

el animal que me mira desde el arte

arte, ciencia y naturaleza - mente y mentiras

Patricia Fesser, D.E.A.

Directora: Yayo Aznar

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Pintura

Madrid, Junio 2009



el animal que me mira desde el arte - índice

1 INTRODUCCIÓN.....6

- Cuestiones de biología.....6
- El homo sapiens sapiens es superior a todos.....7
- La mirada del otro.....9
- Cooperación entre diferentes.....12
- Bioarte.....14
- Los animales tampoco son ya *naturales*.....16
- Arte y naturaleza.....18
- Hombre y naturaleza.....21

2 BIOLOGÍA - los animales no se diferencian. De lo que compartimos.....24

- Las edades del hombre.....24
- Bill Viola. *No sé qué es aquello a lo que me parezco*.....26
- Biología 0. Historia de 3 bacterias – de cómo empezó todo.....30
- Biología 1. La fila de genes Hox – o de lo que nos une a todos.....31
- Thomas Grünfeld. *Encajes fallidos*.....32
- Biología 2 – de la manera en que nos relacionamos con los animales para averiguar la manera en que estamos relacionados con ellos.....34
- Bruce Nauman. *Desesperación aprendida en ratas*.....34
- El partido de los animales. *La familia del futuro*.....38
- Joseph Beuys. *Coyote*.....38
- Oleg Kulik. *Zoofrenia*.....42

3 CULTURA y CIENCIA – el lugar de procedencia es lo orgánico.....47

- El órgano del lenguaje y la gramática universal.....47
 - M. José Burki.....52
 - Los perros*.....52
 - Traducciones*.....53
- Inteligencia artificial.....55
- Ciencias cognitivas.....57
- Vivir neuronalmente.....58

4 EL ANIMAL - Hemos vencido al más fuerte.....63

- Patricia Fesser. *Pájaros tatuados*.....63
- El animal que miro en el arte.....66
 - Wim Delvoye. *Animales antropomórficos*.....67
 - Ron Mueck.....69
 - Madre e hijo*.....69
 - Hombre en un bote*.....72
 - Damien Hirst. *Nacimiento*.....73

5 LA MANADA.....75

- El anomal.....75
- Imágenes de manada y de anomal.....78
 - Abigail Lane. *Vidas quietas – Naturalezas muertas*.....78
 - Bruce Nauman. *Carruseles*.....80
 - Michael Joo. *Sentido Remoto – Hélice Alfa*.....83
 - Damien Hirst. *Lejos de la Manada*.....85
- La gran síntesis.....87
 - Mark Dion. *El circo de las ciencias*.....88
- ÚLTIMA MUJER - ÚLTIMOS HOMBRES.....90
- EL OTRO es MALO.....91
 - Jane Alexander. *Aventura Africana*.....92

6 CONCLUSIONES.....94

- Ciencia y misterio; la sociedad de la información.....95
- Autores con los que continuar.....97
 - Diana Thater.....97
 - Douglas Gordon.....98
 - Henry Bergson.....99
 - Peter Sloterdijk.....100
- El arte, nómada.....101
 - Arte y medicina.....101
 - Arte y farmacología.....102
 - Arte y poder.....103
 - Arte y sociedad.....103

7 BIBLIOGRAFÍA.....105

La fundación de un territorio es casi el nacimiento del arte: la marcación del territorio, que no consiste tan sólo en la limpieza y colocación de marcas urinarias, sino también en una serie de gestos -el sentarse y levantarse de un animal-, una serie de colores que coloca un animal, una canción. Esto son las tres características del arte: colores, líneas, canción, arte en su forma más pura.¹

(Traducción de la autora)

1 DELEUZE, Gilles con PARNET, Claire. *A wie in Animal*, en *El ABC...*, citado en FAHIM AMIR, *Auch das noch.... Postmoderne Tiere, Terror und Theorie*, en *Intersections*, Viena, Löcker 2009, p.186.
<http://www.langlab.wayne.edu/CStivale/D-G/DASABC-A-L.html#anchor10209>.

"Die Gründung eines Territoriums ist beinahe die Geburt der Kunst: Durch das Markieren eines Territoriums, was nicht nur eine Sache der Säuberung und des Setzens von urinalen Marken ist, sondern eben auch die einer Reihe von Gesten -Stehen und Sitzen eines Tieres-, einer Reihe von Farben, die ein Tier anlegt, eines Lieds. Das sind die drei Grundzüge der Kunst: Farben, Linien, Lied, sagt Deleuze. Farben, Linien, Lied, Kunst in ihrer reinsten Form."

INTRODUCCIÓN

Si las aves son humanos metafóricos y los perros, humanos metonímicos, el ganado es un inhumano metonímico, y los caballos de carrera son inhumanos metafóricos: el ganado no es contigo más que por falta de semejanza, los caballos de carrera son semejantes sólo por falta de contigüidad. Cada una de estas dos categorías ofrecen la imagen “en hueco” de una de las otras dos categorías, que guardan a su vez entre sí una relación de simetría invertida².

Me gustaría escribir sobre un tema tan amplio y complicado como es la vida y nuestros sentimientos y conocimientos respecto de ella, desde una disciplina de pensamiento como es la del arte.

Supongo que el arte siempre se ha situado en algún punto que se establece a partir del cruce entre los poderes energéticos de cada época. Ese lugar que habita le da a la vez perspectiva y falta de perspectiva sobre los asuntos que cada área de desarrollo vuelca a la corriente del organismo social; le da perspectiva porque estando entre todas ellas, puede permitir que se crucen para generar el corpus que le es propio, y falta de ella ya que al exponerse a tan diversas corrientes, al situarse *entre* ellas, no habita ninguna. Siguiendo el concepto de W. Benjamin de cómo la técnica no es el dominio de la naturaleza, sino el dominio de la relación entre el hombre y la naturaleza: el dominio de *la relación, el entre*; Este lugar del arte sería bajo este prisma el lugar de relación entre las diferentes disciplinas.³

Cuestiones de biología

Es desde ese lugar desde el que deseo hablar. Sin embargo, el material que he necesitado recopilar habla de una intención que seguramente no estoy capacitada para llevar a cabo. La corriente energética que establece hoy la biología, biogenética y las disciplinas moleculares, me atraviesan dejando un rastro fascinado; es un adentro y un afuera; entro y

2 DELEUZE y GUATTARI, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, España, Pre-textos 2006, p.302

3 AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto, el hombre y el animal*, España, Pre-Textos, 2004 p.105. De cómo la técnica es el dominio, NO DE LA NATURALEZA, sino el dominio de la RELACIÓN entre el hombre y la naturaleza. EL ENTRE. *Algo para lo que quizás no disponemos todavía de nombres y que ya no es ni animal ni hombre, se instala entre naturaleza y humanidad, y se mantiene en la relación dominada, en la noche salvada* -Einbahnstrasse. W. Benjamin 1927

veo las células, salgo y veo la cultura; busco el lugar donde se cruzan dentro de nuestro entendimiento, y no lo encuentro.

--

¿son los genes seres inteligentes que, además de dirigir nuestra construcción orgánica, nos susurran? ¿es, en este sentido, el rumor que producen las células en sus actividades fisiológicas lo que está tratando de discernir nuestra mente, el estímulo que origina aquellos pensamientos tan desconcertantes que nos hacen creer en un más allá y sublimar al ser humano, pensamientos “insuflados por el aliento divino”?

Leyendo la prueba de San Anselmo para la existencia de Dios⁴, los extraños y torsionados esfuerzos para la demostración de algo que sentimos en nuestro entendimiento, la tensión que existe entre un pensamiento y su demostración, no puedo más que creer en la intelectualidad de los propios componentes orgánicos de nuestro ser; ellos generan una realidad interna, nos susurran en sus propias claves, a partir de su propia realidad, que es diferente de aquella que vivimos como conjuntos orgánicos -seres-.

El homo sapiens sapiens es superior a todos

No estoy segura si apreciamos o despreciamos la vida. Pensar como *especie* que somos algo *especial* y diferente equivale a pensarlo como individuo respecto de los demás individuos. Es el mismo mecanismo y produce el mismo efecto: el relato que legitima el aprovechamiento y, cuando los intereses lo estimulan, el aniquilamiento de unos por otros. Nuestro instinto animal es el que establece el código ético que manejamos como humanos. Tendemos a establecer una oposición entre “nosotros” y “ellos”: *Nosotros y ellos*. De la parte de “ellos” cae todo aquello que supone un otro censurable o punible; aprovechamos

4 FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía de bolsillo*, Madrid, Alianza Editorial 2002, p.643 Prueba ontológica

Según éste, una cosa es la presencia de algo en el entendimiento, y otra cosa es entender que lo que está en el entendimiento, existe. [...] no se piensa una cosa del mismo modo cuando se piensa la palabra que significa, que cuando se entiende la misma esencia de la cosa. Pues del primer modo es posible pensar que dios no existe y del segundo no. “si sólo estuviese en el entendimiento aquello de que no puede pensarse nada mayor, no sería lo mayor que puede pensarse, pues le faltaría para ello ser real”. “si aquello mayor que lo cual nada puede pensarse está en el entendimiento únicamente, aquello mismo mayor que lo cual nada puede ser pensado será algo mayor que lo cual es posible pensar algo”.

especialmente esta capacidad para saltarnos todas aquellas barreras morales que entorpecen la realización de nuestros intereses particulares.⁵

Es extraño que estemos tan aferrados a esta capacidad, que si se piensa en profundidad, carece de legitimación, puesto que si existe un otro al que oponerse, sin duda para ese otro será el que lo designa -el *yo* o *nosotros*-, a su vez, el mismo otro al que oponerse. Si lo despreciamos para resaltar nuestras propias cualidades, también él o ellos nos despreciarán para definirse.

Creo que el movimiento que con más intensidad o claridad refleja esta peculiaridad, es aquel en que la especie humana toma consciencia diferenciada de sí y se siente otra respecto de la naturaleza y del reino animal.

Resulta arbitrario que nuestro pensamiento en la sociedad occidental siga creyendo de forma incuestionable en nuestra superioridad como especie. Como dice Margulis, cuando la cultura y la ciencia entran en conflicto, siempre gana la cultura.⁶

La ciencia avanza día a día en la demostración de lo erróneo de este planteamiento. Sin embargo el choque entre el conocimiento real y la cultura parece algo programático, puesto que ni siquiera la demostración de los descubrimientos científicos a posteriori -la tierra es redonda, la mujer no está endemoniada cuando sangra, las sociedades salvajes no son tales- ha logrado abrir las mentes de los habitantes de la cultura popular, ni prepararlas para los nuevos conocimientos y lo que éstos implican.

Mi intención es trazar una línea argumental que desestructure la creencia en nuestra exclusividad y superioridad como especie y observar de qué maneras se introduce el animal en el reino del arte contemporáneo para transmitir lo anterior; de qué forma el animal es en el arte.

5 DIAMOND, Jared. *El tercer chimpancé*, España, ed. Debate 2004

6 MARGULIS, Lynn. *Planeta simbiótico: un nuevo punto de vista sobre la evolución*. Debate, Barcelona 2002
[...] los humanos [...] somos recién llegados al escenario evolutivo. Las similitudes de los humanos con otras formas de vida son mucho más impactantes que las diferencias. Nuestra íntima conexión, durante vastos períodos de tiempo geológico deberían inspirar admiración, no repulsión. [...] Como especie, todavía tenemos lo excéntrico en la imagen de nosotros mismos, [...] nuestra cultura todavía no entiende realmente la ciencia de la evolución. Cuando la cultura y la ciencia entran en conflicto, siempre gana la cultura.

La mirada del otro

El animal que me mira desde el arte, porque la mirada del animal comunica con el mismo misterio, profundidad y penetración que la del hombre.⁷ Cuando se cruza la mirada con cualquier animal que disponga de ojos, esta comunicación no parece ser realmente distinta de la que se produce entre humanos. Creo que desde una comprensión no cultural de la vida, el animal es fácilmente reconocible como equi-valente. Mirándole desde lo que nos es común, y teniendo en cuenta la tendencia cultural de nuestra especie a divulgar conocimientos en diferentes momentos del tiempo que luego se demuestran no correctos, es fácil entender el error que supone el atribuirle una vida interior cuyas características, a pesar de los esfuerzos realizados, seguimos desconociendo.⁸

Hablando con Bill Viola, nos vemos a nosotros mismos en sus ojos sintiendo la irreconcilable alteridad de una inteligencia ordenada según un mundo que podemos compartir con el cuerpo pero no con la mente.⁹

El intercambio de miradas con un animal debería llevarnos a un cuestionamiento de la tendencia jerarquizante de nuestra propia mirada.

Los ojos de un animal cuando consideran al hombre son atentos y conscientes. El hombre toma consciencia de sí mismo cuando le devuelve la mirada. El animal y el hombre se escrutan y cruzan la mirada a través de un abismo de no-comprensión similar pero no idéntico. El animal guarda secretos que, contrariamente a aquellos que guardan las cuevas,

-
- 7 BERGER, John. *Why look at animals?*, en *Animal, Anima, Animus*, Finland Pori Art Museum 1998
What were the secrets of the animal's likeness with, and unlikeness from man? the secrets whose existence man recognised as soon as he intercepted an animal's look?
(¿Cuáles eran los secretos de la similitud con y de la diferencia respecto del hombre? Los secretos cuya existencia el hombre reconocía tan pronto interceptaba la mirada de un animal..)
- 8 AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto, el hombre y el animal*, España, ed. Pre-Textos, 2004
uexküll -contrariamente a la visión jerarquizada de las especies- parte de una infinita variedad de mundos perceptivos, todos perfectos por igual y vinculados entre sí como una gigantesca partitura musical.
uexküll denomina 'paseos por mundos incognoscibles' a su reconstrucciones del ambiente del erizo de mar, de la ameba, de la medusa, del gusano marino, de la anémona marina, de la garrapata y de otros minúsculos organismos por los que tenía predilección, porque su unidad funcional con el ambiente parece a primera vista muy alejada de la del hombre y de los denominados animales superiores.
- 9 VIOLA, Bill. *Reasons for knocking on an Empty House. Writings 1973 – 1994*. Thames and Hudson, Londres 1995
We see ourselves in its eyes while sensing the irreconcilable otherness of an intelligence ordered around a world we can share in body but not in mind.

*montañas o mares, están específicamente dirigidos al hombre. El animal puede ser cazado y comido, de forma que su energía se suma a aquella de que ya dispone el cazador. El animal puede ser domesticado para trabajar y abastecer al campesino. Pero su falta de lenguaje común, su silencio, garantiza siempre su distancia, su distinción, su exclusión y auto-exclusión respecto del hombre. El animal ofrece al hombre una compañía que es diferente de cualquier intercambio humano. Es una compañía ofrecida a la soledad del hombre como especie. Semejante compañía no-parlante generaba el sentimiento de ser tan igual, que a menudo uno siente la convicción de que era el hombre el que carecía de la capacidad de hablar con los animales.*¹⁰ (Traducción de la autora)

El animal simboliza, en el presente trabajo, la idea del *otro*, que es aquello que, aun constituyéndonos, decidimos negar-nos y nos atemoriza: somos todo aquello que rechazamos y marginamos; somos animales, mujeres, hombres, minusválidos, retrasados; *todos* somos *todo*: la empatía es un bien común, y el acto de sentirse ajeno a una realidad que también a uno le constituye creo que es la verdadera arma de "destrucción masiva". En palabras de C. G. Jung, una situación interna de la que no se toma conciencia reaparece como destino externo.

Sería honesto admitir que el fascismo se encuentra en todos nosotros, tal como formuló Deleuze *el fascismo que hace que nos encante el poder, que deseemos aquello mismo que nos domina y nos explota.*¹¹

10 BERGER, John. *Why look at animals?*. en *Animal, Anima, Animus*, Finland Pori Art Museum 1998
the eyes of an animal when they consider a man are attentive and wary. man becomes aware of himself returning the look. the animal, and the man, scrutinise and look each other across a similar, but not identical, abyss of non-comprehension. the animal has secrets which, unlike the secrets of caves, mountains, seas, are specifically addressed to man. the animal can be killed and eaten so that its energy is added to that which the hunter already possesses. the animal can be tamed so that it supplies and works for the peasant. but always its lack of common language, its silence, guarantees its distance, its distinctness, its exclusion, from and of man. animal offer man a companionship which is different from any offered by human exchange. it is a companionship offered to the loneliness of man as a species. such an unspeaking companionship was felt to be so equal that often one finds the conviction that it was man who lacked the capacity to speak with animals.

11 "Antiedipo" 1972, Deleuze y Guattari, prefacio Michel Foucault; cita de Hal Foster p.215

*La brecha que separa el mundo animal de nosotros atraviesa nuestro interior*¹², de forma que el posicionamiento respecto de aquél, constituye una herramienta política de primer orden.

--

Las obras plásticas seleccionadas para este trabajo obedecen a dos sencillas razones: la primera es que en casi todas está presente el animal y la segunda es que el animal que hay en ellas, *me mira*; más allá de la mirada, este *me mira* se refiere a un modo de establecer una interlocución, una intención de transmitir, de comunicarse. La mirada interlocutiva del animal deviene en un interrogamiento acerca de nuestra propia forma de estar entre todo aquello que constituye éste, nuestro mundo.

Los artistas que he incluido en este trabajo, no obedecen a su trayectoria más o menos extensa como tales, sino a alguno de sus trabajos en particular, que he considerado adecuado para el tema que me ocupa. De esta forma, la selección ha sido realizada en base a trabajos y no a trayectorias artísticas.

Me gusta imaginar nuestras capacidades -del ser humano- y posibilidades, más que como efecto de nuestra propia voluntad, consciencia racional o inteligencia, como resultado de un engranaje o ecosistema; pensar que las cosas se dan por una constelación de fenómenos que no obedecen a lo que somos capaces de imaginar y racionalizar.

Al igual que sentimos, hoy de forma espectacular, que el destino del planeta está en nuestras manos, me gusta imaginar que nuestro destino está igualmente en algunas otras manos.

Imaginar, por ejemplo, que este mundo es producto de la inteligencia, fría y estratégica, del reino animal. Hay asambleas. En ellas se decide por dónde debemos avanzar nosotros, los humanos, en nuestra forma de habitar. Se decide que debemos -por ejemplo- descubrir la genética. El animal que -entre todos- deciden que va a dirigir este desarrollo humano, esta vez será la mosca *drosophila*. Por ejemplo.

12 AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto, el hombre y el animal*, España, ed. Pre-Textos, 2004.

la antropogénesis es lo que resulta de la cesura y de la articulación entre lo humano y lo animal. esta cesura se produce sobre todo en el interior del hombre.

Cooperación entre diferentes

Nuestra capacidad de investigación, encerrados en laboratorios, observando y analizando la conducta o la biología de los animales, y la tecnología que desarrollamos a estos efectos, parecen finalmente desembocar en un nuevo deslumbramiento de Narciso ante su reflejo. El primatólogo, el primate y el espejo. ¿A quien mira verdaderamente el primatólogo? ¿al primate observándose en el espejo, o a sí mismo observando al primate observarse en el espejo?¹³

Creo que estamos más fascinados por nuestra capacidad de descubrir, que por lo que realmente descubrimos. Lo que realmente descubrimos no parece tener verdadera capacidad de generar una conciencia global, capaz de actuar fuera de la fascinación de nosotros mismos. Nuestra ciencia es espejo reflectante en el que ad-mirarnos ...

John Berger en un texto llamado "*Observation*"¹⁴ realiza un maravilloso análisis del intercambio visual entre el hombre y el animal. Nos explica que son los animales los que se nos ofrecen a la vista y dejan que les veamos, incluso en el caso del cazador.

Siguiendo esta lógica que invierte la forma en que pensamos nuestra relación con lo que está afuera, me gusta invertir la jerarquía y pensar que son los animales de forma programática los que han dirigido y dirigen nuestra actividad; ellos han decidido integrarse en nuestra vida y nos han permitido disponer de ellos para construir nuestra sociedad, tanto la de consumo como la de conocimiento. No debemos olvidar que son sólo algunas las especies, tanto de plantas como de animales, las que conviven con nosotros, sólo algunos han querido organizar esta sociedad conjunta con el humano.

Me gustaría mantener en este texto la perspectiva de que son ellos -plantas y animales- los que han decidido aliarse con nosotros y no nosotros los que hemos *dominado la naturaleza*.

Extrapolar la mirada antropocéntrica y establecer un nivel equivalente para todos los elementos concurrentes en una esfera de coexistencia, en que la intención y aportación de

13 La primera metodología aplicada por el primatólogo Gordon Gallup, en 1968, consistió en poner frente al espejo a un chimpancé para observar su conducta y días después se evidenció que el primate comenzó a inspeccionar partes de su cuerpo que sólo puede ver a través del espejo. En la segunda, además de colocar al chimpancé por un lapso de tiempo frente al espejo, posteriormente bajo anestesia se le marcó una ceja y la oreja opuesta. Una vez recuperado, el simio era situado nuevamente frente al espejo y se observó que se tocaba las marcas, estableciéndose así que se había auto reconocido.

14 BERGER, John. *Observation*, en *Animal, Anima, Animus*, Finland Pori Art Museum 1998.

cada elemento sean comprendidos como impulsados desde un engranaje común;¹⁵ la araña nunca construiría su tela si no existiese la mosca, por más que no se conozcan de antemano, ni aúnen sus esfuerzos de forma consensuada. Me gustaría, hablando con Uexküll, tratar de dar un *paseo por mundos incognoscibles*..¹⁶

*Hay que poner de relieve el servicio que han prestado muchas especies animales al hombre: alimentación, fuente inagotable de medicamentos, investigación*¹⁷ ...

Con la colaboración del animal se han desarrollado casi todas las disciplinas que han permitido el rápido avance científico de los últimos siglos:

1600: los mamíferos permiten descubrir la circulación sanguínea; 1700: se demuestran los principios de combustión en la respiración, y la presión sanguínea gracias al caballo; 1800: Pasteur y una oveja demuestran la teoría de los gérmenes; 1800: Pavlov y los perros demuestran los mecanismos del condicionamiento; 1921: Loewi y las ranas demuestran que la transmisión neuronal se da a través de la sinapsis química; 1996: la oveja Dolly accede a constituirse a como ser clonado.

En cuanto a la investigación de las enfermedades, y el desarrollo farmacológico los hechos se suceden a gran velocidad desde finales del XIX: la difteria y los cerdos en 1890; la insulina, los perros y las ovejas en 1921; los antibióticos y los cerdos en 1943; la polio y los monos en 1940; los maníaco-depresivos y los cerdos en 1940; las anestésicas y los roedores en 1950; los perros y el corazón en 1960; el armadillo y la lepra en 1970; el sida y los monos en 1980.

15 AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto, el hombre y el animal*, España, ed. Pre-Textos, 2004

..las investigaciones de Uexküll sobre el ambiente animal son coetáneas de la física cuántica y de las vanguardias artísticas. Al igual que éstas, expresan el abandono sin reservas de cualquier perspectiva antropocéntrica en las ciencias de la vida y la deshumanización radical de la imagen de la naturaleza. (no debe sorprender, pues, que ejercieran una fuerte influencia tanto sobre el filósofo que más se ha esforzado en el siglo XX por separar al hombre del viviente -Heidegger- y sobre Deleuze que trató de pensar el animal de modo absolutamente no antropomórfico).

16 VON UEXKÜLL, Jakob, en AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto, el hombre y el animal*, España, ed. Pre-Textos, 2004

17 FRESQUET FEBRE, José Luis. *El uso de animales y de productos de origen animal en el tratamiento de enfermedades*, en *Los animales en la ciencia y en la vida humana. Ilustraciones zoológicas de un milenio (siglos XI-XX)*, Fundación Bancaja, 2001

Actualmente se realizan numerosos experimentos con animales; en el sector de la educación se realizan prácticas de biología en escuelas, en institutos de disección y en facultades; en lo referente a la salud humana se realizan numerosos experimentos para el desarrollo de prácticas médico-quirúrgicas, xenotransplantes (transplantes de órganos trans-especie), nuevos medicamentos en la industria farmacológica, pruebas para determinar la toxicidad de productos de consumo humano así como experimentos conductuales para el desarrollo de la psicología; también continúan los experimentos para la industria cosmética; y en el ámbito de poder tradicional se realizan experimentos animales para el desarrollo de la carrera espacial y militar.

Existen instalaciones comerciales específicas que ofrecen servicios de experimento animal a diferentes industrias.

Prácticamente la totalidad de los logros médicos en el s. XX han sido gracias a la colaboración animal: el transplante de órganos, la máquina de diálisis, antibióticos y vacunas, etc. y aunque nuestros ordenadores son suficientemente potentes hoy en día para simular gran cantidad de procesos, aún son necesarios los animales para la investigación en la interacción entre moléculas, células, tejidos, órganos, organismos y medio ambiente; la investigación directa con animales continúa en relación al Alzheimer, la esclerosis múltiple, lesiones de la médula espinal y en general en todas las investigaciones que no permiten trabajar con modelos *in vitro*.¹⁸

Bioarte

La oposición de nuestra cultura tecnológica a la naturaleza es una extraña herramienta hedonista. Un coche no deja de ser naturaleza. El romper el lazo del origen es una perversa maniobra de alienación. *“Quien quiera situar ciencia, industria y técnica en oposición a la naturaleza, destierra a la naturaleza a un lugar completamente imaginario, lejos de cualquier sociedad humana”*¹⁹.

18 http://en.wikipedia.org/wiki/Animal_testing

19 KUNSTFORUM. *Im zoo der kunst I*, bd.174. p.78-80

Lo que para los científicos no suponía gran problema era para los historiadores del arte impensable: que el arte fuera un “producto de la naturaleza”.

Rosalind Coward, una socióloga médica que sondea y desmitifica lo “natural” a través de la comparación de medicinas alternativas. Destruye el antagonismo naturaleza - cultura (tradición bondadosa - modernidad perversa).

Aristas como Eduardo Kac, quien desde la robótica evolucionó en su desarrollo artístico hacia lo que ha dado en llamar bioarte o arte transgénico, están realizando sus producciones plásticas en colaboración con institutos científicos de desarrollo biológico. Afirma que si los avances de la genética van a cambiar por completo nuestra sociedad, la única manera de reflexionar sobre estos cambios a través del arte es utilizando las mismas herramientas y técnicas que los científicos... *Seguir utilizando los medios digitales, pero de una forma mas intensa que estableciese una conexión entre lo físico y lo virtual, entre lo biológico y lo tecnológico. Pretendo crear un universo dinámico entre los dos para romper las fronteras y entrar en una nueva ecología.*

Kac realiza piezas como Alba, un conejo al que se le ha implantado un gen de las medusas que produce fluorescencia en determinadas situaciones de luz; este conejo no llegó a ser expuesto, pero el trabajo evoluciona en un foro en la página web del artista; otra de sus piezas, “*El octavo día*”, consiste en una semiesfera en la que una ecología transgénica formada por ratones, plantas y peces, todos modificados con el gen fluorescente de la medusa y al igual que Alba producen un brillo verde cuando son expuestas a la luz azul. En la semiesfera se encuentra un “biobot”, que es el opuesto del cyborg; en vez de integrar la tecnología en un ser vivo, se trata de un robot en el que hay integradas un grupo de amebas. El biobot se mueve en el espacio de acuerdo con la actividad de estos organismos, pero también se puede dirigir un poco su dirección desde una página web.

Stelarc, pionero en la utilización de nuevas tecnologías aplicadas a su cuerpo, en recientes fechas incursionó en el campo del bioarte al implantarse una oreja de tipo orgánica, que fue alimentada durante un tiempo a través de bioreactores, en el brazo izquierdo, la cual era una réplica a escala de su oreja.

El material orgánico se convierte en la herramienta artística del bioartista, desde mariposas, plantas, genes, ADN hasta piel humana, laboratorios, bioreactores, tubos de ensayo.

Y, en otra vertiente del arte venidero en torno a estas posibilidades, Ray Kurzweil²⁰ nos ofrece una sencilla explicación, al hablar de la nanotecnología implantada en el cerebro:

20 <http://www.smartplanet.es/redesblog/?p=80#more-80>

cuando queramos crear una realidad virtual, los nanobots desconectarán las señales procedentes de nuestros sentidos reales, y las sustituirán por las señales que el cerebro recibiría si estuviéramos realmente en el entorno virtual... y sentiremos realmente que estamos en ese entorno virtual. El diseño de nuevos entornos se convertirá en una nueva forma de arte...y no solamente será visual o auditivo, también táctil... implicará todos los sentidos...

Si bien este tipo de trabajos están sin duda en la línea de esta investigación, no son procesos que me interesen tanto en el ámbito del arte, ni mostrados por artistas, como en su propio terreno, el de la ciencia y los científicos.

En esta investigación deseo permanecer en una esfera en que nos es mucho más fácil reconocernos cohabitando con animales -mamíferos- en los que podemos reconocer, y sencillamente no perder de vista las claves de la biología que nos explican a unos y a otros.

Me gustaría ser capaz de identificar la forma en que el animal, infiltrado entre los materiales del artista, o el artista a través de la imagen del animal, tratan de dar visibilidad y sondear una esfera de convivencia, tratar de entender lo que en ésta está sucediendo.

El animal del que deseo hablar, una vez realizado lo anterior, puede ni siquiera estar presente como figura en los trabajos, porque este animal es un *otro*, un otro que habita el interior humano; como tal puede tomar diferentes formas y expresarse de infinitas maneras. Este trabajo es el fundamento de un desarrollo ulterior, el animal debe funcionar en él como la base sobre la cual elaborar una construcción que se alejará paulatinamente de lo palpable y descriptible.

Los animales tampoco son ya naturales

En el trabajo de Carsten Höller y Rosemarie Trockel *Ein Haus für Schweine und Menschen (Una casa para cerdos y personas)*, que participó en la Documenta de 1997 el espectador entra en una especie de casita de niños desde cuya ventana se puede ver una familia de cerdos. Los visitantes se sientan en el suelo. Las ventanas -como en una comisaría- sólo permiten a las personas ver a los cerdos, pero no viceversa; en el interior las ventanas son espejos que devuelven a los cerdos su propia imagen.

Los artistas plantearon un “dispositivo en el que se tematiza el estatus del espectador, por

un lado por el espacio destinado particularmente a éste, por otro a través del cristal que lo separa. El propio mirar y el ver a los animales se convierte en el tema, o sea el reflejo de la actividad, induciendo tal vez un cambio de perspectiva y una probable modificación de la consciencia al aprender a concebir a los cerdos no como parte de la naturaleza, sino de la cultura".²¹ (traducción de la autora)

Los autores de este trabajo enfatizan la imposibilidad de igualar conceptos como el de conciencia entre ambos seres. Se preguntan si la conciencia se desarrolla debido al proceso de socialización que sufrimos los humanos, siendo por tanto la de los animales algo que no podemos intuir ni imaginar o si, por el contrario, es un dispositivo biológico que tenemos en común.

No se trata de nuevas representaciones, sino de nuevas prácticas en las que formas humanas y no humanas de vida se reúnen, un tipo de "arte relacional" promovido entre especies. Vida particular conviviendo con vida particular en la misma esfera, sin el orden jerárquico al que estamos acostumbrados.

En el escrito que acompaña el trabajo, los artistas plantean la siguiente cuestión: "*¿Cómo se pueden matar animales de similar constitución a uno mismo, tal vez incluso utilizados como donantes de órganos, y mantener al mismo tiempo las leyes de las fronteras o incluso hablar de una frontera objetiva -¿el animal como objeto?- que debe impedir que los humanos se maten entre sí?*"²² o en palabras de J. Diamond: "*La línea divisoria que indique dónde matar se convierte en asesinato y dónde comer se torna canibalismo debe trazarse en algún punto de la escala biológica que asciende desde las bacterias hasta los humanos. Un código ético*

21 ZAUNSCHIRM, Thomas. *Im Zoo der Kunst I*, en KUNSTFORUM, bd. 174 p. 71

Die Künstler haben eine Anlage geschaffen in der sie den Status der Besucher thematisieren, einerseits durch den eigenen dafür vorgesehenen Raum, andererseits durch die Trennscheibe. Das Schauen und Sehen von Tieren wird zum Thema, also die Reflexion der Tätigkeit, die vielleicht stattfindende Veränderung des Bewusstseins, wenn man Schweine nicht als Teil der Natur, sondern der Kultur aufzufassen lernt.

22 HÖLLER, Carsten und TROCKEL, Rosemarie, *Ein Haus für Schweine und Menschen*. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 1997, s.7 en KUNSTFORUM bd. 174, p.69 (traducción de la autora)

"Wie kann man ein Tier töten, das von ähnlicher Beschaffenheit wie man selbst, vielleicht sogar als Organspender verwendet wurde, und dabei die Gesetze der Grenze aufrecht erhalten oder überhaupt von einer objektiven Grenze (Tier als Objekt?) sprechen, welche die Menschen davon abhalten soll, einander zu töten

que marca una distinción absolutamente arbitraria entre los humanos y las demás especies no tiene otros fundamentos que el mero egoísmo.¹²³



Rosemarie Trockel / Carsten Höller, *Haus für Schweine und Menschen*²⁴ 1997

Arte y naturaleza

Los animales, ¿han entrado en el arte para mostrarse como reliquia? ¿para alertarnos de su desaparición?²⁵, ¿para hacerse visibles en su despedida? ¿está, a este respecto, ejerciendo el arte su clásico papel de arte *clásico*, al recoger e inmortalizar aquello que está destinado a existir sólo en el pasado?

La paulatina desaparición del animal de la vida de los hombres es contemporánea a su incorporación en nuestros centros de contemplación, investigación y estudio. Primeramente los animales disecados se incorporan a los gabinetes de curiosidades. Una vez constituídos los gabinetes se formarán las colecciones zoológicas que darán lugar posteriormente a los museos de ciencias naturales.

Uno de los más renombrados museos de ciencias naturales en Viena ha incluido en la

23 DIAMOND, Jared. *El tercer Chimpancé*, España, ed. Debate 2004, p.50

24 *Casa para cerdos y personas* (traducción del a autora)

25 BERGER, John. *Why look at animals?*, en *Animal, Anima, Animus*, Finland Pori Art Museum 1998
.. los animales han desaparecido en el último siglo...

actualidad animales vivos en sus instalaciones, y le es lícito llamarse zoo, lo que supone un gran cambio de concepción.

La relación de arte y naturaleza en el museo es sin embargo muy compleja. En un principio se sostiene la opinión de que es el arte y su sublimidad lo que se desgaja de lo natural, pero también funciona al inverso: es la ciencia la que sale depurada del gabinete, para dejar al museo del arte el resto de elementos que un día fueron interés y constituyeron la casa-museo.

En un estudio que realiza en la revista *Kunstforum*, Thomas Zaunschirm²⁶ se pregunta desde cuándo y por qué hay animales vivos en el arte.

El autor realiza un recorrido histórico partiendo de los gabinetes y cámaras de curiosidades del s.XVIII, en el que muestra cómo el museo de arte hereda el prestigio de los gabinetes.

Los gabinetes de arte y curiosidades son el nacimiento de la institución que más tarde generará los diferentes museos. En un proceso de conquista de *lo vivo*, los museos de ciencias naturales fueron pioneros en la reforma de los museos. Las colecciones naturalistas y los museos asumieron la representación de lo natural, con la voluntad de permanecer lo más cercano y fiel posible a lo vivo.

En el s.XIX nace la musealización de la naturaleza; se perfeccionan las técnicas de la taxidermia lo que genera una gran popularidad y un auge de los museos de ciencias naturales: la técnica taxidérmica llevó al éxito popular de los museos. Detrás de este fenómeno está precisamente el deseo por lo viviente y la vitalidad del mundo animal. Movilidad, vivacidad y cercanía vital, son los valores máximos que surgen en torno a la popularización de las ciencias naturales.

En los gabinetes barrocos y manieristas se coleccionaba indiferentemente objetos de la creación con el único objetivo de despertar la curiosidad y admiración: junto a objetos naturales convivían objetos realizados por el hombre; prevalecía la sensación de totalidad sobre la sistemática de ordenación. Sin embargo en algún momento fue obvio que un

26 ZAUNSCHIRM, Thomas. *Im Zoo der Kunst I*, en KUNSTFORUM, bd. 174 p. 40

cocodrilo no tenía nada que buscar al lado de un Durero, de esta forma el mundo del arte se aisló de los objetos naturales con los que había convivido hasta entonces. No obstante, en aquel momento el interés del museo no era el arte sino el mundo natural.

De esta forma la naturaleza se depura y se separa del arte para ejercer de naturaleza pura y establecerse así en el foco de las nacientes ciencias naturales.

El arte por el contrario permanecería contaminado con las restantes patrimonios de los gabinetes, como las monedas o los oficios; esta cualidad mestiza se prolonga en el siglo XX con una infinita expansión de formas híbridas como la performance, la instalación, etc.

Así, arte y naturaleza se separan tras su convivencia en los gabinetes de curiosidades de la creación.

La forma en que las diferentes concepciones del mundo articulan intereses aislados, es un proceso histórico-científico inquietante. La argumentación entonces residía en que cualquiera podía disfrutar de las colecciones naturales, mientras que de los tesoros artísticos de la antigüedad sólo lo hacían algunos de elevada formación “la nueva pedagogía descansa en la contemplación y las ciencias naturales”.

De esta forma nos muestra Zaunschirm, cómo la autonomía del arte no es debido a un interés específico en éste, sino más bien al contrario, se debe al creciente interés en las colecciones naturales que las eleva por encima de las construcciones del arte.

Esta creciente necesidad de visualizar lo vivo, finalmente se satisface en el establecimiento de los zoos y en las colecciones zoológicas.

Por su parte el arte se esforzaba en representaciones ilusionistas con las que conseguir el lustro naturalista. Definitivamente ambos mundos se separan.

Desde entonces la evolución de las ciencias naturales ha sido determinante; éstas se han desarrollado hacia una no-visualidad, alejándose de los preparados zoológicos.

De esta forma le ha sido posible a la institución del arte pasar a primer plano, dejando a las ciencias naturales en la sombra en el escenario de los museos.

Sin embargo el nuevo arte no ha superado al arte histórico en cuanto que teoría del conocimiento, mientras que el progreso en las ciencias naturales dejan a los conocimientos anteriores como mero paso previo histórico.

En la biología se ha modificado por completo la categoría de lo objetual, estableciendo así una diferencia radical con las humanidades. La taxonomía de las especies animales es algo ya superado y el interés se ha desplazado por completo. En la actualidad son las animaciones por ordenador, o las instalaciones en formato de maqueta, lo que puede atraer al visitante.

La naturaleza sólo puede ser representada, mientras que el arte es presentado.

Volviendo a la pregunta del autor ¿desde cuándo y por qué hay animales vivos en arte?, éste afirma que tras el vertiginoso desarrollo de las vanguardias artísticas hacia la abstracción, alejándose del naturalismo, se da a partir de los años 50 un retorno hacia el interés en lo real. Superado el período naturalista del s.XIX, este renovado interés va directo a lo vivo, de modo que junto al propio cuerpo del artista a través de los performance y el happening, finalmente los animales vivos hacen su entrada en las artes plásticas.

Hombre y naturaleza

*En el s.XIX comienza un proceso que hemos visto culminar en el s.XX con el capitalismo corporativo, en que las tradiciones que mediaban entre el hombre y la naturaleza se han roto.*²⁷

De hecho se han dado la vuelta. Hemos pasado de temer a la *madre naturaleza*, su imprevisibilidad, su misterio, de ser sus hijos, a ser sus padres; la difusión del sentimiento de que tenemos la capacidad de *destruir el planeta*, de que detener y evitar ese proceso está en nuestras manos, el sentimiento *Armagedon*, es el último gran logro de los medios en la creación de opinión; si fuéramos más precisos, menos egocéntricos, pensaríamos que, como mucho, estamos cambiando las condiciones que permiten nuestra vida, lo que no significa que podamos destruir el planeta, sino -y tal vez ni eso- la vida humana y de algunas especies animales.

Disponemos en la cultura popular de la información acerca de que este planeta se hizo habitable gracias a una plaga asfixiante de bacterias que con su actividad cambiaron la atmósfera y produjeron el oxígeno; entonces, ¿cómo podemos pensar que la hecatombe

27 BERGER, John. *Why look at animals?*, en *Animal, Anima, Animus*, Finland Pori Art Museum 1998

queda fuera del ámbito de la actividad habitual del planeta? ¿por qué nos interesa tanto pensarnos demiurgos?

Es fácil y de gran influencia psicológica simplificar el fenómeno/proceso a la idea de que “nos estamos cargando el planeta”. Y es estratégico el hecho de que sea nuestra amable y evolucionada forma de vida occidental lo que tiene la capacidad de provocar esta destrucción. Es poder. Tener la capacidad de destruir un planeta, es tener mucho poder, y a la vez es una estrategia de enorme perversidad. En nuestras sociedades occidentales, las necesidades básicas han sido sometidas a la lógica dual que hace de lo necesario algo de gran perversión psicológica. Con nuestra estructura social estamos generando la miseria de otros. Los alimentos de primera necesidad, lavados, cortados y empaquetados, se convierten en veneno; todas nuestras comodidades generan una sociedad obesa y enferma, etc. El sistema de angustia se ha instalado definitivamente. Probablemente nos estemos acorralando, *cazando* a nosotros mismos.

El autodestructivo abuso del entorno, lejos de ser una invención moderna, ha representado uno de los impulsos básicos de la historia humana. Hallazgos paleontológicos muestran cómo las "sociedades preindustriales" también exterminaron especies, destruyeron hábitats naturales y socavaron los cimientos de su propia existencia durante milenios, como por ejemplo los polinesios y los indios americanos. Queda así desmontado el sueño rousseauiano del noble salvajes, tan extendido en los salones de entonces, y que aún es sentimiento en buena parte de la sociedad.

Parece probable que haya sido la deforestación y la erosión los principales factores que han configurado la historia humana.²⁸

El ser social y sus opiniones, convicciones y conocimientos no se corresponden, no ya con la ciencia, la cual puede que no sea asequible para todos, sino ni siquiera con el conocimiento científico que se esfuerza en divulgar sus conclusiones.

El lugar que creo que habita el animal infiltrado en el arte, es la brecha que separa y pone en tensión al hombre de conocimiento del hombre de manada.

28 DIAMOND, Jared. *El tercer chimpancé*, España, ed. Debate 2004

Y es la inquietud que me provoca la contradicción que percibo entre cultura popular y conocimientos eruditos o científicos, lo que me lleva a realizar esta investigación.

BIOLOGÍA - los animales no se diferencian. De lo que compartimos

La vida es una increíble y compleja interdependencia de materia y energía entre millones de especies fuera y dentro de nuestra propia piel. Estos alienígenas de la tierra son nuestros parientes, nuestros ancestros y parte de nosotros. Ellos hacen funcionar los ciclos de la materia y nos traen agua y alimento. Sin "los otros" no sobreviviríamos. Nuestro pasado simbiótico, interactivo e interdependiente, está conectado a través de aguas animadas²⁹.

Las edades del hombre

" Qué somos nosotros, qué es nuestro carácter sino la condensación de la historia que hemos vivido desde nuestro nacimiento, antes de nuestro nacimiento incluso, dado que llevamos con nosotros disposiciones prenatales? Sin duda no pensamos más que con una pequeña parte de nuestro pasado; pero es con nuestro pasado todo entero, incluida nuestra curvatura de alma original, como deseamos, queremos, actuamos... "

Henri Bergson, *Memoria y Vida*. 1896

La casa -el sistema solar- la construimos hace 4.500 millones de años; mil millones de años después nos dimos forma de bacterias; fuimos mamíferos hace 130 millones de años; nuestro ancestro estableció su propio clan -especie-, diferente del de los monos, hace 7 millones de años -lo que representa un 1% de la historia de la vida compleja en la tierra-; llevamos andando 4 millones de años; hace 2 millones de años nació nuestro ancestro humano; merodeó largo tiempo por África. Hace 500.000 años se dibuja ya el homo sapiens con características plenamente humanas y hace 130.000 años que la anatomía de nuestros cuerpos es plenamente moderna; treinta mil años después emprendimos, ya definitivamente modernos, el camino por Oriente Próximo hacia asia. Hace 40.000 años nos establecimos en Europa.

29 MARGULIS, Lynn. *Planeta simbiótico: un nuevo punto de vista sobre la evolución. Debate*, Barcelona 2002

Todavía habrían de pasar casi treinta mil años hasta que comenzáramos a *asociarnos*³⁰ con especies animales y vegetales.

Las edades del hombre son tan misteriosas como el propio hombre y todo lo que sobre él conocemos. Cabe pedir responsabilidades a la ciencia por la ilusión – el trampantojo- de su capacidad para revelar verdades objetivas y específicas. En nuestros colegios occidentales hemos recibido la férrea formación que nos impide creer todo aquello que no ha sido validado por el método científico; sin embargo, a la vista de cómo se suceden nuestros conocimientos, de cómo lo de mañana desmiente lo de hoy, tal vez debemos revisar nuestros sistemas de creencias y desapegos.

Hemos tardado 4.500 millones de años en ser lo que somos; y ahora lo que somos es todo lo que ha sucedido en esos 4.500 millones de años, al igual que un feto se forma culturalmente ya desde el vientre de su madre, asociando pulsiones con sonidos emotivos, con velocidades, con torsiones, con temperaturas, ..

¿alguna vez has pensado cuánto ruido debe hacer este planeta girando?
¿y el ruido de la sangre fluyendo a toda velocidad por las venas? todo ello nos constituye y determina, por más que no seamos conscientes.

30 evito la palabra *domesticar* pues considero que los animales *domesticados* lo están, no por una acción impositiva del hombre, sino por una acción conjunta de ambos.

Esta visión está representada por estudios paleozoológicos, que hablan de una *socialización trans-especies*; de cómo los lobos se acercaron cada vez más a los humanos atraídos por sus desperdicios, auto-domesticándose de esta forma, y permitiendo la intervención del hombre en su reproducción y evolución. Este concepto está recogido en el término *naturecultures* con el que Haraway designa la implosión del dualismo Naturaleza-Cultura. ver:

Haraway D., *The companion species manifesto. Dogs, People and Significant Otherness*, Chicago 2003.

Haraway D., *When species meet*, Minnesota/London 2008.

Bill Viola. No sé qué es aquello a lo que me parezco



Bill Viola. *I don't know what it is I am like*,³¹ Video 89 min. 1986

I don't know what it is I am like (No sé qué es aquello a lo que me parezco) es una pieza de vídeo de 89 minutos, que rodó en diferentes lugares a lo largo de dos años, en los que fue artista residente en le Zoo de San Diego.

En este trabajo se suceden imágenes del mundo acompañadas a veces por música de diferentes lugares, a veces por el sonido ambiente, a veces po un silencio total, submarino: *Agua, la cámara girada, cueva, gotas de agua, estalactitas, moscas sobre animal en descomposición, pajaritos, árboles, pradera, bisontes pastando de día, bisontes pastando de noche, tormenta, bisontes orinando y comiendo, el ojo del bisonte, su mandíbula masticando, un cántaro con fuego en el mar, pescadores, un ojo de pez, una morena, pájaro, águila, el ojo, pelícano, el ojo, la lechuza, el ojo de la lechuza, el trípode reflejado en el ojo de la lechuza, el hombre reflejado en él, Bill Viola trabajando en su escritorio, leyendo, el maullido de un gato, el tic-tac del reloj, el sonido de las hojas del libro pasando, un libro sobre el cerebro, un huevo, joyas, un caracol, el ladrido de un perro, un aparato de vídeo, cuaderno, imagen y música de un ritual hindú, cocina, agua del grifo, él reflejado en el grifo,*

31 *No sé qué es aquello a lo que me parezco* (traducción del a autora)

el sonido de un boli sobre la mesa, él escribe y bebe agua, su cara reflejada en dos gotas, ojo, vela, mecha y llama, bodegón con pescado, pan, cebollas, vino, él cenando, el sonido de los cubiertos, la respiración, el sonido la tragar, la eclosión de un pollo del huevo, noche, infrarrojos, coyote corriendo a cámara lenta, perros en luces estroboscópicas, sonido de un bajo, boda, tormenta, río, corazón, tormenta, accidente, coche, colores, luz, agua, fuego, bosque, lagos, montañas, esqueletos, animales, fuego, peces, praderas, ciudad, muerte animal, clima, colores, luz, carretera, agua, palomas, búhos, ritual hindú, palillos atravesando la piel, fuego en las manos, en la boca, amarillo, naranja, coronas de flores, cenizas, ascuas, mujeres, niños, hombres, empatía, acompañamiento, agua, pez, sonido del agua, silencio, sonido del follaje, moscas comen pescado muerto, pájaros comen pescado muerto, ahora el pescado es una raspa...

Bill Viola habla en este trabajo de la equivalencia de las formas y de nuestra admiración al contemplarlas: el árbol, el río, nuestras venas, o las neuronas en un vídeo médico. El trabajo muestra a través de un continuo de imágenes y sonido *el mundo contenido en uno mismo y uno mismo reflejado en el mundo*.³² Las imágenes comienzan mostrando el comportamiento natural de los animales y terminan con escenas del comportamiento doméstico del hombre intelectual: el propio Bill Viola trabajando -leyendo, escribiendo, editando video, comiendo-

Son imágenes secuenciales, directas; como un borrador o cuaderno de notas, en bruto, sin apenas lustro tecnológico, aparentemente sin una mediación plástica o documental. La forma en que están registradas las imágenes, tal vez se pueda comparar al registro que realiza alguien que recoge información por primera vez, un primer muestreo sin mediación, Tal vez semejante a la objetividad de un un niño, dejando que las imágenes habiten su capacidad observadora, sin procesarlas, fluyendo con ellas y dejando que se sucedan y acumulen en el entendimiento.

Como indica Viola, el trabajo es una investigación personal de los estados internos y las conexiones con la conciencia animal que todos poseemos.

Viola plantea con este vídeo la pregunta cuya respuesta parece habernos llevado a una

32 *The world within the self, and the self reflected in nature.*

separación radical en el mundo: ¿Dónde encaja el deseo de conocimiento y trascendencia espiritual en el mundo físico y biológico?³³ Usando su cuerpo como referente, Viola dice trazar la línea que separa el instinto del intelecto en este trabajo.

Bill Viola elabora en el arte un discurso budista del mundo. Una conciencia de carácter místico, sintonizada con las fuerzas naturales, algo que pocos artistas occidentales reconocidos en el mundo del arte contemporáneo han logrado hacer valer. Occidente ha gustado de trabajar sobre bases lógicas, sobre valores científicos, y si bien al arte se le permite algunas *licencias*, lo discursivo de carácter pseudocientífico ha colonizado el reino del pensamiento artístico en el siglo XX.

La posición de Viola entre valores de carácter místico y técnicas de la máxima actualidad tecnológica, genera la tensión que le es propia.

Los aborígenes australianos inventaron el boomerang, el cual es un objeto altamente tecnológico. Un artículo en la revista *El Paseante* planteaba que al desarrollar este objeto, los aborígenes estuvieron a las puertas del desarrollo tecnológico que hemos realizado en occidente. Sin embargo, ellos decidieron transitar otro camino: el de las técnicas del espíritu. De esta forma manejan posibilidades como la telepatía y otras capacidades tecnológicas inmateriales, del espíritu, mientras en occidente se desarrolla la tecnología en el ámbito de lo material.

En esta sencilla argumentación, podemos entrever un atisbo de la equivalencia de lo real en sus dos vertientes: lo material y lo inmaterial, lo normal y lo paranormal, lo corpóreo y lo espiritual.

El uso que Viola ha hecho del video en los últimos años ha ampliado el recorrido entre ambos extremos: el desarrollo de la imagen-video al nivel de la más alta tecnología al servicio de una gran tensión espiritual. De esta forma el trabajo de Viola conecta con las bases de la emoción más profunda.

33 *And where does the desire for knowledge and spiritual transcendence fit into the physical and biological world?*

Su trabajo se puede calificar, según Gene Youngblood³⁴, *de estructuralismo metafísico, en el que imagen y sonido transcurren de forma no verbal, explorando la naturaleza del medio fotográfico, los esplendores del mundo natural, las categorías de la percepción y la vida interior cognitiva y espiritual del testigo. Compuesto de múltiples resonancias, cada nivel de significado entrelazado con otros tantos, estas “canciones visuales”, a diferencia del tedioso estructuralismo didáctico, nos proporcionan la elegante música de la voz del poeta.*

Sin duda, es un trabajo en el que podemos comprender el alcance del pensamiento visual, y la forma en que, más allá del lenguaje, se articula la narrativa de forma perceptiva y conceptual. Como los ejercicios matemáticos de inteligencia, Viola ofrece un material en el que encontrar secuencias, discernir modelos, establecer conexiones.

La duración es a la conciencia lo que la luz es a los ojos.

El tiempo de estos trabajos es el tiempo extendido, meditativo, el de los sueños, que nos permite proyectar nuestra imaginación en las secuencias de imágenes. Sólo así pueden las sensaciones convertirse en pensamiento y la percepción ser un acto de inteligencia. Sólo así el proceso de mirar se convierte en acto creativo. Ya no somos “voyeurs” sino que experimentamos en primera persona; devenimos narrativa.

El arte cinematográfico no es un arte visual, sino un arte de tiempo, no miramos imágenes sino sucesos. El proyecto de Viola es una investigación profunda de la manipulación temporal de la imagen y el sonido con la que al atención del testigo es coreografiada y se produce el significado en el espacio cinematográfico.³⁵

34 YOUNGBLOOD, Gene. *METAPHYSICAL STRUCTURALISM, The Videotapes of Bill Viola*. Millennium Film Journal (New York) no. 20/21 (fall/winter 1988–89), pp. 80–114. First published under same title for the laser-disc edition of Bill Viola: Selected Works. Los Angeles: Voyager, 1987.

Se puede descargar en pdf de: <http://www.vasulka.org/archive/Publications/FormattedPublications/Viola.pdf>

35 ídem.

Biología 0. Historia de 3 bacterias – de cómo empezó todo

La taxonomía de cinco reinos y dos partes (procariotas frente a eucariotas [células sin núcleo, células con núcleo]) refleja fielmente la historia evolutiva. Por eso es infinitamente mejor que la vieja y confusa dicotomía planta – animal. Las bacterias evolucionaron en primer lugar.³⁶

Todas las células que hay en el mundo descienden de una sola célula. TODAS.

Francis Crick, quien junto a James Watson descubrió en 1953 la doble hélice del ADN, dijo que era posible entender y deducir de forma científica la formación de los cuerpos vivos en un viaje microscópico hasta llegar a la primera célula, pero que es imposible explicar la generación de esa primera célula. A la luz de esta observación desarrolló la teoría del *Panespermia Dirigido*, que afirma que la primera célula tiene una procedencia extra-terrestre.³⁷

Contando con tres propiedades: traducir, organizar y producir energía; un verbo: unir, y un lenguaje: el de la química del carbono, las bacterias dieron el paso más abismal que se haya dado en el desarrollo de la vida.

Estas son nuestras tres progenitoras: una procariota que se dedica a transcribir y traducir el ADN a proteínas; otra que metaboliza, sintetiza y digiere moléculas; otra que respira oxígeno para producir energía.

“Hablando” el lenguaje de la química, las bacterias se diversificaron y hablaron las unas con las otras a escala global. Aquellas que nadaban se unieron a aquellas que degradaban glucosa y de esta manera obtuvieron energía para nadar. La asociación de nadadoras y degradadoras de glucosa condujo a las protistas, los primeros seres con número doble de cromosomas que evolucionaron.³⁸

Nuestra esencia compuesta y simbiogenética es mucho más antigua que la reciente innovación a que llamamos individuo humano. Nuestro fuerte sentido de la diferencia con

36 MARGULIS, Lynn. *Planeta simbiótico: un nuevo punto de vista sobre la evolución. Debate*, Barcelona 2002

37 SAMPEDRO, Javier. *Deconstruyendo a Darwin*, Crítica 2002

38 MARGULIS, Lynn. *Planeta simbiótico: un nuevo punto de vista sobre la evolución. Debate*, Barcelona 2002

*cualquier otra forma de vida, nuestro sentido de superioridad como especie, es una ilusión, un delirio de grandeza.*³⁹

Biología 1. La fila de genes Hox – o de lo que nos une a todos

Urbilateria es el nombre del primer animal bilateral de la historia de la tierra, una especie de gusano que habita la tierra desde hace 600 millones de años. Es nuestro ancestro. Presenta tres de las capas germinales⁴⁰ de todos los embriones actuales, simetría bilateral, cuerpo dividido, al menos, en cabeza, tronco y abdomen, una cuerda nerviosa central, un sistema digestivo que atraviesa el cuerpo de boca a ano y los sistemas básicos para especificar los ojos, las extremidades y varios órganos internos.

Este ser unicelular, que presenta ya la fila Hox, reúne todas las cualidades para la generación cámbrica⁴¹ de todas las especies.

Antes de Urbilateria, la fila Hox presentaba un solo gen en los organismos de simetría radial, como son las hidras y las medusas, y a partir de éste, presenta ya los diez genes que lo constituyen; éstos diez genes están presentes, son idénticos y se dedican a lo mismo en todos los animales: a activar los correspondientes genes para construir las partes de un cuerpo a lo largo de un eje.

Urbilateria cuenta ya con una fila Hox de diez genes que permanecerá inalterada hasta hoy (600 millones de años).⁴²

Los genes de esta fila son intercambiables entre todos los animales y su activación desde la fila Hox a través de sus partes reguladoras de este proceso es idéntica en todos los animales; si se implanta un gen de la fila Hox de una mosca, responsable de construir el abdomen, en un humano, éste construirá su abdomen de humano. Lo mismo con los demás

39 MARGULIS, Lynn. *Planeta simbiótico: un nuevo punto de vista sobre la evolución. Debate*, Barcelona 2002

40 Los embriones de casi todos los animales atraviesan muy pronto una fase con forma de esfera hueca llamada gástrula. La superficie de la esfera tiene tres capas. Cada una de ellas siempre da lugar, en todos esos animales a los mismos tipos de tejidos (ectodermo, mesodermo y endodermo: piel y sistema nervioso, músculos y tubo digestivo y órganos asociados respectivamente)

41 de -600 a -590 millones años

42 SAMPEDRO, Javier. *Deconstruyendo a Darwin*, España, ed. Crítica 2002

genes responsables de cabeza y extremidades. En cualquier especie. Son los jefes, los que dan las órdenes a los sucesivos genes necesarios para construir dichas partes.

Thomas Grünfeld. *Encajes fallidos*



Thomas Grünfeld. *Misfits*⁴³, 1989

El trabajo de Thomas Grünfeld que mezcla partes de diferentes animales en un mismo cuerpo, parece ilustrar el carácter trans-especie de la fila Hox. Los llama *misfits* (algo así como *encajes fallidos*). Son creaciones que parecen plantear algo perfectamente posible, animales compuestos a partir de diferentes animales y sin embargo completamente funcionales. Una simbiosis funcional.

El cisne que puede nadar con el venado que sabe moverse por los bosques. Estos animales evocan la unión de mundos diferentes, la convivencia en una unidad funcional de diferentes cualidades y capacidades.

El perro que guarda el rebaño se une a éste simbióticamente: el guardián y el guardado

43 *Encajes fallidos* (traducción del a autora)

forman un mismo cuerpo operativo. La ilusión de ser seres autónomos, ajenos unos de otros, queda así desmantelada.

Las parejas, lo son de hecho: no hay torturador sin torturado, ni marginador sin marginado, no existe un fuerte sin un débil que le hace fuerte, ¿quien es el fuerte? ¿el fuerte, o el débil que induce las cualidades en el otro que le definen como fuerte?

No existe uno sin otro, y no es uno diferente de otro, puesto que ambos se generan mutuamente y se complementan posibilitando el que cada uno sea lo que es.

Por otro lado encontramos el animal disecado, seccionado y vuelto a componer. Lo vivo atrapado en una muerte higiénica, igualada en belleza y veracidad a la vida. *El animal vive para siempre mirándonos.*

El animal disecado establece el recuerdo de un tiempo pasado y de una forma pasada de desarrollo de nuestro conocimiento. El antiguo museo de ciencias naturales establece un alto contraste con la mirada científica del s.XXI, tan alejada de cualquier manifestación reconocible en nuestro repertorio visual.

Pero no es sencillamente ese recuerdo. Tan sólo los animales disecados nos remitirían directamente al s.XIX. Sin embargo la manera de realizar ese collage entre especies, nos lleva a otros lugares de conocimiento. Hay algo que se remueve. La hibridación entre especies tan diferentes, nos desplaza hacia una quimera posible como, por ejemplo, el xenotransplante, o transplante de tejidos entre diferentes especies. Los cerdos nos están donando sus corazones.

El ser humano no aparece en el trabajo de Grünfeld; ¿es, tal vez, un retrato de una alianza entre iguales en un mundo del que quedamos fuera? Nos excluimos ... Una y otra vez, el mismo mecanismo: querer atrapar algo, que es inatrapable. Disecar un animal, y de esta forma podernos acercar sin temor. Atrapar la libertad, porque nos fascina, atrapar la belleza en la mesa de operaciones. Atrapar, encerrar, anular. Disecar.

¿Cual es el mensaje que nos quiere transmitir este animal, que ya no es monstruo, sino posibilidad?. Es una composición básica, en la que el resultado es tan armonioso en cuanto a su estética, que hace que todo un aspecto siniestro y monstruoso de nuestros

experimentos, y del uso que hacemos de los animales para ellos, quede envuelto en un halo de felicidad.

Es, posiblemente, una buena manera de transmitir la necesidad de aceptar este otro reino *artificial* que parte de lo que nos constituye como naturaleza, pero es a la vez fruto de nuestras técnicas aparentemente *no naturales*, técnicas de transformación de lo natural. Siempre hemos temido nuestras creaciones. Tal vez la imagen de los animales elaborados taxidérmicamente, puedan serenarnos con su naturalidad, respecto de nuestros experimentos.

Un cerdo al que le añaden el gen de la espinaca, para que el cerdo sea también verdura...⁴⁴

Biología 2 – de la manera en que nos relacionamos con los animales para averiguar la manera en que estamos relacionados con ellos

La expansión de los comportamientos más allá de su función original es un rasgo típico de todas las especies que han conseguido controlar el problema de la supervivencia. [] Con el tiempo tales conductas llegan a desempeñar otras funciones tales como transmitir información, aliviar el aburrimiento (un verdadero problema para los monos y los elefantes en cautividad), canalizar la energía neurótica (que constituye un problema tanto para los humanos como para los animales que no viven en libertad) o simplemente proporcionar placer.⁴⁵

Bruce Nauman. *Desesperación aprendida en ratas*

Encontré una revista en el avión donde había un artículo titulado “Desesperación aprendida en ratas”. Era de la Scientific American. Y, obviamente, aunque fuese un estudio científico el artículo era ridículo. Estaba escrito que las ratas, cuando son expuestas a una situación de estrés suficientemente importante, se vuelven impotentes, pero .. claro! Es

44 GOODALL, Jane. *Los diez mandamientos para compartir el planeta con los animales*. Paidós, Barcelona 2003, p.141

Los científicos japoneses han llegado a implantar genes de espinacas en cerdos, y afirman que han producido así animales más saludables.

45 DIAMOND, Jared. *El tercer chimpancé*, España, ed. Debate 2004

*lo mismo para la gente. Lo que quiera que sea, me dije, es suficientemente extraño.*⁴⁶ (traducción de la autora)



Bruce Nauman. *Learned Helplessness in Rats*⁴⁷

Un laberinto, la caja de Skinner. ¿En qué se diferencia la caja de Skinner de la actividad artística, en la que se construye un objeto o una acción, para poderla observar y extraer conclusiones?

Un comportamiento animal en un entorno humano. Un animal observando a otro. Un animal que observa a otro que, a su vez, observa a éste; un circuito que entra y sale de la actividad de uno y otro; un circuito de grabación que atraviesa a uno y a otro y muestra a uno al otro y todo ello, a su vez, al espectador, quien entra automáticamente a este circuito de acción.

Un circuito que -asemejando a la cinta de Moebius- atraviesa al animal para salir de este al interior del hombre y volver a través del espectador a uno y otro; que encierra al uno y al otro; que vigila a todos.

46 Tomado de ZUTTER, Jörg. *Human Nature, Animal Nature*, en BRUCE NAUMAN, *Sculptures and Installations 1985 – 1990*, Lausanne, Musée des Beaux Arts, 1991, pág. 44.

“J’ai trouvé une revue dans l’avion où il y avait un article intitulé <Learned Helplessness in Rats>. C’était le *Scientific American*. Et bien sûr, même si c’était une étude scientifique, l’article était ridicule. Il était écrit que des rats, s’ils sont mis dans une situation de stress suffisamment importante, deviennent impuissants, mais ... évidemment! C’est la même chose pour les gens. Quoi qu’il en soit, je me suis dit que c’était assez drôle.”

47 *Desesperación aprendida en ratas*

La pieza *Desamparo aprendido en ratas (Baterista de rock and roll)* -(*Learned Helplessness in Rats. Rock and Roll Drummer 1988*)-, consiste en un laberinto de plexigás amarillo colocado en el centro de una habitación oscura con imágenes de vídeo proyectadas sobre la pared. Esas proyecciones alternan entre una rata correteando por el laberinto y un inexperto batería de rock martilleando un conjunto de tambores. En una segunda pieza, *Ratas y bates. Desamparo aprendido en ratas II (Rats and Bats. Learned Helplessness in Rats II, 1988)*, Nauman conservó el laberinto y las imágenes de vídeo de la rata, pero ahora sustituyó al tamborilero por un jugador de béisbol que, con una estaca, aporrea ruidosamente el desconocido contenido de un petate. Se incluye un tercer segmento: imágenes del espectador de pie en el recinto tomadas por una omnividente cámara de circuito cerrado. Con objeto de confundir a las ratas mientras rodaba las cintas para ambas obras, Nauman había colocado monitores llevando esas escenas al laberinto de plexiglás. En ambos casos, la experiencia deja al hombre y al animal en un estado de desvalimiento.⁴⁸

Cuando no sabes lo que hacer, entonces lo que quiera que hagas en ese momento, se convierte en arte. La rata, metida en un laberinto, ¿está también ella haciendo arte? ¿es equivalente su actividad en el laberinto, en el que no sabe lo que hacer, a la de B. Nauman metido en su estudio?

El espectador se encuentra en una situación de circuito cerrado, de la que no puede sustraerse, y en la que automáticamente deviene él mismo cobaya.

Si bien la pieza parte de -y tiene como protagonista sin duda a la rata-, ésta no se encuentra en ella. La rata habitó el laberinto en el taller del artista, sin embargo al pasar a la galería, la rata ya no se encuentra.

En la galería encontramos el laberinto vacío. Su ausencia se hace presente con su proyección en la pared. Su ausencia; a los humanos nos queda, lo que los humanos hemos construido, pero aquello que lo impulsa, que le da la razón de ser, lo perdemos en un constante proceso de abstracción cada vez mayor.

48 *Bruce Nauman : 30 de noviembre de 1993-21 de febrero de 1994, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1993

El acento rítmico, el impulso agresivo en el bateador proyectado en la pared, nos vuelve a recordar el acto animal, el palo, el golpe, el bate de béisbol, la forma en que nuestra cultura asienta. La perdemos. La rata, la hemos perdido.

*Como en otros trabajos de Nauman, encontramos una ecuación en que la desesperación se iguala a la falta de sentido, y la representación de la violencia establece un contrapunto a la desesperación.*⁴⁹

*Ambos equipos de investigadores afirman que sus trabajos brindan sustento a la visión de que los delfines pueden desarrollar algún tipo de noción sobre ellos mismos y sobre otros como individuos, habilidades frecuentemente asociadas exclusivamente con los seres humanos y los grandes primates.*⁵⁰

No comprendo ninguno de los argumentos que he podido escuchar elaborados para demostrar las cualidades que nos diferencian del animal. *La diferencia entre nubes y animales o animales y humanos es evidente, sin embargo si se definen los criterios de la diferencia en base a la cultura, la inteligencia o el lenguaje, el resultado es siempre antropocéntrico.*⁵¹ Hemos visto cómo estos criterios, uno tras otro, pierden su legitimidad según avanzan las investigaciones científicas.

Puesto que la diferencia entre especies, como entre individuos de la misma especie, es tan clara como lo es entre cualesquiera dos entidades diferenciadas, el interés se desplaza del análisis de la diferencia en sí, al análisis de los esfuerzos realizados para demostrar esta diferencia.

Este comportamiento humano -servirse de argumentos que se demuestran imprecisos a la hora de establecer la diferencia entre el hombre y el animal- debería ser analizado con la lógica de la etología para tratar de comprender cuál es el papel del humano en el ecosistema.

Miramos a los delfines, o a los monos o a las urracas y subimos o bajamos en nuestra escala de emociones. Los admiramos, los envidiamos, deseamos sus cualidades, o bien los

49 Tomado de ZUTTER, Jörg. *Human Nature. Animal Nature*, en BRUCE NAUMAN. *Sculptures and Installations 1985 – 1990*, Lausanne, Musée des Beaux Arts, 1991

50 http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=301956 (www.miselva.org/dea > animales > delfines)

51 ZAUNSCHIRM, Thomas. *Im Zoo der Kunst II*, en KUNSTFORUM, bd. 175 cap VII

detestamos; los animales siempre nos devuelven un reflejo de aquello que, en nosotros, no podemos hoy comprender; por ello nos producen una reacción intensa y profunda. Cuando miramos el vuelo de un ave; o cuando vemos un documental de *la dos*, cuando vemos esos cuerpos realmente perfectos, cuando escuchamos la locución tan hermosa, una voz que nos explica lo que hace el animal al que tenemos el placer enorme de poder observar, cuando entendemos la lógica de su modo de vivir y actuar, subimos en la escala de nuestras emociones y sentimientos. Al apagar el televisor, salimos a la calle, vemos las ratas, o las cucarachas, o las palomas ciudadanas sucias e ilegales y con ellos detestamos nuestro propio ser animal.

El partido de los animales. La familia del futuro

Un trabajador que no quiera ser un capitalista impedido, y el que por tanto toma en serio la lucha contra toda forma de explotación, no se entrega a la vergonzosa costumbre de aprovecharse de animales indefensos y no toma parte en la matanza diaria de millones de animales. (...) Hay que decidirse: o se lucha contra la explotación, o se abandona.⁵²

(Traducción de la autora)

Nelson Leonard, 1926

Joseph Beuys. Coyote

El trabajo de Beuys está atravesado por el entrelazamiento de conceptos y métodos chamánicos en torno a la energía, por un lado, con cuestiones de índole política referidas a su sociedad por otro, y todo ello lo intensifica con la implicación del significante animal.

Beuys se servirá del coyote para afianzar su incursión como artista en Norteamérica. Es expresión de una relación política.

Beuys había reusado la invitación a celebrar una exposición de su trabajo en aquel

52 NELSON, LEONARD. *ISK (Internationale Sozialistische Kampfbund)*, 1. Jahrgang, Heft 5, 1926, en *Intersections*, Viena, Löcker 2009, p.185.

“Ein Arbeiter, der nicht nur ein verhinderter Kapitalist sein will und dem es also Ernst ist im Kampf gegen jede Ausbeutung, der beugt sich nicht der verächtlichen Gewohnheit, harmlose Tiere auszubeuten, der beteiligt sich nicht an dem täglichen millionenfachen Tiermord. (...) Entweder man will gegen die Ausbeutung kämpfen, oder man lässt es..” *(Traducción de la autora)*

continente, argumentando su negativa como una toma de postura mientras Norteamérica estuviera implicada en la guerra con Vietnam.

Finalmente en el año 1974 realizó su primer viaje a Norteamérica; en él consiguió *pisar el suelo mentalmente*, pues en vez de organizar algún tipo de muestra, lo que hizo fue organizar jornadas de debate, en las que expuso su concepto de *plástica social* y expresó sus manifestaciones en torno a la necesidad de un cambio en la sociedad.

Este primer viaje lo consideró como la *Etapa 1*, a la que, pocos meses después, le seguiría la *Etapa 2*: la acción con el Coyote.

***Coyote, I like America and America likes me*⁵³**

En esta acción, Beuys no pisará el suelo norteamericano; una ambulancia le recogerá del aeropuerto, y envuelto en fieltro le llevará a la galería en la que transcurrirá la acción, depositándole allí en camilla.

Compartiendo con numerosos intelectuales europeos en aquel momento una antipatía hacia los Estados Unidos de América, Beuys escribe, probablemente en una doble significación, el subtítulo de la pieza *Coyote: I like America and America likes me*. La formulación de esta frase puede ser leída, por un lado, de forma irónica, pero también se puede entender en ella la forma de un lenguaje de carácter sanador, compuesto de frases sencillas, casi rudimentarias, que se dirigen directamente a una conciencia conciliadora o sanadora. Este tipo de lenguaje es el que se encuentra en los rituales sanadores de los indios navajos: “Ahora estoy curado.... camino con un cuerpo que nunca volverá a sufrir....”.

En la acción con el coyote Beuys se servirá, asimismo, de este tipo de lenguaje.⁵⁴

En la galería se instaló una reja desde el suelo hasta el techo, que aislaba la zona en que Beuys llevó a cabo su acción junto con el coyote, de los visitantes. Durante tres días, Beuys pasó de 10 a 18 h., horario de apertura al público, el tiempo encerrado junto al coyote.

Junto a él algunos objetos: guantes de cuero, una linterna y un bastón pintados de marrón, un triángulo sonoro, y un trozo de fieltro. Cada día 50 ejemplares del Wall Street Journal se apilaban en dos columnas en el espacio de encierro.

53 *Me gusta América y a América le gusto yo* (traducción de la autora)

54 Joseph Beuys : Die Aktionen. Uwe Schneede. Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1994

El coyote marcó uno tras otro todos los elementos con sus orines. Beuys estableció dos zonas, una con paja para el coyote, otra con el fieltro para sí mismo; pronto ambos intercambiaron sus lugares.

En lo sucesivo, movimientos rituales, frases sueltas expresadas en un lenguaje específico, elaborado a partir de sus concepciones metafísicas, altamente individualizadas. Sin salirse de la lógica específica de la performance, Beuys alterna entre la acción y la comunicación con visitantes del público.

El sentido de la acción era restablecer el diálogo del hombre con el reino natural. No puede existir una comunicación sólo entre los hombres, sino que debe existir asimismo una comunicación entre los seres.

Beuys se sirve, de una forma que se podría calificar casi de movimiento diplomático, del animal con el que establece la bisagra para relacionarse a través de un filtro, de alguna manera capaz de limpiarle de su contacto con el pueblo americano; el animal, que es ajeno e inocente a cualquiera de las empresas políticas que llevan al hombre de imperios a realizar sus devastadoras conquistas, ya sea exterminando coyotes o indios.

“El miedo ante el animal imprevisible y medio salvaje se superó en la armonía del encuentro, que generó una energía de la unidad.” De esta forma se alcanza el sueño de la conciliación en el trabajo Coyote⁵⁵.

Beuys se sirve de los animales, pretendiendo que sean órganos externos del hombre, conectados con las cualidades originarias, perdidas en el proceso civilizatorio. Los animales poseen, según Beuys, *una fuerza y una gran autoridad espiritual; lo que le es necesario al hombre para su existencia.*

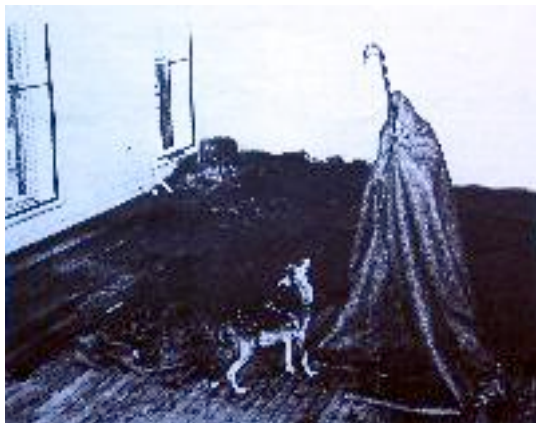
Con en el uso de los animales, pretende dejar claro que se relaciona con otro tipo de mundo y de realidad, que no es el que nos funciona como moneda de cambio o convención.

Uno de los animales que más aparece en las acciones de Beuys es la liebre.

La liebre es el animal más rápido de la estepa, en la que Joseph Beuys sitúa su génesis

55 TISDALL, Caroline. *Joseph Beuys. Coyote*. Schirmer, Mosel, München 1988

como artista; como tal, la liebre simboliza la movilidad y la velocidad. Como elemento de movilidad, es símbolo para la acción capaz de cambiar el rígido concepto del arte. La liebre, así Beuys, es un antiguo símbolo germánico: su huevo de pascua significa renovación, recomienzo, primavera. Es un signo alquímico para transformación.⁵⁶



Joseph Beuys, *Coyote*, 1974



Joseph Beuys, *Eurasia*, 1963

Los animales de Beuys no deben estar vivos, así *Zaunschirm*, porque él mismo será su *alma*. Entre los numerosos animales que aparecen en la obra de Beuys, tan sólo aparecen dos animales vivos: el caballo y el coyote, tal como analiza *Zaunschirm* en su ensayo *¿desde cuándo y por qué hay animales vivos en el arte?*.

Zaunschirm ofrece como explicación el hecho de que en ambos casos, Beuys se retira de su programa de escultura social, y en ambos casos aparece en un espacio cerrado, en diálogo íntimo entre él y el animal.

Beuys realiza una traslación, en que aprovechando la cualidad mítica del animal, logra una mitificación individual como artista.⁵⁷

En 1966 Beuys registró el “Partido Político de los Animales”.

56 *Joseph Beuys: Die Aktionen*. Uwe Schneede. Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1994

57 ZAUNSCHIRM, Thomas. *Im Zoo der Kunst I*, en KUNSTFORUM, bd. 174 cap.II

Oleg Kulik. Zoofrenia



Oleg Kulik

*La fuerte presión de las humanidades ha adormecido al animal en el ser humano. Sólo cuando cada luz en cada escaparate se apague, el animal despertará en la oscuridad y raptará al ser humano hacia su interior.*⁵⁸

*El animal es ideal para un espectáculo erótico porque siempre se resiste al lenguaje y a los códigos culturales. Cada uno de sus movimientos es automáticamente seductivo. Ser un animal implica despertar un constante interés en cualquier ser humano.*⁵⁹

Oleg Kulik sitúa el animal como el absoluto centro de su trabajo. En él expone directamente su cuerpo en un intercambio sexual con animales. En su ansia de introducir animalidad en las coordenadas de la alta cultura llega a acudir a cuatro patas e incluso a morder a un comisario con su trabajo “Dog House” en el marco del proyecto *Interpol* de Estocolmo en 1996, lo que levanta una gran polémica.

A la luz del desarrollo actual humano y siguiendo las argumentaciones de Ray Kurzweil con su radical afirmación de que nuestra especie encuentra su momento de evolución actual en

58 BREDIKHINA, Mila. *The same. Enter Skotinin, man on all fours*, en *KULIK, Oleg, Oleg Kulik. “Nihil in humanum ama alienum puto” (Nothing inhuman is alien to me)*, Kerber Verlag 2007:

“The powerful pressure of humanities has put to sleep the animal in the human being. Only when light goes out in every show window, the animal wakes up in the darkness and rapes the human being inside.

59 BREDIKHINA, Mila. *The same. Enter Skotinin, man on all fours*, en *KULIK, Oleg, Oleg Kulik. “Nihil in humanum ama alienum puto” (Nothing inhuman is alien to me)*, Kerber Verlag 2007:

the animal is ideal for an erotic show because it always resists language and cultural codes. its every motion is automatically seductive.”being an animal means arousing constant interest in any human being”

la evolución de las máquinas, que usan al ser humano como su medio reproductor⁶⁰, Oleg Kulik es un gran romántico, que desesperado, ensuciado, herido, marginalizándose y en solitario, emprende una acción visceral en la que denuncia el hecho de que el humano no se asocie más a las nociones de 'vivo', 'sentimiento', "comprensión" sino que comience a asociarse con las nociones de 'artificial' y 'peligroso'.

La familia del futuro⁶¹

En este trabajo de 1997, el artista ruso elabora una visceral acción manifiesto, en la que afirma que la única vía posible para el hombre es constituir la familia del futuro de forma mixta, permitiendo el matrimonio entre especies.

Afirma que la familia del futuro, familia entre especies, implica un confort permanente, una satisfacción psicológica y emocional, que nuestra cultura actual ha descuidado y que es clave para la evolución. Esto es imposible, dice, imposible sentirnos felices mientras hay especies que actualmente desaparecen para siempre, como los lobos o los tigres.

Menciona el experimento de un experto en genética quien implantó una cigota con seis cromosomas humanos en el vientre de un cerdo, y lo alaba como la verdadera creación de vida, como el infinito potencial de ingeniería genética.

En la rusia profunda. Zoofrenia⁶²

En el contexto de este trabajo, Kulik elabora los diez mandamientos de la zoofrenia:

1. El espíritu creador no es antropomorfo.
2. Encontrar nuestro lugar en el mundo real -absoluto, inconvencional, no-virtual.
3. Moral post-humana.
4. El futuro es post-humano. Ni el superhombre ni el hombre de masas tienen futuro.
5. El hombre debe encontrar un otro no antropomorfo en su interior.

El alter ego del hombre es un animal suprimido en su interior, una criatura que no puede mentir, que conoce el secreto de una existencia armónica en el mundo real, y que ignora el problema de identidad. La historia, la política y el arte son un claro testimonio del

60 KURZWEIL, Ray. *The singularity is near*. Viking Penguin, London 2005

61 *The family of the future* (traducción de la autora)

62 *Deep into Russia. Zoofrenia* (traducción de la autora)

hecho de que el hombre no se puede construir a sí mismo en oposición al *otro* (incluido el ser humano).

6. Amar a un animal en tu interior es comprender y amara a cualquiera que viva y respire a tu lado, sea un humano o un perro.
7. Nueva cultura de la noosfera (Noos: etimológicamente la capacidad de oler)
8. La función del arte es encontrar una moral funcional para todos los seres vivientes.
9. ¿Dónde está la prueba de que el animal no puede pensar? ¿Sólo piensas así porque no puede citar a Deleuze and Guattari y su estrategia para devenir animal? Cada especie biológica tiene su propia cultura y sus propios problemas lingüísticos.
10. El hombre está excluido de las relaciones entre especies. La expansión de la moral a una moral entre especies es la principal moral del liberalismo y la democracia.

Deep into Rusia (En la rusia profunda) es un trabajo en el que recorre diversas granjas estableciendo coordenadas sexuales con los animales: mete la cabeza en la vagina de una vaca, simulando su propio parto, deja que un cerdo le haga una felación, penetra a una oveja, le hace un cunnilingus a una yegua.

Al igual que lo hicieran los accionistas vieneses, y hablando con Piedad Solans⁶³, Oleg Kulik atraviesa una zona de abyección, de animalidad, de exceso, de sustancia. La zona no hollada por la cultura, la zona en que sólo se adentra el ritual en un viaje y circuito por el cosmos.

Sin embargo Kulik lanza una línea hacia fuera de lo específicamente humano, e incluye la relación con el animal. Más allá de la pasividad, la docilidad y el equilibrio del animal, Kulik, como hicieran los accionistas, teatraliza la abyección en que se encuentran inmersos los instintos.

Si bien el momento de los accionistas vieneses se inscribe dentro todavía de las coordenadas del arte recientemente salido de su viaje a través de la abstracción, Oleg Kulik necesita llevarlo un paso más allá, no ya referirse a nuestra animalidad, dentro de nuestras propias coordenadas, más o menos temidas, sino practicarla con nuestros iguales, los verdaderos sucios animales, en sus entornos sucios.

63 SOLANS Piedad, *Accionismo Vienés*. Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa) 2000

Kulik busca situarse por debajo, o por encima de la cultura, apartándose de lo que para Freud está en la base de la cultura: el bipedismo, la pérdida de olfato, la vergüenza, la constancia en la excitación sexual, la conspicuidad de los genitales.

Kulik quiere volver al momento cultural básico, en sus piezas el animal es encarnación de lo real, de lo vivo. Con sus acciones Kulik pretende encarnar una crítica radical al lenguaje cultural, enfatizando la naturaleza no-virtual de sus escenarios y de sus gestos.

Proyecto ventanas / escaparates⁶⁴, 2001

Ecología de la mentalidad

Los animales taxidérmicos en Oleg Kulik abren la dimensión ecológica de forma directa, que es la primera lectura en su proyecto Windows. Sin embargo su deseo es expandirlo hacia el concepto de la *ecología de la mentalidad*.

Introduce la noción de paisaje como vehículo para sumergirnos en lo más profundo del lenguaje, de la historia del arte o la filosofía. Como una forma de cubrir espacios reales y mentales.

El trabajo se sitúa en el límite entre el mundo real y el ideal, el mundo de los muertos. *El animal muerto es un símbolo y parte indispensable de un orden social enfermo. Me gustaría que el espectador pudiese contemplar el horror de la realidad asesinada en esta belleza.*

En este trabajo la sofisticación tecnológica quiere analizar las técnicas de observación y percepciones visuales. La pareja amorosa se percibe reflejada en el cristal, la pareja no está la otro lado, sino aquí, al lado del espectador, a este lado de la ventana.

Es un análisis del margen transparente entre lo virtual o ilusorio y lo real. *Es difícil eliminar lo diabólico de nosotros, de modo que es razonable demandar arte en el zoológico y ética en los experimentos estéticos.*

64 *Windows project* (traducción de la autora)

El museo de la naturaleza, o el nuevo paraíso 2000-2001⁶⁵

El mayor problema hoy es la colisión entre naturaleza y cultura. El hombre ha traicionado la naturaleza, que sobrevive como trofeos en los museos zoológicos. Es la consecuencia de la civilización. Mi tarea es revelar el elemento animal en el ser humano. Al menos en parte.



*Oleg Kulik, The museum of nature or the new paradise⁶⁶.
2001*



*Oleg Kulik, Museum of Nature (New Paradise)⁶⁷,
2001*

65 *The museum of nature or the new paradise* (traducción de la autora).

66 *El museo de la naturaleza, o el nuevo paraíso* (traducción de la autora)

67 *Proyecto ventanas/ escaparates* (traducción de la autora)

CULTURA y CIENCIA – el lugar de procedencia es lo orgánico

Fue el ritmo lento de la evolución genética el que determinó el lento avance de la cultura. Después del 'salto' el desarrollo cultural dejó de depender de los cambios genéticos. La cultura ha evolucionado muchísimo más en los últimos 40.000 años que en los millones de años previos de la historia de la humanidad, pese a la insignificancia de las transformaciones anatómicas ocurridas en este tiempo.⁶⁸

El órgano del lenguaje y la gramática universal

“si puede pensarse la inexistencia de algo mayor que lo cual no puede pensarse nada, aquello mismo mayor que lo cual nada puede ser pensado no es algo mayor que lo cual nada pueda ser pensado; y eso resulta contradictorio. Así, pues, es tan cierto que existe algo mayor que lo cual no puede pensarse cosa alguna, que es imposible pensar que no exista.”

Proslogion de San Anselmo⁶⁹

Sabemos mucho, y lo que sabemos, sabemos que es diferente de aquello que nos contamos. Sabemos que sabemos, aunque no sepamos decirlo; nos falta el lenguaje para decir lo que sabemos. Pero sabemos con nuestro cuerpo. Sin embargo, aunque sabemos que no sabemos decir lo que sabemos, nos intentamos traducir a palabras. Nosotros dichos, es algo que nos interesa mucho. Hemos logrado desarrollar un lenguaje para eso. Nuestro lenguaje analítico es divertido y complicado. Un extraño entramado. Los vocabularios especializados son ondas de nuestro reflejo, y el reflejo mismo, como en el mito de Narciso, queda destruido.

Pero, ¿y el lenguaje especializado del poeta? sus ondas están recluidas a una esfera altamente privada, excluida de la manada, de lo social.

Junto con los chimpancés pigmeos, parece ser que somos las únicas especies entre los primates que nos retiramos del grupo en parejas para tener relaciones sexuales. También

68 DIAMOND, Jared. *El tercer chimpancé*, España, ed. Debate 2004

69 FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía de bolsillo*, Madrid, Alianza Editorial 2002, p.643 Prueba ontológica

parece que somos los únicos que nos miramos a los ojos, que nos apareamos de frente, y también somos supuestamente las únicas hembras que tenemos iniciativa sexual.

¿Es el amor el que nos retiró del grupo para formar el vocabulario especializado del poeta? o ¿son las moscas las que nos internaron en un laboratorio para que descubramos el gen FOXP2, el 'gen del lenguaje'?

¿Cuál es el orden real de los elementos gramaticales de una frase?, ¿es seguro que es el sujeto de una frase el verdadero sujeto de la acción?, ¿no será, en realidad, el sujeto de la voz pasiva el verdadero sujeto de la acción?

Tal vez la manada sólo pueda expresarse en términos de análisis, y el análisis es tan sólo uno de los anillos que surgen de la destrucción de la imagen de partida. Ahora en occidente ya todos manejamos el extraño vocabulario terapéutico o pseudocientífico con el que explicamos nuestras pasiones; también aquí ha desterrado el lenguaje analítico al lenguaje poético.

La expresión de los sentimientos, de la que somos capaces, se convierte por lo general en algo repetido y torpe, algo que parece tocar fondo apenas comienza a formularse. Sólo algunos poetas pueden expresar en alguna medida nuestras pasiones y visiones, con mucha dificultad y extrañas torsiones del lenguaje, o de las formas.

Los lingüistas han analizado lo que en rigor cabe denominar “agramaticalidad”. Encontramos ejemplos múltiples y de gran intensidad en el poeta americano Cummings: así, “He danced his did”, como si dijéramos “el bailó su ejecución” en lugar de “él ejecutó su baile”. Según Nicolas Ruwert, podríamos suponer una serie de variantes gramaticales usuales, con respecto a las cuales la fórmula agramatical se comportaría como un límite.⁷⁰

Incurrir en la *agramaticalidad* parece ser la única forma de sondear el lugar profundo que, de otro modo se adormece en estructuras hechas, incapaces de comunicar desde ese lugar del que manan las emociones, que en definitiva son las que gestionan el organismo, su química, y por ende las ideas.

70 DELEUZE, Gilles, *Bartleby o la fórmula* en *Preferiría no hacerlo*, Pre-Textos, Valencia 2001

De igual forma, parece que los cambios evolutivos se dan con la gradualidad expresada por Darwin, pero también en momentos de una mutación repentina de un gen, una *agramaticalidad* en la que incurre el genoma para generar cambios.

Los poetas y el lenguaje. El lenguaje y la ciencia. La ciencia y los científicos. Los poetas y los científicos. ¿ Son los poetas animales y los científicos máquinas? ¿podrá nuestra especie divergir, y formar dos tipos de ciudadanos, el humano y el replicante, como se propone en *Blade Runner*⁷¹? ¿el animal-animal y el animal-máquina?

No sabemos cuántos años hemos necesitado para componer nuestro lenguaje, o mejor, para establecer una equivalencia entre nuestras ideas y los sonidos de que somos capaces, pero el gen FOXP2 que genera la capacidad para el mismo existe en los mamíferos de forma casi idéntica en todos ellos desde que surgieron, hace 130 millones de años.

Los genes son las fórmulas para construir proteínas. Las proteínas son largas cadenas de aminoácidos. El gen FOXP2 construye una proteína formada por 715 aminoácidos. Sólo 3 de estos 715 aminoácidos son diferentes entre humanos y ratones, y sólo dos son diferentes entre homínidos y primates.

Es decir, que a lo largo de los 130 millones de años de la evolución de este gen, sólo sufrió un cambio de aminoácido hasta hace 40.000 años. Desde entonces -fecha estimada coincidente con la expansión del homo sapiens plenamente moderno- ha sufrido otros dos cambios.⁷²

Esa es la diferencia genética en lo relativo a la capacidad de lenguaje. 2 elementos de los 715 que forman las instrucciones para la creación de la capacidad gramatical.

Según Sampedro, todos los miembros de nuestra especie -y ningún miembro de otras especies- nacemos con unas redes neuronales especializadas en aprender a hablar. Por eso, tal como adujo Noam Chomsky, al niño le basta oír unas cuantas frases sueltas e inconexas, sin ningún aprendizaje formal, para deducir un sistema fonético y sintáctico

71 SCOTT, Ridley. *Blade Runner*, 1982

72 SAMPEDRO, Javier. *¿Con qué sueñan las moscas?*, España, ed. Aguilar, 2004

completo, capaz de producir infinitas sentencias nunca antes oídas. A este fenómeno Chomsky lo llamó gramática generativa.

Hasta entonces (1975), se creía que la adquisición del lenguaje, como cualquier otra destreza humana, se producía por medio del aprendizaje y de la asociación. Sin embargo, Chomsky postulaba la existencia de un dispositivo cerebral innato (el "órgano del lenguaje"), que permite aprender y utilizar el lenguaje de forma casi instintiva. Comprobó además que los principios generales abstractos de la gramática son universales en la especie humana y postuló la existencia de una *Gramática Universal*.

La gramática generativa de Chomsky fue la primera evidencia sólida de que la inteligencia humana está basada en dispositivos cerebrales especializados e innatos y eso ha permitido el agrupamiento de las ciencias cognitivas.

Alec Knight, genetista, ha investigado genéticamente a los pueblos que hoy hablan un grupo de lenguas llamado Khoisan; sus pruebas parecen confirmar la hipótesis de que es el lenguaje más antiguo de la historia de la humanidad. La familia de lenguas relacionadas con el khoisan se caracterizan por el uso de más de 15 chasquidos distintos (click bilabial: el sonido de un beso, el sonido de fastidio, etc.); varios pueblos africanos hablan hoy ese grupo de lenguas.⁷³

Parece que la comunicación entre los delfines, su lenguaje, incluye los chasquidos. Los delfines... Mientras crecemos y nos formamos, las clasificaciones funcionan, pero apenas se comienza a indagar, a pensar, a deducir con el material acumulado a lo largo de los años, las fronteras comienzan a diluirse, lo que era leyenda, comienza a trasladarse al reino de lo posible. Los humanos, las ballenas, las sirenas...

Observar a los monos vervet gruñéndose entre sí, es algo muy parecido a observar a varios humanos enfrascados en una conversación sin poder oír lo que dicen [...] Los gorilas salvajes a veces pasan largo rato sentados en grupo, lanzando gruñidos en una aparente

73 SAMPEDRO, Javier. *¿Con qué sueñan las moscas?*, ed. Aguilar, 2004, p.173

*jerigonza indiferenciada, y al cabo de un tiempo todos se levantan de común acuerdo y se dirigen en la misma dirección.*⁷⁴

Kanzi. BONOBO. Adquirió el lenguaje de forma espontánea; fabrica herramientas equiparables a las de los seres humanos primitivos, habla utilizando más de 360 símbolos de un teclado y comprende miles de palabras habladas; forma frases, sigue instrucciones que oye por primera vez.

*"Si conviviéramos con los bonobos 15 años, los bonobos serían menos bonobos y los humanos menos humanos, en realidad, no somos muy diferentes. creemos que podría estar articulando palabras inglesas, pero demasiado rápido y en un tono demasiado estridente para que podamos entenderlas."*⁷⁵

En palabras de Jared Diamond, *si tenemos en cuenta las dificultades que encontramos con idiomas que no son el nuestro, por ejemplo, el francés, que es un idioma sencillo en comparación con la lengua iyau de las llanuras pantanosas de nueva guinea, donde una sola vocal tiene ocho significados dependiendo del tono en que se pronuncie, cuán largo no será el camino que nos queda por recorrer en la comprensión del vocabulario de los animales.*⁷⁶

El devenir animal demanda que el grito animal se haga explícitamente lenguaje, forma.⁷⁷

Si la lógica del lenguaje está en todo, y también con el lenguaje, como con los genes se puede realizar una paleontología lingüística, esto debería demostrar que son los genes los que hablan por nuestra boca.

74 DIAMOND, Jared. *El tercer chimpancé*, España, ed. Debate 2004, p.250

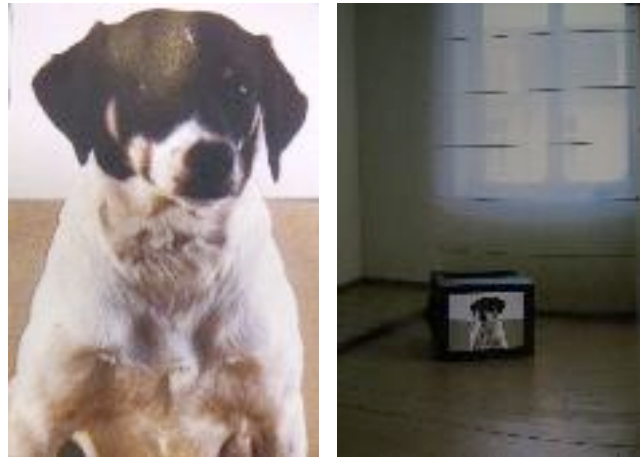
75 National geographic españa. marzo 2008

76 DIAMOND, Jared. *El tercer chimpancé*, España, ed. Debate 2004

77 STERCKX, Pierre. *Le devenir-cochon de Wim Delvoye*, Bélgica, La lettre volée, 2007

M. José Burki

Los perros



M. José Burki. *Les chiens*⁷⁸, 1995

Los elementos con los que trabaja María José Burki se ordenan como lexemas para establecer una comunicación que genera un extraño juego al servirse de nuestras facultades discursivas para acceder a un ámbito de percepción donde los significados surgen al margen de los códigos con los que acostumbramos a explicarnos las cosas.

Los elementos que usa pertenecen a nuestra codificación más cotidiana: la televisión, una figura que nos mira, una locución que lo acompaña. La imagen en el monitor es una imagen carente de artísticidad, una imagen que tampoco es documental, la imagen de un ser que con mirada fija se dirige a nosotros; una imagen absurdamente congelada en el marco de un objeto tan extrañamente doméstico, la televisión, mientras una voz en off enumera, o emite sencillos y extraños axiomas, como de una clase de primaria en la que aprendemos sencillas ordenaciones gramaticales a través de extraños significados: mi mamá me mima, Manolito va con sus papás al campo, Caperucita lleva pasteles a su abuelita.

En el trabajo *Les chiens (Los perros)* de 1995, un perro de una raza común observa frontalmente al espectador, su mirada se dirige fija, desde una televisión situada en el suelo, al visitante; una mirada que escapa el marco de la televisión para dirigirse directamente a la

78 *Los perros*

mirada del que le observa, un ser encerrado en un plano de realidad ficticia -la televisión (la telepresión)- desde el que observa.

La voz en off enumera en una letanía un sinfín de razas de perros de pedigrí, se suceden los nombres, se alternan los idiomas, mientras el perro sigue observándonos desde su indiferencia, rodeado de elementos tan esenciales de nuestra cultura: el lenguaje verbal, la retransmisión, la clasificación; la clasificación de orden natural, y la clasificación social y económica.

La comunicación que se establece es capaz de hacernos percibir rápidamente, pero no nos permite descifrar de forma consciente. Hay demasiada indiferencia, demasiada inmediatez de mensaje en la composición con los elementos seleccionados; el pasaje del mundo ficticio a la realidad poética del mundo se realiza a través de la indiferencia. Lo que vemos, y lo que no sabemos se encierra en una unidad de elementos amalgamados por los vacíos de conocimiento. La mirada del perro a la luz del audio que lo acompaña cuestiona directamente la noción de identidad.

Traducciones



M. José Burki, *Translations*, 1995

Tres televisores sobre pedestales; tres personajes aparecen en este trabajo: un cerdo, un hombre y un perro que van cambiando de televisor. Tres idiomas para el audio: francés, inglés y español.

El pedestal como lexema que otorga un lugar único y destacado que obliga a una forma específica de recepción. El museo -y por tanto la recepción moderna del arte- nace de la inquietud de reunir para su observación las curiosidades que se encontraban a lo largo y ancho del mundo; en él convivían animales exóticos junto a esculturas de lugares lejanos o porcelanas y trabajos orfebres; tras un proceso en que todo lo que se puede ligar al mundo científico de entonces abandona el hogar común para establecerse al margen, nace el museo específicamente dedicado al arte.

Este trabajo se puede interpretar como una vuelta a aquel lugar misceláneo; en él se conserva el pedestal propio del museo depurado, el televisor como objeto que sería habitante natural de un gabinete de curiosidades del s.XX, y el animal que fue verdadero protagonista de la popularidad de aquellos espacios nacientes. Sin embargo ahora ya no es un animal exótico, sino el exotismo del animal vulgar, del trabajador de clase media. Animales trabajadores, elevados al rango depurado de la contemplación artística.

Tres televisores sobre tres pedestales con tres personajes y tres idiomas para el audio: francés, inglés y español. Y sencillas frases cortas de sujeto verbo y predicado, generando extraños significados en los que el orden jerárquico y las relaciones de poder a las que estamos acostumbrados desaparecen: *Perros comen hombres, perros comen cerdos, perros comen perros, le cochon est méchant, le cochon est l'homme du cochon, man is good, el cerdo muerde al perro, dogs are treated as pigs, dogs multiply, le cochon déteste le cochon, etc.*

Los sujetos que aparecen en pantalla no tienen personalidad, más allá de la que los define a través de la clasificación. Hombre, Perro, Cerdo. El lenguaje en su forma más ordenada -nombre verbo y sintaxis-, crea una esfera de conexión entre todos los personajes implicados en el acto perceptivo; los personajes mismos son como sílabas de una sola palabra.

La visagra que articula el espacio que está entre los sujetos es el interrogante que se sitúa allí donde el lenguaje no es capaz de explicar nuestro mundo, donde la realidad sucede a sus espaldas.

El vínculo entre ellos es como el existente entre las diferentes lenguas: la misma lógica

sintáctica, diferente morfología. Lenguas hermanas incapaz de entenderse. Zonas comunes que ya quedan lejos de lo que actualmente son.

Inteligencia artificial

Lo que Jared Diamond llama 'el gran salto' que se produjo hacia el año 13.000 antes de 0, parece producirse gracias al desarrollo de las bases anatómicas del lenguaje hablado complejo. Los chimpancés, los gorilas e incluso los monos, tienen capacidad para la comunicación simbólica no dependiente de la palabra hablada. Sin embargo, éstos carecen de la estructura de la laringe, la lengua y los músculos relacionados. Diamond afirma que una vez que se hubo desarrollado la constitución anatómica adecuada, tuvieron que transcurrir todavía varios milenios para que la estructura del lenguaje se perfeccionara y adquiriese su forma actual. Hasta el momento del *gran salto*, la cultura humana avanzó lentamente durante millones de años.

El futurólogo Ray Kurzweil afirma que tan pronto como un ámbito de la ciencia o la tecnología se convierte en información, su desarrollo se acelera y crece exponencialmente. Por ejemplo la medicina; *en el pasado no funcionaban como tecnología de la información, sino más bien como “ensayo y error”. Sin embargo actualmente podemos simular la biología por ordenador... todo esto es nuevo, y no existía hace unos años. Hoy, la salud y la biología son tecnologías de la información, y crecen exponencialmente. Esto significa que serán mil veces más potentes en diez años, y un millón de veces más potentes en veinte años... básicamente doblarán su potencia cada año.*⁷⁹

Afirma que en el año 2030 la implantación de nanotecnología en el cerebro humano -nanobots o nanorobots- será algo factible a escala popular, de forma que nuestras neuronas se verán apoyadas por pequeños procesadores implantados con los que cooperarán para procesar con mayor velocidad, o almacenar mayor cantidad de datos. *“Ya hay personas que son ciborgs, que tienen máquinas en el cerebro... por ejemplo, pacientes de Parkinson que llevan un dispositivo del tamaño de un guisante que sustituye las neuronas destruidas por la enfermedad. []*

79 <http://www.smartplanet.es/redesblog/?p=80#more-80>
a este hecho Ray Kurzweil lo llama “la ley de rendimientos acelerados”

La última generación de este implante cerebral (ahora están en la cuarta generación) permite descargar nuevo software para el ordenador en el interior del cerebro desde fuera del paciente. La generación anterior no lo permitía. ¡Y esto es algo que ya se puede hacer en la actualidad! No tiene el tamaño de un glóbulo rojo, sino de un guisante”

Primero la laringe y tracto vocal, luego el sistema binario informático y la tecnología para el almacenamiento de cada vez más información en menor espacio ..

Tal como desarrolla Ray Kurzweil en su concepto de *Singularidad*⁸⁰, parece que la verdadera protagonista de la evolución es la información, ella es la que ha ido acumulándose de manera más eficiente a través de las diversas especies y continúa su vertiginosa evolución a través de las máquinas, de las cuales no seríamos los humanos más que meras herramientas para su construcción: las máquinas nos usan a nosotros y no viceversa.

Kurzweil llama *Singularidad* al momento en que los humanos trascienden la biología. Y este momento ya ha llegado, y se acelera vertiginosamente, puesto que tal como demuestra Kurzweil en su análisis histórico de nuestra tecnología reciente, el crecimiento es exponencial. Y no sólo avanza exponencialmente la curva de desarrollo, sino que el propio exponente alcanza un punto en el que él mismo se multiplica exponencialmente.

Una curva de crecimiento exponencial en su primera fase apenas se diferencia de una curva de crecimiento lineal, pero una vez alcanza el punto de inflexión, la curva exponencial se dispara acercándose a la vertical. Parece que estos 40.000 años de evolución cultural en nuestra especie han sido el momento en que la progresión parecía ser lineal, pero tal y como cada uno de nosotros somos capaces de percibir, el desarrollo se ha acelerado visiblemente de forma radical a lo largo de los últimos 20 años.

Después del gran salto, hace 15.000 años, nos depuramos como máquinas de información. En las últimas décadas hemos llenado el vacío dejado por la *muerte de Dios* con otro término: las máquinas. Ya no somos fusiones cuerpo y alma, sino *wetware* y *software* (*material húmedo* y *material blando*). Biólogos radicales, científicos de la computación, y

80 KURZWEIL, Ray. *The singularity is near*. Viking Penguin 2005

filósofos, nuestra dependencia de teléfonos móviles, ordenadores portátiles, marcapasos, dentaduras, gafas, y coches es tan natural como la concha de carbonato cálcico de los moluscos. Las máquinas son percibidas como capaces de regular su sistema evolutivo independientemente, usando a los humanos como su método reproductivo. Nos convertimos aceleradamente en post-humanos, y esto implica tanto ser animales como ser máquinas.⁸¹

Ciencias cognitivas

Ha sido la convergencia transdisciplinaria de investigaciones científicas y tecnológicas, a partir de las actividades neurofisiológicas del encéfalo y del sistema nervioso, las que han generado lo que se denomina como ciencias cognitivas.

El estudio de la mente y del comportamiento surge de ciencias autónomas como la lingüística, la psicobiología cognitiva, la inteligencia artificial y más recientemente la neurociencia y antropología cognitiva.

Y la filosofía, a través de algunas de sus ramas como la lógica, la gnoseología, la epistemología y la filosofía u ontología de la mente, es la que ha guiado las investigaciones cognitivas.

Este desarrollo despuntó a finales del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX. Desde las diferentes disciplinas surgen enfoques con objetos comunes de estudio, pero con diferencias metodológicas.

Los esfuerzos para aunar la forma en que operan las diferentes disciplinas permitió el surgimiento de la inteligencia artificial, que no solo es transdisciplinaria, sino que deshace las fronteras rígidas entre la ciencia, la tecnología y la filosofía.

Desde los respectivos ámbitos iba formándose la conciencia de que la psicología experimental humana, la lingüística teórica y la simulación de procesos cognitivos formaban parte de una «totalidad mayor», inquietudes comunes que en los años posteriores irían siendo elaboradas y recibirían la denominación de *ciencias cognitivas*.

Es posible ubicar los orígenes institucionales a mediados de la década de 1970, con la

81 COX, Christoph, *Of Humans, Animals and Monsters*, en *Becoming Animal. Contemporary Art in the animal Kingdom*. MASS MOCA 2005.

fundación de la *Cognitive Science Society* y la revista *Cognitive Science*, en la cual se han publicado algunos de los textos que se consideran clásicos de las ciencias cognitivas. Entonces, sobre la base de cerca de medio siglo de investigaciones y resultados transdisciplinarios, es posible determinar que los modelos epistemológicos y metodológicos de las ciencias cognitivas se han construido por medio de *ensamblajes de procesos interteóricos* entre las ciencias naturales y las ciencias sociales, así como entre las tecnologías ingenieriles y las tecnologías sociales.⁸²

Vivir neuronalmente

Es nuestro cerebro. El sistema por el cual aprendemos es la observación. Cuando observamos a alguien hacer algo, nuestro cerebro reproduce cada una de las operaciones que estamos viendo. Observa y procesa: el cerebro lleva a cabo todos los procesos necesarios para realizar la tarea, excepto el impulso que lo conectaría al sistema nervioso y con ello al cuerpo para llevarla físicamente a cabo.

Así que nuestro cerebro nos hace ser y hacer todo aquello que miramos y también lo que sólo pensamos o imaginamos. Todo lo que miramos, lo somos o lo hacemos en nuestro cerebro.

La fuerza de la imaginación reside en su absoluta potencialidad. Probablemente sea esto a lo que se refieren las investigaciones filosóficas cuando hablan de que creamos el mundo con nuestra mirada. Lo miramos. Y mirarlo es vivirlo neuronalmente. Vivirlo coordinando un montón de procesos.

En una comparación de las propiedades electrofisiológicas de la vigilia y el sueño realizadas en una investigación universitaria, concluyen que el mecanismo sencillo y fundamental es el mismo para ambos estados: una incesante charla interior entre la corteza y el tálamo cerebrales, una incesante interacción de la imagen y la sensación, sin importar que haya estimulación sensorial o no. Cuando hay estimulación sensorial, esta interacción la integra para generar la consciencia despierta, pero en ausencia de la estimulación sensorial sigue

82 http://es.wikipedia.org/wiki/Ciencia_cognitiva

*generando estados cerebrales, y a estos estados cerebrales los llamamos fantasía, alucinación o sueño.*⁸³

O ciencia, o fenómenos paranormales, o lo llamamos arte.

Síndrome de personalidad intercrítica/ de Waxman-Geshwind o de Dostoyevski: Hiperconexión entre las áreas sensoriales y emocionales del cerebro, resultando en percepciones, recuerdos e imágenes acentuadas y de gran carga emocional.

*Epilepsia de lóbulo temporal: se da una peculiar intensificación de la vida emocional y un interés cada vez mayor por temas filosóficos, religiosos y cósmicos. Se observa una extraordinaria productividad: la redacción de autobiografías, el emborronamiento de infinitos diarios, el dibujo obsesivo y una sensación general de iluminación, "misión" y "destino", incluso en las personas de poca cultura y "nada intelectuales" que anteriormente no habían mostrado inclinación alguna en esa dirección.*⁸⁴

Cualquiera de nuestras actividades como humanos son consecuencia de nuestra actividad cerebral. Lo que se llama talento, un paso más allá se convierte en patología. El caso de los *idiots savants* ilustra perfectamente este fenómeno, no deja ninguna duda. Son niños que por lo general presentan un grado extremo de autismo, incapaces de comunicarse normalmente, ni de aprender las reglas del juego social que nos permite conectarnos unos con otros y crear las sociedades en que vivimos. Sin embargo tienen algún talento hiper desarrollado. Son los niños prodigio, que con 3 años de edad, interpretan partituras complejas al piano, o realizan dibujos de una madurez plástica que supera la de cualquier gran artista.

Las abejas desaparecen. La bolsa sube y baja. La serpiente de terciopelo. 100.000 muertos en latinoamérica, 50 muertos en europa. El veneno se filtra lentamente. La vacuna es cara pero hay que concienciarse para salvar vidas. ¿qué significa que es cara? ¿cual es el coste en términos de especie? ¿cuales son las vidas en detrimento de las cuales se salvan esas otras? Estamos atrapados en un sistema de información que cada vez más se asemeja a

83 SACKS, Oliver. *Un antropólogo en marte*, España, ed. Anagrama 1995, p.86

84 SACKS, Oliver. *Un antropólogo en marte*, España, ed. Anagrama 1995, p.204

una ilusión y nos hace sentir inmersos en un sistema de representación virtual que contradice casi por completo los relatos que venimos manejando.

Poco a poco, la ciencia nos coloniza. Coloniza deslumbrándonos al desvelar una determinada lógica de las cosas que nos rodean. Poco a poco vamos entrando en la comprensión molecular de nuestro ser. Poco a poco aceptamos la idea, cada vez más actual, de nuestra organicidad. El alma parece tomar posición en el mismo cerebro. El alma está en el cerebro.

Francis Crick, nos comunica que el alma tiene una explicación bioquímica. *"Por primera vez tenemos un esquema coherente de los correlatos neurales de la consciencia en términos filosóficos, psicológicos y neurales"*⁸⁵. Explica que en el cerebro humano hay un grupo de neuronas que son el origen de la consciencia y el alma.

Es también Francis Crick quien elaboró la teoría del panspermia dirigido, en la que afirma que la primera célula vino del espacio exterior a la tierra.

*Las moscas activan simultánea y coherentemente los módulos cerebrales de la razón y la emoción al procesar la información, procedimiento que es precisamente el fundamento de la consciencia humana, según premio nobel Gerald Edelman.*⁸⁶

Si finalmente aquello que nos diferenciaba del animal, en cuanto que máquina regulada por sus instintos, termina por explicarse a través de procesos electroquímicos, no queda ya nada que podamos usar para justificar nuestro *ser algo más*. Si podemos apropiarnos del animal como fábrica bioquímica de producción de comodidades para nuestra civilización, ¿qué impide que lo hagamos con nosotros mismos? Tal como insiste Tomas Macho en su ensayo *La rebelión de las mascotas*, los hombres siempre se han hecho mutuamente lo que que les hacían a los animales.⁸⁷

--

85 <http://axxon.com.ar/not/124/c-124InfoAlmaNeural.htm>

86 SAMPEDRO, Javier. *¿Con qué sueñan las moscas?*, España, ed. Aguilar, 2004

87 MACHO, Thomas. *Der Aufstand der Huastiere*, en *Herausforderung Tier. Von Beuys Bis Kabakov*. München, London, New York, Prestel Verlag, 2000

Este es el lugar desde donde quiero mirar; lo anterior me confirma que el lugar donde todo está es lo orgánico, y si todo está en lo orgánico, entonces todo es el lenguaje de lo orgánico, y si esto es así, todas nuestras construcciones atienden al rumor interno, siempre tratando de igualar esa imagen interna, el espejo no está afuera, sino adentro nuestro, en nuestros tejidos, en nuestros pliegues atómicos; el *disegno* -il segno di dio in noi- pasa a ser el *biosegno*.

Antes esa imagen, a través de lo religioso, de lo figurativo, de lo ornamental o decorativo, prestaba alegría a las emociones, esa imagen ha transitado hasta prestar equivalencia a las estructuras.

¿en qué momento estamos y de qué manera presta el animal su imagen en este entramado?

En forma de susurro, la cultura infantil nos dice: los animales son seres inteligentes que se comunican con nosotros, que a menudo nos pueden salvar de las peores situaciones, que gracias a su superioridad espiritual, sabiduría y conocimientos, pueden ser nuestros guías. Posteriormente, en la edad adulta, encontramos todo un aparataje intelectual devenido cultura, para demostrar la magnífica e insalvable brecha que existe entre animal y humano. Ese aparataje intelectual no parece algo tan diferente del penacho de un indio, la cola de un pavo real, o la cornamenta de un animal destinado a liderar a su manada. Sin embargo, a la hora de comparar los penachos decimos, p.ej., que *el que yo llevo en la cabeza tiene peso, mientras que el que lleva el indio o el pavo no pesan*. Decimos que sus penachos no pesan, pasando por alto que no los llevamos encima como para detectar su peso. De qué manera debíamos ser capaces de reconocer y por tanto conocer los libros de las hormigas, en que hacen sus ecuaciones tratando de dilucidar *su* realidad. Lo que no vemos no lo creemos. Pero entonces, ¿por qué habríamos de dar fe a toda nuestra cultura actual y global basada en las derivaciones del conocimiento cuántico y similares? está demostrado, nos lo dicen los físicos, son experimentos concretos para realidades concretas, si bien no detectables por los sentidos -habituales en el conocimiento humano-.

¿Qué sucede para que una información sea contradictoria entre edades? ¿en qué nos beneficia construir relatos contradictorios para diferentes edades? ¿por qué podemos

construir nuestros conocimientos venerando la lógica y a la vez basarlos en puntos de partida que realmente no presentan ninguna lógica?

Primero despreciamos nuestro animismo por carecer de lógica, y luego partimos de aseveraciones arbitrarias para desarrollar nuestros conocimientos científicos en los cuales creemos gracias a su demostrabilidad; en la misma línea somos capaces de manejar diferentes creencias, aseveraciones o condiciones, dependiendo de nuestros intereses de cada momento.

EL ANIMAL - Hemos vencido al más fuerte

¿en qué es una persona lo mismo con 12 como con 57 años? o ¿en cuánto es una persona lo mismo con 12 como con 75 años?, ¿es mayor la diferencia o la similitud?

De la misma forma en que negamos nuestro ser animal, o más bien lo reducimos a lo básico en nuestras conciencias, también manejamos la infancia de forma que nos es algo por completo ajeno. No queremos entender la autonomía de las personas en cualquier momento de su vida, o de los diferentes seres en cualquier forma en que se constituyan. La equivalencia que supone sencillamente el ser, no importa como se ordene el flujo de energías y materias.

El niño necesita del adulto como proveedor de información y alimentos, como dispositivo de protección. Pero el adulto necesita al infante, por naturaleza no se justifica su longevidad si no por la cantidad de años que una cría humana necesita para formarse. Es el motivo por el cual la naturaleza demanda de nosotros el llegar a la edad adulta.

Cuando cruzamos nuestra mirada con la mirada llena y con un bagaje propio de un recién nacido, recuerda a la del animal; miradas autónomas que se comunican sin desvelarse. Por más que luego nos organicemos todos en una ordenación jerárquica, la mirada del neonato, como la del animal, no admiten engaños; nos miran de igual a igual: *a través de ojos fijos mira una energía investigadora que atraviesa ese rostro ..*⁸⁸

Patricia Fesser. Pájaros tatuados

*En cualquier momento dado, medio millón de personas acompañadas por mascotas, ácaros en las pestañas y bacterias intestinales sobrevuelan en aeroplanos.*⁸⁹

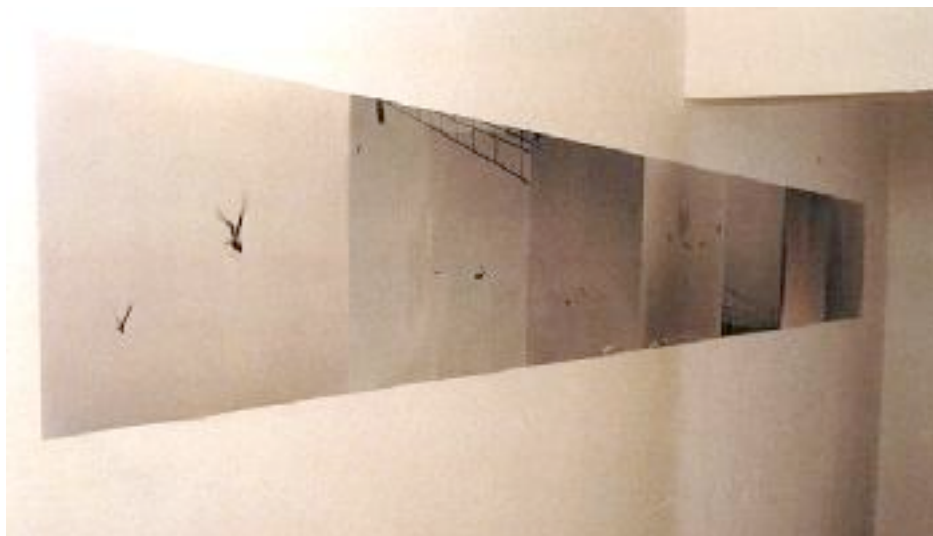
(traducción de la autora)

¿por qué un pájaro, que es el volar, querría tatuarse un avión en el ala? es decir, ¿por qué querría un pájaro lucir un signo elaborado en otra cultura -la humana- con el que los habitantes de esa cultura se han ayudado para devenir pájaro?

88 SLOTEDIJK, Peter. *Esfemas I*, Siruela 2003, p.181

89 MARGULIS, Lynn and SAGAN, DORION. *Second Nature* en http://www.umass.edu/umassmag/archives/1999/fall_99/fall99_f_2ndnature.html

At any given moment half a million people accompanied by pets, eyelash mites, and intestinal bacteria fly in airplanes overhead.



Patricia Fesser. *Pájaros Tatuados*. 7 Fotografías color 50 x 525 cm., 1998

El proceso es el siguiente: el hombre, inspirado por el vuelo del pájaro, genera el avión; orgulloso de su hazaña, desea inscribirlo -tatarlo- en su piel, como proclama al mundo, como aseveración.

El avión por un lado y la piel tatuada por otro, son formas de devenir pájaro, de apropiarse y lucir la soberanía propia de lo que supone el poder de un *otro* al que envidiamos, que genera en nosotros emociones que pueden llegar a ser devastadoras, por poseer cualidades que a nosotros nos han sido negadas. La envidia.

La parábola: el pájaro inspira un gran acontecimiento que genera una elaboración, una metáfora, y con ese formato, al pájaro le vuelve su *cuerpo robado*, deslumbrante.

*Agenciamiento maquínico y agenciamiento de enunciación. Entre el contenido y la expresión se establece una nueva relación: transformaciones incorporales. Este es el eje de territorialización; el segundo eje está constituido por las líneas de desterritorialización.*⁹⁰

El pájaro termina deslumbrado por el avión, y por el tatuaje en su ala, y olvida la fuerza que impulsó la existencia del avión: su propio vuelo, y olvida el sentido del tatuaje: un

90 DELEUZE Y GUATTARI, *Mil mesetas*, Pretextos 2006. cáp. 15, p.514. A-Agenciamientos

agenciamiento; marcarse de forma que se manifiesta la posesión de algo de lo que, en realidad, se carece.

¿Es ésta la forma en que opera la cultura, la cultura popular orientada al hombre en masa, que ha generado el “hombre blanco”? deslumbrar al otro con una elaboración de su propia fuerza; apropiación del poder del otro, para devolvérselo procesado y realizar una transacción económica en torno a él.

No se trata ya de crear necesidades para luego poder satisfacerlas comercialmente, sino apropiarse de las cualidades que ya tenemos para devolvérselas envasadas como valor de cambio, neutralizadas en su capacidad de generar pulsiones reales, activas.

Es moda en Brasil que el regalo que se hace a las jóvenes de 15 años en su fiesta de puesta de largo es una operación quirúrgica; así probablemente las más bellas jóvenes brasileñas, por ejemplo, pasan por la camilla de operaciones, convencidas de que en ese proceso en el que pierden su idiosincrasia al someterse a una agresión que las acercará a un estándar estético decidido por terceros, salen ganadoras, mejoradas.

La pieza consiste en 7 fotografías, unas colocadas boca arriba, otras boca abajo. Algunas muestran elementos arquitectónicos, estructuras. Estructuras que, hablando con Deleuze, *pueden explicar el conjunto de uniones y relaciones que se dan en un cuerpo, pero que está lejos de ser la última palabra que lo pueda explicar.*

Los pájaros vuelan en un espacio que no es continuo, roto por las diferentes tonalidades de cada una de las fotografías y por fragmentos de estructura que aparecen de forma fugaz en tres de ellas. Es su óptica; en su espacio abstracto, está la referencia fragmentada al nuestro.

Ellos, en su vuelo, pueden percibir nuestro espacio dado vuelta, no dependen de la gravedad, del límite que nos sujeta a nosotros a tierra. Sin embargo para nosotros es algo que no está bien, que incomoda, a ojos profanos, las fotografías están mal colocadas.

Nuestro espacio está al revés e introduce una nota respecto de la ordenación que debe ser, pero no es. Algo que molesta la percepción de la belleza sin más que inspiraría el vuelo del pájaro, los cielos, los tonos azules.

Es indignante que un animal que sabe hacer algo tan bello como volar, pueda ser tan feo, tan pequeño, con un pico y unos ojos tan horribles.

Sin duda, nuestras capacidades ingenieras nos llenan de orgullo, sin embargo cuando

vemos las capacidades animales, nuestros ingenios no pueden sino brillar como el metal de la prótesis de un lisiado.

El animal que miro en el arte

Es liberador poder mirar algo que no seamos nosotros mismos. Algo lo suficientemente equivalente como para que se pueda dar una identificación -hedonista-, y lo suficientemente diferente para dejar espacios vacíos entre nuestras proyecciones.

Estos espacios vacíos los hemos llenado a veces con nuestros peores temores y otras con nuestras más bellas emociones.

De los peores temores dan fe muchas de las mitologías basadas en el poder amenazante de los animales, mientras que gracias a las más bellas emociones se ha generado el proyecto de la modernidad del mundo occidental, en el que los movimientos culturales de vanguardia del s.XX han dirigido sus esfuerzos a tratar de conquistar desde diversas disciplinas para nuestra cultura en occidente, la sabiduría, filosofía y energía del (buen) salvaje.

El genoma presenta secuencias completas que son una especie de material de relleno, que no obedecen al código y que son desechadas a la hora de ser traducidas, código basura. Tal vez sea precisamente el incesante lenguajear lo que tendríamos que desechar a la hora de acceder a los segmentos que contienen la información necesaria para construir, proteínas o conocimiento.

La estética propia del animal, de la que se sirve el arte cuando lo incorpora en sus manifestaciones, nos colma al instante. Poder visualizar la actividad de un animal, haciendo lo que sea, nos llena de algo, tal vez de una especie de sensación de conocimiento instintivo. Nos sirve para reactivarnos, reconectarnos, para descansar de nuestra forma de mirar: él es nosotros sin tener que dar explicaciones. Satisface el sentimiento hedonista de auto observación, y a la vez estamos liberados de nuestra responsabilidad de auto análisis. Podemos fluir en nuestro devenir animal, salir y entrar en los diferentes reinos que nos son propios, pasar de lo biológico a la cultura, es una redención.

Wim Delvoye. Animales antropomórficosWim Delvoye. *Ciervos*

Entre los ciervos de Wim Delvoye haciendo el amor, besándose, y nosotros, la diferencia queda desdibujada por el hecho en común; Wim Delvoye nos tiende una especie de emboscada, mostrándonos en una pareja de ciervos una situación por completo idéntica a las que protagonizamos en lo más íntimo, donde nuestras emociones se afinan hacia lo que creemos específicamente humano.

Un *doble-bind*⁹¹, una doble vinculación afectiva; por un lado la empatía hacia esta pareja haciendo el amor, que nos permite deslizarnos junto con lo observado a un lugar común y sentir cómo una barrera cultural se diluye; pero también es una ofensa. La obscenidad de una escena imposible a la que asistimos en nuestra particular caja de skinner / museo. Los ciervos no sólo nos ofenden al practicar sexo en nuestro santuario-museo, sino que además lo hacen a nuestra manera, robándonos lo que de exclusivo tenemos los humanos; el amor espiritual que busca la mirada del otro, la unión a través del aliento, del espacio *entre-rostros*⁹². La unión de genitales y bocas establece un circuito cerrado por el que dejar fluir las

91 DELEUZE Y GUATTARI, *Mil mesetas*, España, Pre-textos 2006, p.48

Dios es un bogavante o una doble-pinza, un *doble-bind*.

Doble-bind es un término acuñado por G.Bateson ("*Hacia una teoría de la esquizofrenia*". 1956) para indicar una situación de *doble vínculo* afectivo contradictorio que coloca al sujeto en una situación sin salida (N. del T.).

92 SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I*. Madrid, Siruela 2003, 2009. p.135, cap. 2. *Entre*

continúa en pág. 68

emociones que somos capaces de compartir con el otro, diferenciándonos radicalmente del mecánico procrear de los animales.



Wim Delvoye. *Middleheim Pigs*, 1994-1997

Pensar en el cerdo es -en occidente- pensar en comer. Comer copiosamente. Comer y festejar. Estar gordo como un cerdo. Un rostro rosa, como un cerdo, de una cara que ha estado comiendo y bebiendo en exceso. Tener una barriga redonda de hombre sobrealimentado, como un cerdo. *Ponernos cerdos*.

Sin embargo, los cerdos tatuados de Wim Delvoye generan una especie de encuentro, un momento en que el animal se extrae de la inevitable asociación utilitaria que establece nuestra mirada al verlos.

El tatuaje los convierte en algo más que las fábricas bioquímicas en que se han convertido en nuestro mundo, como si todavía cupiera una posibilidad de que los animales pudieran compartir nuestra cultura; en plena tarea afanosa y tensa, encontramos a un viejo amigo *ah! tú también estás aquí*, estamos acompañados en el siniestro viaje de la especie.

Los cerdos tatuados, realizando sus tareas de cerdo, pero mostrando con toda naturalidad un fragmento de nuestra cultura, parecen llevar sus tatuajes por una decisión autónoma, como si la convivencia pudiera hacerles participar junto con nosotros de una cultura cuyas puertas, en realidad, tenemos bien cerradas a lo ajeno, a lo otro, a lo que queda fuera de

nuestra esfera, siendo esta esfera moldeable según la ocasión, siempre según nuestros intereses.

Sin embargo, en su silencio, en su negación del lenguaje, los animales se reservan una libertad respecto de nosotros; se sustraen a nuestro dominio, y por más que podamos utilizar el recurso animal en nuestro beneficio, su misterio siempre se nos niega.

El animal nos dirige su mirada de igual forma que lo hacemos entre nosotros; sus ojos penetran o escrutan con igual inteligencia.

A través de su mirada se nos establecen como iguales, mientras que su negación a hablar nos priva de su conocimiento, siendo probablemente la parte más incapaz en este intercambio la que ponemos nosotros, que necesitamos del lenguaje para tomar en consideración y respetar como a un igual a nuestro interlocutor.

Algunos animales han decidido convivir con nosotros, someterse a nuestra voluntad, dejarse mandar y obedecer, y esto mismo, siempre será un misterio. Podemos vencer al más fuerte, aunque no entendamos lo que esto realmente supone.

Ron Mueck

Madre e hijo

Entonces está el momento de la toma de conciencia del otro, materializado en la separación física de la madre y el hijo, y re-situado desde la primera conceptualización de personas y objetos en un espacio exterior a la piel, hasta el primer encuentro con un animal salvaje en la naturaleza. El poder de la mirada cristaliza esos momentos, y los ojos se convierten en el conducto del intercambio de energías entre el organismo y su entorno, entre el observador y el observado. Una línea de visualización puede tanto seccionar el área de separación entre sujeto y objeto, como definirla.⁹³

(traducción de la autora)

93 VIOLA, Bill. *Reasons for knocking on an Empty House. Writings 1973 – 1994*. Thames and Hudson, Londres
Then there is the moment of awareness of the other, embodied in the physical separation of mother and child, and restated from the first conceptualization of persons and objects in a space outside the skin, to the first encounter with an animal in the wild. The power of the gaze crystallizes these moments, and the eyes become the conduits of the exchange of energies between the organism and the environment, between the observer and the observed. A line of sight can just as easily slice through the separation between subject and object as it can define it



Ron Mueck. *Woman and Child*,⁹⁴ 2001

El neonato es, en nuestro imaginario de adultos occidentales, un órgano sin cuerpo⁹⁵, un circuito funcional que todavía necesita de un ordenamiento mecánico de las materias, que posibilite el flujo de intensidades libres, que pueden darse una vez que la máquina está formada. Por el contrario, el cuerpo de la madre está formado, es autónomo, experimentado y *usable*, y establece un contraste con el cuerpo del neonato, parecido a alguno de los órganos con los que ha crecido⁹⁶, su piel sin rellenar, sus músculos blandos, su postura viciada. El niño viene de un viaje que siempre permanecerá como misterio.

A través del rostro, en sus siete variantes, se transluce, plasmado siempre del mismo modo, algo desalmado que, viniendo de lejos, no puede convertirse enteramente en algo propio.

94 *Madre e Hijo* (traducción de la autora)

95 DELEUZE y GUATTARI, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. España, Pre-textos 2006, p.47

El profesor Challenger explicó que la tierra era un cuerpo sin órganos. Este cuerpo sin órganos estaba atravesado por materias inestables no formadas, flujos en todos los sentidos, intensidades libres o singularidades nómadas, partículas locas o transitorias.

96 SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I*, Siruela 2003, p.326

..el órgano de relación más íntimo y general, el *con*, sólo está relacionado contigo, y desaparece del mundo en el instante en el que tú apareces como la persona principal; entonces dejas de ser un *también*, ya que inmediatamente a tu aparición externa se te asigna un nombre propio que te prepara para el devenir individuo: el *con* por el contrario no es bautizado y desaparece de las miradas de los vivos, como también de ti mismo.

[] Aunque el *con* era tu reactivo privado, que compartía contigo tu alambique, tu catalizador y tu intermediario, queda condenado a ser tu excedente olvidado. Tú eres el *opus one*, el *con* perecerá.

[] Las camas, almohadones, cojines, cobertores, sábanas, plumones y edredones, remiten tan clara como discretamente al órgano para-ti originario.

*Ese rostro mantiene el balance entre una verdad horrible, que ya casi desfigura, y una voluntad de supervivencia, que ya casi produce la bella máscara.*⁹⁷

El momento del nacimiento es análogo a la primera división de la célula; donde había una, ahora hay dos que, aun separadas, permanecen unidas; también ambos lados de los cromosomas mirándose al separarse para juntarse con otros... el momento del parto es una separación y una nueva unión. Unión interfacial. *Los rostros humanos han salido a la luz desde la figura animal ayudándose recíprocamente en un largo drama evolutivo, es decir, en cierto modo por simple mirarse unos a otros. [] los rostros humanos antiguos de la época de las hordas son ya plasmaciones esculturales de la atención que se dirigen mutuamente los ejemplares sapiens al mirarse unos a otros.*⁹⁸

El espectador se encuentra con una figura que congela el momento en que el que era dos se convierte en uno y la que era uno se convierte en dos, un momento de máxima intimidad, y tal como está reflejado en esta pieza, de máxima perplejidad.

¿Qué sucede cuando un acto que desde la esfera íntima se desplazó a la esfera clínica, ahora se inscribe en una esfera pública, dirigida al público, necesitada de público? Hemos irrumpido en un escenario que no nos plantea algo para la contemplación o para la reflexión, como es habitual en el arte, sino un escenario en el que sobramos. Un momento íntimo que por fuerza nos deja fuera y nos hace ser impertinentes. Hemos sido inmiscuidos.

Sin embargo la esfera generada por ambos sujetos recién separados y vueltos a unir permanece tan estática como es obligado dada su falta de vida, su ser objeto. La resina no puede volver su mirada para ver qué pasa, quién irrumpe en ese momento único. La fuerza del material es tal vez equivalente a la fuerza de la energía del momento de vinculación que retrata la pieza.

Ron Mueck realiza un retrato maravilloso de la extrañeza. La misma mirada de extrañeza que podemos apreciar en los bebés, aparece aquí en la madre que ha parido. Encontramos la misma extrañeza en el recién llegado, que debe aprender a usar y a codificar un montón

97 SLOTEDIJK, Peter. *Esferas I*, Siruela 2003, p.181

98 SLOTEDIJK, Peter. *Esferas I*, Siruela 2003 Capítulo 2, p.123

Entre rostros. Sobre la emergencia de la esfera íntima interfacial. (El nacimiento del rostro a partir del espacio interfacial).

de información, como en la madre que debe aceptar que lo que ha sucedido, ha sucedido al margen de cualquier explicación cultural, de cualquier construcción de sentido, que lo que su cuerpo ha realizado siempre permanecerá en clave. Ambos encuentran ante sí un mundo codificado que difiere de su reciente experiencia.

No puedo intuir, ni imaginar lo que piensa el bebé en ese momento, pero creo que a la madre se le hace evidente que su lenguaje nunca le permitirá la expresión de lo que acaba de suceder, y por tanto no le permitirá profundizar ni comunicar ese misterio en su sociedad, en su cultura.

Hombre en un bote



Ron Mueck, *Man in a boat*,⁹⁹ 1992

La misma perplejidad que encontramos en el encuentro entre madre e hijo, se encuentra en el hombre y la barca. Allí una mujer y un niño, aquí un hombre en medio de un supuesto océano tratando de vislumbrar.. ¿el qué?

Él en la barca tiene la misma expresión mirando detrás del 'allí' que ella mirando a la persona recién salida de su cuerpo, a su hijo recién salido. Los retratos de Mueck parecen querer mostrar que el absurdo de la inteligencia es la naturaleza del humano. La mirada de

99 *Hombre en un bote* (traducción de la autora)

ella se dirige a la máxima expresión de vida, mientras que la de él crea una situación de inmensidad que no está, de inmenso vacío. Retratos de perplejos. La mirada de ella encuentra superficie de reflexión en la mirada de su hijo, vida encuentra vida, mientras que la mirada de él es responsable de una fuerza psicológica enormemente sutil; enorme y sutil. Es enorme lo que no está, y porque siendo tan enorme no está, adquiere una excepcional fuerza *infraleve*. Por exceso de vida y por falta de ella. ¿Dos polos que construyen la inteligencia?

Él, ella, la nueva vida del niño y la nada con dimensiones oceánicas.

Damien Hirst. Nacimiento

Todos los cuerpos se encuentran unos a otros como portadores magnéticos de fuerza en un éter de gravitación animal.¹⁰⁰



Damien Hirst, *Birth (Cyrus)*¹⁰¹ 2006

El naciente de Damien Hirst, por el contrario, prescinde de su progenie; sale gris entre pliegues tan orgánicos como los que él mismo trae y que hacen pensar en la forma que debe reinar en el interior materno; gris entre los azules y amarillos de los guantes y las batas; la madre es irreconocible; el niño viene por cesárea, el cuerpo de la madre no se

100 SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I*, Madrid Siruela 2003. p.212

101 *Nacimiento de Cyrus* (traducción de la autora)

puede reconocer en la imagen que plantea Hirst, es una masa de color carne o color plástico, con manchas. No se entiende la extraña forma que tiene. El parto se aparta del canal normal de la vagina, para salirse por la tangente. Aquí, la pintura, un plano mental, una ilusión óptica, una realidad virtual; allí -Ron Mueck- la escultura, una equivalencia en el mundo de las tres dimensiones.

La serie de cuadros al óleo, que ha sido realizada a partir de fotografías, se titula *Birth Paintings*¹⁰² y muestra, de un modo hiperrealista el nacimiento por cesárea de su hijo Cyrus. Son siete cuadros de gran formato; en el primero se retratan los utensilios quirúrgicos que se usarán en la operación; el segundo, tercero y cuarto son imágenes del niño, rodeado de los médicos, las luces del quirófano, etc., el quinto y sexto son imágenes de las manos de los médicos cosiendo el vientre de la madre, y el último es un retrato del propio Hirst con los atuendos quirúrgicos en una habitación del hospital, solo entre unos tubos y botes, y una cama vacía en la que se apoya, en una postura un tanto inestable.

El segundo de los cuadros es la imagen seleccionada en este trabajo. Muestra las manos con guantes de los médicos que ayudan al naciente a salir, las batas azules, todo presenta la misma viscosidad, parece el mismo tipo de materia. Entre lo que sale de adentro y ese afuera no hay diferencia matérica, sólo el color, la luz, el naciente está pintado en una especie de gris metálico, mientras que el resto de los pliegues son azules. El niño es la única persona que se ve. Lo demás son manos, y entre estas, la del naciente vuelve a ser la única que se ve completa, esforzada, en primer plano y explícitamente.

El naciente está realizando un movimiento con mucho esfuerzo, su rostro forzado como el de un minero en un momento de máxima tensión. Está naciendo solo, sin la ayuda de la madre, con la ayuda de funcionarios del parto. El niño nace sufriendo.

102 *Pinturas de nacimiento* (traducción de la autora)

LA MANADA

¿Cómo se puede conjurar y juramentar a un número tan grande de seres humanos de tal manera que, en virtud de un mínimo de espíritu común, se consideren socios de aquella grandeza?¹⁰³

La manada es los individuos que la forman, las relaciones que se establecen entre ellos. Los más vulnerables al centro, alrededor un anillo de muralla, que protege hacia adentro, y amenaza hacia afuera.

Si es uno o sin son muchos no importa; el rostro amenazante de las alas de la mariposa. Uno sólo de nosotros es siempre muchos, y cada uno con cada uno genera multiplicidades infinitas. Y estas infinitas multiplicidades son las que entre sí forman estratos de bloques de devenir. Somos caldo en constante movimiento gelatinoso.

La manada, su espacio fronterizo, su periferia; ¿quiénes están dentro, cómo se articulan y cómo se articulan con lo de afuera?, y entre ambos ¿quién hay, y a qué se dedica?.

El anomal

El anomal: *allí donde haya una multiplicidad, encontraréis también un individuo excepcional, y con él es con quien habrá que hacer alianza para devenir-animal.* Son los brujos los que han ocupado la posición anomal en el borde del pueblo, o entre dos pueblos.¹⁰⁴

Parece el juego de un malabarista que, sincronizando sus energías con algunas pelotas redondas, traza diferentes figuras, haciéndoles continuar su movimiento o imprimiendo un giro en él, realizando combinaciones, siempre en una aparente continuidad hecha de interrupciones y cambios; donde una bola debía continuar una secuencia, el malabarista le imprime una ruta contraria. Y a veces, según la pericia del malabarista, una bola que cae y hace que todo comience de nuevo.

Un malabarista, un entretenedor, el que genera un espectáculo para entretener a un rey. El espectáculo con el que más tarde el rey -jugando sus propias malabares-, tratará de

103 SLOTERDIJK, Peter. *En el mismo barco*. España, Siruela 1999, p.37

104 DELEUZE y GUATTARI. *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, España, Pre-textos 2000, 10. 1730 - Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible.

entretener a sus súbditos para mantener su poder, y las derivaciones de ese juego malabar: *Todos los monstruos humanos son descendientes de Luis XVI*¹⁰⁵.

El malabarista y el payaso. *Clown Torture*¹⁰⁶. El payaso que llora de cosquillas, rozando lo terrorífico, un personaje fuera de su espacio, encerrado, secuestrado; un artificio al que se le ha cambiado el público. El payaso víctima. *Mi trabajo se genera a partir de mi frustración con la condición humana. Y con la manera en que la gente se niega a comprender a la otra gente. Y con el modo en que la gente puede ser cruel mutuamente.*¹⁰⁷

*El devenir siempre es de otro orden que el de la filiación, es del orden de la alianza*¹⁰⁸. La alianza que se da gracias a la existencia de un enemigo común. También este unas veces aquí y otras allí. Unas veces la bola roja, otras la verde. *Los devenires animales pertenecen a las sociedades de caza, de guerra, de crimen, secretas*¹⁰⁹.

Bancos, bandas, rebaños, poblaciones son afectos y potencias, involuciones, que arrastran a todo animal a un devenir no menos potente que el del hombre con el animal. [] La botánica es enteramente rizomática. Las manadas también lo son.

El devenir-animal como principio esencialmente simbiótico. *Si la evolución implica verdaderos devenires es en el basto dominio de las simbiosis que pone en juego seres de escalas y reinos completamente diferentes, sin ninguna filiación posible. Evolución comunicativa o contagiosa*¹¹⁰.

Los animales son manada, y la formación, desarrollo y transformación de la manada es por contagio, por afecto, por átomos que forman bloques de devenir con otros átomos, como

105 FOUCAULT, Michel, *Los anormales. Curso del Collège de France (1975-1975)*, Akal 200, p.92

106 Pieza de Bruce Nauman.

107 NAUMAN, Bruce, citado en SIMON, Joan, "*Breaking the silence: an interview with Bruce Nauman*", *Art in America* (New York) 76, nº 9 (septiembre 1988), p. 147, tomado de *Bruce Nauman, Theaters of experience*, Deutsche Guggenheim, Berlin, 2003, p.17

My work comes out of being frustrated with the human condition. And about how people refuse to understand other people. And about how people can be cruel to each other.

108 DELEUZE y GUATTARI, Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia, España, Pre-textos 2006, 10. 1730 - Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible.

109 DELEUZE y GUATTARI, Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia, España, Pre-textos 2006, 10. 1730 - Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible.

110 DELEUZE y GUATTARI, Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia, España, Pre-textos 2006, p.245

aquello que no es ni lo uno ni lo otro, sino lo que corre entre ambos, conformando un bloque de devenir.

Donde Deleuze habla de los bloques de devenir, Peter Sloterdijk habla de la sonosfera: el acceso de unos individuos a otros y la unión entre individuos a través de la sonosfera psicoacústica. Empezando con el vínculo del feto con su madre, que establece la unión primera: [] *cuando la embarazada habla hacia dentro entra en la escena originaria de la libre comunión con el otro íntimo. [] Lo que en el lenguaje de tradiciones inmemoriales llamamos alma es, en su núcleo más sensible, un sistema de resonancia que se ejercita en la comunicación audiovocal de la esfera prenatal madre-hijo.*

Esta unión genera la disposición a ser afectados por el oído en el entorno del conjunto o manada: *Aunque los lenguajes naturales se hubieran desarrollado como sistemas de sonidos articulados sin pretensión alguna de referencia y significado -así pues si sólo existieran sociedades corales y no comunidades de trabajo-, los seres humanos, en todos los respectos fundamentales, serían los mismos que son ahora, prescindiendo de autismos de trabajador. En la casa sin paredes de los tonos, los seres humanos se han convertido en animales que se escuchan juntos. Sean lo que sean por lo demás, son comunardos sonosféricos.*¹¹¹

*Si un código se fijaba o no es porque el individuo codificado formaba parte de una población, "la que habita un tubo de ensayo, un charco de agua o un intestino de mamífero."*¹¹²

*¿Qué sería un lobo completamente solo? ¿y una ballena, un piojo, un ratón, una mosca?*¹¹³

¿Y un humano?

111 SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I*, Madrid Siruela 2003. p.468

112 DELEUZE y GUATTARI, Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia, España, Pre-textos 2006, 1. Introducción: Rizoma

113 DELEUZE y GUATTARI, Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia, España, Pre-textos 2006, 10. 1730 - Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible.

Imágenes de manada y de anomal

Al lado de los modelos de la serie y del sacrificio, el de la estructura y el de la institución totémica, cabe todavía algo diferente, más secreto, más subterráneo: el brujo y los devenires que se expresan en los cuentos, y no ya en los ritos o en los mitos.

Los brujos siempre han ocupado la posición anomal en el borde del pueblo, o entre dos pueblos¹¹⁴

Abigail Lane. Vidas quietas – Naturalezas muertas

Habrá borde de manada, y posición anomal, cada vez que, en un espacio un animal se encuentre en la línea, o trazando la línea con relación a la cual el resto de los miembros de la manada están a una mitad izquierda o derecha: posición periférica, que hace que ya no podamos saber si el anomal está todavía en la banda, ya está fuera de ella o en su cambiante frontera. [] En cualquier caso no hay banda sin este fenómeno de borde o anomal. ¹¹⁵



Abigail Lane. *Still lives*¹¹⁶; *she didn't need her eyes open in order to see*,¹¹⁷ 1997

114 DELEUZE y GUATTARI, Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia, España, Pre-textos 2006, 10. 1730 - Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible.

115 DELEUZE y GUATTARI, Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia, España, Pre-textos 2006, 10. 1730 - Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible. p.251

116 *Vidas Quietas – Naturalezas Muertas* (traducción de la autora)

Still Live es como se designa el concepto de *Naturaleza muerta* de las Bellas Artes, continúa en pág. 79

El animal que encontramos en las fotografías de Abigail Lane parece dar forma al concepto de borde que Deleuze y Guattari han personificado en la figura del animal. *El animal no es ni individuo ni especie, sólo contiene afectos.*

En *She didn't need her eyes open in order to see (No necesitaba tener sus ojos abiertos para poder ver)*, el gesto del animal es muy activo, como si le hubieran llamado, como si hubiera llegado a este lugar convencido de hacer algo, y ante la situación que encuentra, no pudiera llevarlo a cabo. Dentro una persona completamente vulnerable; es una mujer, aparentemente ama de casa, desmayada o muerta en el suelo de su cocina. Reina mucho silencio y quietud en la escena, sin embargo parece desenvolverse en ella una extraña e intensa actividad mental por parte del animal.

Las figuras en las imágenes de Abigail Lane, y el lugar en el que se desenvuelven, configuran diferentes espacios; en torno a un umbral se articula el espacio del animal y el de la persona. Fuera un animal que mira hacia dentro, dentro una persona perdida en su mundo.

Los dos espacios, dentro y fuera, son muy compactos, el espacio característico del diorama. Un diorama, al que se le ha añadido el elemento que siempre faltó: el hombre blanco. Entre éste y el animal, un umbral, la puerta. Dos espacios acotados, que generan el tercero, el que comienza en el mismo plano de representación -la fotografía- y contiene a la persona -espectador- que la está mirando.

Se establece un vínculo geométrico entre el animal del fondo que mira en dirección al que mira la fotografía -el espectador-. Y ambos confluyen en el espacio frontal, que se convierte así en espacio central. *Animales, interiores domésticos, seres humanos, existen en una especie de limbo entre la vida y la muerte, presencia y ausencia, realidad y artificio.*¹¹⁸

En un devenir animal que ha quedado congelado por encontrarse el ser humano indispuerto en su representación, hay un movimiento vigoroso que el espectador debe asumir para

pero literalmente se traduciría como *Vida quieta*

117 *No necesitaba tener sus ojos abiertos para poder ver* (traducción de la autora)

118 *Looking into Abigail Lane*, ISBN 0-933856-56-3

Animals, domestic interiors, human beings, exist in a sort of limbo between life and death, presence and absence, reality and artifice.

generar de nuevo ese devenir. Depende del que mira el formar alianza con el animal, puesto que la persona representada no está en disposición.

La persona representada aquí está indispuesta, tal como la construcción cultural según la cual hemos despuntado del reino animal fija una representación de nosotros mismos que nos indispone y nos aleja de los espacios de *devenir* compartidos con el animal.

Las fotografías pertenecen a una serie bajo el título común de *Still Lives*. En inglés es así como se designa el concepto de *Naturaleza muerta* de las Bellas Artes, pero literalmente se traduciría como *vidas quietas*.

En estas fotografías, la situación humana reproducida tiene un carácter de vulnerabilidad: aislamiento, reflexión y accidente. La presencia o la mirada del animal en el quicio de la puerta es una mirada de interés voyeurística desde afuera hacia adentro, del animal al humano.

Bruce Nauman. Carruseles

Bruce Nauman, su estudio y su cámara de vídeo. Sus trabajos de vídeo en que documenta su actividad solitaria en el taller, sus búsquedas reflexivas del papel del artista, los sondeos de sí mismo, generan todo un retrato o caracterización del *anomal*.



Bruce Nauman. *Hanging Carruseles (George skins a Fox)*¹¹⁹
1988



Bruce Nauman. *Carruseles* 1988

119 *Carrusel colgante (George despelleja un zorro)* (traducción de la autora)

A finales de los 80 realizará una serie de trabajos, a raíz de figuras de animales taxidérmicos que encuentra en una tienda de cazadores. Él cuenta cómo este hecho se produjo a raíz de acompañar a su vecino George a comprar en aquella tienda, reflexionando sobre el hecho de relacionarse con el vecindario, lo cual no hacía con frecuencia. Bruce Nauman, en su actividad silenciosa parece caminar por el borde de la manada; el mismo George terminará situado en el centro de una de estas piezas.

Sus construcciones con los animales taxidérmicos como configuraciones de manada, parecen presentar el lento y pesado ritual agónico del hombre y el animal.

Los animales, en parte arrastrados por el suelo por una especie de carrusel, en parte descuartizados girando en el aire en una construcción precaria de hierros y alambres, tenderete de obra, estructura móvil con aroma a feria, realizan un siniestro baile de animales.

El camino al matadero. El camino de ida, o de vuelta. Ya fueron y ya vuelven, recompuestos en una anatomía imposible, lista para generar la imagen taxidérmica de su objetividad, la que nos permitirá articularnos juntos en nuestro propio diorama y desarrollar la convivencia, una convivencia totalmente utilitaria.

En *Carrusel*, un mecanismo central similar a una pequeña noria sujeta y hace girar a los animales. Sus cuerpos son fardos colgados. La noria los arrastra y traza una geometría poblada de piezas que presentan la carne animal, lo orgánico y sucio de una vida despedazada; el monótono lamento de la manada en el chirriar de los cuerpos contra el suelo, o incluso contra la pared en alguna de las salas en que se ha montado.

La belleza que hay en la pieza, la abstracción del dibujo que se genera en el suelo -un círculo como dibujado en grafito-, acompañado del lamento, al rozar el plomo de los cuerpos contra él, hace pensar en la forma contradictoria en que, en nuestra cultura, en nosotros, conviven tantas de nuestras emociones y actividades.

Estas construcciones circulares articulan una periferia, por la que vamos a desplazarnos nosotros, los que miremos la pieza, convirtiéndonos de este modo en el *anomal*, el fenómeno de borde, el que puede entrar y salir, proteger de las bestias o convertirse en una de ellas, la bisagra que articula un *nosotros-ellos* cambiante.

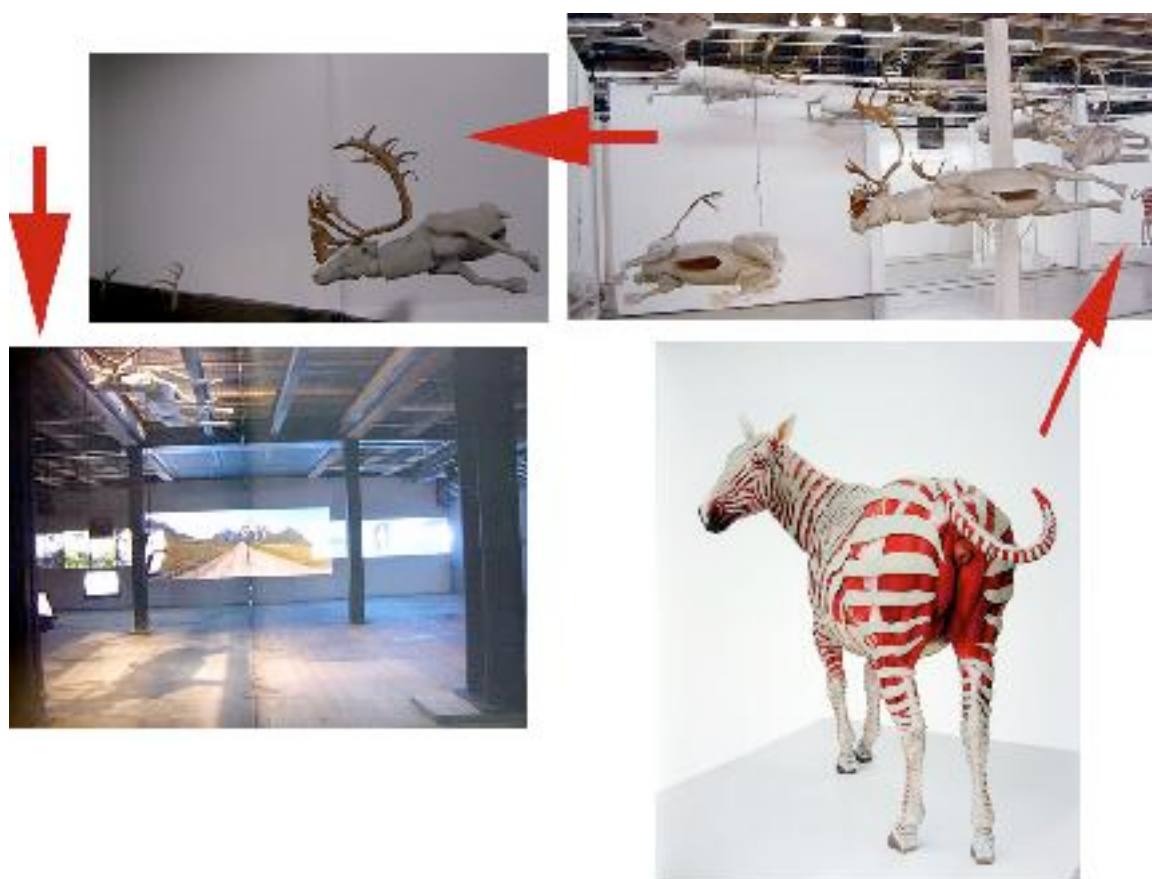
Dog biting its ass, Butt to butt, Hanging cat, Four small animals (Perro mordiéndose el culo, Trasero contra trasero, Gato colgante, cuatro pequeños animales).

Construcciones suspendidas de un alambre en el aire, en las que los individuos se desarticula y convierte en una reconstrucción de sí mismo, de sus partes recolocadas, a veces en forma de hélice, convirtiendo al animal terrestre en una máquina aérea. Son *estudios de desarticulación, un desatino escultórico de moldes, de formas taxidérmicas.*¹²⁰

En la pieza *Hanging Carousel (George skins a fox) – Carrusel Colgante (George despelleja un zorro)*-, el animal ha pasado al centro de esta configuración (de manada); ahí se encuentra George, el cazador, despellejando al animal. Un audio reproduce el sonido de su actividad; alrededor, los cuerpos inertes, como fardos de la manada, sus restos. Sus cuerpos son fardos ahorcados, y dentro el monitor que muestra a George; ni siquiera se encuentra George, sino al modo del *Gran Hermano* de George Orwell, un monitor que instala su presencia en el mismo centro. No es el hombre, es su tecnología. Y no es cualquier tecnología, sino aquella que opera en devenir con las ondas, aquella que permite la visualización de una escena formada en otro espacio y tiempo. Una escena todopoderosa, capaz de articular un campo de muerte en torno. El hombre se sitúa en el centro de un campo de muerte, centro y dentro de la manada muerta.

120 STORR Robert, *Partial Truths*, en *Neons. Sculptures. Drawings*, van der Weghe Fine Art, Ny 2002
[] a sculptural mismatching of casts of taxidermic forms. They are studies in disarticulation.

Michael Joo. *Sentido Remoto – Hélice Alfa*



Michael Joo, *Remote Sense (Alpha Helix)*¹²¹, 2005

La cebra, desollada como los animales de Bruce Nauman, con su piel convertida en estructura sujetante deja ver el interior compuesto de músculo y tendones. La piel se ha convertido en armadura. La piel que protege ahora deja a la vista la interioridad de ese cuerpo. Podemos imaginar los estratos aún más profundos, donde órganos conectados a un mismo flujo, pero independientes entre sí, conforman de manera simbiótica ese cuerpo.

Este extraño sujeto, que volviendo su cabeza hacia la izquierda nos observa con el ojo -aparentemente hueco-, y que desprotegido y sin piel muestra a la vez su ano. El ojo y su

121 *Sentido Remoto (Hélice Alfa)* (traducción de la autora)

mirada, tan misterioso en todas las especies, y el ano por el que los animales significan el territorio, marcándolo con sus orines y heces, en un lenguaje compartido por ellos, que nosotros hemos desatendido.

La cebra situada en el umbral entre dos salas, parece darle la espalda a la manada, y dirigiendo la mirada hacia la otra sala, como si estuviera esperando la llegada de un visitante, articula el acceso a la manada, y constituye el fenómeno de borde o anomal.

Al tomar una presencia tan sólida, tan rígida, tan aferrada, la piel actúa como superficie de cambio. No podemos deslizar nuestra mirada por la cebra sin sentir la solidez de esa membrana que, convertida en plástico, recubre a la cebra. Los colores, el rojo interior y el blanco de su armazón, convierten a la cebra en un artículo sofisticado, le dan un aire de objeto de plástico, o de charol. Joo habla de su interés en la forma en que los medios están supersaturados de la propia visualidad de la ciencia, la forma en que esta se convierte en logotipos y marcas. Sin duda, esta cebra es atractiva según los valores de mercado.

La instalación consta de caribús taxidérmicos a escala natural que descienden a lo largo de una espiral que atraviesa una habitación de cielo a suelo; el último caribú, cercano al suelo, atraviesa una pared hacia la habitación contigua y desde ésta un último animal continúa el descenso a la planta de abajo. En esta última planta, la espiral continúa con televisores que emiten las imágenes que cámaras de vigilancia situadas en el estómago de los animales toman de las salas y sus visitantes; los animales digieren al espectador en sus estómagos; de esta manera, una puntualización al ser humano de que *a pesar de estar en la cima de la cadena trófica, no es en definitiva más que parte de un inmenso sistema de circulación*. Este principio de la naturaleza existe entre y a través de nosotros como aire, incluso en los tiempos en que no somos conscientes de ello.

El animal taxidérmico en el trabajo de Joo funciona como enlace en el esquema de circulación.

Joo parece querer enfatizar que todos los discursos, ya sean estos científicos, lingüísticos, fenomenológicos, poéticos o religiosos; son al mismo tiempo y por igual, actos de conocimiento y de fe. Afirma que cuanto más sofisticada es la articulación entre las diferentes cualidades, más se esconden miedos inconscientes en el discurso.

Los animales en Joo son puentes entre historias y culturas. Establecen la relación entre el mundo natural y el mundo construido por el humano, como metáfora de la relación del propio espectador con el arte.¹²²

Damien Hirst. *Lejos de la Manada*



Damien Hirst, *Away from the Flock*,¹²³ 1994

La oveja se ha separado del rebaño para realizar un *bloque de devenir* con el hombre. El extraño bloque de devenir, por el que nuestra esencia predadora toma formato científico, sirviéndose de sujetos concretos que, a su vez, eligen el ámbito homínido para realizar su propio devenir.

La oveja conservada en formol en una vitrina con el aire de museo de ciencias naturales, blanca y negra. Ella y los suyos han decidido aunar su destino al del hombre. Sus bandas erigen a éste como guía y dejan que construya sus infraestructuras. Una oveja a la vez blanca y negra, cuando como extraño anomal cierra el pacto con los hombres, ¿condenando, sentenciando a su rebaño? ¿proporcionándole una vida más confortable bajo techo?; no, siendo bisagra en la formación de bloque entre rebaños.

122 MICHAEL Joo, *Michael Joo 87–07*. London, Other Criteria 2007

123 *Lejos de la manada* (traducción de la autora)

Esta oveja, *lejos de la manada*, como una reina en su ataúd de formol, parece interpelarnos con su extraña postura y extraña mirada. Dos años más tarde, en 1996, Dolly entrará en las conciencias de las personas como primer animal clonado exitosamente, Dolly, una oveja extraída *del rebaño* para, junto al hombre, conformar nuestro común *devenir-molecular*.

Estos rebaños con su anomal, están integrados a su vez en otros mayores, conformados por muchos anomales con sus respectivas manadas. La *pirámide animal*. Cada nuevo estrato está formado por grupos más minoritarios; *Animal Pyramid*, una pirámide en extraño equilibrio, en la que los animales taxidérmicos desprovistos de orejas, rabo, pezuñas, se ordenan de más grandes a más pequeños, coronando una especie de lechones boca abajo. Progresando en esa configuración lógica piramidal, ¿hasta llegar a la célula que dos años más tarde sería capaz de montar la estructura microscópica de la oveja Dolly?.



Bruce Nauman. *Animal Pyramid*,¹²⁴ 1989

La ciencia exige de los animales su muerte. *Cuidémonos de decir que la muerte está enfrentada a la vida. El vivo es sólo una especie de muerto, y una especie muy rara.*¹²⁵

124 *Pirámide Animal* (traducción de la autora)

125 NIETZSCHE, Friederich. *La gaya ciencia*. \$109 en SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I*, p. 235

En realidad, en un mismo momento de la historia se da la muerte global del animal: *La fuerza de trabajo de los animales que se construía y asentaba sobre la alimentación, que a su vez asentaba en el ciclo de energía solar, pudo ser sustituida por la energía fósil, aparentemente ilimitada: carbón, petróleo, carburantes de todo tipo. En cierto modo se puede afirmar que el trabajo de los animales o personas vivas fue reemplazado por el de animales y plantas que estuvieron vivos. Los animales muertos vencen a los animales vivos. Al mismo tiempo el animal se redescubría como proyecto cultural, como topos fantásticos. A la historia de la desaparición del animal corresponde su emergencia en la publicidad, la estética, la literatura y filosofía, en el movimiento de protección de animales, en zoos y tiendas de juguetes.*¹²⁶

La gran síntesis¹²⁷

La polarización entre los deterministas genéticos y los deterministas culturales (*Umwelt – Milieu*) (*medio ambiente - medio*) permaneció a lo largo del s.XX. Sigue habiendo un rechazo mutuo a los análisis desde las propias metodologías de disciplinas diferentes -a los científicos no les interesa el arte, a los de la cultura no les interesa la ciencia-. Sólo aquel que está interesado en cuestiones comunes entre arte y cultura buscará la síntesis. Parece concluir el autor que lo que realmente plantea las mismas cuestiones y necesidades son las colecciones, y aquel que se ocupa de ellas, el que verdaderamente tiene que dominar el problema de utópica gran síntesis.

Los conceptos que se manejan a la hora de establecer la presencia de los preparados de animales en formol, deben ubicarse en el terreno fronterizo entre naturaleza y arte, tomando su vocabulario de la zoología y biología. En los últimos años se agudiza la discusión de cuándo lo artificial deviene en natural, a partir de qué punto es la inteligencia artificial igual a la humana, y en qué punto caen los tabús de la vida diseñada genéticamente. Con los laboratorios y las colecciones de Damien Hirst; aparecen los animales conservados en formol, seccionados, o sea muertos.

126 MACHO, Thomas. *Der Aufstand der Huastiere*, en *Herausforderung Tier. Von Beuys Bis Kabakov*. München, London, New York, Prestel Verlag, 2000. p. 92

127 ZAUNSCHIRM, Thomas. *Im Zoo der Kunst I*, en KUNSTFORUM, bd. 174 cap. IV

Para el tema de la gran síntesis entre cultura y natura ver "Sociobiología" publicado en 1975 por Edward O. Wilson y la reflexión de Franz M. Wuketits de 1990.

“Si se elimina el sentimiento de los museos de arte moderno, se acaba en el museo de ciencias naturales”, dice Hirst. También al seccionar a los animales, estos pierden la capacidad de emocionar. Hirst se sirve de la fría apariencia del animal científico que no genera emociones, para conseguir precisamente conmover al espectador. En sus trabajos la cualidad emocional se define en la forma en que la gente cree en la medicina: “*el pensamiento central es que la gente hoy cree inmediatamente en la medicina pero no en el arte; yo quiero transformar el arte en medicina.*”¹²⁸

Mark Dion. El circo de las ciencias



Mark Dion, *Mobile Wilderness Unit-Wolf*¹²⁹, 2006



Mark Dion, *Park: Mobile Wilderness Unit*,¹³⁰ 2001

El animal en su habitat. Un pellizco extraído de la tierra, como cuando se coge un insecto junto con la arena que le rodea, y se le mete en un bote de cristal; “este niño va para científico!”.

Y el niño se hizo mayor e hizo devenir con otro animal de manada; lo aisló en un cubo, un elemento móvil, propio de nuestra capacidad industrial. Un búfalo en un carromato o un zorro en el remolque. Carromatos y remolques, el circo de las ciencias. El animal en su diorama.

128 ZAUNSCHIRM, Thomas. *Im Zoo der Kunst I*, en KUNSTFORUM, bd. 174, cap. V

129 *Unidad móvil para lo salvaje – lobo* (traducción de la autora)

130 *Parque: Unidad móvil para lo salvaje* (traducción de la autora)

La convivencia estrecha con el ganado dio lugar en las sociedades ganaderas a la transmisión de gérmenes de origen animal al ser humano, y la mayor densidad demográfica permitió que estos gérmenes adquiriesen el carácter de epidemias. Con el tiempo, las sociedades euroasiáticas llegaron a inmunizarse relativamente a esos gérmenes. Sin embargo las epidemias de viruela, sarampión, tuberculosis, gripe... fueron un factor decisivo en la dominación de los occidentales sobre poblaciones no expuestas a estos gérmenes anteriormente, como los nativos americanos antes de 1492.¹³¹

Búfalo lejos de su banda, búfalo en su despacho; desde él coordina las ondas que deben conectar a éstos con los humanos. Las ondas llamadas etología. El animal ha dejado de ser anatómico, máquina cartesiana, para ser animal de manada, animal multiplicidad. De esta forma pasa la ciencia de Linneo a Lorenz, de clasificar anatómicamente, a clasificar según costumbres, según cultura, o sea maneras de ser multiplicidad, manada. Clasifica culturalmente la naturaleza en busca de la demostración de que la naturaleza no tiene cultura.

El cubo moderno es un ejemplo de la negación del contrato biológico. Es el ambiente sin naturaleza.¹³² Al mismo tiempo que empezábamos a construir casa-tubos de ensayo para las moscas, metíamos nuestras producciones plásticas en el cubo blanco.

Como artistas tenemos la ventaja sobre los métodos convencionales porque no nos inclinamos necesariamente a aceptar la noción de que el discurso científico debería estar aislado. Estoy convencido de que nuestro método de organizar la información puede ser mucho más desafiante.¹³³

El anomal artista buscando los caminos que pasan entre las cosas, bordeándolas, creando bloques de devenir.

131 DIAMOND, Jared. *El tercer chimpancé*, España, ed. Debate 2004,

132 Concrete Jungle: A discussion with Alexis Rockman 1991 in *Mark Dion*, Phaidon.

The modernist cube is an example of the denial of the biological contract. It is the environment without nature.

133 Concrete Jungle: A discussion with Alexis Rockman 1991 in *Mark Dion*, Phaidon.

As artists, we have a certain advantage over the conventional methods because we are not necessarily inclined to accept the notion that scientific discourses should be isolated. I'm convinced that our method of organizing information can be much more compelling and challenging.

En la actualidad se vive un fenómeno extraño en el que se recuperan estos métodos científicos superados en el ámbito del arte; asimismo los científicos son cada vez más conscientes de que sus modelos de representación del mundo asientan sobre teorías estéticas.

En Mark Dion el sistema utilizado es antiguo, sin embargo el mundo con él descrito es actual; se genera un desequilibrio grotesco que alude al mismo concepto de ordenación. En el sistema ecológico que genera con sus trabajos, naturaleza y cultura son puestos a la misma luz, percibidos sin diferencias. Transluce tanto la infinita variedad y densidad de la jungla, como la densidad con la que las más variadas formas pueden ser concebidas en un espacio limitado.

El recuerdo que plantea Dion de los gabinetes, de antiguas explicaciones del mundo, de las personalidades de exploradores e investigadores, es una estética nostálgica que rompe irónicamente y muestra de forma absurda las diversas explicaciones del mundo que son válidas en cada momento histórico. La obra de Dion transmite la inutilidad de nuestros esfuerzos para comprender algo de forma exacta. *En nuestras disquisiciones solemos aterrizar en una u otra matriz de orientación más o menos arbitraria, que para otras culturas no tiene ninguna validez.*¹³⁴

ÚLTIMA MUJER - ÚLTIMOS HOMBRES

Truganini - William Lanner - Ishi

Truganini fue la última mujer tasmana. William Lanner fue el último hombre tasmano. Han existido personas que han visto cómo su pueblo y su cultura se extinguían, cómo perdían sus tierras; personas que han sabido que eran los últimos, que una plaga de *otros* les estaba quitando la vida, llevando su cultura a la extinción.

ISHI fue el último superviviente indio de la tribu de los Yahi en el norte de California. En 1911 hizo su aparición tras permanecer oculto 41 años en un remoto cañón. Entre 1853 y 1870, la

134 ZAUNSCHIRM, Thomas. *Im Zoo der Kunst I*, en KUNSTFORUM, bd. 174 cap. V

mayoría de los miembros de su tribu fueron aniquilados por los colonos blancos. En 1870, dieciséis supervivientes de la masacre se refugiaron en las laderas del monte Lassen, donde vivieron como cazadores-recolectores. En noviembre de 1908, cuando sólo quedaban cuatro de ellos, unos topógrafos descubrieron su campamento y les arrebataron sus herramientas, sus ropas y las provisiones que guardaban para el invierno. A raíz de aquel encuentro murieron tres yahi (la madre y la hermana de Ishi y un anciano). Ishi vivió solo durante tres años, hasta que incapaz de resistir, emprendió el camino hacia la civilización de los blancos con el temor de ser linchado. En realidad permaneció en el museo de la universidad de California en San Francisco y murió de tuberculosis en 1916.¹³⁵

Jared Diamond lo llama la jerarquía universal del desprecio: Los pueblos con escritura y conocimientos metalúrgicos menosprecian a los pueblos ganaderos, quienes a su vez menosprecian a los agricultores quienes a su vez menosprecian a los nómadas y a los cazadores recolectores¹³⁶; en el caso de África esta progresión es la siguiente: colonos de África > tutsis, hotentotes > hutus > pigmeos, bosquimanos > animales.

EL OTRO es MALO

En el origen de la humanidad había dos categorías de personas: quienes se dedicaban a la agricultura y la ganadería y quienes estaban obligados a proteger a los primeros, porque los animales salvajes y feroces amenazaban con comer a las mujeres y los niños, destruir las cosechas, devorar las manadas, etc. Por lo tanto hacían falta cazadores destinados a proteger a la comunidad de agricultores contra las fieras. Luego llegó un momento que los cazadores fueron tan eficaces que las fieras desaparecieron. De resultas aquellos perdieron utilidad, pero preocupados por su inutilidad se transformaron en bestias salvajes y se volvieron contra las personas que protegían.

R. Mopinot de la Chapotte, 1793¹³⁷

El fenómeno del dominio se volvió epidémico, los grupos humanos empezaron a explotar a

135 DIAMOND, Jared. *El tercer chimpancé*. Conquistadores del mundo. En Blanco y Negro. p.409

136 DIAMOND, Jared. *El tercer chimpancé*. España, ed. Debate 2004

137 FOUCAULT, Michel. *Los anormales*, p.94

*otros grupos humanos como si fueran naturaleza exterior: ahora, a la secesión respecto de la vieja naturaleza le sucede una secesión de los hombres respecto de los hombres.*¹³⁸

En nuestras manadas asistimos a los múltiples juegos rizomáticos de intereses en el grupo, que son siempre cambiantes, orgánicos, articulándose y desarticulándose con una lógica intraducible, que ora se ordena según un discurso, ora según el contrario, y que siempre establece dos ejes, en torno a los cuales construir la secuencia de acción: nosotros-ellos.

*Nuestra ética del asesinato. Nosotros y ellos. Los humanos han aplicado un criterio dual a su conducta: fuertes inhibiciones para matar a "uno de los nuestros" y luz verde para matar a uno de los "suyos" siempre que no resulte peligroso.*¹³⁹ Y coronando esta construcción las órdenes que el Maestro, al cual acatamos, veneramos y aceptamos como guía, con el cual hacemos alianza en el mundo occidental, nos da: "no matarás"; la silenciosa y pérfida potencia de un devenir particular, siempre entrelazado en nuestra ordenación social, el *double-bind*, la doble vinculación afectiva.

El anomal, fenómeno de borde, entra y sale en ese juego cruzado que suponen las alianzas de las que se derivan las coordenadas nosotros-ellos.

Jane Alexander. Aventura Africana

*La peste política de la era de la cultura superior: la guerra imperial y la guerra entre imperios. [...] La cultura superior ha exigido demasiado a ese animal de grupos pequeños que es el homo sapiens.*¹⁴⁰

La instalación *African Adventure* muestra una serie de figuras en un lugar concreto de Cape Town que tiene numerosos *centros de aventura* para turistas pero donde también se reúnen fugitivos de África central. El apartheid ha funcionado como separación geográfica e impedimento de unión.

Los trabajos de Jane Alexander se refieren al poder del control absoluto. Hay hombres con

138 SLOTERDIJK, Peter. *En el mismo barco*, España, Siruela 1999, p.55

139 DIAMOND, Jared. *El tercer chimpancé*, España, ed. Debate 2004

140 SLOTERDIJK, Peter. *En el mismo Barco*, Siruela 1994, p.78

traje y corbata y cabeza animal, otro hombre desnudo con cabeza de mono, con zapatos sobre un bidón, otro hombre fuerte que tira de hilos con los que arrastra piezas (machetes, hoces y tractores) y herramientas, y pequeños tractores, transmite el miedo del que obedece extrañas órdenes. Esta figura alude a los problemas de tierras que se dan en África con los procesos de expropiación de explotaciones de blancos y la nueva repartición de tierras. Los materiales son auténticos y originales: tierra sudafricana, oro verdadero, vestidos coloniales. Sondeo de la división racial, ya que no existe la división por clases en el sentido que lo conocemos en el resto de sociedades.

Ser blanco en Sudáfrica y darse cuenta un día, como sucede con aquello con lo que hemos crecido, un buen día, de repente, pasa de nuestro repertorio mental asentado al laboratorio de pensamiento, el lugar donde analizamos las cosas, un buen día nos damos cuenta de la dimensión que toma el delito cometido con las personas que nos rodean, delitos cometidos en base a su raza o religión o cualquier otro criterio, siempre de conveniencia y arbitrario, entonces todo el aparato de la conciencia, que impide vivir el aquí y ahora, se dedica a buscar la forma de convivir con ello, de procesarlo y asimilarlo.

Entonces toda una comunidad queda absorvida en cuestiones mentales de difícil o imposible solución. No hay forma de poder aceptar que aquello que legitimaba nuestro comportamiento, no son más que códigos fijados arbitrariamente, movidos por la ambición y la falta de capacidad para crear comunidades sostenibles de convivencia.



Jane Alexander, *African Adventure*,¹⁴¹ 1999-2002

CONCLUSIONES

Mi investigación partió de una inquietud: verificar la validez de los argumentos que había escuchado afirmando la radical diferencia en términos de superioridad de la especie del homo sapiens.

He encontrado lo que temía: todos los argumentos que han servido en algún momento para afirmar la diferencia entre hombre y animal han quedado inválidos en posteriores desarrollos científicos; esto ha demostrado que los argumentos en los que hemos basado *la diferencia* no son estables, y no hemos sido capaces de demostrarlos con el método científico; éstos han sido desmantelados, uno tras otro, desde la ciencia.

Seguimos intentando trazar una línea que establezca una brusca diferencia. Sin embargo seguimos siendo inoportunos con nuestra línea, la tracemos donde la tracemos...

Tan sólo he encontrado una propuesta que, para mí, establece una explicación satisfactoria del concepto de evolución lineal y progresiva -darwinista- al que nos aferramos; es la que se deriva del pensamiento de Ray Kurzweil, científico de la computación, especialista en inteligencia artificial y futurólogo.

La conclusión a la que parece llegar es que la verdadera evolución es la que desarrolla la información desde el principio de los tiempos.

*Mientras que el lenguaje, el arte y la agricultura no son atributos realmente exclusivos de la humanidad, la capacidad de aprender de la experiencia de los miembros de nuestra especie de lugares distantes o del pasado remoto sí es un rasgo singular de la humanidad.*¹⁴²

Sigo dudando de lo precedente, pues considero que, con los medios que manejamos, no podemos saber si alguna especie animal practica cuestiones similares, puesto que éstas estarían codificadas en sus propios códigos, a los que no tenemos acceso *real*.

Sin embargo, esta afirmación de Jared Diamond apoyaría la tesis de que realmente somos vehículos de información, y que ése sería el paso que dio la evolución con nosotros, paso que se prolonga en la vida de las máquinas.

141 *Aventura Africana* (Traducción de la autora)

142 DIAMOND, Jared. *El tercer chimpancé*, Debate, España 2004, p.489

Desde la visión de Kurzweil, la evolución biológica que hemos vivido ha sido en aras de una mayor capacidad de almacenamiento y procesamiento de la información. De esta forma la evolución continúa, y está a punto de sobrepasar al, hasta ahora, aparentemente mayor procesador de información: el cerebro.

El cerebro humano está dando forma al siguiente *organismo evolutivo*, que es la máquina; parece lícito llamarlo organismo, puesto que las investigaciones últimas para el desarrollo de la computación se están realizando con materia orgánica. De hecho ya está muy avanzada la forma en que estos ordenadores de última generación, con material orgánico, son capaces de procesar la información; falta por solucionar el que la información se pueda almacenar en esta materia orgánica: que al apagar la máquina -u organismo- y encenderla, la información se conserve.

Ciencia y misterio; la sociedad de la información

La presente investigación supone el establecimiento de unas bases, que fijan las coordenadas desde las cuales seguir observando la evolución de nuestra sociedad en cuanto que sociedad de la información, y del carácter que va adoptando la ciencia, que es sin duda protagonista e interlocutora de los cambios que se producen.

Observar la progresión en que, desde las bacterias, pasando por el animal y su última sofisticación, el humano, emerge la máquina, como elemento vital que está sobrepasando en capacidades a cualquier organismo.

Creo que este fenómeno no pierde su misterio, por más que el método científico nos haya hecho creer que su idiosincrasia es la capacidad de desvelar todo misterio.

Tal como desarrolla Kurzweil en sus libros, el progreso tecnológico tiene un carácter espiritual. Y este carácter espiritual permanecerá misterioso.

La forma en que las ciencias se mezclan con las humanidades para constituir las ciencias cognitivas, y cuyo proceso seguiremos observando, ya que trasciende a la cultura popular de forma cada vez más evidente, será hilo conductor y permanecerá como foco para el próximo desarrollo de esta investigación.

Como afirma Erik Kandel, *la mente es un tema central en toda la ciencia. Y muchos biólogos, la mayoría, creen que la biología de la mente será al siglo XXI, lo que fue la biología del ADN, de los genes, a la segunda mitad del siglo XX. Se trata de algo que todo el mundo quiere entender.*¹⁴³

En el momento actual atravesamos una franja en la que todo aquello que valió como ciencia-ficción hace poco más de medio siglo, es hoy realidad.

Actualmente se perfila como real la esfera que se diseñó en aquellos relatos, y es el momento en que aquellas visiones de utopía y futuro asumen un indiscutible presente.

¿Cómo reaccionaremos a estas demostraciones? ¿cómo cambiará nuestra visión de lo que imaginamos, de la forma en que generamos la realidad?

Nos explica Margulis que las especies llamadas *pioneras* atraviesan dos fases; una primera fase en que tienden a una proliferación desmedida, consumiendo los recursos hasta casi su agotamiento, y generando más desperdicio del que pueden sostener; y una segunda en la que se produce un reajuste y la especie evoluciona encontrando la forma de reciclar sus desperdicios, y de ajustarse en su consumo de los recursos.

A menudo, nos dice, a lo largo de la historia de la vida, lo que comienza siendo excremento o desperdicio o polución, en el entorno de una población creciente se convierte en un recurso para la expansión y el cambio; los procesos de reciclaje y reutilizamiento se refinan y ganan en complejidad. Las especies *pioneras* mueren, migran o se establecen; entonces aparecen las especies *climax*; sus miembros se comprometen en prácticas estables.

La tecnología, afirma Margulis, es parte integral de los ciclos ecológicos de abastecimiento, deshecho y reutilizamiento que aparecieron en la tierra mucho antes de que nuestros ancestros fueran humanos; como desarrollara Ivan Vernadsky en su obra de 1926, *Biosfera*, la fuerza geológica de mayor impacto es la vida..¹⁴⁴

Paralelamente Ray Kurzweil predice un futuro feliz en que la nanotecnología, que produce

143 <http://www.rtve.es/tve/b/redes2007/semanal/prg441/entrevista.htm>

144 MARGULIS, Lynn and SAGAN, DORION. *Second Nature* en http://www.umass.edu/umassmag/archives/1999/fall_99/fall99_f_2ndnature.html

humanos ciborgs cuya realidad es virtual, es capaz de reducir costes haciendo así a la futura tecnología capaz de reducir la pobreza en el mundo.

Nos cuenta cómo la tecnología normalmente comienza produciendo productos inasequibles que no funcionan del todo bien, seguidos por versiones caras que funcionan un poco mejor y finalmente por productos baratos que funcionan razonablemente bien.¹⁴⁵

En cuanto a la pobreza, predice que en los años 2020' la tecnología molecular generará herramientas para combatir de forma efectiva la pobreza, limpiar nuestro entorno, superar la enfermedad, extender la longevidad humana, y muchas otras mejoras.¹⁴⁶

Asimismo afirma que sectores sustanciales de nuestra especie ya ha experimentado mejoras en cuanto a pobreza, enfermedad, trabajo duro, y tragedias que han caracterizado el grueso de la historia humana.

En la región de asia del este y el pacífico, el número de personas viviendo en condiciones de pobreza extrema disminuyó de 470 millones en 1990 a 270 millones en 200, y según el banco mundial estará por debajo de 20 millones en el año 2015¹⁴⁷.

Sin duda la visión de R. Kurzweil es extremadamente optimista; la contra-versión pesimista la encontramos a diario en los medios y en boca de la sabiduría popular. Habrá que seguir observando...

Autores con los que continuar

Diana Thater

Se han quedado, sin duda, muchísimos autores fuera de este estudio, tanto teóricos como artistas. Uno de los trabajos que quedan pendientes es el de Diana Thater, donde lo tecnológico y lo zoológico se trenzan en el ámbito de la instalación generando entornos que producen una esfera con potencia de percepción y pensamiento.

145 KURZWEIL, Ray. *The singularity is near*. p. 338

146 KURZWEIL, Ray. *The singularity is near*. p. 241

147 KURZWEIL, Ray. *The singularity is near*. p. 99

Su trabajo es una reflexión acerca de la domesticación de la naturaleza, como indica el título de una pieza de 1977: *La naturaleza es un lenguaje, ¿es que no sabes leer? (Nature is a language, can't you read?)*; sin embargo, su planteamiento sitúa la tecnología y la naturaleza en un continuo, apartándose de la tradicional antítesis en la que tienden a estructurarse ambos conceptos; en Diana Thater, la técnica es un medio entre diferentes capas de realidad.

En muchas de sus instalaciones realiza una elaboración a partir de animales actores; estos actores se educan en granjas especializadas que ofrecen estos animales adiestrados para la industria mediática, tanto documentales de vida “salvaje” como películas, como otras aplicaciones donde se necesita al animal actor. Creo que estos animales educados para la actuación pueden resultar un espejo en el que sondear nuestras capacidades comunicativas entre especies y conocimientos en psicología cognitiva.

Pero, además, ella realiza toda una elaboración de lógica matemática en que el animal actor se entrelaza con el aparataje mediático de representación. Sus instalaciones son monitores y proyecciones del trabajo realizado con estos animales, donde los elementos se ordenan según un cálculo matemático de los factores.

Creo que es un trabajo muy calculado, pero también muy intuitivo en el que sondear el área en que diferentes organismos y conceptos conviven y se organizan: el autor o artista, el animal, su educación -que es reflejo de nuestras capacidades comunicativas con él-, la máquina, los espacios donde se instala...

Douglas Gordon

Otro trabajo con el que continuar esta investigación es el Douglas Gordon; su trabajo es una reflexión acerca de la visualidad a través de la pantalla, que es característica, y crece exponencialmente, desde la intrusión de los televisores en los hogares en los años 70.

Siempre en el marco de la visualidad de carácter virtual, está interesado en el concepto de tiempo y de la psicodinámica inherente a la memoria, conceptos que trabaja con material cinematográfico. *La seducción de la imagen en movimiento que genera identificación hasta el punto de sentir que la realidad planteada desde la pantalla es la nuestra. La gente hoy en día tiene más capacidad de relacionarse con el tiempo cinematográfico que con el tiempo de*

*la realidad*¹⁴⁸. Las piezas elaboradas en torno al concepto de tiempo se titulan *Real Time. El tiempo cinematográfico* -24 frames por segundo- se ha convertido en *tiempo real*, afirma Douglas Gordon.

Una de las piezas que concibe en esta línea es “5 Years Drive-By” la ralentización de una película de John Ford -*The Searchers*- a la duración de 5 años.

El trabajo de Douglas Gordon, en el que también aparecen animales, hablan de una dimensión geológica, del silencio del espacio.

Henry Bergson

Como continuación en la línea de investigación abierta con este trabajo, el filósofo Henri Bergson, podría marcar la evolución del trabajo hacia conceptos más inmateriales.

En su obra analiza la evolución a la luz del impulso creador, e insiste en un análisis de la intuición como la cualidad en la que la inteligencia, surgida como superación del instinto en una etapa de la evolución biológica, es capaz de mantener su vinculación con la conciencia pero, a la vez, recuperar lo instintivo; entonces surge la intuición, que permite un conocimiento más profundo que el suministrado por la inteligencia, y que hace posible la superación de las barreras interpuestas por un lenguaje incapaz de fundirse con lo real.

La ciencia fracciona lo real en unidades discretas y la convierte en estática. Como el cine, cuya sensación de movimiento es la irreal yuxtaposición de fotogramas estáticos. Esta estratificación de lo real permite su cómodo etiquetado lingüístico en conceptos también estáticos y fácilmente cuantificables.

En contra del evolucionismo de Darwin, al que todavía considera una explicación mecanicista de la vida, Bergson sustenta la «evolución creadora» como explicación de los procesos evolutivos. Para ilustrar esta hipótesis estudia la formación evolutiva de diversos órganos, en especial dedica su atención a los procesos de formación del ojo en los moluscos y en los vertebrados. La semejanza que muestran («complejidad de estructura y simplicidad del funcionamiento»), siendo fruto de líneas evolutivas tan divergentes, no se explica recurriendo a un evolucionismo darwinista, pero en cambio puede explicarla la

148 SPECTOR, Nancy en *Art from the UK*. Sammlung Goetz, Munich 1997

hipótesis de un impulso vital común. La evolución de las especies es fruto del impulso vital originario.¹⁴⁹

Peter Sloterdijk

Peter Sloterdijk reclama una Constitución común para todos los "ciudadanos" del planeta: seres humanos, máquinas, plantas y animales.

*La diferencia ontológica de las aves y de los reptiles con los mamíferos -es decir, también el hombre -es que se constituyen como seres en la coincidencia del nido con el cuerpo materno, la caverna confortable y protectora, una utopía biológica que el ser humano intenta recrear, fuera del cuerpo de la madre por medio de construcciones científicas, ideológicas o religiosas.*¹⁵⁰

Para la continuación de esta investigación, deseo continuar con la trilogía de Peter Sloterdijk *Esferas*.

El primer volumen *Esferas I - Burbujas*, ha acompañado esta investigación; en él Sloterdijk describe el *espacio diádico de resonancia entre las personas*, en los diferentes casos de las relaciones madre-hijo, psicoanalista y analizado, místicos y Dios, etc; es un análisis de nuestro primer habitáculo, el vientre materno, convirtiéndose así en el ensayo de una teoría de la intimidad, del espacio interior, con el que explica su concepción general del mundo y de la historia.

El segundo volumen, *Esferas II - Globos*, es una historia de la globalización.

Parte de la noción de las culturas antiguas que concebían el mundo como un círculo espiritual, y de cómo los griegos llevaron a cabo el proyecto de geometrización del cosmos, etc. lo que generó *una historia filosófica de la globalización. Primero se globalizó el universo con ayuda de la geometría y luego se globalizó la tierra con ayuda del capital.*

Y, finalmente, el tercer volumen *Esferas III - Espumas*, tematiza el mundo moderno en términos de una teoría de *multiplicidades espaciales*. El volumen continúa la reflexión desde lo arquitectónico, concibiendo la casa como sistema inmunológico. Por un lado interpreta el

149 "Diccionario de filosofía en CD-ROM" de Ed. Herder

150 <http://alcoberro.info/V1/sloterdijk.htm>

habitat moderno, el apartamento la vivienda individual o “monoparental”, por otro ofrece una visión de los contenedores de masas, resaltando el estadio olímpico. Ambas construcciones las maneja como instalaciones atmosféricas, con lo que trata de dar una visión actualizada de la historia de las atmósferas.¹⁵¹

El arte, nómada

Probablemente el arte se encuentra siempre *entre* diferentes disciplinas y no pueda existir de otra forma; en cuanto encuentra un lugar suyo vuelve a salir de él.

El proyecto del arte por el arte, tautológico y auto referencial, llevó a una gran expansión del lenguaje y las posibilidades del arte; sin embargo, no parece ser un lugar rico en el que permanecer. En seguida, el arte vuelve a recorrer las calles de donde obtiene su materia prima.

Arte y medicina

*El médico perplejo*¹⁵² es el sugerente título de un libro. Un ejemplo de literatura de médicos que ha sido de gran interés para esta investigación son los libros de Oliver Sacks.

Este médico ha descrito casos increíbles de pacientes con problemas neurológicos, que dan noción de lo arbitraria y sutil que es la línea que separa lo *normal* de lo patológico. Son casos que tienen la capacidad de ilustrar de una forma muy asequible y gráfica, a ojos profanos, el funcionamiento del cerebro, y de ampliar o cuestionar conceptos que están arraigados en una cultura popular que se queda atrás respecto de nuestra realidad contemporánea.

Son momentos de conexión rizomática de diferentes áreas, son bloques de devenir, hablando con Deleuze y Guattari.

El médico retrata diferentes casos de pacientes que a raíz de una lesión cerebral, sienten la inclinación repentina a realizar tareas de artista, para lo cual no habían mostrado anteriormente ningunas facultades. Asimismo escribió el libro *Musicofilia, Relatos de la*

151 Bettina Funcke entrevista a P.Sloterdikj en http://www.bookforum.com/archive/feb_05/index.html

152 BOBROW, Robert s. *El medico perplejo*. Alba, Barcelona 2007

Música y el Cerebro con sus experiencias en el uso de la música en el tratamiento de los enfermos.

Seguir sondeando la literatura de médicos que reflexionan fuera del ámbito específico de la ciencia, y entran en un ámbito de reflexión, de conocimiento filosófico.

Sondear ámbitos de comunicación energética, que se prestan a una esfera de hechos que actualmente no sabemos calificar sino de *paranormales*, como son los transplantes de órganos, en los cuales en ocasiones los receptores asumen características o costumbres del antiguo propietario del órgano, especialmente con el trasplante de corazón.

Creo que este fenómeno, que por falta de un lenguaje más especializado denominaré de *comunidad energética*, es materia prima del arte; por ejemplo, en forma de capacidades sinestésicas del artista.

Arte y farmacología

De la mano del creador del LSD, Hofmann, o de Aldous Huxley en *Las puertas de la percepción*, deseo sondear con mayor profundidad el mundo de los estados alterados de conciencia.

La imagen ampliada de un ácaro impresiona, es increíble pensar que nos recorren seres microscópicos tan feos, de formas tan contundentes, tan monstruosas.

Tal vez mucho antes de que existiera la posibilidad de verlos con nuestros aparatos ópticos, alguien, debido a alguna lesión cerebral o enfermedad, o por una agudización de la vista de carácter extraordinario, o tal vez en un viaje al ingerir sustancias psicoactivas, un día miró su brazo y vio una verdadera selva poblada por infinitos seres afanosos. Entonces trató de comunicarlo, pero nadie pudo creerle. Lo representó, hizo bocetos, y la gente pensó que era alguien con demasiada imaginación.

Me gustaría encontrar, identificar, aprender a ver esas manifestaciones de posibilidades futuras, aparentemente absurdas, imposibles, que preferiríamos negar. Encontrar manifestaciones artísticas visionarias por descuido, eso es lo que me gustaría en el próximo proceso de investigación.

Arte y poder

*Parece que los artistas y los científicos tienen más en común de lo que uno podría pensar. Ninguno de los dos sabe lo que busca, y ambos parten con un kit de herramientas que les aproxime a ese cierto algo.*¹⁵³

El arte, actualmente, continúa su camino nómada y está recorriendo y experimentando en otros sectores, infiltrándose en la publicidad, en el ocio de familia; también en ámbitos de poder, como los laboratorios de desarrollo, que pueden permitirse acoger a artistas dedicados a elevar al máximo las construcciones de su imaginación, con el fin de encontrar soluciones utilitarias para problemáticas de poder político o militar -que, en realidad, es siempre comercial-.

Un programa específico en este sentido son las residencias de artistas que puso en marcha la NASA en el 1962. Desde entonces han participado más de 250 artistas americanos en el programa de *Artista Residente de la NASA*, como testigos de misiones espaciales. Con el fin de fusionar arte y ciencia, los artistas han documentado el trabajo de ingenieros, astronautas y científicos.

El proyecto *Artrain USA* pretende *enriquecer individuos y comunidades a través del arte*, para lo que ha puesto a viajar la colección de arte de la NASA -*Artistry of Space*- en un tren durante tres años por América.

Ver los sectores que se sirven del arte, entrever dónde hay artistas infiltrados en estamentos de poder, de qué forma se infiltra el lenguaje del arte en cuestiones de poder.

Arte y sociedad

En el ámbito de lo social, se están realizando numerosos esfuerzos por parte de las instituciones locales para la divulgación del arte, lo que significa una aportación y una

153 Laurie Anderson acerca de su residencia de artista en la NASA, en <http://mearameme.wordpress.com/2007/11/06/laurie-anderson-working-as-nasa-resident-artist/>

Turns out scientists and artists have a lot more in common than one would think. Neither of them knows what is it they're looking for and they both start out with a set of tools and try to come closer towards that certain something.

diferencia cualitativa respecto de hace unos pocos años, en lo que a España o países del sur de Europa se refiere.

El arte se infiltra en la cultura popular, la labor que vienen realizando los museos de aproximación al *gran público*, de constituirse en oferta válida para toda la familia, compitiendo con la industria del ocio popular, significará un cambio cualitativo para el artista, el museo y el público.

--

No sé qué tipo de trabajos encontraré avanzando a lo largo de estas líneas, pero el foco de mi interés lo constituyen cuestiones asociadas a formas de energías y de conocimientos fuera de lógica: con la elegancia con la que lo hace la ciencia, apostar por formas de conocimiento que van más allá de lo que podemos comprender.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto, el hombre y el animal*. Pre-Textos, España 2004
- ARSUAGA, Juan Luis. *La especie elegida: la larga marcha de la evolución humana*. Temas de hoy, Madrid 2007
- BATAILLE, George. *Lascaux o el nacimiento del arte*, Alción, Córdoba (Argentina) 2003
- BERGER, John. *Observation*, en *Animal, Anima, Animus*, Pori Art Museum, Finland 1998.
- BERGER, John. *Why look at animals?*, en *Animal, Anima, Animus*, Pori Art Museum Finland 1998
- CHOMSKY, Noam. *Understanding power*. Vintage 2003
- CIMMERMANN, Zvezdana; AMMAN, Daniel. *Das Tier in der zeitgenössischen Kunst*. Tierschutzverlag, Zürich 2002
- DELEUZE y GUATTARI. *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos. España 2006
- G.AGAMBEN, G.DELEUZE, H.MELVILLE; J.L.PARDO. *Preferiría no hacerlo*. Pre-Textos, Valencia 2001
- DIAMOND, Jared. *Armas, gérmenes y acero*, Debate, Madrid 2007
- DIAMOND, Jared. *El tercer chimpancé*, Debate, España 2004
- *El libro de la Vida*, ed. Stephen Jay Gould. Crítica, Barcelona 1999
- FOSTER, Hal. *El artista etnógrafo* en *El retorno de lo Real* Akal, Madrid 2001
- FOSTER, Hal. *The "primitive" unconscious of modern art, or white skin black masks. In Recordings: Art, spectacle, cultural politics, edited by Hal Foster, 181-208*. Bay Press. Seattle 1993
- FOUCAULT, Michel. *El nacimiento de la biopolítica : Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Fondo de Cultura Económica, México 2007
- FOUCAULT, Michel. *Los anormales* Akal, Madrid 2001
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo Veintiuno, Madrid 2006
- *Intersections. At the Crossroads of the Production of Knowledge, Precarity, Subjugation and the Reconstruction of History, Display and De-linking*. Löcker, Viena 2009

- GOODALL, Jane. *Los diez mandamientos para compartir el planeta con los animales*. Paidós Barcelona 2003
- GOODALL, Jane. *Gracias a la vida*. DeBolsillo, Barcelona 2003
- HÖLLER, Carsten und TROCKEL, Rosemarie, *Ein Haus für Schweine und Menschen*. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 1997.
- KURZWEIL, Ray. *The singularity is near*. Viking Penguin, London 2005
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México 1987
- MACHO, Thomas. *Aufstand der Haustiere*, en *Herausforderung Tier : von Beuys bis Kabakov*. Prestel, München, New York 2000
- MARGULIS, Lynn. *Planeta simbiótico: un nuevo punto de vista sobre la evolución*. Debate, Barcelona 2002
- PINKOLA ESTES, Clarissa. *Mujeres que corren con los lobos*, Ediciones B, Barcelona 2008
- PUNSET, Eduard. *El alma está en el cerebro : radiografía de la máquina de pensar*. Aguilar, Madrid 2007
- SACKS, Oliver. *Un antropólogo en Marte*. Anagrama, España 1995
- SAGAN, Carl. *Cosmos*. Planeta, Barcelona 2006
- SAMPEDRO, Javier. *¿Con qué sueñan las moscas?*, España, ed. Aguilar, 2004
- SAMPEDRO, Javier. *Deconstruyendo a Darwin*, Crítica 2002
- SERRES, Michel. *El contrato natural*. Pre-textos, Valencia 1991
- SLOTERDIJK, Peter. *En el mismo barco*. Siruela, España 1999
- SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I*. Siruela, España 2003
- SLOTERDIJK, Peter. *Normas para el parque humano*. Ediciones Siruela, Madrid 2006
- SOLANS Piedad, *Accionismo Vienés*. Nerea, cop. Hondarribia (Guipúzcoa) 2000
- STERCKX, Pierre. *Le devenir-cochon de Wim Delvoye*, Bélgica, La lettre volée, 2007
- SZEEMANN, Harald. *Beuysnobiscum, eine kleine Enzyklopädie Philo & Philo Fine Arts*, 1997
- VIOLA, Bill. *Reasons for knocking on an Empty House. Writings 1973 – 1994*. Thames and Hudson, Londres 1995

- ZUTTER, Jörg. *Human Nature, Animal Nature*, en BRUCE NAUMAN, *Sculptures and Installations 1985 – 1990*, Lausanne, Musée des Beaux Arts, 1991

Diccionarios

- FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía de bolsillo*. Alianza Editorial, Madrid 2002

Literatura

- AUSTER, Paul. *Tombuctú*. Anagrama, Barcelona 2007
- BERGER, John. *De sus fatigas: Puerca tierra*. Alfaguara, 2006; *Una vez en Europa*. Alfaguara, 2000; *Lila y Flag*. Alfaguara, 1992
- CRICHTON, Michael. *Next*. Plaza & Janés, Barcelona 2007
- KAFKA, Franz. *Metamorfosis*. Madrid, Cátedra 2006
- KAFKA, Franz. *Investigaciones de un perro; El topo gigante*, en *La muralla china*. Madrid, Alianza 1990
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Akal, Madrid 2007
- ORWELL, George. *Nineteen eighty-four, Animal Farm*, en *George Orwell: The Complete Novels*. London, Penguin Classics 2000
- SELF, Will. *Grande Simios*. Anagrama, Barcelona 2000
- WOLF, Virginia. *Las olas*. Cátedra, Madrid 2005

Catálogos

- *Animal, Anima, Animus*, Finland Pori Art Museum 1998
- *Art from the UK*. Sammlung Goetz, Munich 1997
- *Becoming Animal, Contemporary Art in the animal Kingdom*. MASS MOCA 2005.
- *Bruce Nauman, Mapping the studio*, Kassel, Museum für Gegenwartskunst, Basel 2002
- *Bruce Nauman, Neons, Sculptures, Drawings*, van der Weghe Fine Art, Ny 2002
- *Bruce Nauman, Sculptures and Installations 1985 – 1990*, Lausanne, Musée des Beaux Arts, 1991
- *Bruce Nauman, Theaters of experience*, Deutsche Guggenheim, Berlin, 2003

- *Bruce Nauman : 30 de noviembre de 1993-21 de febrero de 1994, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1993
- *Douglas Gordon: Timeline*. The Museum of Modern Art, New York 2006
- *Fierce friends: Artists & animals in the Industrial Era, 1750-1900*. Van Gogh Museum/ Merrell Publishers, Amsterdam 2005
- *Herausforderung Tier. Von Beuys Bis Kabakov*. München, London, New York, Prestel Verlag, 2000
- *Joseph Beuys. Coyote*, Caroline Tisdall. Schirmer, Mosel, München 1988
- *Joseph Beuys : Die Aktionen*. Uwe Schneede. Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1994
- KELLEY, Mike. *The Uncanny*. Walther König, Köln 2004
- KULIK, Oleg. *Oleg Kulik. "Nihil in humanum ama alienum puto" (Nothing inhuman is alien to me)*, edited by Mila Bredikhina, Alexandra Obukhova. Kerber Verlag 2007
- *Los animales en la ciencia y en la vida humana. Ilustraciones zoológicas de un milenio (siglos XI-XX)*, Fundación Bancaja, 2001
- *Marie Jose Burki*. London, Camden Arts Centre; Bonn, Bonner Kunstverein; Odense, Kunsthallen Brandts Klaedefabrik; Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, cop. 1998
- *Mark Dion*, Phaidon Press Limited, London 1997
- *Mark Dion. The Natural History of the Museum*. Archibooks, Paris 2007
- *Michael Joo 87 – 07. London, Other Criteria 2007*
- *Please pay Attention, please: Bruce Nauman's words*, Cambridge, MIT Press, 2003.
- *Ron Mueck. GREEVES, Susanna, WIGGINS, Colin*. National Gallery Company. London 2003
- *The new neurotic realism*. Saatchi Gallery Publications. London 1998

Trabajos de Investigación

- ALONSO, Loreto. *Una producción cultural distraída, desobediente, en precario e invertebrada. Análisis de algunas prácticas artísticas en la actualidad*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Facultad de Bellas Artes, 2008 (sin publicar)
- FAKINER, Nike. *La mirada clínica*. D.E.A Universidad Complutense, Facultad de Bellas Artes 2007 (sin publicar).

- **Revistas**

- ARRHENIUS, Sara. *Komm näher. Die Intimität des Schauens in der Kunst von Diana Thater*. Parkett n° 60, Zürich, New York, Frankfurt 2000
- COOKE, Lynne. *Diana Thater: Über den Ort*. Parkett, n° 56, Zürich, New York, Frankfurt 1999
- *¿En qué piensan los animales?* National Geographic España. Marzo 2008
- ESCOHOTADO, Antonio. *El espíritu como naturaleza; entrevista con Hofmann*. El Paseante n° 13, 1989
- GILBERT-ROLFE, Jeremy. *Wasser, Sonne und denkende Körper*. Parkett n° 60, Zürich, New York, Frankfurt 2000
- HASLINGER, Regina. *Die Erinnerung der Kunst an das Tier*. Parkett n° 60, Zürich, New York, Frankfurt 2000
- JAY GOULD, Stephen. *Propuestas para una nueva teoría general de la evolución*. El Paseante n° 13, 1989
- YOUNGBLOOD, Gene. *Metaphysical structuralism, The Videotapes of Bill Viola*. Millennium Film Journal (New York) no. 20/21 (fall/winter 1988–89), pp. 80–114. First published under same title for the laser-disc edition of Bill Viola: Selected Works. Los Angeles: Voyager, 1987.
Se puede descargar en formato .pdf de:
<http://www.vasulka.org/archive/Publications/FormattedPublications/Viola.pdf>
- ZAUNSCHIRM, Thomas. *Im Zoo der Kunst I, II*. Kunstforum International, n° 174 Januar/März n° 175 April/Mai 2005.

Películas / vídeos

- CRONENBURG, David. *La mosca* 1986
- LYNCH, David. *El hombre elefante* 1980
- VIOLA, Bill. *I don't know what it is I am like*. Vídeo 90 min. 1986
- SCOTT, Ridley. *Blade Runner*, 1982

Internet

- CRICK, Francis. <http://www.nature.com/nature/focus/crick/>
- JAY GOULD, Stephen. <http://www.stephenjaygould.org/>
- KAC, Eduardo: <http://www.ekac.org/>
- KURZWEIL, Ray. <http://www.kurzweilai.net/>
Entrevista a Kurzweil en <http://www.smartplanet.es/redesblog/?p=80#more-80>
- MARGULIS, Lynn and SAGAN, DORION. *Second Nature* en http://www.umass.edu/umassmag/archives/1999/fall_99/fall99_f_2ndnature.html
- REDES, <http://www.smartplanet.es/redesblog/>
- SAGAN, Carl. <http://www.carlsagan.com/>
- SIMS, Karl: <http://www.karlsims.com/>
- STELARC: <http://www.stelarc.va.com.au/>
- SYMBIOTICA: <http://www.symbiotica.uwa.edu.au/>

El material de referencia de este trabajo de investigación se puede consultar en formato digital (*interface de investigación*) en:

<http://www.dea.miselva.org/>