

BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN ANIMAL

BRIEF STATUS OF THE ANIMAL QUESTION

JULIETA REBECA YELIN*

Universidad Nacional de Rosario-CONICET, Argentina

Fecha de recepción: 17 de abril de 2016

Fecha de aceptación: 19 de septiembre de 2016

Fecha de modificación: 11 de octubre de 2016

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo examinar algunas de las transformaciones que el desarrollo y la expansión de los llamados "estudios animales" generan en el ámbito de las humanidades; más específicamente: en la creación de nuevas herramientas críticas para abordar experiencias artísticas. A partir de la lectura de dos ensayos recientes dedicados a la siempre perturbadora presencia del imaginario animal en las artes visuales, procuramos analizar algunas nociones que podrían enriquecer el campo de estudio más allá de sus límites disciplinares, proyectándose por ejemplo al terreno de la crítica literaria. Estas nociones son, entre otras, las de "superficie", "fenomenología animal" y "epistemología antirrepresentacional".

PALABRAS CLAVE: cuestión animal, poshumanidades, artes visuales, crítica literaria, pensamiento.

ABSTRACT

This paper examines some of the transformations imposed by the development and expansion of the field of the so-called "Animal Studies" to the sphere of the Humanities; more specifically: in the creation of new critical tools that address the artistic experience. Starting from the reading of two recent essays devoted to the always disturbing presence of the animal imaginary in the visual arts, I analyze some notions that could enrich the field of studies beyond its disciplinary limits, projecting it, for example, to the scope of literary criticism. These notions are, among others, "surface", "animal phenomenology" and "antirrepresentational epistemology".

KEYWORDS: animal question, posthumanities, visual arts, literary criticism, thinking.

* julietayelin@conicet.gov.ar. Doctora en Humanidades con Mención en Literatura. Universidad Nacional de Rosario.

“El conocimiento por el conocimiento” —esa es la última trampa que la moral tiende: de ese modo volvemos a enredarnos completamente en ella.

(Nietzsche, *Más allá* 98)

1. POSHUMANIDADES

Desde 2007 se viene publicando con regularidad en la editorial de la Universidad de Minnesota una colección de ensayos sobre lo que en los últimos años la crítica poshumanista ha circunscrito como “la cuestión animal”: un espacio interdisciplinario centrado fundamentalmente en los intercambios que las diversas disciplinas científicas y artísticas realizan con la filosofía de cuño poshumanista, desde —para situar este movimiento en una tradición más amplia— el giro nietzscheano hasta nuestros días, atravesando de modo ineludible el caudaloso río del pensamiento francés de la segunda mitad del siglo xx, así como la producción más reciente en el campo de la biopolítica, especialmente en el ámbito de la filosofía italiana.

Cary Wolf, uno de los referentes más importantes del poshumanismo en el mundo anglosajón, es el editor de la serie. El nombre que eligió para la colección, “Posthumanities” [poshumanidades], condensa los dos sentidos en que se mueve actualmente el trabajo crítico en torno del problema de la animalidad: por un lado, se puede entender la “poshumanidad” como un tiempo y un espacio en el que se producen y ponen a prueba un conjunto de conceptos para intentar aprehender los devastadores efectos de la crisis del humanismo como horizonte de pensamiento; no solo los que tuvo sobre el corpus de la filosofía, sino también sobre los desarrollos de los saberes políticos, estéticos, científicos. O, en otras palabras, como un proceso histórico en el que el descenramiento de lo humano —a causa, fundamentalmente, de los avances tecnocientíficos y del estrepitoso fracaso del capitalismo— es cada vez más difícil de ignorar. Un estado de cosas, en definitiva, en el que el humanismo puede ser percibido como un paradigma históricamente datado y no como nuestro “natural” modo de pensar. Michel Foucault lo sintetizó lúcidamente:

Por extraño que parezca, el hombre —cuyo conocimiento es considerado por los ingenuos como la más vieja búsqueda desde Sócrates— es indudablemente sólo un desgarrón en el orden de las cosas, en todo caso una configuración trazada por la nueva disposición que ha tomado recientemente en el saber. De ahí nacen todas las quimeras de los nuevos humanismos, todas las

facilidades de una “antropología”, entendida como reflexión general, medio positiva, medio filosófica, sobre el hombre. Sin embargo, reconforta y tranquiliza el pensar que el hombre es sólo una invención reciente, una figura que no tiene ni dos siglos, un simple pliegue en nuestro saber y que desaparecerá en cuanto éste encuentre una forma nueva. (Foucault, *Las palabras* 8-9)

En este contexto, las humanidades experimentan importantes transformaciones e incluso, como afirma el propio Wolfe en su artículo “‘Animal Studies,’ Disciplinarity, and the (Post) humanities”, se convierten en campos de saber —también en instituciones, en universidades— que parecen tener escaso valor y ser poco solicitados en el mundo actual (100). Una de las tareas que podría contribuir a resignificar el rol de estas disciplinas de conocimiento en nuestras sociedades —y, por tanto, a darle un nuevo impulso, a desplazarlos de una función meramente conservadora— sería, pues, la de crear progresiva y colectivamente un nuevo diccionario, o al menos una serie de nuevas entradas superadoras de las gastadas conceptualizaciones esencialistas, moralistas, dicotómicas —animal/humano, cuerpo/alma, razón/instinto, civilización/cultura y sus numerosas derivaciones— que han ordenado durante siglos nuestro pensamiento de la vida.

En función de lo expuesto, y en segundo lugar, la noción de “poshumanidades” se identificaría con la búsqueda de nuevas prácticas críticas —artísticas e intelectuales—, esto es, formas de diálogo transdisciplinar que no se limiten a compartir perspectivas o métodos, lo cual suele dar resultados bastante empobrecedores, sino que pongan en cuestión los límites que separan un campo de otro, que interroguen, desde la práctica específica, los fundamentos de dicha especificidad. Esta búsqueda, que es connatural al pensamiento poshumanista, se apoya en la hipótesis de que esos límites establecidos *a priori* suelen estar vinculados, en la mayoría de los casos, a una concepción compartimentada y jerárquica del conocimiento. Un prejuicio enraizado en el pensamiento moderno, en su afán de fortalecer la distinción entre lo humano y lo animal por medio de la postulación de la supremacía absoluta de la racionalidad. Esto no significa, como aclara con cautela Wolfe, que deberíamos abandonar nuestros protocolos críticos para conformar una suerte de megacampo interdisciplinar llamado “estudios animales”; por el contrario, se trataría de reconocer que solo en y a través de nuestra especificidad disciplinar podemos realizar una contribución específica a esa gran “cuestión animal” (115); dotarla de nuevos sentidos, convertirla en una perspectiva que dialogue con otras con el fin de hacer emerger —para evocar el epígrafe que abre estas páginas— nuevas morales del conocimiento.

What we need, then, is not interdisciplinarity but *multidisciplinarity* or perhaps *transdisciplinarity* —but a transdisciplinarity understood not (to take a recent formulation) as “a critical evaluation of terms, concepts, and methods

that transgresses disciplinary boundaries” as a means to a “higher level of reflexivity,” one that “accepts the task of making itself transparent by thematizing the conditions of its own speech.” Rather, we need to understand transdisciplinarity as a kind of redistributed reflexivity necessitated, as we have just seen, by the fact that (by definition) *no* discourse, no discipline, can make transparent the conditions of its own observations. (Wolfe, *What is* 116)¹

En este sentido, añade Wolfe, la transdisciplinarietà podría ser entendida como una red de disciplinas que, haciendo lo que cada una sabe hacer, pongan en cuestión —y sean cuestionadas por— otras formaciones disciplinares. Un buen ejemplo podría ser el de los estudios literarios: ellos tienen un importante rol que jugar si se orientan a mostrar cómo las teorías del lenguaje han descansado mayormente en la ciencia cognitiva, y cómo esa teoría ha estado tradicionalmente ligada a los problemas de la conciencia y el conocimiento, utilizando como presupuesto una idea cartesiana de subjetividad que ella misma procura superar a través de su modo de análisis funcional (116)². La crítica literaria vendría, al reconsiderar los presupuestos de un saber tan próximo como el de la lingüística, a mostrar y analizar la ideología que opera pese a sus propias prevenciones. Sus desarrollos redundarían, así, en una revisión de los usos que ella misma hace de las teorías acerca del lenguaje y, de ese modo, en una transformación no del objeto del vínculo —en este caso, el lenguaje literario—, sino de las formas concretas en que este se constituye, así como de sus efectos sobre la producción de conocimiento. La crítica, pues, no solo debería preguntarse una y otra vez qué es y cómo funciona el lenguaje —pregunta que trae consigo de modo ineludible otras como qué es la subjetividad o lo subjetivo, qué es la conciencia o qué significa conocer—, sino también, en términos más generales, se vería impelida a indagar de qué modo se constituye la relación entre los problemas epistemológicos y las cuestiones ontológicas que forman parte de su campo de preocupaciones.

Consecuentemente con esta perspectiva, en la presentación general de “Posthumanities”, Wolfe pone el énfasis en la voluntad de crear nuevas relaciones entre saberes que no se limiten a reproducir las retóricas y los métodos del conocimiento disciplinar, sino que promuevan un replanteamiento de las formas académicas —teóricas, metodológicas, éticas— de producir pensamiento crítico. Este propósito se apoya en la percepción de que la pregunta por lo humano ha desbordado el estrecho marco al que la había confinado la filosofía moderna, volcándose al más vasto y complejo ámbito

1. La definición de 'transdisciplinarietà' citada por Wolfe ha sido tomada de Dolling y Hark.

2. Wolfe hace referencia concretamente al trabajo de Daniel Dennett, al que dedica buena parte del capítulo 2 de *What is Posthumanism*: “Lenguaje, Representation, and Species. Cognitive Science versus Deconstruction”.

de lo “viviente”. Dicha ampliación de los límites de su objeto va acompañada de una reformulación que tendrá, por supuesto, consecuencias éticas: si el hombre no es ya la única criatura a glorificar y proteger, si después de siglos de ensayos y errores podemos concluir que el humanismo ha sido, como mínimo, una forma de justificar la indiferencia y la crueldad hacia todo lo que vive —incluyendo, evidentemente, a todos aquellos seres humanos excluidos de esa categoría por no ajustarse a los patrones fijados por el pensamiento hegemónico—, entonces es necesario revisar nuestra forma de pensar y de pensarnos (Esposito, *Tercera persona y El dispositivo*).

¿Será necesario seguir preservando una “propiedad” de lo humano, o las humanidades deberán afrontar este nuevo desafío de pensar en un hombre “desapropiado”, con confines difusos, no claros, no fácilmente identificables? Tal vez, la aceptación de esos confines menos claros, permita “otro modo de ser humano” en otro vínculo con la comunidad de lo viviente. Si ser hombre ha significado “ser dueño, señor y propietario” de todo lo demás (lo no humano, pero también otros humanos) tal vez sea el tiempo en que, por la deconstrucción del concepto de hombre y de humanidades, podemos pensar otro modo de ser-en-el-mundo. (Cragolini 14)

Si aceptamos, siguiendo el camino del poshumanismo, que el concepto de “hombre” se ha transformado o está en vías de transformación, entonces la historia y la cultura, y nuestro modo de conocerlas no podrán ya ajustarse a ese antiguo concepto. Se podría decir que Wolfe ha concebido la colección a partir de esta premisa general, y lo ha hecho con gran coherencia; los fundamentos, apenas explicitados en la brevísima presentación consignada en la página web de la editorial (www.upress.umn.edu/book-division/series/posthumanities), han sido desarrollados en profundidad en su libro *What is posthumanism?* Si uno se interna en los textos que integran el catálogo de “Posthumanities” a partir de la lectura del libro señero de Wolfe, la unidad se hace aún más evidente. Y, sin embargo, dicha unidad no impide que los temas transitados en los diversos ensayos sean muy variados: de la ciencia genética y sus usos ideológicos (Judith Roof, *The poetics of DNA*) a las aportaciones de la ecología clásica —se rescata, por ejemplo, un libro de quien fue considerado el fundador de esta disciplina, Jakob Von Uexküll: *A Foray into the Worlds of Animals and Humans, with A Theory of Meaning*— y contemporánea (Mick Smith, *Against Ecological Sovereignty. Ethics, Biopolitics, and Saving the Natural World*); Timothy Morton: *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*), de la biotecnología a la cibernética (entre otros, Jussi Parikka: *Insect Media. An Archaeology of Animals and Technology*; Thierry Bardini: *Junkware*; David Cecchetto: *Humanesis. Sound and Technological Posthumanism*), pasando por supuesto por las diversas áreas de las ciencias

sociales y humanas: la filosofía, la epistemología, la filosofía política, la antropología, la sociología, el derecho, la biopolítica, las artes en sus diversas manifestaciones.

En las páginas que siguen nos proponemos analizar con mayor detenimiento algunas líneas abiertas por dos volúmenes dedicados a las artes visuales, aunque siempre a partir del horizonte o enfoque global que propone la colección. Creemos que este recorrido es necesario por cuanto las experiencias artísticas están llamadas a realizar una contribución crucial al campo de los estudios animales. Este aporte dependerá en gran medida del interés de artistas y críticos en revisar sus presupuestos y sus prácticas a la luz de los diálogos que puedan establecer con las corrientes de pensamiento poshumanista. Nos interesará especialmente, en este sentido, indagar qué caminos ha tomado la crítica de los últimos años para teorizar acerca de las vinculaciones entre el pensamiento, la percepción y la representación —o antirrepresentación— del animal, partiendo de la idea de que ambas prácticas están estrechamente ligadas, no solo porque dialogan y producen intercambios valiosos, sino porque además dicen mucho la una de la otra³.

2. SUPERFICIAL

“Epidermicidad”. —Todos los hombres de profundidad gozan de su felicidad en eso de parecerse por una vez a los peces voladores y en jugar en las últimas crestas de las olas; lo que más aprecian en las cosas —es que tienen una superficie: su epidermicidad— *sit venia verbo*.
(Nietzsche, *La gaya ciencia* 199)

El libro *Surface Encounters. Thinking Whith Animals and Art* de Ron Broglio se abre con una serie de preguntas que nos introducen rápidamente en el problema medular de la relación entre pensamiento, percepción y representación del animal, y lo más interesante es que lo hace “deshumanizando” las preguntas, es decir, situándolas en la esfera del animal:

¿What is an animal phenomenology? What is to be an animal? ...
Traditionally, phenomenology is interested in how humans are embedded in their world —a world of material things, cultural meanings, and physiological

3. Nos detenemos aquí debido al recorte que hemos establecido para este trabajo en la producción de críticos y artistas anglosajones. Es posible detectar, sin embargo, una transformación orientada en el mismo sentido en otras latitudes. En el campo de la literatura latinoamericana, los trabajos de María Esther Maciel, Gabriel Giorgi, Florencia Garramuño y Fermín Rodríguez, entre otros, comienzan a abrir un camino fecundo, integrando los aportes del pensamiento francés de las últimas décadas del siglo xx y las nuevas corrientes del poshumanismo anglosajón.

engagement. As such, phenomenology is decidedly anthropocentric; it is interested in how we humans move in the world as we perceive it. There are good reasons for such bias. After all, the human world is what we know best, and inquiry into the animal world proves rather tricky. (Broglie, *Surface* xv)

El interrogante acerca de las particularidades de la perspectiva animal, de eso que Broglie llama “fenomenología animal”, fue y sigue siendo en efecto un motor para la ciencia, la filosofía y las artes en general. Desde estos tres campos de exploración y creación se han formulado hipótesis de trabajo que tienen la curiosa particularidad de no poder ser falsadas. Son, en cierto modo, un atentado contra todo esfuerzo metodológico; y, al mismo tiempo, en esa fatalidad reside su mayor potencia, su fuerza inagotable de interrogación: sabemos que no es posible acceder al animal en tanto tal, que solo contamos con indicios obtenidos, por un lado, a través de nuestra relación directa con ellos —que es siempre un juego de acercamiento y distanciamiento, de identificación y extrañeza— y, por otro, gracias a nuestra propia vivencia como animales humanos. Pero en ambos casos ese saber acerca del animal no es más que un simulacro, un *como si* que nos permite habitar un mundo compartido. Lo cierto es que no sabemos muy bien qué significa ser un animal humano y mucho menos qué significa ser un animal no humano, estar en el mundo como están los animales, sentir la vida como ellos la sienten. Por eso, de haber algún modo de aproximarnos a esa realidad, este tiene que estar necesariamente vinculado con la imaginación; si existe algo así como una “fenomenología animal”, debe descansar en una actividad creadora, transformadora del pensamiento, capaz de acceder a realidades y sensibilidades que excedan los límites de la especulación racional. No puedo saber cómo es ser un animal, pero sí imaginarlo. No tengo acceso a la interioridad del animal, pero sí a su piel.

Broglie aborda estos desplazamientos a partir de una reevaluación del uso convencional —se podría decir moral— de la noción de superficie. Argumenta que tradicionalmente los animales han sido considerados como seres con facultades limitadas, y que esas limitaciones eran por lo general entendidas en términos de superficialidad: los animales no solo son superficiales en sí mismos —no tienen eso que, según el contexto, se ha llamado “espíritu”, “alma”, “vida interior” o “intimidad”—, sino que, como consecuencia natural de ese modo de ser, apenas tienen acceso a la superficie de las cosas. “Surfaces are seen as fleeting appearances, mere shadows lacking the substantiality found in the “depth” of human interiority” (Broglie, *Surface* xvi). La idea de profundidad suele estar asociada, en el marco de los discursos humanistas, a aquello que es elevado: el bien, la verdad, la unidad, la identidad, etc., en tanto la de superficie se liga más bien a lo considerado como bajo: el cuerpo, los instintos, la multiplicidad, la no identidad. Por eso Broglie propone, y quizás este sea su hallazgo crítico más importante, reinterpretar,

dar vuelta esa idea de “superficie animal” de modo de volverla una noción operativa al tiempo que un contravalor crítico, tal como proponía Nietzsche cuando abogaba por un pensamiento que se quedara valientemente en la superficie, “en el repliegue, en la epidermis”, que adorara la apariencia y creyera en las formas, los sonidos, las palabras, “en todo el Olimpo de la apariencia” (Nietzsche, *La gaya ciencia* 36). Siguiendo esa estela de pensamiento, Broglio considera que la superficie puede ser un lugar de compromiso productivo con el mundo de los animales (XVII). La supuesta pobreza del animal abre así un camino para abordar el problema de otro modo: si la filosofía tiene como objetivo pensar lo que aún no ha sido pensado, sería precisamente en esos límites, horizontes y superficies donde tal vez podríamos encontrarnos con el otro.

¿Pero cómo se pueden producir esos encuentros? ¿Cómo hacer para pensar lo impensado escapando a las constricciones del pensamiento tal y como ha sido cimentado durante siglos? Las artes plásticas contemporáneas, con su minuciosa exploración de las superficies —ya sea que trabajen con papel, tela, papel fotográfico, pantalla de proyección o directamente con las pieles, es decir, con las superficies de los cuerpos en el arte performativo—, viene cumpliendo, en este sentido, una labor crucial. Se trata de una indagación consistente en abordar algunos conceptos clave de la tradición filosófica humanista para trastocarlos y orientarlos hacia nuevas direcciones. Cuando un artista imagina y representa algún tipo de encuentro con una vida animal, reordena de algún modo todo lo que creemos saber sobre la animalidad. Por eso Broglio entiende que esas exploraciones tienen como efecto la creación de un lenguaje que permite aproximaciones heterogéneas a territorios inhumanos, a formas diversas de pensar al otro. Esos acercamientos son inevitablemente experimentales y contemplan la participación del cuerpo, de su materialidad, de su sensibilidad: las superficies deben entrar en contacto para que la percepción pueda trascender el camino recto del concepto. Pero para que haya un verdadero contacto es necesario que la percepción se encuentre, decíamos, con la imaginación, que se ponga en acto una suerte de percepción imaginativa o imaginación perceptiva. Que el animal haga, de algún modo, mundo en nosotros.

Entra en juego aquí, como apuntamos antes, una nueva ética de la relación hombre-animal que supone la impugnación de la violencia y el consumo que normalmente rigen nuestros encuentros con ese mundo diverso. Como contrapartida, Broglio propugna una revisión que es, además de ética, ontológica: “Realizing and taking seriously that there are other beings with other worlds and ways of being on this earth means reassessing humanism and what it means to be human” (Broglio, *Surface* XVIII). Esa reevaluación tomará como herramienta fundamental la noción de hibridez, que para el crítico tiene estrictamente el sentido de entender que el hombre es animal y humano,

que ambas naturalezas conviven en él. Este deslizamiento conceptual cambia de modo definitivo la ecuación a la hora de pensar la relación del hombre con los animales no humanos y, como consecuencia, obliga a deconstruir minuciosamente los discursos antropocéntricos. “The outside —surfaces not “within” the “depths” of human interiority— opens up humanism causing inflections in its boundaries” (XIX).

De esas inflexiones, que son signo de pluralidad —la idea derrideana de que no hay una sola línea que separa el ámbito humano del ámbito animal, sino que existen múltiples fronteras, que además son móviles y están sujetas a las tensiones propias de toda categoría política— se ocupan las lecturas que el crítico hace de un conjunto de obras registradas en video o en fotografías. Son obras efímeras, fragmentos de acontecimientos en los que los animales son al tiempo creación y creadores y en los que los artistas o actores involucrados se someten una y otra vez a la prueba de las superficies, donde devienen ellos mismos una serie infinita de superficies en contacto. Este es tal vez el aspecto más interesante y estimulante del trabajo de las artes visuales y el que puede abrir caminos para otras formas creadoras de pensamiento (estoy tratando de imaginar sus efectos especialmente en el terreno de la escritura literaria): la idea de que en el encuentro entre hombre y animal puede emerger el animal humano. Esa zona que no está, como suele creerse, encapsulada dentro del hombre, sino que se inscribe precisamente en lo más exterior, lo más aparente, en la superficie. Es allí, en esa frontera, donde se puede producir un intercambio del cual el artista extraiga una nueva especie de conocimiento. “Art brings something back from this limit and horizon of the unknowable; it bears witness to encounters without falling into a language that assimilates or trivializes the world of the animal. This art instead provides an infectious wonder at the animal world on the other side of human knowing” (Broglia, *Surface* XXIII).

Esa “otra vereda” es, ciertamente, la de lo imaginario. Broglia la caracteriza como una forma de conocimiento que no puede ser traducida al lenguaje de los saberes humanos —digamos, por caso, la neurobiología zoológica o la ciencia del comportamiento animal— sin que se distorsione el acontecimiento. Se trata, más bien, de entender que en la zona de encuentro entre hombre y animal lo que tiene lugar es un contacto sin contacto, una relación que es en realidad una no relación, una comunicación cuyo lenguaje habría sido borrado. El lenguaje artístico podría ser entendido, entonces, como la huella de ese borramiento, y la labor del crítico como la tarea de, primero, rastrear en esas huellas algún destello de lo ocurrido y, luego, buscar —y, en el mejor de los casos, inventar— las palabras adecuadas para no aplanarla por completo, para dejar que algo, por ínfimo que sea, sobreviva y testimonie ese encuentro.

En cada uno de los capítulos del libro Broglia analiza las diversas “entradas” al mundo animal que los artistas —entre ellos, por nombrar solo a algunos, Damien Hirst,

Marcus Coates y Matthew Barney— pergeñan, tratando de focalizar la atención en los intercambios que se producen entre las prácticas estéticas y el pensamiento conceptual: cómo el arte invoca determinados conceptos y cómo estos permiten profundizar nuestro conocimiento del arte, exponiendo al mismo tiempo las formas en que esas obras muestran al mundo animal como una laguna del conocimiento humano. “Art reveals the inability to articulate the world of the animal; art sets a limit, a blindness to our insight, while at the same time providing us with the palpable biotopic zone of interaction where the boundaries of worlds jostle each other” (Broglia, *Surface* xxvi). Veremos a continuación cómo otro crítico analiza con lucidez la productividad de esta relación entre visión y ceguera, juego de opuestos con el que Paul de Man caracterizó la posición de la crítica literaria, de sus retóricas, frente a su objeto de estudio. Es interesante que sea precisamente en torno a estos puntos sensibles, a esas zonas de indecidibilidad en las que el análisis formal encuentra su límite, que los caminos de las diversas disciplinas críticas se entrecruzan.

3. ARTISTAS, MÉDICOS, FILÓSOFOS

Artist/Animal, de Steve Baker, se abre con dos epígrafes, el primero pertenece a un artista plástico (Jim Dine, uno de los padres estadounidenses del *happening*): “I trust objects so much. I trust elements going together”; el segundo, al filósofo faro de esta corriente crítica: Friedrich Nietzsche, “... ser bueno en el no saber, ¡como los artistas!”. La cita ha sido extraída del prólogo a la segunda edición de *La gaya ciencia* (*La ciencia jovial* en otras traducciones), de 1886, un texto autorreferencial en el que Nietzsche hace un análisis de su estado anímico y su disposición al pensamiento después de haber padecido una larga enfermedad. El ánimo con el que “vuelve” al ruedo de la filosofía es, dice, el de quien ha atravesado el “gran dolor”, ese dolor “largo y lento que se toma todo el tiempo”, que es un dolor total, físico y espiritual al mismo tiempo. Esa penosa experiencia le permite ver la realidad, el mundo que lo rodea, con nuevos ojos y una sensibilidad revitalizada: “... uno vuelve *renacido*, con una piel nueva, más quisquilloso, más malicioso, con un gusto más sutil de la alegría, con un paladar más fino para todas las cosas buenas, con sentidos más agradables, con una segunda y más peligrosa inocencia de la alegría, al mismo tiempo más infantil y cien veces más refinado, que nunca hubiere sido” (Nietzsche, *La gaya ciencia* 34). Nietzsche vuelve a filosofar más atento al estado y sentido de su cuerpo, y a la relación que ese estado tiene con el discurrir de su pensamiento. Es una conexión que le demanda a la filosofía futura nuevos objetivos, sobre todo la misión de eludir las “audaces extravagancias” del pensamiento metafísico, muy en especial sus respuestas a la pregunta por el valor de la existencia y, por supuesto, la arbitraria distinción entre

cuerpo y mente. La metafísica, argumenta, aunque carece de fundamentos científicos valederos, brinda a los discursos de la historia y de la psicología, que Nietzsche considera esenciales para entender la realidad humana, ciertas sugerencias que toman la forma de síntomas corporales. “El disfraz inconsciente de necesidades fisiológicas bajo el manto de lo objetivo, lo ideal, lo puramente espiritual se practica en una escala aterradora —y muchas veces me he preguntado si la filosofía en términos generales no ha sido mera interpretación del cuerpo y un *malentendido del cuerpo*” (Nietzsche, *La gaja ciencia* 32).

Por eso Nietzsche aboga por la existencia de un “médico filósofo” (32) que se dedique a desentrañar ese malentendido y a pensar el problema de la salud de la humanidad en todas sus dimensiones. Alguien, dice, que tenga el valor de llevar su sospecha hasta el límite, sosteniendo que la filosofía no se ocupa —y no se ha ocupado nunca— de la “verdad”, sino de algo bien diferente, “digamos, de salud, porvenir, crecimiento, poder, vida...” (32)⁴. Ya no se puede seguir sosteniendo el valor juvenil de la verdad; la presencia de la enfermedad, que es la única forma que tienen los hombres de entrar en contacto con la propia finitud y, por tanto, con la vida, ha dejado huellas decisivas: “... somos demasiado experimentados, demasiado serios, demasiado alegres, demasiado astutos, demasiado profundos... Ya no creemos que la verdad continúa siendo verdad si se le arranca el velo; hemos vivido lo suficiente para no creer más en eso” (35). Esta pequeña digresión permite comprender mejor qué entiende Nietzsche cuando se refiere a un reencuentro saludable con el pensamiento. La virtud de ser buenos en el no saber que detentan los artistas, su perplejidad ante la vida, ante la indisoluble ligazón de cuerpo y alma, su vindicación del olvido como forma ineludible del recuerdo y, por tanto, del conocimiento, la aceptación de los límites de la presencia y del entendimiento, son consideradas por el filósofo como parte esencial de la búsqueda de una filosofía de madurez, libre de las mistificaciones y valoraciones consuetudinarias de la metafísica.

En esa exigente línea de pensamiento se inscribe el trabajo crítico de Steve Baker, un referente insoslayable de la cuestión animal en el campo de las artes visuales contemporáneas. No solo porque sus análisis tienen a los cuerpos —de los artistas y de los animales— como protagonistas, sino también porque manifiestan una voluntad explícita de sustraer las prácticas artísticas del terreno del debate moral. En efecto, *Artist/Animal* se inicia con una consideración acerca de algunos lugares comunes de la crítica de arte: por un lado, están los que objetan una cierta falta de ética en la “utilización” de los animales en las obras —degradando la imagen divina de lo humano, que es una premisa fundamental del arte y la filosofía occidental, o realizando un uso inescrupuloso de las

4. ¿Ese médico filósofo será, acaso, Sigmund Freud? Es posible aventurar que su obra y su práctica psicoanalítica desarrollan hipótesis y rebautizan nociones que Nietzsche había ya, de alguna manera, anticipado.

imágenes de los animales—, y en el otro extremo, aquellos que consideran que el arte contemporáneo es el último bastión del pensamiento radical.

Baker se desprende de ambas perspectivas, que son, en efecto, eminentemente morales: ya se crea que el arte es malo porque mediante la representación afecta de diversas maneras la imagen que tenemos de los hombres y de los animales, ya que el arte es bueno porque es la única forma que nos queda de llevar el pensamiento al límite de sus posibilidades. *Artist/Animal* intenta, al menos —sabemos que es imposible crear una perspectiva completamente extramoral, que todo lenguaje al enunciarse supone, se quiera o no, una serie de valoraciones— pensarlo en otros términos, entendiendo que las prácticas artísticas son condición de posibilidad para la creación de nuevas perspectivas. En palabras de Baker: “art has the potential to offer a distinct way of framing or unframing issues, not an approach that’s more radical or open-minded or curious or inventive than the thinking found in other disciplines, but one that simply employs *different* tools for thinking ...” (2). Esas herramientas son, fundamentalmente, los cuerpos o, para decirlo con mayor precisión, la dimensión material de los cuerpos que, librados de su pesada carga simbólica, pueden ser sensibles a formas alternativas de conocimiento. Desde esta perspectiva, Baker procura entender la relación crítica con los materiales artísticos —y también la relación de los artistas con su materia— a partir de la noción de “confianza”: es necesario creer en el vínculo que estos establecen con los animales con los que trabajan, estén vivos o muertos, porque hay allí una productiva combinación de saber y no saber, de norma y transgresión, que da como resultado esa forma de conocimiento que llamamos “creatividad”. Baker utiliza la definición de creatividad de Wendy Wheeler: “a state of prepared receptivity”. Es una definición operativa para entender la doble vertiente activa-pasiva que suponen este tipo de prácticas, muy en sintonía con la forma en que Nietzsche aborda el problema de la relación entre arte y moral, entre libertad y coacción:

Todo artista sabe que su estado “más natural”, esto es, su libertad para ordenar, establecer, disponer, configurar en los instantes de “inspiración”, está muy lejos del sentimiento del dejarse-ir— y que justo en tales instantes él obedece de modo muy riguroso y sutil a mil leyes diferentes, las cuales se burlan de toda formulación realizada mediante conceptos, basándose para ello cabalmente en su dureza y en su precisión (comparado con éstas, incluso el concepto más estable tiene algo de fluctuante, multiforme, equívoco).
(Nietzsche, *Más allá* 127)

En esa tensión entre las formas establecidas de aprehender nuestra relación con el mundo animal y los movimientos que generan las experiencias de los artistas —desde los autorretratos fotográficos de Mary Britton Clouse (www.mnartists.org/work.do?rid=89107) hasta los dibujos hechos por ratas registrados por Lucy Kimbell (www.

lucykimbell.com/LucyKimbell/Rats.html) — se juega, según Baker, lo más interesante de las contribuciones del arte contemporáneo a la llamada cuestión animal. Para entenderlas es condición, dice, que esas prácticas —aún fallidas y provisionarias— sean tomadas en serio. “En serio” no significa aquí de ninguna manera —como podrá deducirse, estando tan presente el pensamiento de Nietzsche— con espíritu científico, ni, como decíamos, partiendo de prejuicios morales. Imponer juicios *a priori* antes de atender a las prácticas artísticas efectivas sería, ciertamente, una forma de no tomarlas en serio al tiempo que un modo de desestimar el potencial creador de la relación hombre-animal, su capacidad de abrir nuevas vías de pensamiento.

La pregunta que Baker identifica en el origen de los argumentos desplegados en el libro es, a grandes rasgos, la siguiente: ¿Qué sucede cuando artista y animal se encuentran en el contexto del arte contemporáneo? ¿Qué efectos, qué transformaciones, qué intensificaciones se producen? De los análisis de las diversas experiencias que constituyen el corpus estudiado se desprende que es imposible esquematizar los resultados en tanto cada artista y cada obra solicitan la reelaboración de las herramientas críticas y, aún más, colaboran en su construcción. Baker logra, sin embargo, conceptualizar cuatro características recurrentes que podrían definir, de modo general, esa zona del arte contemporáneo abocada a la vivencia humana actual de la vida animal; una vida que, subraya, ya no se reduce a “mere symbols or metaphors for aspects of the so-called human condition” (3-4), sino que reúne a criaturas que comparten activamente el mundo más-que-humano con los hombres, seres que existen de forma autónoma, múltiple y diversa, y que merecen un tratamiento acorde a esa complejidad.

Las preocupaciones compartidas por los artistas cuya obra Baker estudia son, en primer lugar, como hemos dicho, la materialidad de los cuerpos: la presencia física de cuerpos vivos, humanos y/o animales y una atención especial a sus superficies, intensificadas por medio de las distorsiones realizadas por el artista. En segundo lugar, un interés por la experiencia inmediata y directa más que por su mera descripción o representación —por eso son frecuentes las obras performativas, las instalaciones con animales o los ensayos de laboratorio—. En tercer lugar, una atención cuidadosa a los aspectos formales de las obras, que pese a su carácter espontáneo o efímero suelen estar rigurosamente concebidas y planificadas —un arte, como pedía Nietzsche, vital al tiempo que “divinamente artificioso”— (Nietzsche, *La gaya ciencia* 35). Y, por último, la voluntad de orientarse hacia una perspectiva extramoral, sin importar, como decíamos, cuán exitosa pueda llegar a ser esta. Lo cual significa, en términos nietzscheanos, y para ligar una vez más la dimensión estética con la epistemológica, procurar “el deleite de la X” (34), que en Baker es, por supuesto, el deleite del animal y que implica una valoración

—cómo escapar a ella— de la praxis, una concepción del conocimiento como práctica y no como representación. Para esta concepción pragmática que es, en definitiva, una epistemología antirrepresentacional, el conocimiento no representa el mundo, sino que hace posibles modos diversos de estar y de actuar en él (Baker 237).

Entender el conocimiento como práctica implica, ciertamente, una potenciación de las contribuciones que las experiencias artísticas pueden realizar al pensamiento crítico que intenta aprehenderlas. En ese sentido se orientan, dentro del campo de los estudios animales, los aportes que podrían realizar nociones como “superficie” —en tanto inversión de algunas de las valoraciones fundamentales de los discursos humanistas— y “fenomenología animal”, esa búsqueda a un tiempo imaginaria y rigurosa de universos desconocidos. Ambas propugnan la fusión de pensamiento e imaginación como forma privilegiada de aprendizaje y la búsqueda de una epistemología que contemple formas de aproximación a lo real no representacionales. Gracias a las experiencias de algunos artistas visuales, los críticos que hemos tomado como objeto de estos comentarios se detienen a reflexionar sobre el valor del cuerpo y de la materia en el conocimiento de los animales no humanos, así también sobre el tipo de pensamiento que esos diálogos producen. Una tarea que podría transformar radicalmente no solo el campo de los estudios animales, sino también algunos aspectos resistentes de las disciplinas aún llamadas humanísticas. Entre muchos desafíos, queda pendiente el de revisar dichos cambios a la luz de experiencias creadoras de otro tipo, como el teatro, la danza y, sobre todo —por su compleja relación con la materia verbal—, la literatura. La crítica literaria podría tener también, así, la ocasión de convertirse en una ciencia jovial.

BIBLIOGRAFÍA

- Baker, Steve. *Artist/Animal*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. Impreso.
- Broglio, Ron. *Surface Encounters. Thinking With Animals and Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011. Impreso.
- Cragolini, Mónica. “Extraños animales: la presencia de la cuestión animal en el pensamiento contemporáneo”. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales* 2 (2014): 14-33. Web. 4 de feb. 2016. <<https://revistaeca.files.wordpress.com/2016/08/1-cragolini-14-33.pdf>>
- De Man, Paul. “La resistencia a la teoría”. *La resistencia a la teoría*. Trad. Elena Elorriaga y Oriol Francés. Madrid: Visor, 1991. Impreso.
- Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Trad. Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel. Madrid: Trotta, 2008. Impreso.
- Dölling, Irene y Sabine Hark. “She Who Speaks Shadow Speaks Truth: Transdisciplinarity in Women’s and Gender Studies”. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* (2000): 1195-1198. Web. 18 de feb. 2016. <<http://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/495544>>
- Esposito, Roberto. *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- . *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011. Impreso.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI, 1968. Impreso.
- Nietzsche, Friedrich. *La gaya ciencia*. Trad. Charo Greco y Ger Groot. Madrid: Akal, 2001. Impreso.
- . *Más allá del bien y del mal*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2009. Impreso.
- Wolfe, Cary. *What is posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. Impreso.