rueda añade a propósito de esta acción que:

“Es importante añadir que Oleg Kulik es un admirador de la obra de Beuys. En 1997 en *Deitch Projects*, en Nueva York, realiza “I bite America and America bites me”. Kulik caricaturiza al Beuys de “*I like America and America likes me*” encerrándose en una galería y comportándose como un perro, algo que había hecho con frecuencia durante toda la década en diferentes performances, hasta el punto,

que, un año antes, en 1996 es arrestado por la policía en Estocolmo en la exposición “Interpol” por morder a un crítico.”¹⁹

Nos dice que Kulik es un admirador de la obra de Beuys. Aquí no sólo hay un problema de admiración por la obra de Beuys, esto significa que la intensidad de la admiración que pueda tener Kulik probablemente no desarrolle un argumento. Lo que pasa con Kulik es otra cosa. Oleg Kulik no sólo produce su imagen de otra manera, opera de modo distinto al del chamanismo de Beuys, quisiera decir, que aparece algo distinto del chamanismo en el arte, pero que por algún motivo no quiero dejar de decir que está en juego con lo que entendíamos por chamanismo en Beuys.

Se puede leer que Kulik es el trance chamánico deseable y en curso; pero esto también implica conceptualmente una deriva con su homófona inglesa: *curse*, maldito. Kulik es más el momento que el chamán quiere encarnar, obviamente bajo una idea de lo que es “lo perruno”. Lo que presenta Kulik es una encarnación del animal sin restituir una interpretación—al estilo de Beuys—de lo chamánico. Kulik *es* el perro.

91

Puede ser que en la acción de Kulik se realice una reificación de lo perruno (cosificación de una idea), pero esta *cínica* acción no sólo sugiere eso, no sólo puede ser una idea la que juegue ahí, es decir, Kulik también está exhibido, expuesto como en el caso de Beuys, pero en esta acción el artista está destituyendo su condición de humano. Vemos como el representa la imagen de perro que muchos tenemos, más bien *actúa* como perro para nosotros. Desplaza la oposición y se va al lugar de los animales que imaginamos. Se presenta como un perro y como un artista, él asume la acción como una respuesta a Beuys.

Es curioso preguntarse por las variaciones que plantea *I Bite America and America Bites me*, En principio se desaparece la idea de gustar, no hay *Like*, se desaparece una búsqueda de afectividad, se intercambia por un *Bite*, que en inglés se usa incluso para cuando un mosquito pica, en español el mosquito

19. Santiago Rueda. *La Zoología del Museo*. Universidad de Barcelona. 2004) <<<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/tesis/colfuturo/zoologia.htm> >> (consultado el martes 6 de septiembre de 11)

me “pica”, por un mordisco, una acción de ataque y de ingesta. Supone una relación distinta entre la separación humano-animal.

Esta variación permite jugar con nuestros *animal affairs*, con nuestras relaciones con los animales, se abre como problema cultural y como contacto real no simbólico. ¿Qué es lo que nos hacen los animales? ¿Cómo se alimentan de nosotros? ¿cómo nos contactamos con nuestro perro? Todo eso que tiene que ver con interacciones que ponen en riesgo la relación y la reflexividad de la acción; es decir, me muerde, me pica, me infecta, me rasguña, es un tipo de contacto que tenemos presente con el animal. En la acción de Beuys es evidente que el coyote interactúa con sus mordidas, su hocico es la vía de contacto con los materiales de Beuys. La mordida está por fuera de la lectura normal de la pieza de Beuys. La mordida es un lugar fuera de la institución y la esperanza de fraternidad puesta en la acción.

92 Todo lo anterior, es importante. Es notable que Kulik haya mordido a un crítico. ¿El artista-animal no respeta la institución? Tengamos en cuenta que Buchloh también apuntala el problema de la buena institucionalidad de Beuys, de la buena relación con las instituciones, por supuesto, se refiere al caso *Guggenheim*. Todo esto nos hará ver de otro modo la repercusión en Kulik y su otro modo de asumir las consecuencias políticas y en su modo de desviar y variar la acción de Beuys a la cuál, evidentemente, hace referencia.

El perro no está capacitado para enunciarse, Kulik a diferencia de Beuys se asume como el colonizado, el salvaje no occidental, difícil de digerir por occidente, pero al igual, se enmarca en el arte contemporáneo, también con la intención de generar una activación política; se vierte o se convierte bajo conceptos muy actuales, deviene el perro o coyote enunciándose a través del mordisco, esto interpela las contingencias anteriormente citadas. El problema extenso del animal político como estatuto de lo humano en el orden de la colonización.

Kulik critica el orden provincial en el que Rusia es dispuesta en referencia con Europa y busca hacer parte de lo no asimilado por el proceso civilizatorio. *I Bite America and America Bites me* puede ubicarse en el registro de la lucha irracional entre una America animalizada y un tipo de sujeto residual de

postguerra que si bien no asume la posición de chamán, mesías o Cristo, está en una situación asociada más claramente con la subalternidad del animal, sin ínfulas de controlar la situación, pero quizá a expensas de ser educado o aceptado como bestia.

De algún modo Kulik también reafirma la idea de lo salvaje como algo fuera de control y desbocado, violento y absolutamente irracional, el peligro es que estas actuaciones justifican la ansiedad del colonizador, el síntoma entonces es atravesado por la dinámica del mordisco, la dentellada y la furia incontrolable del *otro*.

En este frenesí de cánidos y de traumas, podemos recordar al Lobo Denis, personaje de un cuento de de Boris Vian,²⁰ quien al ser mordido por un hombre tuvo la maldición de convertirse en humano cada luna llena (en un extraño caso de antropocandria). Denis ve surgir en él—a raíz de la transformación en humano—el deseo de Venganza, antes de sufrir tales transformaciones, no se podría decir que él tuviera sentimientos benévolos hacia su prójimo o hacia los humanos, pero es cuando adquiere la maldición que Denis entra en un régimen distinto de moralidad, en este caso humana. Pero la operación humana tendería a unificar todo bajo las emociones humanas y a desechar lo que es considerado propio del lobo. Lo interesante de este ejemplo es que lo que adquiere el lobo no es una racionalidad bienhechora, por el contrario, empieza a desear la aniquilación y la supresión del otro y actúa feroz ante los demás.

Esto nos hace pensar en la escatología presente en las dos acciones artísticas (la de Beuys y la de Kulik) en donde aun se nos conmina a pensar en el deseo de un humanismo universal que pretende borrar límites entre humano y animal, sólo desde la posición del humano y que opera, quizá, como lo advierte Jean Fisher bajo una asimilación:

“The tendency of colonialism to privilege homogeneity through assimilation is symptomatic of western philosophy’s desire for equivalence between signified and signifier—a transcendental truth.”²¹

“La tendencia del colonialismo de privilegiar la homogeneidad por

20. Me refiero al cuento *Le loup-garou*. Boris Vian. Escrito entre 1945 y 1952.

21. Jean Fisher. *Unsettled Accounts of Indians and Others*. En Susan Hiller, ed. *The Myth of Primitivism. Perspectives on Art*. London, Routledge, 1991. pp. 297

medio de la asimilación es sintomática del deseo de equivalencia entre significado y significante en la filosofía de occidente—una verdad transcendental.”

Es importante no dejar pasar *El hombre de los lobos*, el caso de un aristócrata ruso que fue paciente de Sigmund Freud. El paciente sufría de estreñimiento crónico y neurosis severas. el paciente informó a Freud que había tenido un sueño en donde aparecían lobos blancos en las ramas de un árbol, estos lobos fueron interpretados por Freud como *el padre* de tal modo que fueron; terror primordial, castración y símbolos fálicos. Lo curioso es que el estreñimiento del paciente, según todo el análisis, se debía a traumas asociados con un erotismo anal, un deseo de sumisión al padre que no había podido ser consumado. El aristócrata también era enfrentado a la imagen del animal en una escena primordial. Las dos acciones, si las leemos bajos esta figura psicológicas, ilustran la lógica de amo-esclavo, colonizador-colonizado del modo más vulgar.

Podemos concluir asumiendo que lo que queda de ellas después de todo esto es un *grumus merdae*,²² aludiendo a un anterior estreñimiento consuetudinario, que ha obligado al animal (criminal) a contraer los esfínteres evitando su esperado desencadenamiento..

IV.

¿Y si preguntáramos qué piensa América de todo esto?

Es evidente que América es la *comidilla* de estas dos acciones—la de Beuys y la de Kulik—; un forcejeo con una “América imaginada” como un significante supercodificado. América condensa las dos grandes ansiedades: civilizadora y salvaje, aérea y subterránea. Este doblete ha puesto en marcha movimientos de identificación y subjetivación que no han escatimado en convertir de algún modo a América en el campo de batalla (Bataille??). Devenida un lugar de 22. “El *grumus merdae* que los asaltantes dejan en el lugar del hecho parece significar ambas cosas: la burla y un resarcimiento de expresión regresiva. Siempre que se ha alcanzado un estadio superior, el anterior puede seguir hallando empleo en el sentido degradado negativamente. La represión ¡esfuerzo de desalojo! se expresa en la relación de oposición.” Sigmund Freud, *De la historia de una neurosis infantil y otras obras. Obras completas (1917-19)*, Vol. 17 (Aморrortu, 1975). Pp. 75.

trascendencia, América podría responder desde lo que está—supuestamente—fuera de ella. Qué es América sino un nombre imputado por la colonia en honor a uno de sus “descubridores”; cubrió un continente con un nombre.

Jimmie Durham en *Not the Joseph Beuys Coyote* (1990), asumida aquí como una crítica soterrada a Beuys, cambia los términos de la acción y repliega el coyote al lugar totémico en cópula con lo escultórico. Entrega el coyote al lugar en donde la reflexión no permite hacerle ruido al desencanto de su fuerza como resistencia de lo animal, de lo artístico. Es un coyote deslavado y de palo con un retrovisor o aviso que espejea un azul de cielo.

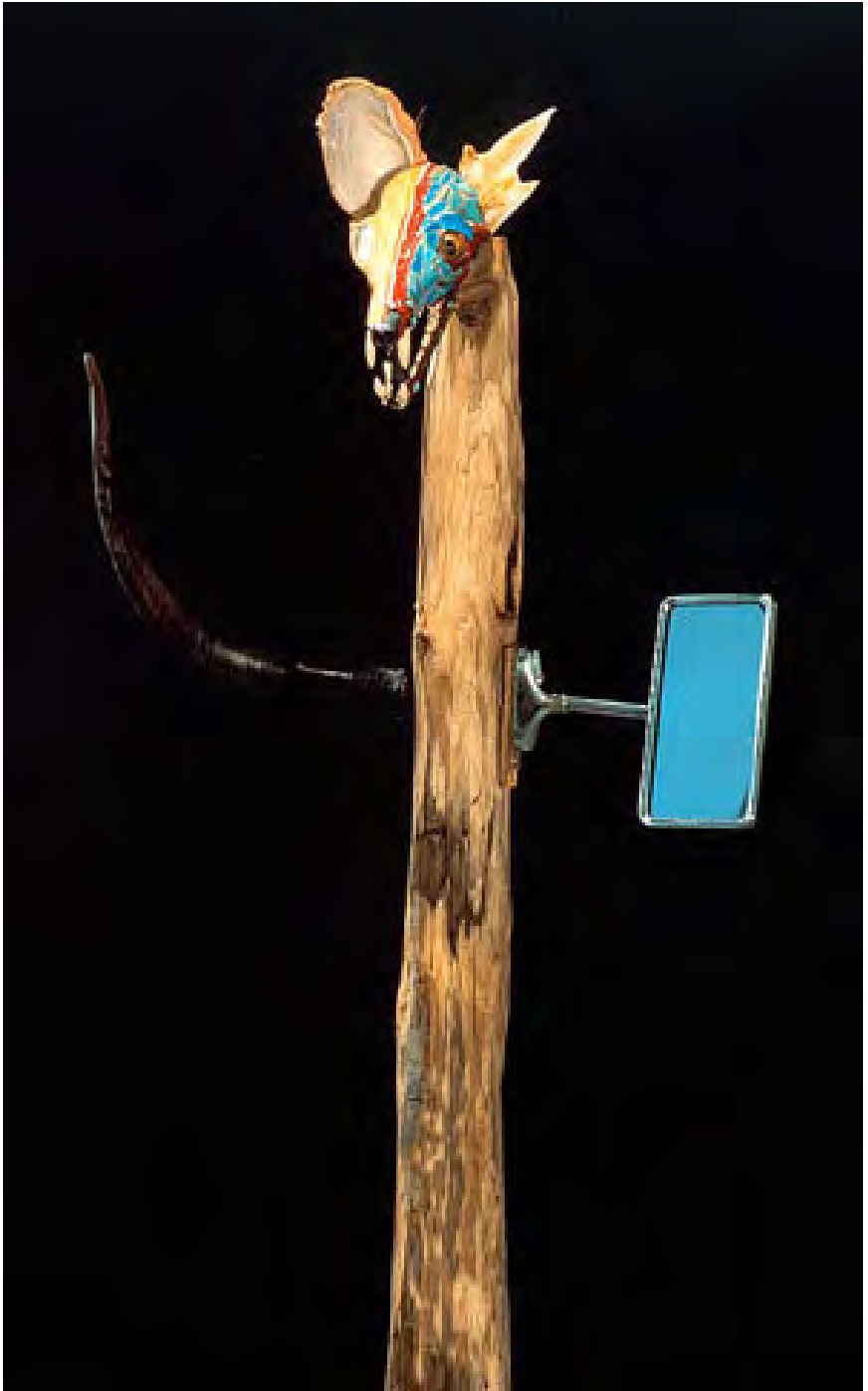
Para abreviar la disputa por esta abstracción, podemos tener en cuenta este desplazamiento que Durham hace de los intentos por construir en él una avezada imagen de lo salvaje. Esta imagen que fue heredada por los aculturados de turno en el mismísimo lugar de la batalla por el territorio en América. Ward Churchill atinadamente cita a Durham para poner en cuestión el deseo de investirse ideológicamente como indígena, deseos que nos hablan de raza y de pureza sanguínea similares a los de la antroposofía, que buscan un origen *original*.

95

*“The Durham ‘artist disclaimer’: ‘The U.S. Congress recently passed a law which states that American Indian artists and galleries which show their work must present government-authorized documentation of the artist’s ‘Indian-ness.’ Personally, I do not much like Congress, and feel that they do not have American Indians’ interests at heart. Nevertheless, to protect the gallery, from congressional wrath, and myself I hereby swear to the truth of the following statement: I am full-blood contemporary artist, of the sub-group (or clan) called sculptors. I am not an American Indian. Nor I have ever seen or sworn loyalty to India. I am not a native ‘American,’ nor do I feel that America” has any right to either name me or un-name me. I have previously stated that I should be considered a mixed-blood: that is, I claim to be a male but in fact only one of my parents was male.”*²³

“La renuncia artística de Durham: Recientemente, el congreso de

23. Ward Churchill, “Nobody’s Pet Poodle. Jimmie Durham: an artist for Native North America”; en: *From a Native Son: Selected Essays on Indigenism 1985-1995*. Pp. 495.



Jimmie Durham. *Not the Joseph Beuys Coyote* (1990)

Estados Unidos, pasó una ley en la que los artistas Indios-Americanos las galerías que muestran sus trabajos deben presentar documentación autorizada por el gobierno que certifique su “indianidad”. Personalmente, no me gusta mucho el congreso, siento que ellos no tienen ningún interés de corazón en los Indios-Americanos. Sin embargo, para proteger a la galería, de la ira del congreso, y a mí, juro por la verdad la siguiente declaración: Soy un artista contemporáneo pura-sangre, del subgrupo (o clan) de los llamados escultores. No soy un Indio-Americano. Tampoco he vislumbrado o jurado lealtad a la India. No soy nativo de “América”, tampoco siento que esa América tiene derecho a nombrarme o no de cualquier manera. Dije anteriormente que yo debía ser considerado como un/a mestizo (mezcla de sangres), es decir, uno que pretende ser un varón, pero de hecho solo uno de mis padres era varón.”

El juego de oposiciones en Durham es parte de un modo grosero de expresar las relaciones en las artes y en la vida misma, de asumir la división entre arte y vida.

97

Mucho más si se trata de disponer de los animales no sólo como símbolos sino como materia directa en una acción artística, o si se trata de destinarles un rol categorial para representar una América perdida. En esta apreciación, Durham pone en crisis el modo presuntamente lógico en que se generan oposiciones.

“If gray is the blending of the opposites white and black then the flying rattlesnake could be seen as a gray bird.”²⁴

“Si el gris es la mezcla de la oposición entre blanco y negro, entonces la serpiente cascabel se puede ver como un pájaro gris.”

De este mismo modo la posición de Chamán como un significante vacío en la acción de Beuys queda reducida o se hace innecesaria por su misma ausencia. Lo que articula Beuys en su acción—afirmándose con cierto

24. Jimmie Durham en Susan Hiller, ed. *The Myth of Primitivism. Perspectives on Art*. London, Routledge, 1991. Pp 287

tufo despectivo la inaccesibilidad del salvaje a un espíritu trascendental—no da pié a que el animal aparezca en su mito sino mediante el paso por un arte antropológico. Puede ser entonces que cada hombre sea un artista, pero valga la excepción de que no todo hombre es un chamán.

*“Beuys’ meaningful posing does not concern him; he inhabits a different World. This clearly delimits the allegorical meaning of the performance. Through everything he does, the coyote demonstrates his utter indifference to the artistic allegory being constructed around him and, in doing so, destabilizes it.”*²⁵

“La significativa pose de Beuys no le preocupa; él habita otro mundo. Esto delimita claramente el sentido alegórico del performance. Por medio de todo lo que él hace, el coyote demuestra su total indiferencia hacia la alegoría artística construida alrededor de él y, al hacer eso, lo desestabiliza.

Más acorde con esta estructura de enunciación, el espectro de Beuys podría asociarse con una obra inaugural o escena primordial de una necropolítica-pedagógica del arte, venida desde el más allá de la sufriente y trascendente ideología colonialista europea.²⁶

25. Jan Verwoert. *The Boss: On the Unresolved Question of Authority in Joseph Beuys’ Oeuvre and Public Image*. E-flux Journal # 1. December 2008. Pp 07/16.

26. Achille Mbembe, «Necropolitics», *Public Culture*, 15(1) (2003): 11–40. Para ilustrar este concepto de necropolítica refiero aquí las conclusiones del ensayo citado:

“In this essay I have argued that contemporary forms of subjugation of life to the power of death (necropolitics) profoundly reconfigure the relations among resistance, sacrifice, and terror. I have demonstrated that the notion of biopower is insufficient to account for contemporary forms of subjugation of life to the power of death. Moreover I have put forward the notion of necropolitics and necro-power to account for the various ways in which, in our contemporary world, weapons are deployed in the interest of maximum destruction of persons and the creation of *death-worlds*, new and unique forms of social existence in which vast populations are subjected to conditions of life conferring upon them the status of *living dead*.” [“En este ensayo he argumentado que las formas contemporáneas de subyugación de la vida al poder de la muerte (necropolíticas) reconfiguran profundamente las relaciones entre resistencia, sacrificio y terror. He demostrado que la noción de biopoder es insuficiente para dar cuenta de las formas contemporáneas de subyugación de la vida al poder la muerte. Por otra parte, he presentado las nociones de necropolítica y necropoder para dar cuenta de las variadas formas en las que, en nuestro mundo contemporáneo, las armas se han desplegado con el interés de obtener la máxima destrucción de las personas y de la creación de mundos de la muerte, nuevas y únicas

En *How to Explain Pictures to a Dead Hare?* (1965), Beuys trata de transferir un trauma. Explicar el arte a una liebre muerta retrataría quizá, más fielmente la relación que se ha tenido con la imagen de lo animal desde un enfoque humanista. Reconocemos la difícil digestión de la segunda guerra, pero aún así debemos lidiar con las condenas de un territorio que tiene un lugar menor en la enunciación de los conflictos globales que no es la América orgullosa sino ese territorio que se escamoteó bajo tal nombre, ese lugar que deja ver su espectro y aparece como una naturaleza muerta, como un fantasma difícil de comprender, de domesticar y de educar en su condición de animal *muerto viviente*.



Joseph Beuys. *How to Explain Pictures to a Dead Hare?* (1965)

Conclusiones/

Lo animal como ficción política

“The eye has the same high rank in horror, since among other things it is the eye of conscience. Victor Hugo’s poem is sufficiently well known; the obsessive and lugubrious eye, the living eye, the eye of the hideous nightmare experienced just before his death [2]: the criminal “dreams that he has just struck down a man in a dark wood...”

“El ojo tiene el mismo alto rango en el horror, ya que entre otras es el ojo de la consciencia. El suficientemente conocido poema de Victor Hugo; el ojo viviente, el ojo de la pesadilla experimenta justo antes de su muerte: el criminal “sueña que acaba de abatir a un hombre en el bosque”

Encyclopedia Acephalica Georges Bataille

El animal parece ser una clave para comprender relaciones con el entorno y en esa medida con nuestra manera de comprender y percibir el entorno. Esta percepción no tiene que ver directamente con la oposición entre entorno natural-artificial. En los textos de Marx podemos darnos cuenta que lo natural y lo artificial son generados bajo un sistema de producción, hoy son un producto moderno, para decirlo más sencillamente. Hay que entender esto dentro de ciertas cuestiones que generan problemas de identidad: animales en el arte, representación del animal, animales del arte, el tipo de figuración que se hace del animal, animales como arte, animales como objetos artísticos, disecados o vivos, animales como artistas, y descifrar cuáles son las condiciones en que esto se produce actualmente.

En el punto siguiente veremos como hay una aproximación a un caso que revisa esas condiciones y vincula la práctica artística con dispositivos de exhibición y representación del animal en varios niveles. Aquí hay una inscripción de lo estético en lo animal, es decir un intercambio entre la estética y lo animal que viene siendo resaltado de cualquier modo en lo moderno o en lo contemporáneo y que implica en políticas que el mismo caso trata de descifrar.

Este gabinete es una actualización del dispositivo tradicional de gabinete de curiosidades. está compuesto por distintas partes:

-Proyecciones de tubos de ensayo con mosquitos, amplificados con lentes y proyectados en la pared mediante un sistema rústico de lentes y lámparas. (Detalle 1 y 3)

-Caja entomológica con fragmentos de celuloide, sangre humana y mosquitos muertos. (Detalle 2)

-Improntas de mosquitos aplastados, enmarcadas y con indicaciones entomológicas, archivos desclasificados de la CIA y noticias acerca de masacres.(Detalle 4)

-Proyección de documental realizado en 1945 sobre la lucha en contra de la fiebre amarilla en Colombia, lo que se devela es el intervencionismo militar por parte de los Estados Unidos justificado en un altruismo científico. (Detalle 5)

-Videos de alta velocidad que muestran mosquitos vivos adentro de tubos de ensayo.(Detalle 6)

-Sobre la mesa de disección hay otros objetos e imágenes: Vlad Dracul el empalador conecta la actividad científica y entomológica como dispositivos del arte.(Detalle 7)

Haemagogia combina dos términos, la demagogia como referencia al discurso político que manipula afectos y haemagogus, palabra científica que describe un género de mosquitos de Centro y Sudamérica. Esta cópula desarrolla en la obra la integración de distintos dispositivos de enunciación científica, artística y política. Usando fuentes de información y archivo, registros de la CIA y un documental realizado por *Documentary Film Productions* en 1945, la obra desmonta los niveles de fabulación y mediación con los que se fabrica una biopolítica usando una representación de lo animal.

Imagen completa de *Haemagogia*





Detalle 1. Tubo.

Detalle 2. Caja entomológica. 105



DEAD AS GUERRILLAS KILLED IN COMBAT W
AFTER THESE COMPETING CLAIMS SPARKED LOCAL
CONFUSION, ARMED MEN STOLE THE TWO CADAVES



Detalle 3. Proyección tubos, lupas y lámparas.

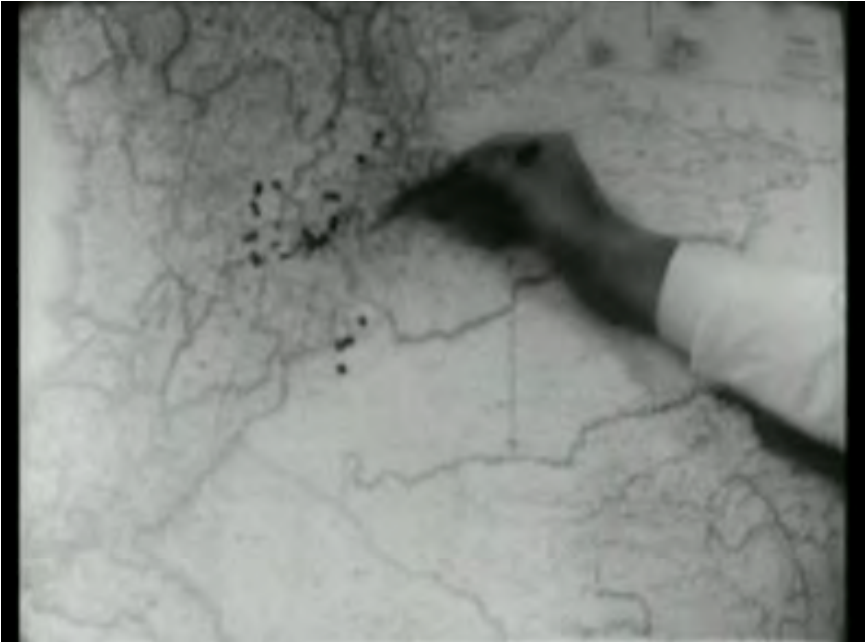
106

Detalle 4. Mosquitos aplastados en papel y enmarcados, collages de archivos de la CIA y de información científica.



THE SILENT WAR

*Colombia's Fight
Against Yellow Fever*



Estas son imágenes del documental realizado en 1945 por William Van Dyke y Ben Maddow y producido por *Documentary film productions* de Nueva York.

108





Detalle 6. Imágenes del video en alta velocidad de los mosquitos en tubos de ensayo:

El DVD está en Bucle, la programación hace que intercale estos videos con los del documental, cada vez que acaba el documental y antes de iniciar de nuevo se ven estos videos grabados a 420 cuadros por segundo y 212 cuadros por segundo.)



Wie facht sich an gar ein graussem
liche erschreckenliche hystorien von dem wilden reütrich.
Dracole wayde. Wie er die leib gepist hat. vnd gepiacten.
vnd mit dem haüßtern yn einem kessel gesoten. vñ wie er die
leib geschunden hat vñ zerhacken lassen als ein kraut. Jey
er hat auch den mütern ire kind gepiact vnd sy habes müs-
sen selber essen. Vnd vil andere erschreckenliche ding die in
dissam Tractat geschriben stend. Vnd in welchem land er
geregirt hat.



We Pay Cash

FOR

DEAD

5 CENTS PER PINT

Join the crusade against the
deadly **Everybody**

"SWAT THE"

Eight Pieces of **"POISON PAPER,"** in
packages, for **FIVE CENTS.**

Begin now and sell your **DEAD** **AT**
FIVE CENTS A PINT at

Coles Pharmacy

111

3570



QIAALA 94-20013

Secret

Directorate of Intelligence

0-0 FEB-1994

Intelligence Memorandum
Office of African and Latin American Analysis
26 January 1994

(b) (1)
(b) (3)
(S)

PREPARED FOR RELEASE

Colombian Counterinsurgency: Steps in the Right Direction

Summary

President Cesar Gaviria has taken some significant steps to reduce the Colombian guerrillas' military capability, but he has not made sufficient headway to forestall an upsurge in violence during the campaign for national elections in March and May 1994.

- The government has sent military units into rural guerrilla strongholds, captured a number of midlevel guerrilla leaders, taken steps to interrupt insurgent funding, and expanded its public relations campaign.
- Nonetheless, manpower and equipment limitations, training shortfalls, and the absence of a broad pacification program continue to handicap progress. (S NF)

GRAPHIC MATERIAL
MAY NOT BE DISCLOSED OPENLY

APPROVED FOR RELEASE
DATE: OCT 2001

Gaviria almost certainly will continue to pursue his aggressive counterinsurgency strategy, but military capabilities need to be improved and the program continued beyond the end of his term next August to produce lasting results.

- Early indications suggest that stepped up violence during the campaign may convince the next administration to return to a policy of greater accommodation with the guerrillas.

[Redacted]

WARNING NOTICE
INTELLIGENCE SOURCE
OR METHOD INVOLVED

Secret

112

Detalle 8. Imagen de archivo desclasificado de la CIA:

Este archivo fue intervenido y recortado para ser usado como información en las improntas y en la caja entomológica. También como parte de la investigación para esta pieza.)

Haemagogia

Mosquitos, muerte y fiebre amarilla.

La muerte, un problema de escala.

A partir de la categoría de animal de estado, o del animal usado dentro de una taxonomía, usado simbólicamente para construir valores, este trabajo intenta a través de la parodia, comentar una situación histórica y política en donde el mosquito funcionó como un vector para desviar contenidos y acciones políticas específicamente en 1945 en la guerra en contra de la fiebre amarilla en Colombia, esta guerra tenía un objetivo: defender a la población de esta feroz enfermedad transmitida por el *aedes aegypti* un minúsculo ser peligroso y culpable de contaminar los inocentes cuerpos de los suramericanos atacados por estas trompitas ponzoñosas que causaban ictericia. Curiosamente es mediante una producción cinematográfica que se puede obtener información de cómo esta desviación operó y entro en juego con otras variables que pensaban el animal también en su problemática ligada a la escala.

113

El proyecto empezó de una manera más sencilla y se preguntó por la convivencia con este tipo de insectos que circundan nuestros espacios, existen en algunos más que otros, y podemos ser conscientes de que su existencia, si bien no es absolutamente molesta, puede llegar a generar problemas domésticos graves. Un mosquito puede destruir una noche de descanso con sus zumbidos alrededor de nuestras orejas, puede hacernos levantar de la cama para rascarnos las picaduras, nuestro calcañal puede ser atacado con furia y violencia por estos insectos, pero nuestras manos se convierten en prensas automáticas dispuestas a aplastar, hasta la desintegración, al alado compañero. Ninguna culpa recae sobre nosotros mientras desperdigamos por el espacio de un picotazo los restos inertes del pequeño volador.

En las crónicas de la Nueva España podemos leer distintos episodios concernientes a los mosquitos y la molestia que causaban a los visitantes.

“En las tierras calientes hay muchos mosquitos y de muchas maneras, que, para poder vivir, han de día andar con un amoscador en las manos, y de noche cubrirse bien en la cama, aunque en algunas partes las indias salen a hilar y a tejer a la Luna, por que entonces no los hay. Hay algunos que pican de tal manera, que levantan grandes ronchas.”¹

114

Sin citar otros fragmentos de otras tantas crónicas en que las picaduras son un tema singular en todas estas crónicas de las “indias”, en donde se habla acerca de cómo curarlas, aguantarlas e incluso de cómo no caer en los delirios que puede causar una picadura. Ahora bien, pese a que los mosquitos pueden convertirse en un serio problema de salubridad, puesto que operan como *junkies* que comparten su trompa-jeringuilla (*proboscis*) con distintas especies (primates sobre todo), también pueden contaminar al humano con distintos tipos de enfermedades.

En la guerra contra la fiebre amarilla en la Colombia de 1945, se pudo ver el alcance de otra perversa enfermedad ideológica; el intervencionismo guerrerista y la campaña armamentista del gobierno de Estados Unidos en territorios suramericanos, es ahí en donde el mosquito aparece de manera protagónica confundiendo los límites entre la ciencia, la representación cinematográfica y las intenciones políticas de todo ello. Esta parodia trata de jugar con este rol de los mosquitos, en un delirio en donde la matanza de mosquitos, la guerra, equipara las vidas de los colombianos con los mosquitos

1. Francisco Cervantes De Salazar. Crónica de la Nueva España, Volumen 1. Linkgua editores. 2008 Pág. 46

culpables de ser un vector infeccioso y de infectar a los demás obstruyendo la defensa contra el fascismo. Esto tuvo que ir ligado a una reflexión sobre la muerte y la escala, lo que en principio parece un acto “normal”, aplastar un mosquito que intenta alimentarse de nuestra sangre, en su versión metafórica puede operar de tal manera que el que aplasta de manera violenta e indiscriminada a un mosquito, también puede apoderarse de un territorio aplastando otras vidas, esto parece estúpido e insensato, pero de algún modo, el duelo y el luto por el animal también se rige por la clasificación, una taxonomía de la muerte, el valor de la muerte se muestra como un problema distinto. Un problema de escala.

La película muestra imágenes del ejército de Estados Unidos ingresando a distintas zonas de la tierra en dónde sus soldados deben luchar en contra de los males que aquejan al mundo, en este caso, la fiebre amarilla es el contrincante, el territorio de lucha las selvas de un país suramericano, Colombia.

115

La estrategia de intervención se completa con el apoyo de la ciencia, científicos aliados de esta campaña en contra del animal enfermo, del animal virulento y amenazante, del animal vector y contenedor, desarrollan la vacuna para que el pueblo colombiano pueda sobrevivir a esta terrible maldición que conecta sus vidas con los simios y los insectos, un freno a esta cópula mal habida en el corazón del trópico que le abre las puertas a “la peor enfermedad de todas—el fascismo.”

A partir de todos estos vectores encontrados empecé a registrar algunas de las muertes que yo le propiné a estos insectos, al principio me dediqué a tomar fotografías de estos cuerpecillos y a magnificarlas, posteriormente me interesó conservar los cuerpos e imprimirlos (aplastarlos) directamente en el papel, imprimir mi violencia en un soporte directamente relacionado con la memoria artística y visual, el papel es el receptáculo de la violenta y cruel muerte de estos

despiadados vampiros, en conflicto a la vez con mi actitud indiferente ante su mágico vuelo y su musical vía para librarme de las pesadillas. Yo no escatimé en aplastar a alguno, tal cual como los conquistadores españoles preguntaban a los caciques Incas por recetas de armas bioquímicas que aniquilaran o al menos repelieran de sus territorios a estos mamarrachos hambrientos y miserables.

116



Imágenes del documental *The Silent War / Colombian fight against yellow fever*

Este trabajo no intenta negar la existencia de la fiebre amarilla, intenta ver de qué manera una situación es apropiada para confundir los objetivos. La parodia quiere darle una reversa a este aparataje simbólico presentando como impunes las muertes de cientos de mosquitos que perdieron sus vidas en una guerra biopolítica, haciendo una abstracción de ciertas condiciones espaciales para desplazar estas muertes a un campo simbólico. Llevar al límite la confusión de sujetos es un intento por desmontar la representación oficial del “mal” elaborando una paroxística que lleve al extremo la noción de culpa, se trata de generar una responsabilidad por una historia llena de desvíos y de sueños deformes, es evidente que en una guerra contra la fiebre amarilla es innecesario llevar el equipamiento de guerra presentado en la película; tanques, aviones caza, porta-aviones, de nuevo elementos que sugieren que abordemos este asunto como un problema de escala.

El mosquito muerto en guerra puede ahora reclamar, puede aparecer como un endemoniado defensor de una vida salvaje y hostil. El infectado, el virulento, la bestia, el animal condenado, el terror.

117

¿Cómo construir un monumento a los heroicos mosquitos? La falsa subjetivación impuesta, el sujeto falseado, el falso enemigo hyper consciente de su maldad, el mosquito es presentado en el documental como un Mosquito culpable *The guilty mosquito*. Aberrado por contaminar, por contener y portar. Felizmente ayuda a construir un argumento cabal para intervenir las tierras, proteger al mundo del fascismo y someter al otro a prueba.

Haemagogia es una propuesta que se presenta acá como un ensayo plástico que incorpora lo animal como eje de articulación del arte en relación con lo político, el cuestionamiento a la ciencia y al cine como medio de construcción de sujetos. Este trabajo vincula muchas de las nociones y desplazamientos del animal que se han visto a lo largo de

los textos, pero indefinidamente se encuentra en una exploración que se concreta en el discurso al interior de las producciones artísticas y discursivas que genere.

La articulación política del mosquito, al margen de una demanda de derecho a la vida hace que la confusión del significado mismo de la muerte sea una ficha clave para desmontar panoramas ideológicas que parodian el significado de la vida en un contexto específico. Pone en conflicto estas nociones de necro-política, provincianismo, historia y otras periferias que han sido construidas para determinar un espectro de representación del animal.



What do you think about a cabinet of curiosities composed of living species?

Mark Dion: Animals have always been associated with relations of power. Going back at least to the beginning of recorded time, to the roman period, the classical period, we know that animals had a place in diplomacy and in the expression of power. To express the domination of animals was to express power and the curiosity cabinet, in turn, was an expression of power through knowledge. For this reason, someone in a position of power would be expected to have a curiosity cabinet, a library, a botanical garden, a menagerie, and an experimental studiolo, and all of these things would work together. Also, in the 17th and 18th century to be able to house and feed an exotic animal like a bird, to keep your house warm in a climate like that of Germany or the Netherlands or France, was an extraordinary expression of domestic stability, which was another kind of power in a way, something not so much about domination but about having that kind of stability, which was also very important.

121

******) There are examples in the history of America where some native peoples became pieces or part of a collection that was exhibited in museums...***

Yes, It seems to me that very often, certainly in the earlier part of the encounter of Europe and the new world, you had people brought back to Europe, and I think they were brought back under many different circumstances. Sometimes they were captured and became slaves while other times they were willing participants who went to Europe and then came back, but in both cases the idea of capture and display was equally an expression of power and the domination by European cultures of Native American cultures. Much later on, in the cabinet of curiosity tradition, you have people who were of extraordinarily small size or that had deformities or some kind of abnormalities put on

display. It is known also that the conquistadores write about American kings also keeping people with strange pigmentation, people with melanistic abnormalities, so the idea of keeping people in menageries is not even exclusively European I think. Then that idea evolves and has a place in the early part of the Enlightenment with the kind of racist practice of stuffing people, the taxidermy of people, which was done very much in the Enlightenment and also up until the 19th century where you have the Eugenics museums and Hygiene museums in Nazi Germany, and also have in Fascist Italy, where they actually displayed Africans stuffed, Native Americans stuffed. That tradition is also found in entertainment in the 19th century with the museum of P.T. Barnum in New York where he is showing people with deformities and people who are in this kind of freak category. Carl Hagenbeck in Hamburg is also showing exotic people, and there are exotic communities set up at different Worlds Fairs and things like that. So, I think that the line between menageries, zoological collections, and ethnographic collections can be very blurry in some of these places and that has a lot to do with a kind of expression of domination but also with the kind of racist pseudoscience of Eugenics. I think that in both cases, in the display of the human body and of the animal body we find very clear expressions of domination and power and that there is a very strong link between the two traditions.

122

*****) *So, what kind of opinion you have about this kind of social representation of otherness?***

I think its almost always tied to very repressive racist politics. It wasn't uncommon in the 19th century to have humans exhibited in zoos, in other words, ethnographic exhibitions in zoos.

*****) *Like Mapuches or Tehuelches, many Native American people, and also Australian people...***

Right, not only Aboriginal people but also Asians and people from the far north, Sami people and Inuit communities.

*****) *And does this have any influence on your work? For example in the piece called *Theatrum Mundi*?***

Yes, well I think my understanding of that as part of the political scope of natural history museums is an important thing. One of the ways of looking at institutions like Natural History is to consider the way

in which pseudoscience and ideology sort of bleeds into them. Their expressed goal is to be a temple of knowledge, yet if you track their history you see that there were various points at which they were infused with ideology, with power, and of course it's not difficult to imagine that that is still the way they are, that there is still a lot of pseudoscience and a lot of regressive political and social ideas that are infused in these institutions. Part of my work as an artist is to tease out this tangled mess, untangle this ball of power relations between ideology and capital and power and science and art, and to try to understand how these things are put together.

*****) *I find that you are one of the artists who put into crisis the idea of human kind, of being human as something relevant in order to rethink and reenact the hierarchy of the species. Is the concept of humanity something important for your work?***

On one hand I think it is always important to emphasize that we are animals, that no matter how we construct culture, we can never get away from that, and I think there is a very progressive aspect of that idea, because I think that it relates to reaffirming the unity of things, which I think is very important. I also think that the inter relations and the unity of structure, whether that's ecology or social ecology, is potentially one of the most progressive things: the idea that we can't be separated from the natural world, that we are very much a part of it and we construct it and it constructs us and we are the same thing. So I think that's very productive thinking, and although it is clear that we are an animal of a very distinct type, I think that there is a very important political aspect to re-emphasizing our animalness and at the same time also reaffirming our connectedness. I think that one of the strategies of Capital is to divide things, to conquer things, to sever connections, so I think it's really important to emphasize the interconnectedness of things.

*****) *As far as I know, Paleolithic man collected fossils, do you think that the Paleolithic man had any delusions of fetishization?***

Well I think that it is not really my field in a way, so I can't say I know very much, but I do think that to me one thing that seems essential to the human condition is the act of collecting, whether that's physical objects, or collecting stories, I think that it is an essential aspect of culture and I think that it does appear quite early in human history and it would be hard to argue that there's a society that doesn't collect

in some way, even if only in the sense of an oral tradition. One of the fascinating things for me about the idea of collecting is that it is omnipresent in multiple cultures, just like art making is in many ways, something that really defines culture, a really fundamental aspect. Collecting is always a form of communication so I wouldn't be surprised if Paleolithic humans had some kind of notion of it. What is clear is that they invested power into things and that is again something that has its appearance in culture very early on and continues in the way that artists today make things and think about making things.

*****) *Can you make a brief collection of impressions or objects from your trip here that we can use to make a kind of cabinet and a rare cosmology Colombia?***

Well, you know, I'm always doing that anyway because I'm a birdwatcher, so I'm always collecting for my list of birds. But for me, being here for three weeks is just a small slice, I'm just slicing through the cultural world here and I don't think in any way that I have a good assessment of what it is. What I have found is that it's much bigger than I expected and much more diverse. Part of how I appreciate that is by being a guest here at this school and seeing the kind of culture that is generated here and then also seeing what exists in the three other art schools here, just in Bogotá, that seem to have a very different perspective, a very different approach, a very different way of emphasizing things. So it is very vibrant in a sense and I guess my collection is one of impressions in a way, and I haven't really had the opportunity, because we have been so busy with this project, to see all of the cultural institutions here, but it seems like there is an institution for every niche, there are things for very young artists, for very established artists, there are things that try to tell the national story through art, there is a pretty amazingly diverse collection of cultural institutions.

*****) *As I do research about the animal in contemporary art I find myself confronted with a naïve question:***

Do animals make art? I wonder if you have also asked yourself that question and if you make a connection between this kind of question and your work?

I think that I have, and for me it is really difficult to say if animals do art, I kind of don't think they do, but, it is really clear that some

animals collect, and I think that that's really interesting. So of course you have the Bower Birds of Australia for example, or Pack Rats, that collect a diverse number of objects, and so I think that somewhere in there one can find something useful for thinking about why we collect things, maybe there's something, if you look at all of the examples, maybe the compulsion to collect is more than rational, and more than cultural, that it has some degree of an instinctual aspect to it. And I don't know, I think it is something worth interrogating, it's a really interesting area, because while I don't think animals make art I know for certain that many animals collect.

*****) Also there is an interesting point with for example, birds singing, which is considered as art in our world, or body art, and so on, there are animals that don't only collect but that do something strange that goes beyond collecting.**

I think there are obviously animal collectors and animal architects...

*****) Also, contemporary art is going through that kind of practice, like performance, or ephemeral art, and I don't know if maybe you have something more to say about contemporary art and animal practices?**

125

I think that what is interesting is that there is a very fruitful period of examination, a very interesting moment in which science and art and speculation are coming together very well in the way that, say, now philosophers actually look at neuroscience as a way of understanding being, something that was always looked at through metaphysics. Now we have this other tool for understanding what being is, and I think that it's the same with art, not only do we have so many more tools available to us, we also have a kind of willingness to apply those tools, and to me that willingness really opens up in the seventies with taking a very strong interdisciplinary approach that includes other fields. It really opens up with people like Smithson looking at geology as a very serious template or foundation to build art on and I think that that tendency is really prevalent now and that there are a lot of interesting artists looking into these issues. Also, with the new formation of Animal Studies, which is an inherently interdisciplinary approach, which inherently must include biology, zoology, philosophy, and aesthetics, and all of these fields, I think we are really building our vocabulary in terms of how we can think about that.

Bibliografía & Referentes

Capítulo 1

‘«¿Derechos para los robots?» by Agata Sagan and Peter Singer | Project Syndicate’, Project Syndicate <<http://www.project-syndicate.org/commentary/rights-for-robots-/Spanish>> [accedido 8 abril 2012]

‘Film on German cannibal may be shown: court | Reuters’ <<http://www.reuters.com/article/2009/05/26/us-germany-cannibal-idUSTRE54P56I20090526>> [accedido 9 abril 2012]

‘Los robots podrían reclamar derechos’, BBC, 21 diciembre 2006, sección Cultura <http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_6201000/6201131.stm> [accedido 8 abril 2012]

‘People for the Ethical Treatment of Animals (PETA): The animal rights organization’, PETA.org <<http://www.peta.org/default.aspx>> [accedido 8 abril 2012]

128 Andre Leroi-Gourhan., El gesto y la palabra (Caracas: Ediciones de la biblioteca Universidad Central de Venezuela, 1971)

Antonio Gramsci, ‘Apuntes sobre la historia de las clases subalternas’, en Cuadernos de la Cárcel: 6 El Risorgimento (México D.F.: ediciones Casa Juan Pablos, 2000)

---, Cuadernos de la Cárcel, Primera edn (México D.F.: Ediciones Era, 1975) Wolfe, Cary.

- What is Posthumanism (University of Minnesota Press, 2010).

Medina, Cuauhtémoc.

- Taiyana Pimentel, Teresa Margolles, Elmer Mendoza, Ernesto Diazmartínez, Antonio Escotado y Mariana Botey, Teresa Margolles ¿De Qué otra cosa podríamos hablar? (México: Editorial RM, S.A de C.V, 2009)

Dane Coolidge & Mary Roberts Coolidge.,

-The Last of the Seris, First Edition (E. P. Dutton & Co., Inc. New York Publisher, 1939)

Haraway, Donna

- Simians, Cyborgs, and women – The Reinvention of Nature (NY: Routledge, 1991)

Gilberto Esparza, '// PARÁSITOS URBANOS //' <<http://www.parasitosurbanos.com/index.html>> [accedido 9 abril 2012]

Agamben, Giorgio.

- Lo Abierto El hombre y el animal, primera edn (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006)

Guillermo Habacuc Vargas, 'Arte: marzo 2008', Entrevista como obra, 2008 <http://artehabacuc.blogspot.com/2008_03_01_archive.html> [accedido 8 abril 2012]

Karl Marx, Elementos fundamentales para la crítica de la economía (España: Siglo XXI, 1980)

---, 'En torno a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel', en Escritos de Juventud (Fondo de Cultura Económica, 1987), pp. 491–502 <<http://es.scribd.com/doc/55439835/Marx-en-torno-a-la-critica-de-La-Filosofia-Del-Derecho-de-Hegel>>

129

Marx & Engels, 'Feuerbach.

-Oposición entre las concepciones materialista e idealista', en Primer Capitulo de La Ideología Alemana, <http://www.marxists.org>, 1845 <<http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/feuerbach/1.htm>> [accedido 8 abril 2012]

Modonesi, Massimo.

-Subalternidad, Antagonismo, Autonomía Marxismos y subjetivación política, Primera edición (Buenos Aires: CLACSO: CLACSO Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2010).

Kim, Miru.

-'The Pig That Therefore I Am' <<http://www.mirukim.com/statementThePigThatThereforeIAm.php>> [accedido 8 abril 2012]

Thompson, Nato.

-(Editor), *Becoming Animal: Contemporary Art in the Animal Kingdom*, Nato Thompson (North Adams, Massachusetts: MASS MoCA Publications, 2005)

Descartes, René.

-Discurso del Método, Webliboteca, 1637.

Reuters, 'El caníbal alemán sólo quería comerse a su víctima, no matarla. Frankfurt (Alemania)' <<http://www.absurddiari.com/s/llegir.php?llegir=llegir&ref=9015>> [accedido 8 abril 2012].

Zizek, Slavoj

-'Ideologia: Un Mapa de la Cuestion' <<http://www.lacan.com/zizek-ideologia1.htm>> [accedido 8 abril 2012].

Baker, Steve.

-*The Postmodern Animal*, The University of Chicago Press (Reaktion Books, 2000).

130

Herzog, Werner.

-*Grizzly Man* (Lions Gate Films, Inc, 2005)

Wikipedia, 'Personas por el Trato Ético de los Animales - Wikipedia, la enciclopedia libre' <http://es.wikipedia.org/wiki/People_for_the_Ethical_Treatment_of_Animals#Pol.C3.ADtica_sobre_la_eutanasia> [accedido 8 abril 2012]

Delvoye, Wim

-'Wim Delvoye - CLOACA FACTORY' <<http://www.wimdelvoye.be/cloacafactory.php>> [accedido 8 abril 2012].

Marx, Karl & Engels, Frederick.

-El papel de la mano en la transformación del mono en hombre. Editorial Colofón. México 2008.

Médina, Cuauhtémoc y Botey, Mariana.

-Compendio de anotaciones de la clase Zonas de disturbio III. México. 2010-2011.

Leroi-Gourhan, Andre.

-El gesto y la palabra. Ediciones de la biblioteca Universidad Central de Venezuela. Caracas. 1971.

Becoming Animal.

- Contemporary Art in the Animal Kingdom Edited by Nato Thompson
With contributions by Christoph Cox and Nato Thompson. 2005.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix.

-Mil Mesetas. Editorial Pre-textos. Valencia. 2008.

Coolidge, Dane & Mary Roberts Coolidge.

-The Last of the Seris. ED. E. P. Dutton & Co., Inc. New York Publishers.
1939. First Edition.

Haraway, Donna.

Simians, Cyborgs, and women – The Reinvention of Nature. Ed. Routledge.
NY. 1991.

Baker, Steve.

The Postmodern Animal. Reaktion Books. The University of Chicago Press.
2000. Steve Baker.

131

Marx, Karl

-En torno a la crítica de la filosofía del derecho, de Hegel. http://www.socialismo-o-barbarie.org/formacion/formacion_cuad_1_02_critica_filosofia_derecho.htm.

-Notas sobre C. Marx & F. Engels // Feuerbach // Oposición entre las concepciones materialista e idealista.

-Introducción General a la Crítica de la Economía Política/1857, 16^a. Ed., México, Siglo XXI eds, 1982. Secciones I. Producción y 4. (especialmente “El arte griego y la sociedad moderna”), p.33-38, 59-62.

-Elementos fundamentales para la crítica de la economía. Introducción. Ed. Siglo XXI. España, 1980.

-Manuscritos Económicos y filosóficos de 1844. Primer Manuscrito. [El trabajo enajenado]

Adorno, Theodor.

-Teoría Estética. Madrid. Akal. 2004.

Gramsci, Antonio.

-“Apuntes sobre la historia de las clases subalternas”, Cuadernos de la Cárcel: 6 El Risorgimento, ediciones Casa Juan Pablos, México: 2000.

Griffin, Donald R.

-Animal Minds. The University of Chicago Press. 1992.

Bekoff, Marc.

-Minding Animals. Oxford University Press, Inc. 2002.

Capítulo 2

Belting, Hans. (2010).

Antropología de la imagen. Madrid: Katz.

132

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix. (2008).

Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-textos.

Flusser, Vilém. (1994).

Los Gestos. Barcelona: Editorial Herder.

Hall, Doug & Jo Fifer, Sally. (1990).

Illuminating video an essential guide to Video Art. Ed. Aperture. USA

Sauvagnargues, Anne. (2006).

Deleuze del animal al arte. Madrid: Ed. Amorrortu.

Videos

Marker, Chris.

---Chris Marker's Bestiary--Five short films devoted to animals. Icarus Films. (1994).

Viola, Bill. I do not know what it is I'm like. WGBH. 1986.

Dantas, Marcello

--Bill Viola entrevistado en Processing the Signal. Video Art, Technology, Artists and Audience. The Roland Collection of Films and Videos on Art. Section 33. 1989. 38 minutes, color.

Páginas web

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Edición en línea.
<http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=gesto>

Capítulo 3

Bataille, Georges.

-La Amistad entre el hombre y el animal en La felicidad, el erotismo y la literatura

-Ensayos 1944-1961. (Adriana Hidalgo editora S.A., 2001. Argentina.). pp. 63

-La felicidad, el erotismo y la literatura Ensayos 1944-1961. Adriana Hidalgo editora S.A., 2001. Argentina. Pp. 60. (Bataille, 2001)

'ADOLFO VÁSQUEZ ROCCA

- Joseph Beuys: «Cada hombre, un artista» (Artículos en Revista Almiar)

<http://www.margencero.com/articulos/new/joseph_beuys.html#_ftnref10> [accedido 4 mayo 2012]

133

Mbembe, Achille

-'Necropolitics', Public Culture, 15(1), 2003, 11-40

Pratt, Christina.

-An Encyclopedia of Shamanism, First Edition (New York: The Rosen Publishing Group, Inc. New York, 2007)

(imagen de Jesús)'¡Yo Soy el Buen Pastor! - Inmaculada Concepción Web'

<<http://www.arquibogota.org.co/?idcategoria=38045&download=Y>>
[accedido 4 mayo 2012]

Levi Strauss, David.

-American Beuys "I Like America & America Likes Me" from his book Between Dog & Wolf: Essays on Art and Politics in the Twilight of the Millennium, published by Autonomedia, Brooklyn, NY, 1999.

Churchill, Ward.

-“Nobody’s Pet Poodle. Jimmie Durham: an artist for Native North America”; en: From a Native Son: Selected Essays on Indigenism 1985-1995. Pp. 495.

Clastres, Pierre.

-La Sociedad Contra el Estado (Bilbao: Virus editorial, 2010). Pp 24.

Durham, Jimmie.

-en Susan Hiller, ed. The Myth of Primitivism. Perspectives on Art. London, Routledge, 1991. Pp 287

Fisher, Jean.

-Unsettled Accounts of Indians and Others. En Susan Hiller, ed. The Myth of Primitivism. Perspectives on Art. London, Routledge, 1991. pp. 297

Krauss, Rosalind.

-No To... Joseph Beuys. Joseph Beuys The Reader, ed. editors Mesch and Michely (Cambridge: MIT Press, 2007). Pp 172

134

López Ruido, María.

-Joseph Beuys: el arte como creencia y como salvación. Espacio, Tiempo y Forma, Serie Vil, H.« del Arte, t. 8, 1995, pp. 371.

Lamborn Wilson, Peter.

-Escape from the Nineteenth Century, Autonomedia. (1998) “The Shamanic Trace”, pp 73.

Rueda, Santiago.

-La Zoología del Museo. Universidad de Barcelona. 2004) << >>

Verwoert, Jan.

-The Boss: On the Unresolved Question of Authority in Joseph Beuys’ Oeuvre and Public Image. E-flux Journal # 1. December 2008. Pp 07/16.

Cervantes De Salazar, Francisco.

-*Crónica de la Nueva España*, Volumen 1. Linkgua editores. 2008.