

# Los animales en el arte y la hibridación como fundamento para la exploración creativa<sup>1</sup>

Sandra Johana Silva-Cañaverall<sup>2</sup>

Facultad de Bellas Artes y Humanidades  
Universidad Tecnológica de Pereira  
COLCIENCIAS,<sup>3</sup> Colombia

Fotografías e ilustraciones de la Autora

Fecha de recepción: 11/01/2011. Fecha de aceptación: 15/06/2011.

## Resumen

El artículo presenta un panorama del tratamiento simbólico que se ha dado a la imagen del animal a través de la historia del arte, desde la prehistoria hasta nuestros días, haciendo énfasis en las corrientes contemporáneas. Aborda y analiza el concepto de lo *bello conflictivo* y su relación con nociones como la abyección, el horror o la repulsión. Estudia la función del animal como metáfora en obras de arte y performances, su uso en la producción de pigmentos, y los excesos a los que han llegado algunos artistas que recurren al animal para la elaboración de sus propuestas. Por tratarse de una investigación-creación, se analiza la relación entre los humanos y uno de sus parásitos más antiguos, la pulga *Ctenocephalides canis*, y a partir de esta relación, se plantean la fobia y la hibridación como elementos para la exploración gráfica y creativa. Se concluye que el arte, a partir de las vanguardias de principios del siglo XX, ha dotado a la obra de un lenguaje en el que se proyecta el significado de animalidad a través de categorías estéticas que han superado lo *bello*, para integrar otras categorías, como lo monstruoso, lo siniestro o lo feo.

## Palabras clave

Categorías estéticas, fobia, repulsión, horror.

.....  
<sup>1</sup>El artículo proviene de una investigación-creación desarrollada dentro de la línea de Estética y Filosofía del Arte, del grupo de investigación "Filosofía Contemporánea" de la Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia.

<sup>2</sup>Licenciada en Artes Visuales, Universidad Tecnológica de Pereira. silviaart@hotmail.com

## Animals in art and hybridization as basis for creative explorations

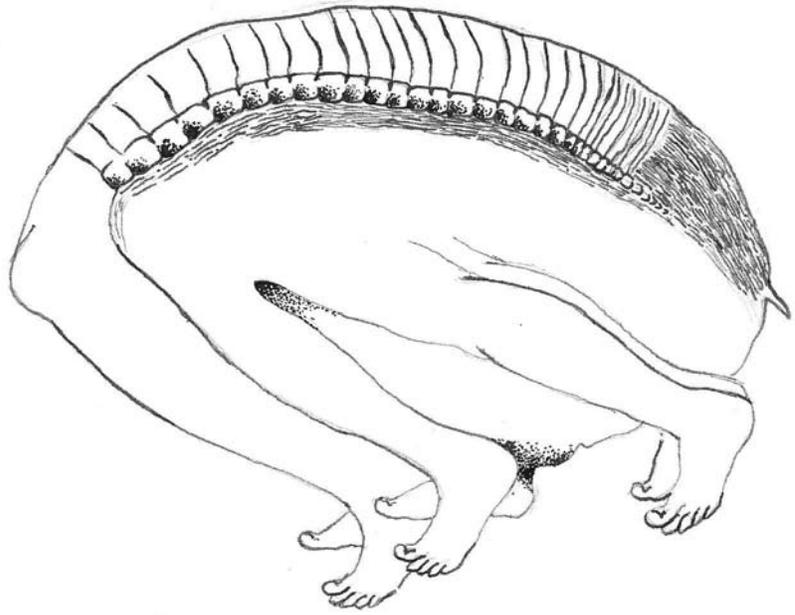
### Abstract

*The article presents an outlook of the symbolic connotation given to the animal image throughout the history of art, from prehistoric times up to today, focusing on contemporary tendencies. It tackles the issue by analyzing the concept of conflictive beauty and its relation with abjection, horror and repulsion notions, and by studying animal roles as metaphors in art works and performances, their usage in pigments' production, and the excesses towards animals committed by some artists in their proposals. Given its research/creation approach, it examines the relation between human beings and one of the oldest parasites (the *Ctenocephalides canis* flea), and from that standpoint it suggests phobias and hybridization as foundation for graphic and creative explorations. It concludes that art, particularly since the early avant-gardes of the twentieth century, has endowed its works with a language in which the meaning of "animalness" is portrayed through aesthetic categories that have gone beyond the beautiful to embrace the monstrous, the sinister and the ugly.*

### Keywords

*Aesthetic categories, phobias, repulsion, horror.*

.....  
<sup>3</sup>La autora forma parte del programa de COLCIENCIAS: Jóvenes Investigadores e Innovadores, Virginia Gutiérrez de Pineda: Generación del Bicentenario.



**Arriba:** Boceto.  
Sandra Johana Silva Cañaverál.

“El arte nunca ha sido un intento de aprehender la realidad como un todo —esto está más allá de nuestra capacidad humana—; no ha sido si quiera un esfuerzo por representar la totalidad de las apariencias, sino más bien ha sido el reconocimiento fragmentario y la fijación paciente de lo significativo en la experiencia humana” (Read, 1957: 13-14).

“Es cierto que yo lo identifico como un gato o una gata. Pero, antes incluso de esta identificación, llega a mí como *ese* ser vivo irremplazable que entra un día en mi espacio, en ese lugar donde ha podido encontrarme, verme, incluso verme desnudo. Nada podrá hacer desaparecer en mí la certeza de que se trata aquí de una existencia rebelde a todo concepto. Y de una existencia mortal, pues desde que tiene un nombre, su nombre le sobrevive ya. Éste firma su desaparición posible. La mía también” (Derrida, 2008: 25).

## Introducción

En la pintura rupestre del Paleolítico Superior —35.000 a 8.500 a. C.— el animal ocupaba el centro de las representaciones con un tamaño mayor respecto a las demás figuras (Jordan Montes, 2001-2002). Inicialmente las tribus primitivas aprehendían la imagen a través de fragmentos: en la medida en que se enfrentaban a la observación de la naturaleza, acumulaban segmentos de su encuentro con lo real, lo que les permitía analizar con detalle las formas y dimensiones que rodeaban la imagen del animal. Antes que representarse a sí mismo, el hombre primitivo centró su pensamiento individual en la bestia, pues el contexto así se

lo imponía: compartir un espacio con un ser que desconoce, al que le teme, por el que siente respeto, eran razones que motivaban ese impulso gráfico, ya que si al menos capturaba su imagen, posiblemente tendría los elementos y mecanismos para cazar su espíritu. El hombre primitivo representó no sólo aquello que veía tan claramente, es decir, *otro* ocupante; también le atribuyó valores simbólicos asociados a la dimensión mítica, así que el animal no sólo fue motivo de temor<sup>4</sup> sino también una especie de signo que hacía referencia a una divinidad poseedora de un conocimiento diferente del mundo. Por lo tanto, durante el Paleolítico la imagen de los animales fue expresada con “cierta intencionalidad monumental” (Read, 1957: 24); así por ejemplo, en algunos dibujos de las cuevas de Altamira podemos apreciar a los animales en sus posiciones de descanso. En muchos casos, al parecer, la intención residía en exaltar la fuerza vital del animal, como en las cuevas de Lascaux y Pech-Merle en Francia, o en la de Parpalló en España, en donde los animales representados (bisontes, ciervos, caballos, yeguas) se encuentran en posición de movimiento (Jordá Cerdá, 1957: 98). Algunos autores han visto en la representación paleolítica de los animales, claves o códigos simbólicos relacionados con las fases de la luna o el ciclo diario del sol “König interpretaba la omisión de las cabezas y cuernos de los bóvidos como un modo de negar gráficamente las fases visibles de la luna, es decir, un medio de representar a la luna nueva” (Lacalle, 1998: 273). Es posible que el animal considerado como guía de las experiencias humanas, le haya permitido al hombre primitivo explicarse aquellas cosas que estaban por fuera de su nivel de comprensión. También propició en el hombre prehistórico el deseo de abstraer la vitalidad que había en el animal para continuar con su labor de supervivencia. Las anteriores ideas, sin embargo, obedecen en términos generales a algunas reflexiones especulativas que los estudiosos de este período, como Mircea Eliade (1993) o Juan Jordán Montes (2001-2002), han hecho al respecto, pues aún no es posible tener un conocimiento preciso y definitivo del pensamiento del hombre prehistórico.

La anterior referencia a la pintura rupestre se justifica aquí en el sentido en que el animal no ha dejado de hacer presencia en el arte, y en la estética contemporánea ha surgido con nuevos contenidos simbólicos. Es notable y bien conocida la manera en que a partir del siglo XX, las vanguardias direccionan el arte hacia una transformación radical. A pesar de los diferentes énfasis, ellas comparten rasgos comunes que pueden resumirse en su posición crítica frente a la racionalidad occidental, crítica que es expresada en el ámbito artístico —literatura, música, teatro y pintura— y filosófico, y que está vinculada a la puesta en cuestión de toda forma de sistematicidad. Uno de los elementos característicos a nivel pictórico fue la transformación sufrida por la relación entre la imagen y el objeto real, por la cual se abandonó de manera casi definitiva la mimesis entendida en la perspectiva platónica.<sup>5</sup> Una síntesis de lo que representó esta superación la ofrece Giulio Carlo Argan, en el *Atlas Universal de Filosofía*:

“El hecho que separa netamente, con un auténtico salto cualitativo, el arte de nuestro siglo de todo el pasado, por lo menos en el ámbito de la cultura occidental, es el paso del figurativismo al no figurativismo o, tal como se suele decir, a la abstracción” (Biosca et al, s. d.: 556).

Sin embargo, gracias a las transformaciones estéticas operadas a partir del siglo XIX y a las vanguardias que le siguieron, el arte de principios del siglo XX tomó diversas direcciones, en las cuales la

.....  
<sup>4</sup>El animal remitía y remite a lo salvaje, indómito y desconocido, dotado de una anatomía terrorífica, poderosa, emisora de sonidos, variable en sus formas y colores, diferente al hombre a pesar de que sus ciclos biológicos son similares.

<sup>5</sup>La mimesis en sentido platónico está fundamentada en la contraposición entre el mundo sensible y el mundo suprasensible. La mimesis es propiamente una representación o una copia de un objeto o un acontecimiento (en este caso se trataría por ejemplo, de la tragedia y de la comedia entendidas como una “imitación de la vida”). Sin embargo, como las cosas son también una representación del mundo suprasensible, el arte resulta ser una copia de una copia, y en este sentido no constituye una forma de conocimiento legítima porque se encuentra mucho más lejos de la verdad que la misma *doxa* (opinión).

presencia del animal trazó rutas paralelas a las de la abstracción, lo que se evidencia en las obras de Henri Rousseau, llamado “El aduanero Rousseau”; en algunos trabajos de Franz Marc, miembro del primer expresionismo alemán y perteneciente al grupo *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul), o en muchas de las pinturas de Marc Chagall, por sólo citar algunos ejemplos. Igualmente cabe destacar que el primitivismo no sólo es un rasgo común a diferentes poéticas artísticas sino que también representa una postura crítica frente a la civilización moderna, que rescata lo “originario y genuino”. De ahí el regreso, aunque no ingenuo, de los artistas al arte prehistórico. Esta reivindicación incluye los trabajos inspirados en el arte africano —como el cubismo—, el arte infantil —entendido como precultural—, el arte naïf —básicamente popular—, o el arte de la locura —que supera el ámbito psiquiátrico para ganarse legítimamente un lugar dentro de la estética contemporánea—.

El manejo simbólico del animal, que a partir de la segunda mitad del siglo XX lo ha incluido además como material físico para la realización de obras, ha permitido la configuración de significados y lenguajes que no sólo cuestionan valores culturales y sistemas simbólicos, sino que crea valores estéticos inéditos. La señal distintiva de estas obras que potencian el tema del animal se caracteriza por estar inscrita en los lineamientos del arte posmoderno, respecto a la representación y presentación del producto artístico. A este respecto nos parece pertinente el concepto de *posmodernidad* propuesto por Popelka Sosa:

“Estimamos que el análisis de la posmodernidad es el más adecuado y el que refleja mejor el panorama de las artes plásticas caracterizado, entre otros aspectos, por la variedad de códigos expresivos utilizados, así como de materiales y medios técnicos que lo componen. Muchas de las obras realizadas por los artistas conducen a nuevas reflexiones y propuestas que ya son obras que captan las desigualdades y los condicionamientos sociales. La posmodernidad permite además su uso dual para describir rasgos de la creación plástica, por un lado, y características

sociales y existenciales de los creadores, por otro, haciendo así posible su amplitud semántica el uso de este concepto como noción puente que permite vincular ambos ámbitos de reflexión. El desarrollo de nuevas manifestaciones artísticas permite la alianza con el pensamiento posmoderno en la tarea de hacer un discurso combativo en el que aparecen unidos la política, la estética, la economía, y la ética. Todo ello reflejo de una multiplicidad de tendencias existente en la sociedad de fin de siglo” (Popelka Sosa: 2009: 97).

La imagen que antes tenía un carácter mimético, se transforma gracias a las nuevas perspectivas ofrecidas por el pensamiento posmoderno, que interrelaciona diferentes clases de significados y reformula el concepto de obra de arte. Sin embargo, tanto en el ejercicio plástico visual actual como en las reflexiones que él genera, no se descalifican los aportes de la representación mimética, ni tampoco se rechazan los materiales tradicionales de representación. Al contrario, los productos artísticos introducen el animal *real, vivo o muerto*, en la obra de arte por medio de particulares tendencias y mecanismos de representación y presentación, lo que ha suscitado una serie de disertaciones y debates que develan una *belleza conflictiva*. Así lo enuncian las propuestas teóricas de Arthur Danto (2005), Julia Kristeva (1980), Hal Foster (2001) y Pere Salabert (2004) quienes involucran categorías estéticas que revalidan la imagen desde la deformación, lo feo, lo abyecto, lo horrorífico, lo cosmético y lo transgénico. Empieza entonces a proliferar, dentro de la esfera del arte, todo un repertorio de obras y de artistas que integran la naturaleza viva en sus procesos creativos. Algunos productos artísticos son resultado de la fascinación por una belleza interesada en el horror que producen la descomposición y la degradación. Otros se inscriben dentro del ámbito de lo imaginario, desdibujando la frontera entre lo humano y lo animal por medio de la fusión de anatomías que producen seres metamorfoseados, dando origen a nuevas naturalezas o a la creación de especies monstruosas como las que se vinculan con temas alusivos a la ingeniería genética. Se ha utilizado incluso el cuerpo mismo del animal como

material que constituye la obra. Otras propuestas develan desajustes histórico-políticos, como las que convocan el tema de la identidad nacional, o en las que se lee el deseo de elevar la dignidad del animal intentando reconciliar al hombre con la naturaleza. Sin embargo, lo anterior no significa que el arte de otras épocas no haya afianzado ya estas ideas en sus producciones o no haya potenciado el carácter simbólico del animal. Por ejemplo, encontramos en Rembrandt el espesor sanguinolento de su *Buey desollado*, que recuerda la fugacidad de la vida a partir de la “belleza” que reviste la carne del animal sacrificado. Goya por su parte animaliza monstruosamente el cinismo de los adeptos de la Iglesia, y evoca la perversión moral de la Inquisición, de la que fue testigo, pues en España no fue abolida hasta 1834. Otro ejemplo, esta vez contemporáneo, lo ofrece la artista austriaca Deborah Sengl con su serie titulada *De ovejas y lobos*, en la que muestra una hibridación entre cuerpos humanos y cabezas de animales disecadas, que bien pueden parecer de ovejas o de lobos. Con su puesta en escena Sengl intenta denunciar, a nivel del ámbito moral, algunas figuras públicas como sacerdotes y deportistas que han logrado camuflar su lado perverso por medio de su competencia física o su fe. Otro ejemplo más lo brinda el colectivo español Rubenimich, que de acuerdo a la entrevista realizada por Antonio Segura en el 2009, a propósito de la exposición del colectivo en la *Fresh Gallery* de Madrid, define al animal en cuanto hace presencia en el arte como:

“Un juego entre humanos y animales, donde se produce un cambio de papeles, los animales mandan, toman las riendas y los humanos se convierten muchas veces en sus marionetas. Hemos querido crear con nuestros cuadros pequeñas fábulas llenas de simbolismo y que cuentan pequeñas historias que cada cual puede interpretar a su manera” (Segura, 2009).

Así planteada, la simbología animal informa sobre “una progresiva pérdida del sentimiento *dual* que determina nuestra relación con [los animales]” (Adell Creixell, 2009: 59). Antes, ellos eran “ado-

rados por su componente mágico-ritual, al tiempo que sacrificados; despertaban ternura [a pesar de que...] eran explotados como fuerza de tracción” (2009: 59). La naturaleza objetiva entendida como comunión y lugar donde podían converger especies animales, vegetales, minerales y la especie humana se transformó, y el proceso de civilización trazó una frontera entre el dominio y el miedo respecto a aquélla. La naturaleza que el hombre ahora contempla es la que observa en los zoológicos donde a los animales se les ha tendido una especie de trampa (los espacios que habitan simulan sus hábitats originarios), en la cual son convertidos en actores. Pero también se les ha convertido en mascotas, imponiéndoles características humanas a través, por ejemplo, de la cosmética. Los animales devienen así en espectáculo; su esencia ya no será más, en palabras de Deleuze, “la de estar al acecho” (1988).



**Arriba:** *Fobia 3*. Sandra Johana Silva Cañaverl.

## Metodología

La investigación se apoyó en el método cualitativo porque permite observar y describir procesos o fenómenos que, por pertenecer a un ámbito relativo a la plástica, son difícilmente cuantificables. Esto significa que un tema de estudio en Estética puede ser solucionado a través de diferentes estrategias plásticas que no conducen a un mismo resultado. La única certidumbre es la incertidumbre. El primer paso consistió en recolectar imágenes de obras de arte (escultura y dibujo) cuyo tema de referencia es el manejo simbólico del animal, haciendo énfasis en las elaboradas a partir de 1990. Para ello se recurrió a categorías estéticas y al uso de técnicas de exploración gráfica que convalidan la representación y la presentación del animal como objeto lleno de significado. Además, se elaboraron fichas técnicas respectivas a las obras y a los comentarios generados por críticos, teóricos y creadores artísticos. Después de analizar los procesos de exploración gráfica y el manejo conceptual en las obras, se seleccionaron sólo las que se remitían directamente a la reflexión teórica propuesta por la investigación, y que fueron enlazadas en los subtemas de acuerdo con las deducciones conceptuales. Gracias a esta revisión se identificaron conceptos como el de la *belleza conflictiva* o categorías estéticas que revalidan la imagen desde la deformación, lo feo, lo horrorífico, lo cosmético y lo transgénico. De esta manera, se circunscribió el campo de estudio a algunos aspectos que consolidan tanto este documento como el producto artístico; este último centrado en un animal, la pulga *Ctenocephalides canis*, seleccionado por su relevancia histórica como trasmisor de enfermedades en los centros urbanos, y además, porque permite múltiples lecturas así como soluciones plásticas.

## Resultados

Los resultados de la investigación se concretan, primero, en la reflexión teórica aquí expuesta y en su difusión, publicación y discusión en el ámbito

académico y artístico (artículos, conferencias sobre nuestros resultados teóricos); y en segundo lugar, en exposiciones —a manera de instalación— en algunas galerías de arte públicas y privadas, lo cual permite mostrar y confrontar el producto de creación artística con su fundamentación teórica.

## Una belleza conflictiva

En la simbología animal a la que recurren algunos artistas contemporáneos, encontramos un particular interés por explorar una imagen relativa al concepto de *lo bello conflictivo* y a las interpretaciones que ella implica, discutidas por el crítico de arte Dave Hickey. A este respecto, Arthur C. Danto afirma:

“Las cosas empezaron a cambiar en los noventa. La belleza fue provocativamente declarada problema clave de la década por el prestigioso crítico de arte Dave Hickey, idea que fue aclamada como muy estimulante. En mi opinión, el estímulo no tenía tanto que ver con la belleza en sí como con que la belleza ocupara el lugar de algo casi extinto en la mayoría de nuestros encuentros con el arte, a saber: el goce y el placer” (Danto, 2005: 43).

Muchas obras de esa década eran portadoras de contenidos donde la belleza dejó de formar parte de la esencia o del significado de la obra, aunque el objeto fuese bello. Algunas referían a conceptos relacionados con el asco y la repugnancia. La idea de disonancia y de categorías como lo siniestro y lo abyecto, empezaron a hacer parte del concepto de *lo bello conflictivo* en el siglo XX. Ya en 1917 Marcel Duchamp había ejemplificado *lo bello conflictivo* en su obra *Fuente*; en ella puso de manifiesto un objeto “bello en términos de forma, superficie y blancura” (Danto, 2005: 45), pero cuyo contenido conceptual estaba completamente desligado de la belleza, la cual “aún estando allí, era secundaria para la obra, cuyas intenciones eran por completo distintas” (2005: 45).

Durante el siglo XX la estética, que había nacido apenas en el siglo XVIII,<sup>6</sup> da un giro definitivo: categorías kantianas como las de lo *bello* —el *gusto desinteresado*— que, según el filósofo, provoca la belleza, quedan superadas definitivamente. Las distintas teorías estéticas de los siglos XVIII y XIX dan un paso adelante respecto a la concepción del arte tradicional, definiéndolo ahora como un producto autónomo de lo bello. Sin embargo, en esta concepción el artista elige temas bellos o transforma lo feo en arte bello. A partir de las últimas décadas del siglo XIX los movimientos vanguardistas transforman radicalmente la concepción estética moderna. La crudeza de la realidad, lo *feo natural*, lo *antiestético*, empiezan a ganarse un lugar en la nueva perspectiva del arte, al tiempo que se experimenta con nuevos materiales técnicos para revelar la realidad y crear nuevas interpretaciones de la misma. Así, pues, si antes el fin del arte era lo bello, ahora será en cambio lo auténtico. Este giro le permitió al arte acercarse de manera importante a la filosofía en la medida en que para los nuevos filósofos la verdadera tarea de esa disciplina debería ser la del *desenmascaramiento* de los sistemas. *Sospecha* y *desenmascaramiento* son nuevas formas de hacer filosofía y de producir obras de arte auténticas y revolucionarias que superan la representación mimética de las cosas.

Uno de los presupuestos que puede ajustarse muy bien al análisis de la obra de arte actual en relación con la simbología animal, es el de Arthur Danto, quien introduce la belleza en un Tercer Reino:

“La belleza del Tercer Reino es esa belleza que algo posee sólo porque fue inducido a poseerla por medio de unas acciones cuyo objetivo era *embellecer*. Es el dominio del *embellecimiento*, en suma. En este reino, las cosas sólo son bellas porque fueron embellecidas” (Danto, 2005: 114).

.....  
<sup>6</sup> Nos referimos a la estética entendida como un tema propio de la Filosofía que intenta explicar a través de categorías racionales el arte y los aspectos relacionados con él.

Pero este embellecimiento es una forma de falsificación, dado que lo que se le presenta y se le hace sentir al espectador es producto de una belleza manipulada. En algunas obras no sólo se embellece el objeto; puesto que el tema, aunque no tenga nada de bello, es embellecido por la intervención artística.

El concepto de lo *bello conflictivo* puede relacionarse también con nociones como la abyección, el horror y el asco, donde domina lo disforme, lo invertido, lo siniestro, la hibridación; lo que tampoco es una primicia para la historia del arte:

“La novedad del arte cristiano y romántico consistió en tomar lo abyecto como su objeto privilegiado. En concreto el Cristo torturado y crucificado, la más disforme de las criaturas, en la cual la belleza divina se convertía, por la acción de la perversión humana, en la más innoble de las abyecciones” (Hegel citado por Danto, 2005: 99).

Una ilustración de estos conceptos la encontramos en la obra del artista alemán Thomas Grünfeld, quien ensambla extremidades y cuerpos de animales de diferentes especies que rompen con el orden natural a través de la taxidermia, para dar origen a nuevas naturalezas que sólo existen en la imaginación, como si de Dios se tratara. Es decir, Grünfeld en un estado demiúrgico, es quien crea formas imaginadas que parecen vivas. Siniestras y fascinantes criaturas que conformarán un nuevo repertorio de especies del mundo contemporáneo. Es importante precisar que este artista no sacrifica los animales sino que, con ayuda de expertos, adquiere los cadáveres en circos, zoológicos u otros lugares, para manipular sus pieles y sus órganos. Estas piezas escultóricas obedecen a una construcción donde la perfección y el detalle nos introducen al plano de lo fantástico. Sin embargo, la obra va más allá de presentar seres con apariencia viva; lo que realmente ella nos ofrece es “lo bello interactuando con la imagen productora de fabulación” (Salamanca, 2005: 139). En otras palabras, esa naturaleza simulada que va más allá de lo real (representada a través de un



Arriba: Modelado *Fobia 1*. Sandra Johana Silva Cañaverl.

tamaño terrorífico y construida a partir de la mezcla de especies) es la imagen de una naturaleza que volatiliza el pasado de la especie y cuya estética se muestra como el esfuerzo por atrapar “el fulgor de una vida inexistente” (Salamanca, 2005: 134), ahora contenida en la turbulencia de una belleza siniestra que desdibuja al animal al dejarlo gravitando en una muerte sin identidad ni cuerpo.<sup>7</sup>

## El animal como metáfora

En la escena del arte internacional la temática del animal ha sido una tentativa en la articulación de construcciones plástico-visuales. El artista alemán Joseph Beuys (1921-1986) aparece en escena en 1963 con una acción performática titulada *Sinfonía Siberiana, Primer Movimiento*, en la cual una liebre muerta es atada a una pizarra y ensamblada con cables y agujas de pino que descansan sobre un piano cubierto de barro. En noviembre de 1965 Beuys llevó a cabo una acción performática cuyo nombre fue: *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*. En esta ocasión, la liebre es tiernamente sostenida entre los brazos del artista quien se encuentra impregnado

<sup>7</sup>Esta nueva belleza no es, obviamente, el único horizonte del arte contemporáneo. Podríamos remitirnos a un arte de lo absurdo, lo cosmético, lo utilitario y lo militante.

por miel y pan de oro, elementos que remiten a la transformación y a la energía viva. El performance fue organizado dentro de una galería enrejada con malla de gallinero, de tal manera que el espectador sólo pudiera observar desde afuera, mientras que adentro tenían lugar los movimientos y los diálogos. La liebre como emblema es un animal que “cava y construye hacia el interior de la tierra, profundiza, y después, vuelve a salir renovada” (Rebollar, 2004: 78). Beuys estuvo sentado durante un tiempo y luego se levantó, despacio, e inició su contacto espiritual con la liebre: mientras caminaba le susurraba a la liebre palabras incomprensibles tratando de explicarle los cuadros que hacían parte del performance. Esto alude al papel de chamán que desempeña un hombre que, con su cabeza dorada, intenta a través de la muerte tomar posesión del espíritu del animal para alcanzar los conocimientos que le están vetados; la posibilidad de mirarlo, de contemplar su cuerpo muerto, representa para Beuys la forma de salvarse de “la atrofia a la que conduce el simple racionalismo” (Rebollar, 2004: 78).

Otro artista, para quien Beuys es un referente, es el ruso Oleg Kulik, quien en 1994 con su obra *The mad dog*, realiza una acción que consiste en caminar desnudo, en cuatro patas, atado a una correa y adoptando el comportamiento del perro: lanza aullidos, ladra e intenta morder con ferocidad a todo aquél que lo hace sentirse atacado.<sup>8</sup> “Su actitud denunciaba la imposibilidad de la comunicación a través del lenguaje articulado en el seno de una sociedad cuyos valores caducos no nos dejan otra salida que volver a un *estado natural*?” (Adell Creixell, 2009: 62). Sin embargo, sus productos artísticos están alimentados por conceptos como los de armonía y equilibrio, que construye a partir de la observación de la naturaleza y la destreza particular del animal. Kulik

<sup>8</sup>Cosa que, por lo demás, evoca una interesante escuela helenística: la cínica, creada por Diógenes de Sínope. Las propuestas de este *cínico* (término que en griego significa “perro”) giran en torno a la unidad entre filosofía y vida. Se trata en todo caso de un estilo de vida excéntrico, contestatario y anticultural que reivindica un retorno a la naturaleza y más específicamente a la animalidad, y que entiende la libertad del hombre como la reducción al mínimo de sus necesidades.

necesita redimir al animal, revivir un estado natural y minimizar la posición privilegiada del sujeto, que subordina al animal por poseer un sistema lingüístico que le permite expresar sus ideas de acuerdo con un pensamiento racional. Recurre a la experiencia instintiva, adentrándose en lo salvaje y lo indomable, como manifestaciones del hastío que produce la civilización. “Conforme aumenta la distancia entre el ser humano y el resto de los animales, mayor es el deseo de acercamiento, la curiosidad por explorar esa otra realidad paralela a la nuestra” (Rebollar, 2004: 79). Mirar al animal es mirarnos a nosotros mismos y, en esencia, reconocer nuestros orígenes.

## El triunfo del horror

No es nuevo que los artistas se valgan de cuerpos de animales como recurso técnico y/o conceptual para sus producciones. Algunos de los pigmentos orgánicos naturales con los que ha trabajado el hombre a lo largo de la historia del arte provienen de la extracción de la sangre, de las vísceras de animales sacrificados, o de otros productos de origen animal. Ejemplo de lo anterior son: la cochinilla *Dactylopius coccus*, insecto de origen mexicano parásito de la planta del nopal, que se ha exportado desde la época de la Colonia a otros países para su cultivo, pues de él se obtiene el rojo carmín y otra gama de colores como el violeta, el naranja, el negro, el azul y el gris (Pérez & Becerra, 2001); el *kermes vermilio*, insecto del cual se obtiene el rojo carmesí; o el suero de la leche, de donde se obtiene el amarillo. Otros pigmentos proceden de la carbonización de los huesos, los cuernos y los dientes de algunos animales. Cuando de aprovechar cada una de las partes del animal se trata, se editan hasta manuales para direccionar el tratamiento y aprovechamiento de cada fragmento. La diferencia está en la forma como se usa y se ingiere esa carne o ese cuerpo transparentado por la muerte. En la antigua Mesopotamia, por ejemplo, “se realizaban ritos de iniciación y se tendía al consumo de los animales para apropiarse de sus fuerzas divinas o sobrehumanas” (Loria, 2004: 108). El hombre de las culturas ancestrales, aparte de consumir la carne

del animal como forma de alimento, encontraba en ella un poder mágico que perpetuaba la fertilidad y el conocimiento.

En una vertiente del arte contemporáneo, el animal está sometido al sufrimiento y a la muerte. Tomarlo de forma selectiva y sacrificarlo para llevar a cabo un proceso estético en aras del arte, como el que realiza la artista polaca Katarzyna Kozyra, sobrepasa los límites de representación y presentación del animal en el arte de hoy. Inspirada en un cuento de los hermanos Grimm titulado *Los cuatro músicos de Bremen*, Kozyra decide elaborar una pirámide de animales previamente sacrificados y disecados. El conjunto compuesto por un caballo, un perro, un gato y un gallo, compone la instalación. Esta obra no se hizo esperar de la crítica. Los juicios de valor fueron inmediatos: era incomprensible sacrificar a un ser vivo en nombre del arte. Es cierto que muchos se oponen a la práctica del sacrificio animal. Sin embargo, la obra de esta artista muestra sin ningún recato, el aniquilamiento lento y en vida de los animales reclusos en apartamentos, zoológicos o circos. La artista inteligentemente recurre a una *belleza siniestra* desde la omnipresencia del animal y exhibe con perversión eso que es familiar para nosotros, desde una perspectiva estratificada por el tamaño y la superioridad, y hace consciente el horror mediante un estado suspendido por la muerte.

En el ámbito del arte colombiano la escultora María Fernanda Cardoso es reconocida internacionalmente por sus configuraciones abstractas, cuyos soportes y materiales plásticos se caracterizan por la manipulación de cuerpos de animales vivos y muertos, articulados a patrones geométricos en los cuales convierte el equilibrio y la armonía en un juego poético sujeto a la belleza. Pero, el contexto de la crítica parece que enmarcara su trabajo dentro de una *belleza conflictiva* porque liga el hacer artístico con un desestimado compromiso ético, dado que involucra en sus obras animales que estuvieron vivos, y que fueron sacrificados para cumplir una función utilitaria, en la construcción de las ideas y de la imagen,

(como sus instalaciones realizadas con pequeños animales de mar), o vivos y adiestrados, como en su *Circo de pulgas*, en el que son convertidos en espectáculo. Ella misma advierte: “mi estrategia es volver al espectador cómplice de haber disfrutado una experiencia estética que tiene un subfondo perturbador, no evidente a primera vista” (Giraldo, 261: 2010). Esa complicidad, quizás responde a una especie de embelesamiento que se desprende de lo armónico en términos de composición, color, simetría y textura y que, en su base, enlaza una lectura dominada por principios básicos, como el gusto y el placer, con aspectos siniestros. Pero si frente a un espectáculo como el que ofrece esta artista colombiana el público profundizara más allá de la belleza inmediata que aquél ofrece, su reflexión posiblemente conduciría a una realidad atroz: el sacrificio y la comercialización de los animales de mar llevada a cabo por la industria turística para ser utilizados en prácticas ornamentales o como piezas de coleccionista.

La ciencia también obtiene beneficio de los animales en sus experimentos, bajo la estrategia de la ingeniería genética, cuyos procedimientos dan origen a un nuevo concepto de *naturaleza*. Los animales que son manipulados en laboratorios no sólo corren riesgo porque su esencia o fisonomía se altera; también porque se pone en riesgo su ecosistema. La pregunta sería entonces, ¿cómo se comportaría este nuevo ser dentro de su ecosistema y frente a la cadena alimenticia si ha sido re-diseñado con unas características específicas que posiblemente modificarían a toda su especie al momento del apareamiento? El conflicto no es sólo de orden natural sino también ético. Pues no podemos saber cómo se adaptaría a su ecosistema original o si tendría que construirse uno de acuerdo a su angustiada indefinición como nueva especie. En esta perspectiva, la artista australiana Patricia Piccinini ha planteado en su obra el problema de la relación entre lo natural y lo artificial. Ha fusionado el conocimiento biocientífico con el lenguaje del arte, para dar origen a creaciones sintéticas de las que emergen figuras teratógenas como resultado de la hibridación entre lo humano y lo animal.

Su trabajo se debate entre lo extraño, lo monstruoso y lo tierno; el asombro por la velocidad y la precisión con las que la ciencia sobrepasa sus límites; lo monstruoso al margen de una belleza dotada de modificaciones y deformaciones simuladas donde lo real excede lo real. Sus materializaciones pertenecen al plano de lo ficticio. Sin embargo, no significa que estas criaturas no merodeen por los laboratorios científicos. Y la ternura se adhiere al contexto creativo porque fluctúa el espacio vital en el que circula el ser humano, al exhibir seres transgénicos, que amamantan en la posición y con la mirada hundida en su crío como lo hace una mujer durante la maternidad, o de niños que se relacionan con estas criaturas a partir de la complicidad del juego. La artista afirma:

“Me encanta cuando la gente discute sobre lo que el trabajo trata de decir, cuando empiezan a analizar los temas desde numerosos puntos de vista. Me encanta ver cómo una persona pasa de una actitud inicial de repugnancia por lo extraño de mis creaciones a una actitud de comprensión o de simpatía. Me encanta cuando la gente se da cuenta de que todo esto se refiere realmente a nuestra vida actual” (Piccinini citada por Montijano, 2007).

Aunque Piccinini no emplea animales vivos como material creativo sí hay una preocupación implícita en su obra, acerca del peligro al que se exponen tanto el animal como el ser humano, al ser partícipes de procesos y experimentos científicos de los que se desconocen por completo sus consecuencias.



Arriba: *Fobia 1*. Resina poliéster. Sandra Johana Silva Cañaverl.

## La presencia de la pulga

La Peste Negra, también conocida como Peste Bubónica,<sup>9</sup> tuvo lugar en Europa durante el siglo XIV y constituyó uno de los eventos más trágicos de la historia de ese continente. La pandemia arrasó, según registran las reseñas históricas, entre un 30% y un 60% de la población europea. La causante de la enfermedad fue una bacteria conocida con el nombre de *Yersinia pestis*, que se aloja en roedores silvestres y que se diseminó a través de la picadura de las pulgas. “La pulga introduce miles de bacilos en la piel, que emigran a través de los vasos linfáticos hasta los ganglios linfáticos regionales, donde se multiplican causando la destrucción y necrosis (muerte de un tejido) de la estructura ganglionar” (Castillo, 2010). Es por ello que los síntomas más frecuentes en la época, fueron las deficiencias pulmonares (neumonía), neurológicas (convulsiones), y dolor en los ganglios linfáticos.

Otro referente histórico data de la década de 1660. Se trata de la “Gran Plaga” de Londres, producida también por la *Yersinia pestis*. Una causa posible que originó la plaga fue el intercambio mercantil con barcos holandeses. Los barcos no sólo transportaron algodón; sirvieron igualmente de puente entre los humanos y los roedores. Aunque la plaga tomó como centro la ciudad de Londres, el brote se propagó por muchas regiones del país. Finalmente, con el gran incendio del 2 y 3 de septiembre de 1666, muchas edificaciones susceptibles de contagio desaparecieron del contexto. Y los mecanismos de reconstrucción arquitectónica de la ciudad, incluyeron sistemas de alcantarillado, calles amplias y casas techadas con materiales diferentes a la paja, que incrementaron la sanidad ambiental.

.....  
<sup>9</sup>El término bubón hace referencia a la hipertrofia de los ganglios linfáticos.

<sup>10</sup>El hecho de abandonar el lugar infestado no es garantía para que en cualquier otro espacio, ella no aparezca, o aparezca sin que el individuo lo sepa.

## Relación de proximidad con el animal

Michel de Certeau —citado por Auge— define el lugar como:

“Una configuración instantánea de posiciones, lo que equivale a decir que en un mismo lugar pueden coexistir elementos distintos y singulares, ciertamente, pero de los cuales nada impide pensar las relaciones ni la identidad compartida que les confiere la ocupación del lugar común” (Auge, 2000: 59).

La presencia de un animal como la pulga en el espacio privado del hombre (la casa, por ejemplo) no debería suponer amenaza alguna actualmente. Habitamos entornos urbanizados, construidos en concreto, lo que reduce en cierta medida la posibilidad de una aproximación directa con un insecto sinónimo de impureza, suciedad o atraso. Sin embargo, el hombre moderno convive con animales domésticos (por no hablar de los sistemas de acueductos subterráneos, sitios en lo que se guarecen los roedores), de modo que la pulga inevitablemente se incuba, perpetuando su presencia en las ciudades, de manera que, convivimos con el parásito o abandonamos el lugar que elegimos para vivir.<sup>10</sup>

Al realizar una exploración metódica del espacio urbano nos encontramos con unas determinadas condiciones que le han permitido al insecto aproximarse al hombre y obrar de acuerdo con su naturaleza. El polvo, el hacinamiento y la presencia de animales domésticos han garantizado su presencia en los lugares de habitación. El despliegue espacial de este animal y la forma en que su presencia perturba al ser humano (ya que logra desestabilizar la seguridad del sujeto, reafirmando su identidad asociada a la calamidad y a lo catastrófico), son motivo de sentimientos de miedo y de asco que se convierten en fobia. Pero tanto, sentimientos como la fobia permiten el surgimiento de representaciones visuales que conforman el material para la investigación teórica (en la que hemos retomado principalmente el concepto de lo siniestro). Ésta a su vez, nos ha posi-

bilitado la elaboración de una obra tridimensional—y su correspondiente instalación— que manifiesta, de algún modo, la referencia a una nueva naturaleza.

## Lo siniestro y la fobia: elementos de exploración conceptual

La configuración teórico-plástica de la imagen de la pulga es portadora de un drama que se desenvuelve entre lo real y lo fantástico, en donde el concepto de lo siniestro y el sentimiento de miedo y asco, que concluyen en el trastorno fóbico, operan de forma significativa. Si analizamos la manera como interactúa el insecto dentro del espacio del ser humano vamos a encontrar estos dos puntos de tensión: es un insecto con el que estamos familiarizados ya que por más distancia que intentemos crear con el animal desvirtuando su presencia bajo la limitante de civilización, aún convivimos con él en nuestros entornos, lo que hace imposible evadir su contacto. Por experiencia sabemos que se alimenta de sangre. A partir de ese saber, tenemos claridad frente a una especie que despoja a otra de su elemento vital. Sumado a lo anterior, se incuba bajo determinadas condiciones dando origen a millones de huevos que tienen la propiedad para obrar de manera invasiva, por tanto, los sentimientos que se van a derivar son de miedo y de repulsión ante un fenómeno que claramente cumple la definición freudiana de lo siniestro, es decir, de lo ominoso: “lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo concebido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo. ¿Cómo es posible que lo familiar devenga ominoso, terrorífico y en qué condiciones ocurre?” (Freud, 1979: 220). En primer lugar, la pulga es un insecto familiar porque habita junto al hombre desde tiempos inmemoriales, y lo ha acompañado a lo largo de su historia civilizadora junto a las mascotas que conviven con él. Pero es terrorífica por los sentimientos que genera y que se convierten en fobia cuando se sabe cómo se comporta con su inocente anfitrión. Este insecto como otros, *se alimenta de*, y por ello le arrebató a su anfitrión de manera cons-

tante una sustancia que para éste como para aquél es vital: la sangre. Así pues, el proceso que se origina en la relación anfitrión-huésped es de tal índole que el sujeto queda subyugado por un pequeño insecto que a pesar de su apariencia inofensiva es objeto de horror y de espanto subjetivo. Esta situación, no sólo es inquietante en el sentido de producir sentimientos de inconformidad, sino que rápidamente se va transformando en angustia hasta tornarse definitivamente terrorífica. Desde este punto de vista, lo siniestro es, como afirma Umberto Eco, un episodio que se encuentra en el nivel de aquéllos que *nos espantan* porque lo que nos causa “horror es algo que no es como debería ser” (Eco; 2007: 311); o como afirma Schelling, citado también por Eco, lo siniestro “es aquello que debería haber permanecido oculto y que ha salido a la luz”, “lo siniestro se presenta como antítesis de todo lo que es confortable y tranquilo” (2007: 311).

Si este insecto genera un sentimiento terrorífico que se *resuelve* en fobia, tenemos que definir ahora ese trastorno. Se trata de una de las formas específicas de los trastornos de ansiedad que clínicamente “se caracteriza por la aparición de ansiedad severa cuando el paciente es expuesto a una situación u objeto específico. El miedo es persistente, excesivo e irrazonable y conduce al individuo a evitar tales situaciones u objetos” (Toro, 1997: 180).

La habitación es un espacio cargado de sentido, de recorridos, de señales y de rituales. Es por así decirlo, la coraza que protege al hombre de las agresiones exteriores. Pero si al mismo tiempo, en ese sitio cotidiano coexisten dos presencias —en la que una de ellas multiplicada arremete contra el hombre aferrándose a su cuerpo de manera colectiva—, se puede desencadenar una relación que estará marcada dentro de un proceso fóbico. La pulga es un animal que produce escozor; ella asedia con su comportamiento porque la forma en que subsiste es a través de la sangre del otro. Además, ella cuenta con una estructura sensorial que reacciona a estímulos como el calor que emite el cuerpo, las secreciones

de la piel y los olores que permean el lugar donde habita el anfitrión. Con una sola picadura, la pulga puede originar desde dermatitis agudas hasta infecciones mortales, dado que sus canales salivares son receptáculos y portadores de bacterias y hongos. Y ese contacto prolonga aún más el pánico en el sujeto, porque de alguna forma se siente violado, lo cual desencadena una reacción que llega a paralizarlo. Es por ello, que cada noche, el individuo siente *cómo* ese otro viene hacia él para invadirlo, atormentarlo y despojarlo de una parte de sí mismo. Ese *otro* que se instala en el lugar personal de un individuo, no es “un otro con el que me identifico y al que incorporo, sino un Otro que precede y me posee” (Kristeva, 1980: 19), a la manera fantástica sufrida por Gregorio Samsa, protagonista de *La metamorfosis* de Kafka. Esta situación que se repite continuamente conduce al hombre a estados mentales cada vez más frágiles. Por consiguiente, la presencia rebelde del animal se inserta no sólo en la relación del hombre con su espacio sino con su mente; lo condiciona y lo obsesiona hasta el punto de imaginarse a sí mismo como una prolongación o apéndice del cuerpo del insecto.



**Arriba:** Proceso de modelado *Fobia 1*.  
Sandra Johana Silva Cañaverál.

## La resolución fóbica: la obra

Esta presencia constante y perturbadora, origen del trauma, dio lugar a la elaboración del primer boceto preparatorio de la obra —que forma parte de la investigación-creación—, en cuya imagen el dibujo es motivo de espanto y revelación porque saca el trauma del sujeto. Ese “sacar el trauma

del sujeto” corresponde al segundo enfoque que propone Hal Foster (2001) para analizar aquellas obras que evocan lo real y cuyo objeto es *exponer la herida*. Inicialmente se capturaron líneas y contornos arraigados a un proceso de simplificación. Después, ese objeto del trauma y del trastorno fóbico (la superproximidad con la pulga) se instaló en el plano de la fascinación y el reconocimiento a través de la observación científica, transformando la imagen en un dibujo referenciado en la fisonomía de este insecto. Finalmente, concluyó en una imagen fabulada cuyas extremidades intencionalmente humanas gravitarían en una atmósfera sin peso. Eso *monstruoso* y *temible* proveniente del miedo y de la repugnancia había logrado configurarse en objeto de lo siniestro. Su tamaño minúsculo sólo respondía a su mundo natural; pero en el plano de la imaginación ocupaba un lugar monumental. Como dibujantes asistimos al nacimiento de un animal híbrido, de una nueva naturaleza producto de una relación empírica y psíquica que nos lleva por fuera del límite de lo real.

La solución del dibujo no fue ajena al lenguaje del abstraccionismo. Por más figurativa que parezca su materialización, atravesó las dos maneras en que se puede llegar a un resultado de esta envergadura. Se inició un proceso de esquematización que deformaba su aspecto real para concluir en una expresión de lo fantástico. En esta expresión introdujimos la fisonomía del insecto para independizarla posteriormente hasta efectuar una metamorfosis, todo ello mediante la lógica de una mimesis formal y de la imagen fabulada.

Una primera conclusión que hemos obtenido de la investigación es la siguiente: durante el Paleolítico Superior la intencionalidad de las representaciones de los animales no responde a una motivación de tipo virtuoso ni a una preconcepción consciente acerca del arte, aunque bajo categorías estéticas modernas es posible encontrar en ellas una elaboración que puede calificarse como artística. Así lo piensa Herbert Read:

“Antes de que pudiera surgir un sentido de la belleza, tuvo que haber una *abstracción* consciente del proceso natural. No hay evidencia de que esta acción consciente de abstracción fuera realizada por el hombre paleolítico. Lo más que podemos suponer es que la economía y el ritmo del movimiento—los ingredientes necesarios de la habilidad— fueron transferidos del artefacto a la imagen” (Read, 2003: 33).

En este sentido, no parece que hubiera existido un grupo primitivo especializado en el arte del dibujo y la pintura. Read mismo afirma que es más probable que el hombre primitivo contara con una “natural habilidad para dibujar” (Read, 2003; 34). Así los dibujos realizados por él, le sirven más bien de herramienta para retener el espíritu del animal, ejercer alguna forma de poder y *cazarlo*. De ahí es posible que nosotros, al utilizar la entomología como ciencia al servicio de las búsquedas técnicas y dimensionales del arte para llevar a cabo un análisis de la estructura fisonómica de la pulga, tengamos una finalidad semejante a la que tuvieron los primitivos al dibujar: cómo cazar al animal y, en nuestro caso, cómo dominar simbólicamente nuestro insecto. Lo que pueden sugerir los dibujos del Paleolítico así como nuestra propuesta plástica, es una representación de dos actos de supervivencia. El arte primitivo, como lo afirmábamos al principio de este trabajo, no puede considerarse entonces como un arte estático y ya *muerto*. Él ha estado vigente en la historia y, con especial fuerza, en el arte contemporáneo.

### La hibridación: elemento de exploración gráfica

El término hibridación hace referencia al cruce o mezcla de elementos de distintas naturalezas que dan origen a un nuevo organismo o producto. En la creación artística, la hibridación se introduce como un mecanismo que permite la conexión y el cruzamiento con diferentes lenguajes y técnicas para enriquecer y ampliar el horizonte creativo. Los sistemas de imagen ya no se ven arraigados ni a



Arriba: *Fobia 2*. Sandra Johana Silva Cañaveral.

soluciones técnicas tradicionales ni mucho menos a estilos que no permitan el uso de recursos provenientes de otras disciplinas.

Contar con el recurso de la hibridación en la configuración de la imagen de la obra, nos ha posibilitado no sólo que el proceso se nutra del dibujo como herramienta estructural y dimensional de la misma, sino que exploremos el lenguaje de la escultura como un espacio vinculado a la memoria y a la sensibilidad que se recuperan a través del gesto del dibujo. En el dibujo escultórico se exalta dramáticamente una anatomía simbólica donde existen elementos de reconocimiento entre el hombre y el animal, pero no una representación hiperreal. En realidad, los elementos que componen el dibujo atienden a un sistema de imagen tradicional y mimética; sin embargo, su carácter responde al desarrollo de una propuesta conceptual. Pareciera que la hibridación *hombre-pulga* en la obra estuviera inducida sólo por el encantamiento de una imaginación fabulada. No obstante, la hibridación está dada desde el mismo momento en que el insecto se adhiere a la piel del hombre: hay una mezcla de fluidos, un cruce entre el hombre y el animal, sólo que este cruce no corresponde a un proceso de simbiosis. En el ser humano la hibridación corresponde a un trauma-

tismo físico y mental y en la pulga corresponde a una forma de revitalización. Esa reciprocidad, que no es posible en la vida real ni por tamaño y mucho menos por estructura genética, es recreada fantásticamente por el arte: gracias a él se concibe una nueva naturaleza a través de una forma siniestra al sobredimensionar el tamaño del insecto, pero que altera el orden natural al poseer extremidades humanas; extremidades que han sido configuradas en una extraña mezcla de elementos que le son arrebatados al ser humano de forma imperceptible y que constituyen el significado simbólico que ha sido fabulado a través de la creación.

Para llevar a cabo la obra se adecuó un espacio como laboratorio de creación para la experimentación con diferentes técnicas y materiales, lo que nos ayudó a simplificar el dibujo para deducir el objeto tridimensional al que llamamos *dibujo escultórico*. El objeto escultórico se elaboró inicialmente en arcilla, pero este material no condujo a las expectativas esperadas. Optamos entonces por un material más humilde pero igualmente noble como la plastilina y la cristalización en resina poliéster. Como resultado de una constante depuración de la obra construimos tres piezas tridimensionales como conjunto plástico. En cuanto a la estructura visual, la plataforma de presentación técnica de la obra la hemos traducido a la *instalación* como lenguaje que permite la intervención de un espacio cuyas dimensiones dialogan con el objeto implicado. Así pues, el espacio adquiere la función de soporte y de carácter discursivo en la obra.

## Conclusiones

Las distintas culturas y civilizaciones han utilizado la imagen de los animales para simbolizar el poder de la naturaleza, el miedo y la veneración que ella les inspiraba. Las culturas han atribuido así a los animales características y cualidades que los asemejan al hombre, ya sea en su parte vital o inconsciente, y los han representado de acuerdo con su relación amistosa y conflictiva.

En las sociedades primitivas se exaltaba la vitalidad del animal como una experiencia, entre otras, de transición entre la vida y la muerte. Sobre esta base se articulaban significados que progresivamente ampliaron el conocimiento mítico acerca del mundo. Como se sabe, la mitología conforma un tipo de conocimiento diferente al conocimiento científico, que tiene a su manera una coherencia interna y que ha permitido dar cuenta de fenómenos que no son accesibles a verificación empírica o a una penetración exclusivamente racional. La mitología y el mundo onírico fueron generadores de un extenso repertorio de imágenes emblemáticas en cuyas representaciones se expresaban metamorfosis entre humanos y divinidades, o entre humanos y animales. En el arte contemporáneo estos cruces imaginarios tienen también amplias funciones simbólicas. Una de ellas, por ejemplo, es la de mostrar la situación del hombre en una zona de oposiciones respecto al animal. En este sentido, el animal corre y ha corrido peligro en su relación efectiva con el hombre porque ella parece estar fundamentada desde sus orígenes en procesos de crueldad, violencia, tortura, explotación y sacrificio, no sólo por ser una fuente de supervivencia, sino en aras de una constitución psíquica particular del hombre, donde la pulsión de muerte debe ser satisfecha de cualquier modo, y además en aras del arte y de las dominantes culturales de consumo.

Los artistas transitan a través de múltiples procesos experimentales y reflexivos en la resolución plástica de la imagen simbólica del animal. Así, hemos podido seguir cierta ruta en cuanto al manejo de los medios artísticos y la producción de obra: el animal no es sólo un ser objetivo (un ser-ahí a la manera de Jaspers<sup>11</sup>) en la naturaleza; es también un instrumento con el que se experimenta, al que se transforma, con el que se ironiza o se reafirma una realidad específica. En algunas ocasiones la

.....

<sup>11</sup>Es importante al menos mencionar que el concepto de *dasein* tiene en Jaspers un matiz diferente al de Heidegger. Remitimos al lector a la obra *Filosofía de Jaspers* (primer libro) donde este filósofo especifica su perspectiva.

fascinación por el animal se dirige sólo a algunos de sus órganos (la piel por ejemplo), pero en esa fascinación persiste de algún modo una indicación metafórica a un valor casi superior de su naturaleza y constitución. Algunos artistas llegan a aceptar el estado de vulnerabilidad del que son cautivos los animales en nuestra cultura, en la que están sometidos al hostigamiento y la persecución por parte de otro que se desligó de su propia naturaleza para dominarlos en cualquier sentido.

Esta investigación ha evidenciado —entre otras cosas— que el arte, a partir de las *Vanguardias*, ha dotado a la obra de un lenguaje en el que se proyecta el significado de animalidad a través de unas categorías estéticas que han superado *lo bello* para integrar otras categorías como lo monstruoso, lo siniestro o lo feo. En síntesis, nuevas formas que el hombre ha creado para reflexionar, comprender y transformar el mundo y acercarse a sí mismo.

## Referencias

- ◆ Auge, Marc (2000) *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- ◆ Adell Creixell, Anna (2009) Metáforas zoomorfas. En *Revista Internacional de Arte Lápiç*, N° 256: 59-77.
- ◆ Biosca, Anna; Murugarren, Plácido & Javier Tomás (Editores), (s. d.) *Atlas Universal de Filosofía*. Barcelona: Grupo Océano.
- ◆ Castillo, Gustavo (2010) *Peste Bubónica*. En <http://www.entornomedico.org/salud/saludyenfermedades/alfaomega/pestb.html> Consultado 18/05/2010.
- ◆ Danto, Arthur (2005) *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós.
- ◆ Deleuze, Gilles (1988) *El abecedario*. Disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/videodeleuze.html> Consultado 23/03/ 2010.
- ◆ Derrida, Jacques (2008) *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta.
- ◆ Domínguez, Javier; Fernández, Carlos; Giraldo, Efrén & Jerónimo Tobón (2010) *¿Quién le teme a la belleza?* Colombia: La Carreta Editores.
- ◆ Eco, Umberto (2007) *La historia de la fealdad*. Traducción de María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen.
- ◆ Eliade, Mircea (1993) *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- ◆ Foster, Hall (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- ◆ Freud, Sigmund (1979) Lo ominoso. En *Obras completas Volumen XVII*. Buenos Aires: Amorrortu.
- ◆ Jaspers, Karl (1958) *Filosofía Tomo I*. Madrid: Revista de Occidente, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico.
- ◆ Jordá Cerdá, Francisco (1957) Notas de pintura rupestre solutrense. *Zephyrus*, Vol. 8: 93-102.
- ◆ Jordán Montes, Juan (2001-2002) Los animales en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica: emblemas, alegorías, epifanías y ausencias. *Anales de prehistoria y arqueología*, N° 17-18: 37-52. Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=814543>
- ◆ Kristeva, Julia (1980) *Los poderes de la perversión*. México D. F.: Siglo XXI.
- ◆ Lacalle Rodríguez, Raquel (1998) Sobre el significado de algunas composiciones del arte paleolítico. *Zephyrus*, Vol. 51: 265-276.
- ◆ Loria, Vivianne (2004) Bestiarium. *Revista Internacional de Arte Lápiç*, N° 199-200: 108-113.
- ◆ Montijano, Marc (2007) *Las "tiernas criaturas" de Patricia Piccinini*. En [http://www.homine.com/arte\\_xx/patricia\\_piccini/idex.html](http://www.homine.com/arte_xx/patricia_piccini/idex.html) Consultado 13/04/2010
- ◆ Pérez Sandi, Mayra & Rosalba Becerra (2001) Nocheztli: el insecto del rojo carmín. *Biodiversitas* N° 36: 1-8. Disponible en [www.conabio.gob.mx/otros/biodiversitas/doctos/pdf/biodiv36.pdf](http://www.conabio.gob.mx/otros/biodiversitas/doctos/pdf/biodiv36.pdf)
- ◆ Popelka Sosa, Roxana (2009) La posmodernidad y su reflejo en las artes plásticas. *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 21: 89-98. Disponible en <http://revistas.ucm.es/bba/11315598/articulos/ARIS0909110089A.PDF>
- ◆ Read, Herbert (1957) *Imagen e idea. La función del arte en desarrollo de la conciencia humana*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- ◆ Rebollar, Mónica (2004) Carne trascendida. *Revista Internacional de Arte Lápiç*, N° 199-200: 68-85.
- ◆ Salabert, Pere (2004) *La redención de la carne. Hastío de la carne y elogio de la pudrición*. Murcia: CENDEAC.
- ◆ Salamanca, Oscar (2005) *La memoria del Goffish: presentación y representación del animal en el dibujo occidental de finales del siglo XX*. Tesis Doctoral. Barcelona: Inédita.
- ◆ Segura, Antonio (2009) *Entre lo humano y lo animal: Entrevista a Rubenimichi*. Disponible en <http://artescontemporaneos.com/entrevista-a-rubenimichi/>
- ◆ Toro, Ricardo José & Luis Eduardo Yepes (1997) *Fundamentos de medicina. Manual de psiquiatría*. Medellín: Corporación para Investigaciones Biológicas.

