



Para una teoría del *performanymal*. De la representación a la presencia animal en el arte contemporáneo

Federico López Silvestre¹; Guillermo Rodríguez Alonso²

Recibido: 31 de enero de 2021 / Aceptado: 15 de abril de 2021

Resumen. Este artículo analiza un conjunto de manifestaciones artísticas contemporáneas que se caracterizan por su voluntad de aprehender la naturaleza viva, desbordando, con ello, las lógicas tradicionales de la representación en Occidente. Si bien el arte europeo parece haber tenido siempre presente la problemática relación vida/naturaleza/arte, no fue hasta el siglo XX que algunos artistas comenzaron a introducir seres vivos en sus obras. No obstante, los modos en que lo vivo puede ser representado son diversos, y sus resultados muchas veces inesperados. Para aproximarnos a esta complejidad, proponemos aquí el concepto de *performanymal* como herramienta que nos permite abordar una serie de iniciativas artísticas que, en sintonía con ciertas corrientes filosóficas neovitalistas y nuevos paradigmas de la biología, tratan de *hacer comparecer* la vida en lugar de intentar representarla mediante indicios, símbolos, o reducciones objetivas. Nuestro estudio profundiza en tres manifestaciones artísticas clave de la historia del arte europeo (el cine surrealista-científico de Jean Painlevé, las performances de Walter Marchetti y el Grupo Zaj, y el arte de *situaciones en curso* de Pierre Huyghe) que comparten un marcado interés por ahondar en nociones como el error, el azar, el devenir, y el juego –parámetros que reformulan la lógica de la representación en favor de una concepción de la naturaleza como realidad en movimiento que excede todo determinismo y pone en tela de juicio ciertas categorías heredadas del arte y la filosofía occidentales.

Palabras clave: Arte vivo; animalidad; bioarte; presencia; representación; *performanymal*; *animot*.

[en] Towards a theory of the *performanymal*. From representation to animal presence in contemporary art

Abstract. This paper analyzes certain expressions of contemporary art that intend to apprehend living nature by going beyond the traditional logic of representation in the Western world. Even though the European art tradition has always dealt with the challenging life/nature/art relationship, only in the 20th century did artists start representing living beings in their works. However, many are the ways in which the living can be represented, and so are their –mostly unexpected– results. In this paper we resort to the concept of *performanymal*, asserting it as a tool that allows us to approach a number of initiatives that, in line with certain philosophical neovitalist currents and innovative biology paradigms, make an attempt to make the living «present» instead of trying to represent it via signs, symbols, or objective reductions. This paper lays out a study focusing on three key manifestations in the history of European art (Jean Painlevé’s surrealist-scientific cinema, the performative actions by Walter Marchetti and The Zaj Group, and Pierre Huyghe’s «live situations») that share an interest in delving into error,

¹ Universidad de Santiago de Compostela
federico.lopez.silvestre@usc.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2212-6256>.

² Universidad de Santiago de Compostela
guille.rodriguez@usc.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1849-0672>.

randomness, and play –notions that speak of nature as a dynamic reality that exceeds all determinisms, thus calling into question certain artistic and philosophical categories of the Western tradition.

Keywords: Animality; living art; bioart; presence; representation; *performanymal*; *animot*.

Sumario. Introducción. El problema. 1. *Animots*, o la naturaleza disecada. 1.1. El límite de la representación. 1.2. Caballos. 2. Sobre el *performanymal*, o la naturaleza viva en el arte. 2.1. Pulpos. 2.2. Moscas. 2.3. Abejas. 3. *Zoodrames*, o lo que los artistas cuentan. 3.1. El *drame néo-zoologique* de Jean Painlevé. 3.2. La mosca errante de Walter Marchetti. 3.3. El extraño jardín de Pierre Huyghe. 4. Conclusión. De la *mise en scene* a la *mise en abîme*. Bibliografía.

Cómo citar: López Silvestre, Federico; Rodríguez Alonso, Guillermo (2021). Para una teoría del *performanymal*. De la representación a la presencia animal en el arte contemporáneo, en *Anales de Historia del Arte* n° 31 (2021), 431-453.

Introducción. El problema

A medio camino entre la reflexión sobre la vida, la condición humana y el humor, una nueva «ciencia ficticia» se ha ido abriendo camino en el mundo de las prácticas artísticas de la Europa latina desde fines del primer tercio del siglo XX. Presente desde los tiempos del surrealismo, pero especialmente vigente en las últimas décadas, este «arte de situaciones en curso» no duda en echar mano de animales y de plantas vivos para poner en jaque muchas ideas preconcebidas sobre la naturaleza y nuestras categorías. Sin duda, ya se han hecho valiosas aportaciones generales al estudio del bioarte contemporáneo³. En todo caso, conviene establecer distinguos entre las varias maneras en que los artistas apelan a eso vivo. Lo que aquí nos interesa es la introducción de seres vivos en las propias obras, a diferencia de otras tendencias biomediales⁴ o de cariz biotecnológico. Las implicaciones que resultan de esta irrupción de lo vivo son tan amplias que resulta difícil no sentirse seducido por el abanico de sugerencias que en estas experiencias, filmaciones e instalaciones se abre camino. Al fin y al cabo, ¿qué diablos pinta un pulpo sobre un pino? ¿Qué un panal de abejas sobre una escultura de un parque urbano? Y, ¿qué unas arañas en una galería de arte? En parte estas obras tienen más que ver con nosotros y nuestros juegos de máscaras que con los propios animales. En todo caso, entre los ejemplos que manejamos se descubren algunas piezas que inciden en otros aspectos. Concretamente, acuñaremos una idea, la de *performanymal*⁵, que permite acercarse a ciertas obras capaces de abundar en esa quiebra de la representación tan frecuentada en el siglo XX por una vía inexplorada.

1. *Animots*, o la naturaleza disecada

1.1. El límite de la representación

Como hizo ver Jacques Derrida hace ya unos años⁶, hablar de «animales» es hablar de todo y de nada. «Animal» [Derrida escribe *animot*] solo es una palabra [*mot*] que

³ Cf. López Del Rincón, D. (2015). *Bioarte. Arte y vida en la era de la biotecnología*. Madrid: Akal.

⁴ Según la clasificación de López del Rincón, *ibid.*, 16-18.

⁵ Más adelante explicaremos este término que juega un papel clave en este escrito.

⁶ Cf. Derrida, J. (2008), *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta.

reduce la vida animal en su multiplicidad a mera designación general⁷. Aunque Derrida no insiste en ello, lo mismo se podría aplicar al hombre, pues hablar del *homot* no es hablar de nada concreto, sino de una generalidad. Ocurre que, tanto en un caso como en el otro se trata de palabras especiales, palabras que implican categorías culturales esenciales. El hombre se define a sí mismo en base a dos categorías: hasta el siglo XX en relación a la animalidad y la naturaleza y, desde principios del XIX, también en oposición a la máquina. Para la tradición humanista que conforma el núcleo de la cultura europea, un hombre es lo que estando vivo no es una máquina ni un animal, algo que está fuera del ámbito de la naturaleza mecánica. El término animal es ya una representación entre representaciones. Derrida denunciará esa reducción ontológica operada por la filosofía y la ciencia occidentales, señalando que cada vez que se habla de *animaux* no se dice más que *animot* (que se pronuncia igual pero que, traducida la segunda del francés, significa «anipalabra»). Todo *animot* es concepto, no cosa. Pero concepto directamente vinculado con lo otro que nos define, la supuesta humanidad, en un juego de espejos donde el hombre se reconoce a sí mismo en los ojos del animal, en tanto radical otro, pero a costa de reducir esa multiplicidad y reunirla en un concepto general, abstracto y vacío. Así es posible reunir bajo una categoría, la de «animal», a seres tan distintos como una garrapata y una ballena azul. Derrida empleará este interesante concepto, el de *animot*, para denunciar la violencia ontológica que se ejerce contra las alteridades animales. Precisamente, esta reducción, que a lo largo de la historia del pensamiento ha ido cobrando diversas facetas, pasa por inscribir eso animal en el juego de la representación, tanto en el orden lingüístico como científico y estético.

Estableciendo una analogía con la dialéctica hegeliana, podemos decir que el *animot* y el *homot* responden a la lógica del amo y el esclavo. Solo por el animal en abstracto podemos definir al hombre en abstracto, igual que solo por el hombre en abstracto podemos definir al animal en abstracto. Cuando Aristóteles asegura que solo puede haber ciencia de lo general, esto es, conocerse aquellas especies y categorías últimas, adelanta ese animal «en abstracto» propio de las taxonomías y que prefigura al *animot* que Derrida denuncia. Así procede también toda conceptualización que da a cada animal su nombre para retirarle precisamente su *haecceitas* bajo el género y la especie hasta reducirlo a *animot*: representación pura del lenguaje⁸. ¿Pero qué queda ahí del animal singular y único, aquel individuo concreto que nos interpela en un determinado momento?

Podemos pasar de la idea genérica de animal a la de reptil o mamífero, de estas a las de oso o perro, y, de ahí, a la de caniche o bulldog. Podemos incluso, como propone Derrida, descender aún más, por ejemplo a nuestra perrita Iris, con nombre propio y singularidades biográficas: Iris cachorro, Iris anciana, Iris cuando aulló al escuchar el saxofón en julio de 1991... No obstante, siguen siendo vanos

⁷ « (...) jamás tendremos el derecho de considerar a los animales como las especies de un género que se llamaría El Animal, el animal en general. Cada vez que se dice “El Animal”, cada vez que el filósofo o quien sea dice en singular y sin más “El Animal”, pretendiendo designar así a cualquier ser vivo que no sea el hombre (el hombre como “animale rationale”, el hombre como animal político, como animal hablante, *zoon logon echon*, el hombre que dice “yo” y se toma por el sujeto de la frase que él profiere entonces a propósito del susodicho animal, etc.), pues bien, cada vez, el sujeto de esa frase, ese “se”, ese “yo” dice una tontería» (Derrida, J. (2008). *op.cit.*, 47).

⁸ «*Ecce animote*. Ni una especie, ni un género, ni un individuo: es una irreductible multiplicidad viva de mortales y, antes de un doble clon o un acrónimo, una especie de híbrido monstruoso. » (Derrida, J. (2008). *op.cit.*, 58).

los intentos de aprehender un devenir con palabras. Todo sigue siendo suma de categorías, conceptos universales, y no cosas ni fenómenos. Y, de hecho, Hegel advierte: incluso en tal descenso a lo individual estamos atrapados por la representación, pues a eso concreto y radicalmente particular de aquel instante también apelamos con la ayuda de categorías. Como no se puede aprehender lo concreto «indiscernible», se apela a ello con el pronombre «esto». Pero cuando el lenguaje se refiere a «esto», no remite a tal inmediatez, sino a cierta universalidad conceptual, la categoría de «esto»: no a esa perrita concreta que está aquí y ahora con esas formas e iluminación precisas, sino a esa generalidad del pronombre usado siempre para lo que se halla cerca del que habla⁹.

Interesados en acercarse a otra idea de la naturaleza viva, más vinculada a los procesos de individuación que a las representaciones del lenguaje, Whitehead y Simondon advirtieron las insuficiencias de los juegos idealistas. Simondon señaló el problema que, para el pensamiento, conllevaba tratar con individuos paradigmáticos, en estado adulto y ya individualizado, toda vez que estos individuos no son más que una fotografía de un proceso más vasto que es la propia individuación como devenir¹⁰. Y, ya antes, Whitehead llamará la atención sobre la necesidad de una profunda revisión del concepto mismo de naturaleza, abstracción entre abstracciones, concepto tan general como vacío. Esta naturaleza propia de la física newtoniana, poblada por entidades que permanecen, objeto a la medida de un sujeto, niega el dinamismo intrínseco y la actividad propia de una naturaleza viva que nunca deja de abrirse paso, de relacionar y articular procesos a diversas escalas y magnitudes. Las categorías que la ciencia ha ido empleando para definir las leyes naturales no permiten pensar adecuadamente todo el dinamismo vital¹¹. Del mismo modo que resulta absurdo hablar del «Animal con A mayúscula, del animal en general» (Derrida) tampoco cabe hablar de una «Naturaleza en general» (Whitehead). En esa línea, Simondon dará la vuelta a la máxima aristotélica y afirmará: «solo puede haber ciencia de lo individual»¹². Pero también advertirá que este individual no puede considerarse como un ente aislado en el vacío, como los objetos de la física clásica, sino como un sistema de relaciones complejas que cristaliza en el binomio individuo-medio (*individu et milieu associé*), esto es, un ser que habita en un paisaje concreto, en su mundo circundante.

Es basándonos en la denuncia de Derrida y en las filosofías neovitalistas de Simondon y Whitehead que la pregunta por el arte y la naturaleza se nos presenta como punto de inflexión fundamental para des-articular esta reducción y generalización de lo vivo en categorías estáticas y reificantes. Definiendo así tanto al *animot* como al

⁹ Hegel, G. W. F. (1999). *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, trad. José Gaos. Madrid: Alianza, 88-89.

¹⁰ Cf. Simondon, G. (2005). *L'individuation a la lumière de les notions de forme et information*. París: Jérôme-Millon.

¹¹ «Las categóricas clasificaciones científicas son esenciales para el método científico, pero son peligrosas para la filosofía. Tal modo de clasificación oculta el hecho cierto de que las diferentes formas de existencia natural tienen límites difusos. Existe la vida animal, con su regulación central de una sociedad de células; existe la vida vegetal, con su organizada república de células; existe la vida de la célula, con su estructurada república de moléculas; existe la sociedad inorgánica de moléculas a gran escala, con su aceptación pasiva de las necesidades que se derivan de las relaciones espaciales; existe la actividad inframolecular, que ha perdido todo vestigio de la pasividad que manifiesta la Naturaleza inorgánica a una escala mayor». Whitehead, A. N. (2004). *Naturaleza y vida*. En *LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica*, Vol. 37, 257-288, 280.

¹² «Il ne peut y avoir science que de l'individu», Simondon, G. (2005). *op.cit.*, 523.

homot como categorías reductoras propias de un pensamiento de la identidad, la esencia y la representación, aquí nos proponemos analizar el diálogo que ha establecido el arte contemporáneo con el problema. ¿Qué interés ha guiado a los artistas a la hora de superar la lógica de la representación de lo vivo más allá de ese ámbito de las palabras y las categorías? Lo que intentaremos mostrar es que una de las grandes rupturas introducidas por ese arte ha radicado precisamente en el paso de la representación a la presencia, que proponemos interpretar, siguiendo a Simondon, como el paso de lo individuado a la individuación o, en términos ontológico-aristotélicos, el paso del *ser-en-acto* al *ser-en-proceso*¹³. Este cambio resulta fundamental pues, si el ser es definido como una individuación y no como un individuo, las categorías de género y especie se vuelven inoperantes y, por tanto, los límites lingüísticos que revelan esas diferencias ontológicas se difuminan y multiplican.

Para referirnos a semejante salto nosotros pondremos el *animot* al *performany-mal*, pero, antes de explayarnos en el asunto, recordaremos el modo en que la tradición artística se ha acercado a la cuestión animal¹⁴ y hasta qué punto esta ha insistido en la lógica de la representación y en el compartimento estanco del *animot*.

1.2. Caballos

Un artista del siglo XVIII especializado en pintar caballos, el portentoso George Stubbs, basta, con su exitoso *Whistlejacket* de 1762, para ilustrar la cuestión del *animot*. Sabemos que, durante dieciocho meses, Stubbs se dedicó a diseccionar el cuerpo de este noble animal, concentrándose en el esqueleto, músculos y conductos sanguíneos del mismo. Luego documentó cada paso de la operación en el manual *The anatomy of the horse*¹⁵, publicado originalmente en 1766¹⁶. De lo que no cabe duda, es de que –por muy original y frenéticamente analítico que resultase su arte– Stubbs siguió atrapado por la representación, es decir, siguió queriendo captar la vida con medios que no son los de la vida: los medios de la vivisección y del análisis objetivador que separa partes para luego reunir las. El animal que aquí se representaba con precisión no era sino el propio del mecanicismo cartesiano: un animal dispuesto más allá del tiempo y el lugar, una bestia reificada y plenamente rendida a la extensión, un autómatas incapaz de responder a estímulos más allá de la mera reacción (figura 1).

Aunque mejorase su perspectiva, algo relativamente cercano se podría decir de buena parte del arte el siglo XX. Valga como ejemplo la comparación entre los caballos de Kandinsky y su gran amigo Franz Marc. Sin duda, ambos eran expresionistas y ambos apelaban a una mirada emotiva y subjetiva que ya desbordaba la representación analítica del animal heredada. Pero Kandinsky sabía que, al seguir dependiendo de los placeres del parecido, los caballos y los paisajes de Marc impedían que el

¹³ Es precisamente este giro de una *ontología del acto*, herencia del hilemorfismo aristotélico, hacia una *ontología de la individuación* (u ontogénesis) acorde con los nuevos paradigmas de la física y la biología, uno de los elementos principales de los trabajos de Simondon G. (2005). *op.cit.*

¹⁴ Cabe señalar, como hace el propio Simondon, que las diferencias jerárquicas entre un supuesto reino vegetal y un supuesto reino animal resultan, en buena medida, inoperantes y con límites difusos, como sucede con el caso de las medusas o las esponjas. En el presente texto nos referimos a animales y a plantas como individuaciones vivientes y empleamos la idea de *performany-mal* pensando sobre todo en los primeros pero como algo que se puede aplicar a ambos, cf. Simondon, G. (2005). 157 y ss.

¹⁵ Stubbs, G. (2005). *Anatomy of the Horse*. Londres: Pallas Athene.

¹⁶ Egerton, J. (2007). *George Stubbs, painter: catalogue raisonné*. Londres: Yale University Press.

público enlazase con lo inmediato. Al contrario, el objetivo de la abstracción expresiva de *El jinete azul* debía ser el favorecer la comunicación directa entre las emociones del artista y las del espectador, un espectador que, al no tener que apelar a la memoria y al reconocimiento, conectaba directamente con los pigmentos, los trazos y el sentimiento vivo. Frente a esa nueva abstracción, los caballos de Franz Marc nunca lograrían alejarnos de la mimesis y la representación y, por tanto, de esos procesos de reconocimiento de lo pasado que, al pasar por los recuerdos, nunca serán exactamente lo vivo.



Figura 1. George Stubbs. *Whistlejacket*. 1762. Óleo sobre lienzo. 2,92 m x 2,46 m. Cortesía de © National Gallery London.

A continuación, hubo otro arte en esas décadas que quiso ir más allá del icónico. No parece casual que a los surrealistas les encantasen los animales disecados. Todavía hoy existe una tienda muy céntrica en París¹⁷ que se precia de que en ella compraban Breton y sus amigos las más excelentes muestras del arte de la taxidermia. Los animales disecados que introdujo hace poco Miguel Ángel Blanco en el Museo del Prado remiten a esta otra tradición¹⁸. Se trata de bestias disecadas colocadas en diálogo con los cuadros, bestias que, como los demoledores caballos de Maurizio Cattelan¹⁹ (figura 2), cuestionan nuestro modo de referir la realidad, especialmente en cuanto al arte como presentación de objetos. Y es que, más allá de la tradición icónica, hace siglos que se estila una práctica «rústica», como la llamó Ernst Kris²⁰,

¹⁷ Se trata de la famosa tienda Deyrolle, en Rue du Bac 46, que sigue abierta al público.

¹⁸ Hablamos del proyecto expositivo *Historias Naturales* (2014). Véase Blanco, M. A., Albornoz, L. (2013). *Historias Naturales. Un proyecto de Miguel Ángel Blanco* [Catálogo]. Madrid: Museo Nacional del Prado.

¹⁹ Cattelan, M., Spector, N. (2011). *All*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.

²⁰ Kris, E. (2005). *Le Style Rustique: Le moulage d'après nature chez wenzel*. Paris: Éditions Macula.

una práctica antaño manejada por artistas como Palissy, que parte de restos, moldes, indicios y huellas de una realidad, que tampoco así se logra atrapar, pese a que la distancia para con lo real es un poco menor que en el caso del arte icónico. Sin duda, tras su muerte, nosotros podríamos haber momificado a nuestra perrita Iris. Pero, además de terriblemente siniestro, seguiría tratándose de un medio insuficiente, un medio que congela la vida y la cosifica. Ya no sería la vida en deriva, siempre individuante, jugando en y con su paisaje, sino algo muy distinto.



Figura 2. Maurizio Cattelan. *Novecento (1900)*, 1997. Caballo taxidermizado, silla de montar de cuero, cuerda. 200 x 70 x 270 cm / 78 3/4 x 27 9/16 x 106 5/16. Cortesía del ©Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea. Foto: Paolo Pellion.

2. Sobre el *performanymal*, o la naturaleza viva en el arte

Así las cosas, cabe formular la pregunta: ¿es que el arte de nuestro tiempo no ha sabido apelar a la animalidad viviente desbordando al disecado *animot*? Desde luego, tanto el arte icónico basado en lo copiado, como el *indicial* basado en lo momificado, operan una reducción ontológica de lo representado que no lo logra «hacer comparecer» la vida. Pero, intentando dejar atrás semejantes lógicas, el arte contemporáneo alimentará nuevas e insospechadas derivas. A esas obsesiones nos referimos aquí con la idea de *performanymal* capaz de enfrentarse a la herencia del *animot*.

Concretamente, acuñamos el neologismo *performanymal* para hacer referencia a una animalidad desposeída, esto es, desnudada de categorías prefijadas y carente de propiedades preestablecidas; una animalidad con capacidad de mutar y errar en cada ocasión que su vida en -y con- el mundo le presenta. Esta vida errante que desborda todo intento de representación es de inspiración deleuziana, y mezcla las nociones de «performatividad» y «animalidad» con la de «multiplicidad» mediante el uso de la expresión inglesa *many*. Que en su diaria actividad todo animal sea muchos, es una posibilidad que pone en cuestión tanto la visión darwinista de la vida reducida a un

par de instintos prefijados, como el arte que usa y representa animales hasta reducirlos a *animots*. De hecho, ¿para qué acuñar un término que apele a todos esos «devenires» sino para cuestionar esto último?

Efectivamente, de lo que se trata es de evitar los estereotipos y de demorarnos en lo real mientras está pasando. Al respecto, Deleuze cantaba las bondades de las «ideas» y comentaba que estas nunca son, ni las «cosas» de un materialismo y un empirismo ramplón, ni los «conceptos» claros y distintos del racionalismo leibniziano o del positivismo lógico –un medio de comunicación intachable que anularía por completo la posibilidad de error en la comprensión entre semejantes–. Frente a las «cosas» presentadas como «hechos» supuestamente dados, y frente a los «conceptos» congeladores del entendimiento regulador, las «ideas» son «multiplicidades» que pululan en nuestro interior y que, al apelar desde su movimiento a lo real pululante exterior, se escapan a las esclerosis del lenguaje manido. Como ejemplo de «idea» filosófica múltiple, Deleuze remitía a la noción de «organismo» en Geoffroy Saint-Hilaire, autor del siglo XIX para el que la ontogénesis del cuerpo vivo debía siempre ser concebida como actualización según razones y velocidades variadas determinadas por el medio cambiante²¹. Por otro lado, en *La lógica de la sensación* planteará, más tarde, el propio Deleuze que el arte del pintor funciona como correlato plástico de la rica vida de las «ideas», sugiriendo que también ahí, en procesos pictóricos como los de Bacon, logra el ser humano zafarse del movimiento reduccionista propio de las lógicas de la representación en beneficio de un «espíritu-cerdo» o un «devenir-animal» pendiente de las multiplicidades²². Partiendo de esta inspiración, con la «idea» de *performanymal* tratamos, en resumen, de explicar ese intento de los artistas por «no reproducir lo visible, sino hacer visible»²³, es decir, de apelar a la presencia múltiple e individuante sita, en sus potencialidades, más allá de toda representación reduccionista y cosificante. En este sentido, con dicha noción se intenta superar el esquema de una subjetividad que somete la vida amorfa de la sensación a las formas *a priori* de la sensibilidad, y que copia lo vivo siguiendo la lógica de la identidad. Como con Deleuze o con Simondon, de lo que aquí se trata es de recuperar desde el pensamiento y la crítica de arte esa vida errante que, en ningún caso, puede reducirse al esquema del sujeto-objeto que sostiene la lógica kantiana de la representación²⁴.

Todas estas derivas forman parte, no solo del pensamiento francés tardovitalista, sino de las obsesiones y preocupaciones de los artistas contemporáneos enfrentados al problema del arte y la vida. Para conseguir el objetivo de aprehender lo individual frente lo individuado, el artista contemporáneo no se limita a hacer fotografías, pues estas también son representaciones congeladas y seleccionadas de lo animal. Por otra parte, tampoco se conforma con la filmación, sin más, de películas en mov-

²¹ Cf. «Síntesis ideal de la diferencia» en Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Madrid: Amorrortu, 257-281.

²² Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. París: Seuil, 29-35.

²³ «Art does not reproduce the visible; rather, it makes visible» (Klee, P. (2013). *Creative confession and other writings*. Londres: Tate Publishing, 5).

²⁴ «(Para Kant) tanto el conocimiento como la realidad se encuentran compuestos de términos aislados y estables; cada concepto es un elemento estable del discurso y de la representación, así como cada cosa real se supone que existe a título de elemento estable y sustancial del mundo. El mundo del saber y el mundo del ser son puestos en relación término a término. Ahora bien, nada prueba que la estructura de lo real y la estructura de la representación puedan ser consideradas de este modo. La primera crítica del conocimiento consistiría quizás en rechazar un antropomorfismo o un biomorfismo fundamental, que supone que todo el ser está individuado.» (Simondon, G. (2013). *Sobre la filosofía (1950-1980)*. Buenos Aires. Cactus, 196).

imiento, pues estas también implican encuadre, montaje narrativo y, por tanto, representación. Por fin, ni siquiera le basta con introducir el ser vivo si este era sometido a un protocolo humano prefijado –como pasa, por ejemplo, con el espectáculo de los *lipizzanos*–, o a una situación convencional prevista para captar la respuesta instintiva de las bestias –como sugiere el conductismo–. Para trascender al *animot*, lo que algunos artistas han explorado ha sido la idea de *performanymal*, esto es, cierto tipo de imagen-tiempo o vivencia experimental, quizás filmada, quizás desarrollada, que capte lo vivo múltiple en sus procesos.

Sin salir de la Europa latina es posible remitir a tres ejemplos de tres momentos que consideramos clave, momentos en los que cuaja la obra de las generaciones de artistas nacidas a comienzos de los tres tercios del siglo veinte, pero que, a la hora de introducir la animalidad en su obra, acaban teniendo en común muchas cosas. Estos tres momentos cristalizan: primero, en la órbita de los surrealistas franceses nacidos a principios del siglo veinte, concretamente, en la obra del cineasta Jean Painlevé; después, en los *happenings* de los *performers* nacidos a principios del segundo tercio del siglo veinte, especialmente en los de Walter Marchetti; y, por último, en el arte de situaciones en curso de artistas nacidos a principios del tercer tercio del siglo veinte, esto es, en la obra de creadores como Pierre Huyghe.

Son estos intentos de recuperar al *performanymal* en su vida errante, múltiple, procesual e inesperada los que identificamos en tres obras clave: los fascinantes pulpos de Painlevé, la mosca danzarina de Marchetti y el extraño jardín de Huyghe. Estas formas de apelar a la naturaleza no ya como representación reductora o hiper-codificada, no ya como icono o símbolo, cifran el intenso diálogo que cierto arte contemporáneo establece con la filosofía y la ciencia del siglo XX. Solo tras haber presentado esos ejemplos, a continuación, en el apartado 3, nos referiremos a las interpretaciones que los propios artistas dieron a la introducción de seres vivos en sus obras para mostrar hasta qué punto ya en sus expresiones se sugiere un más allá del *animot* y la lógica de la representación. Analizando estas obras heterogéneas se podrá intuir la valía de una noción, la de *performanymal*, que posibilitará cartografiar el arte contemporáneo de un modo diferente.

2.1. Pulpos

En primer lugar, cabe indagar en las poéticas y las filmaciones con animales vivos producidas en la órbita del surrealismo parisino de los artistas nacidos a comienzos del primer tercio del siglo veinte. Digamos que, en ese contexto, todo empieza a dar frutos entre 1924 y 1928 con el éxito de las técnicas micrográficas que permiten ver lo real oculto bajo lo real, esto es, lo surreal. No solo es que Jean Painlevé (1902-1989) siguiese la estela de Lautréamont en su fascinación por los pulpos y las bestias abisales, sino que también aflora toda una cinematografía de paisajes extraños, acuáticos y oníricos. En estas películas, primero mudas y luego acompañadas de maravillosas músicas, se presenta lo elemental de las bestias a los grandes públicos, desde los seres microscópicos del mar a los paisajes submarinos desconocidos.

El gran protagonista del film *La pieuvre* (1927) (figura 3) será precisamente el pulpo, con su ojo cerrado, su ojo abierto tan humano, su respiración rítmica, sus cambios de color (aunque se trate de un cine en blanco y negro) y, finalmente, sus pequeñas partes vistas por vez primera con todo detalle: como las células tiñéndose de color (cromatóforos), o el plástico funcionamiento del sifón lateral.

En la visión que aporta Painlevé dan lo mismo las deformaciones que se introducen en relación a lo que capta el ojo, da lo mismo la ampliación, o la ralentización, o la aceleración de las miradas. El caso es que todo eso está ya más vivo que la mayoría de las prácticas de representación del animal a que estábamos acostumbrados. Y esto se debe a que se introducen nuevos espacios y motivos. De algún modo, el pulpo de Painlevé recuerda a cierto misterio resuelto recientemente por una lente más «objetiva»: el de una tienda de animales en la que la cámara de seguridad grabó las acrobacias de un cefalópodo que salía cada noche de su estanque para ir a comerse los peces de las peceras circundantes, como si fuera precisamente el contexto extraño el que pusiese a prueba al *performanymal* que toda forma de vida lleva adelante.



Figura 3. Jean Painlevé. *La pieuvre* (1927). Sección de fotograma. 35 mm, blanco y negro.
© Les documents cinématographiques.

2.2. Moscas

En segundo lugar, cabe detenerse en los *happenings* de los *performers* nacidos a principios del segundo tercio del siglo XX. En 1950, Jackson Pollock da forma a uno de sus cuadros más famosos el *One: Number 31*, conservado en el MOMA. Lo que poca gente sabe es que, si uno se fija bien, todavía puede descubrir en esa enorme obra el cadáver de una mosca abatida ese año por la violencia del *dripping* norteamericano. Se trata de una momia. Pero, sin duda, de una momia algo zombi y algo viva, porque logra transmitir ella sola toda la violencia de los auténticos accidentes y de aquellos gestos del arte nuevo que se quería más vivo. Por eso el restaurador del museo, James Coddington, decidió dejarla²⁵. Realmente, las moscas ya habían ocupado antes el tiempo de algún predecesor de Painlevé. Nos referimos a la primera edad del *popular-science film* y a alguno de sus amigos en la fotografía parisina de vanguardia. Entre los primeros, el caso de F. Percy Smith, autor de *The Acrobatic Fly*, 1910²⁶, y, entre los segundos,

²⁵ Cf. Vogel, C. (2013). A Pollock Restored, a Mystery Revealed. En *The New York Times*, 23 mayo. Nueva York.

²⁶ Cf. Gayken, O. (2015). Juggling Flies and Gravid Plants. F. Percy Smith's Early Popular Science Film. En Gayken, O., *Devices of Curiosity: Early Cinema and Popular Science*. Oxford: Oxford University Press.

los amigos de Painlevé en la revista *Documents*, pues será Boiffard el encargado de realizar una de las instantáneas con moscas más inquietantes de la revista de Bataille. Ahora bien, las fotos de Boiffard se recreaban con la muerte del animal, por eso, las piezas con moscas que realmente enlazan con la obra de Painlevé cabe buscarlas más tarde, en el nuevo arte performativo concebido por la generación nacida a comienzos del segundo tercio del siglo XX. Al respecto, piezas como *Movimientos de una mosca* del grupo Zaj (figura 4).

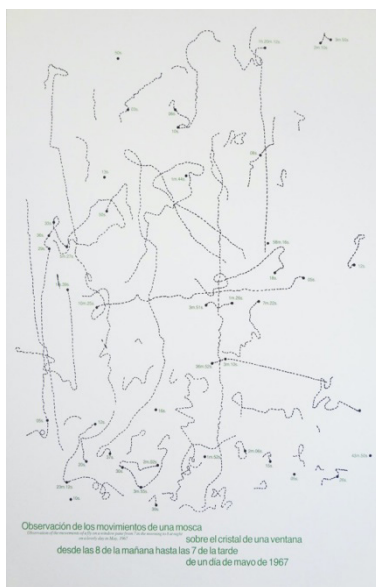


Figura 4. Zaj. Walter Marchetti. *Observación de los movimientos de una mosca sobre el cristal de una ventana desde las 8 de la mañana hasta las 7 de la tarde de un día de mayo de 1967*. Serigrafía sobre tela. 174 × 131 cm. Cortesía de © Archivio Conz Berlin. Foto: Giorgia Palmisano.

Un día de mayo de 1967, el músico y artista pullés Walter Marchetti (1931-2015) registra todos los movimientos de una mosca sobre el cristal de una ventana de su casa en Madrid, realizados entre las ocho de la mañana hasta las siete de la tarde²⁷. No cabe duda de que la obra de Zaj cabe asociarla con la aleatoriedad de John Cage y Fluxus, músico y grupo con los que Marchetti quedó fascinado ya en 1958. De Cage incluso llegaría a ser amigo, y con él organizaría performances y conciertos desde 1959 en Milán (concierto grabado en la Rotonda del Pellegrini) hasta *Il treno di John Cage*, en Bolonia en 1978. Por eso es obligado relacionar el movimiento de la mosca de Marchetti con el sistema de notación inventado por John Cage. Ese sistema que lograría que el italiano olvidase pronto la ortodoxia musical vanguardista

²⁷ Cf. Sarmiento, J.A. (1996). *Zaj* [catálogo de exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 133. Y también Marchetti, W. (2004). *Música visible* [catálogo de exposición]. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 116-117.

dodecafónica, en beneficio de los experimentos aleatorios y los imperturbables silencios. Una regla y un pentagrama transparentes se lanzaban sobre una notación a base de puntos y líneas curvas que, en consecuencia, siempre generaba distintos resultados. La mosca dibuja en el aire una partitura azarosa, esquivando con su absurdo movimiento cualquier determinismo biológico, sustrayéndose a la imposición de una forma artística y a cualquier voluntad narrativa.

El nuevo resultado será este poético registro de la errancia de la mosca: bello, críptico y extraño. Así planteado, parece que se escapa de lo que tratamos pero, puesto que Zaj (Hidalgo, Marchetti, Barce y, más tarde, Marco, Castillejo o Ferrer) es considerado uno de los núcleos fundamentales del conceptual europeo vinculado a Fluxus, y puesto que ese arte de los sesenta desarrolla y amplía el *happening* del dadaísmo y el surrealismo, cabe detenerse en ella, porque, sin duda, sus coqueteos con lo performativo nos interesan.

2.3. Abejas

En tercer lugar, cabe recordar una serie de piezas recientes, protagonizadas también por abejas, arañas, hierbas, monos y perros, realizadas por un artista nacido a comienzos del tercer tercio del siglo veinte y bien conocido en Venecia –pues ha realizado un par de intervenciones aquí–, el parisino Pierre Huyghe (1962). El caso de Pierre Huyghe es igual de complejo que los precedentes. Tras formarse en los ochenta, despegó en los noventa en un contexto artístico parisino liderado, no ya o no solo por Daniel Buren, sino también por las investigaciones relacionales que se realizaban en el Palais de Tokyo por el que fuera su director, Nicolas Bourriaud. En ese entorno, y, más concretamente, con el grupo de artistas y amigos formado por Philippe Parreno o Dominique Gonzalez-Foerster, Huyghe explorará desde muy temprano lo procesual y las posibilidades del llamado «arte de situaciones en curso».

Entre sus obras, una de las más interesantes para el tema que nos ocupa es aquella titulada *Untilled* [*En friche*], presentada en la Documenta 13 de Kassel –en intervención realizada entre los años 2011 y 2012–. Ya el título muestra a las claras de qué se trata. Tanto en el significado de la expresión francesa *en friche*, como en su traducción inglesa, *untilled*, remiten a un descampado, un erial o un espacio sin cuidar.

El punto de partida para su largo desarrollo –pues hablamos de una especie de narrativa *in situ*– es una parcela semi-abandonada del Karlsau Park de Kassel que se utilizaba para producir mantillo para los jardines históricos del mismo lugar. Huyghe comenzó aquí su lento y, al comienzo, casi imperceptible despliegue aprovechando y recolocando las pilas de abono, las placas de cemento y baldosas y algún que otro desahuciado banco allí amontonado.

Luego el artista sembrará algunas semillas de especies concretas: la mortal *Atropa Belladonna*, la psicotrópica *Brugmansia*, e incluso plantas de *Cannabis*, que al crecer poblarían el espacio de flores asilvestradas, así como creando pequeños estanques poblados de renacuajos y otros seres vivos. También figura en este escenario uno de los robles que formaban parte de una intervención anterior de Joseph Beuys, *7000 Eichen*, contribución de este último a la Documenta 7 (1982), a cuyos pies se le revelará al observador atento una gran colonia de hormigas. No obstante, lejos de una botánica o jardinería «artializante», el visitante nunca sabrá qué plantas se esconden tras el proyecto del artista y cuales simplemente ya estaban allí. El interés por

estos sistemas vivientes, sus relaciones, los difusos límites entre el arte y el descampado, entre lo vivo y lo muerto, sus diferentes biorritmos, temporalidades y topologías, encarnan el tránsito de lo representado a lo presente, a una «vida viva» experimentada en su duración y sus procesos.

Por fin, de entre todos los pasos que dará Huyghe en *Untilled*, los más llamativos serán la introducción de un podenco con la pata pintada de fucsia (perro cuyo nombre será *Human*) y el encargo de una copia en hormigón de *La Liegende* de bronce del escultor Max Reinhold Weber²⁸ (figura 5). Lo que llama la atención de ambos, no es tanto lo costoso de disponer de tales elementos al aire libre, como el hecho de que, una vez dispuestos en el lugar, la vitalidad del perro generaría en el visitante una sensación de rareza sin igual, y, el sembrado de la escultura con las celdillas y las abejas de un panal, convertirían la segunda en una obra mutante, marciana y, en su crecimiento y diálogo con las plantas, sencillamente espectacular²⁹.



Figura 5. Pierre Huyghe. *Untilled* (2012). Realizada para la Documenta 13 de Kassel. Cortesía de © Documenta Archiv. Foto: Ryszard Kasiewicz.

Lógicamente, para entender el resultado, no cabe concebir ni la obra ni la naturaleza en términos fotográficos o estáticos, sino en términos procesuales y pensando en el largo plazo. Porque, una vez que los meses han pasado, nos encontramos con que el típico monumento femenino de figura acostada —recuerdo, por un lado, de esas estatuarias clásicas adaptadas al ángulo inferior del frontón de los templos, y faro, por otro, de un arte patrimonialista a la par que antropocéntrico— ha sufrido en directo las brutales transformaciones a que lo somete un mundo animal y vegetal creativo y sencillamente desatado.

²⁸ Obra guardada en el parque interior del viejo edificio de la Escuela de Formación Profesional de Winterthur, en la Tössstalstrasse, 24, y, sin duda, aún atrapada en las formas rotundas del clasicismo «mediterraneísta» de los años veinte y treinta del siglo pasado.

²⁹ El catálogo de referencia para la obra de Pierre Huyghe es el coordinado por Emma Lavigne (Lavigne, E. (2014). *Pierre Huyghe*. París: Centre Pompidou) que, en las páginas 186-197 remite a la pieza que nos ocupa.

Los procesos de individuación que suceden en el jardín de Huyghe distan del espacio controlado y delimitado en el que los objetos del arte suelen habitar. Del mismo modo que un sistema cerrado, por ejemplo una habitación herméticamente aislada, sin aporte de energía externa de ningún tipo, está condenado al devenir entrópico y al agotamiento potencial, por el contrario, un sistema abierto como el que presenta Huyghe nunca cesa de cambiar y de incorporar nuevas individuaciones y nuevos procesos; de reconfigurar y actualizar, en definitiva, todos sus posibles. Es en esta dilución de los límites entre el arte y la vida donde se encuentra la intención de ir más allá del *animot* o la naturaleza representada en pos del *performanymal*. Se trata de un arte que se asemeja a la vida en su capacidad para presentar ecologías e individuaciones en curso, frente a una tradición que consistía en representar los mundos animales y vegetales como meros objetos aislados e individuados, o bien como metáforas y símbolos de una realidad demasiado humana.

3. Zoodramas, o lo que los artistas cuentan

Una vez presentadas las obras cabe intentar glosar los intereses comunes que sus autores albergaron con respecto al tratamiento de lo vivo que aquí se explora. Huyghe ya había realizado previamente otras piezas con animales, piezas como las tituladas *Zoodrame*. Resulta interesante recordarlo ahora porque, en esas piezas, este artista –al que no le gusta ser asociado con la performance– parecía recuperar la idea misma del título del texto fundacional del arte de Jean Painlevé: «Drame néo-zoologique»³⁰. Así las cosas, alguien podría decir que, aunque se presente como arte vivo al margen de las representaciones, también este arte contemporáneo con animales ha sido representación, drama y puesta en escena: mundo sometido a un guión y dispuesto ahí para «representarlo». En parte, algo hay de cierto en ello. Ahora bien, si nos interesan todas esas obras es porque, al menos en los casos comentados, los artistas exploraron muy claramente los modos de ir más allá de esa representación, colocándose en el plano emergente de una animalidad viviente que trasciende toda concepción y todo *scénario*. Para mostrarlo y plantear una interpretación a la altura de la idea de *performanymal* resulta necesario explorar las tesis que los artistas manejaron cuando introdujeron esos «devenires» en sus obras.

3.1. El *drame néo-zoologique* de Jean Painlevé

En primer lugar, ¿qué pensar de los zoodramas y puestas en escena de Painlevé? No cabe duda de que los extraños monstruos de los abismos y los «paisajes del silencio», como él mismo los llamará en un artículo sobre Cousteau ya tardío, dan juego para muchas cosas.

- a) Por un lado, los monstruos de Painlevé servirán para sumergirse en lo misterioso y sugerente así como en lo siniestro. Se trata de un claro ejemplo de esa nueva estética ya perfilada en la poética de Lautréamont, que pudo exclamar, «¡Oh pulpo de mirada de seda!, tú, cuya alma es inseparable de la mía, tú, el más bello de los habitantes del globo terráqueo, que mandas sobre un serrallo

³⁰ Cf. Painlevé, J. (1924). *Drame néo-zoologique*. En *Surréalisme*, octubre, 1, 123

de cuatrocientas ventosas» y llevada a su máxima expresión por André Breton³¹, que en la última frase de *Nadja*, 1928, remitía a la belleza convulsiva, antes de ser transformada en prosaica ciencia de lo informe por el Bataille de *Documents*. Especialmente este último embestirá contra el darwinismo de Galton y su estética de la media³². Y, de algún modo, parecen inspirarle no solo la micrografía que pone de moda, sino la plástica piel y los gelatinosos órganos respiratorios y reproductivos del pulpo de Painlevé.

- b) Por otro lado, también sirven para exaltar las deslocalizaciones. A esos *dé-tournements* ya remitirá Painlevé cuando escriba para Ivan Goll, en el primero y único número de la revista *Surréalisme* de octubre de 1924, el citado texto titulado «Drame néo-zoologique»³³. Se trata de un texto muy barroco que suscitó algunas críticas entre los académicos y que descendía a los mundos microscópicos para presentarlos en parte como Haeckel, es decir, como *Kunstformen der Natur*; pero de un modo nuevo y más plástico. Lejos de toda geometrización y axialización, se trataba aquí de una amalgama de vidas diversas, informes, coloristas, superpuestas, fascinantes. Este texto, dedicado sobre todo al microcosmos acuático, se escribe en 1924 y ya emplea un estilo de superposición franca y abiertamente paratáctico. Por eso no es extraño que, si Man Ray y Desnos superponen estrellas marinas y brazos, más tarde Painlevé vaya aún más lejos y coloque pulpos en árboles, o perfiles de arañas. Se trata de las derivas surrealistas hacia algo que convendría llamar, no ciencia-ficción, pero sí *fiction scientifique*³⁴. De hecho, a diferencia de los herederos de Cousteau, estos realizadores no tendrán empacho en colocar al pulpo en un garaje o un árbol. No se trataba de torturarlo, sino de filmar el *clinamen* o el *écart de la nature*, es decir, el desvío, el desfase o la brecha cuando tiene lugar.

Es así que con Painlevé ya no se tratará simplemente del *animot*, ni de la abstracta «pulpidad». Sino de la vida como error y como sorpresa. Filmadas a cámara rápida o lenta, o con un filtro macro, la respiración y la mimetización de un pulpo particular, o el nacimiento de las medusas, pasaba a ser procesos vivos, procesos individuantes siempre únicos y maravillosos.

3.2. La mosca errante de Walter Marchetti

Lo cierto es que en los mismos años en que Marchetti trazó los azarosos recorridos de la mosca, el ya decadente surrealismo parisino reivindicaba las deambulaciones al azar por el territorio urbano, mientras que el situacionismo hacía suyas las derivas en relación a sus propias psicogeografías. Cortázar en *Rayuela* (1963)

³¹ Lautréamont (2000). *Los cantos de Maldoror*. Trad. Ángel Pariente. Valencia: Pre-Textos, 36 y también Breton, A. (2011). *Nadja*. Trad. José Ignacio Velázquez. Madrid: Cátedra.

³² Cf. Bataille, G. (1930). «Les écarts de la nature» en *Documents*, 2, 79-83. En él se opondrá a los resultados sugeridos por las investigaciones del eugenista Galton, primo de Darwin, según las cuáles bajo la forma de los individuos aislados siempre parece esconderse un canon. En el fondo, apunta Bataille, cada espécimen es una desviación de la norma, un descenso a lo informe y al cuerpo sin órganos. Siguiendo a Geoffroy de Saint-Hilaire, lo que el pornógrafo sugerirá es que, lejos de lo gradual y lo estandarizado, la evolución de las especies parece ser el fruto de muchos monstruos y de múltiples e inesperados saltos. Así pues, la teratología como filosofía del evento y ciencia del cambio.

³³ Que se reproduce y comenta en Hamery R. (2009). *op.cit.*, 31-32.

³⁴ Cf. Riou, F. (2009). Jean Painlevé: de la science à la fiction scientifique. En *Conserveries mémorielles* [en red], 6. [Consultado el 14 de febrero de 2018]

se inspiraría claramente en los paseos al azar de *Nadja* de Breton, así como en las teorías de un científico heterodoxo, Pierre Vendryès³⁵. Este último viene al caso porque, ya en los años cuarenta y cincuenta, en ambientes próximos a Breton y al surrealismo, escribirá largo y tendido sobre el «movimiento brownioide» de las moscas, forjando toda una teoría cercana a la de los sistemas abiertos de Bertalanffy. Según esta, cada movimiento de la mosca se apoyaba más en una decisión de la propia mosca que en una causa externa. Pero la suma infinita de pequeños desplazamientos y causas agregadas, transformaba su espacio en un campo de causalidad que, al hacerse isótropo, perdía toda influencia direccional, pues, siendo las potenciales causas –por ejemplo, las motitas de polvo– móviles e inconstantes, y las apuestas de la mosca dubitativas e igualmente aleatorias, el resultado era finalmente errático³⁶.

En general, la órbita del *happening* y la *performance* de esa época se sintió fascinada por lo animal. Desde luego, no parece casual que los fundadores de la *performance* artística y el teatro performativo insistiesen tanto en los ejercicios de animalización del intérprete y por los propios animales. Entre los nuevos procesos de formación actoral establecidos, ya los entrenamientos pioneros de Jacques Copeau, y más tarde de Jacques Lecoq, suponían la imitación de delfines u osos, y los de Eugenio Barba y Jerzy Grotowski una renuncia a las convenciones sociales por la vía de la renaturalización o el ritual primitivo. Tadashi Suzuki incluso llegará a hablar de la necesidad de apelar a la «energía animal»³⁷. Y entre las tendencias a introducir la vida viva se llegará a experiencias como la protagonizada ya en los setenta por Beuys con un coyote³⁸.

El caso es que el paseo de la mosca de Marchetti encajaba, tanto con el silencio y la aleatoriedad de Cage, como con la idea que aquí manejamos de *performany-mal*. Como relatará años después José Luis Castillejo, la obra de Marchetti se extenderá «a todos los seres vivos» hasta el punto de que, en la pieza *Le secche del delirio (per porci e pianoforte)* (1989)³⁹, los cerdos sustituyen «a las divas y las primas donnas. La música de piano –inefable por cierto– acompaña al sonido inmediato de los porcinos. No hay aquí teatralidad ni cuestión alguna de credibilidad

³⁵ Cf. Cortázar, J. (1996). *Rayuela* [edición crítica]. Nanterre: Université Paris X., 15.

³⁶ Cf. Vendryès, P., Malterre, R. (1953). Le mouvement brownioide de l'homme et des animaux. En *Journal de la Société de Statistique de Paris*, 4; y Vendryès, P. (1954). Surréalisme et probabilité. En *Médium. Revue surréaliste*, 3, mayo. En castellano puede consultarse su: Vendryès, P. (1975). *Hacia una teoría del hombre*. Buenos Aires: El ateneo, 20-21.

³⁷ Cf. Allain, P., Harvie, J. (2014). *Animals. Theatre and Performance*. Londres y Nueva York: Routledge. 151-152.

³⁸ Nos referimos al coyote que Joseph Beuys introdujo en la Rene Block Gallery de Nueva York. Siete días encerrado en una galería, tres con un coyote en mayo de 1974, para la pieza *I Like America and America Likes Me*. Reunió un montón de heno, fieltro, una linterna, un par de guantes, un triángulo musical, cincuenta ejemplares del Wall Street Journal (del día en curso) y un bastón del que se servía para engatusar y señalar a un coyote, alquilado este a una granja de animales en New Jersey. Se trataba de establecer un «diálogo» con un animal que remitía «al trauma psicológico de la constelación de la energía en Estados Unidos», un trauma que implicaba, tanto el daño infligido a los indígenas como a los animales amenazados de extinción a causa del progreso. Ahora bien, más allá de ese registro simbólico o representativo, Beuys también reconocía que intentaba producir un acontecimiento que, además de alegórico, se presentase como una forma de emancipación capaz de traspasar la normalidad restringida de la experiencia codificada a la experiencia creativa. Por ejemplo, Beuys acabará llamando al coyote Little John. Cf. Tisdall, C. (2008). *Joseph Beuys. Coyote*. Nueva York: Thames & Hudson.

³⁹ Puede traducirse como «el fango del delirio», y es una pieza interpretada y grabada al piano por Juan Hidalgo para incluir en el disco de Walter Marchetti titulado *Vandalia*, Cramps Records, 1989. Cf. Walter Marchetti, W. (2004). *op.cit.*, 194.

en una obra en que sucede lo que sucede, es decir que la vida y la música van a ir de nuevo juntas»⁴⁰. Efectivamente, no se trataba de retórica y teatralidad, sino de lo contrario: se trataba de que pasasen cosas.

3.3. El extraño jardín de Pierre Huyghe

En relación con los animales y plantas presentes en *Untilled*, Pierre Huyghe cita abiertamente conceptos como el de *Umwelt* de Uexküll, y nociones heideggerianas como la del aturdimiento animal. Pero, su modo de usarlos y el manejo de otras realidades como la del *compost*, obligan a abrir la interpretación al máximo. Muchos de los que han entrevistado al artista, insisten en el papel del compost y de lo sucio o marginal en la intervención de Kassel. A ojos dependientes de la idea romántica del arte, ese abandono y el uso del compost circundante suelen ser motivo de una meditación trascendente, pues tales motivos remitirían no tanto a lo des-hecho, como al simple desecho, eterno recuerdo escatológico de nuestra vida limitada y nuestros infinitos atentados ecológicos, siempre en retorno al problema de lo entrópico⁴¹. Ahora bien, lo cierto es que tampoco se puede reducir la obra a eso.

Como indica el artista en una entrevista⁴², el abono y los materiales en descomposición para él fueron fundamentales y, efectivamente, supusieron el principio del proyecto. Pero este origen, y esto es lo importante, no pretendía explorar el tema de la degradación de los ecosistemas a causa de la basura humana, sino destacar el modo en que la vida convierte el máximo desorden y la máxima ruina en un principio y no en un final, siendo el compost ese «lugar donde las cosas abandonadas ‘sin cultura’ se vuelven indiferentes a nuestra mirada, se metabolizan y permiten la emergencia de nuevas formas»⁴³. Lo mismo puede decirse de los insectos y su apariencia invasiva. Piénsese que, a ojos tradicionales –a ojos de Max Reinhold Weber y su descendencia–, el sombrero de panal de abejas sobre la escultura sería considerado un crimen, un atentado contra la forma bella, largamente estudiada y decantada, culminación de ese arte ya milenario basado en la armonía previsible y las buenas proporciones. Por eso, para entender lo que Huyghe intenta con todo ello, no está de más recordar otros trabajos que el propio autor fue realizando desde 2008.

Por una parte, aquellas en las que, no solo construye en acuarios *Zoodramas*, sino que presenta animales vivos en un avance no frenado por barreras humanas. Esto lo logra introduciendo hormigas y nidos de arañas en galerías de arte (*Umwelt*, 2011), cediendo el protagonismo a virus como el de la gripe (*Influenced*, 2011), o instalando bosques en grandes auditorios, como propuso con la Opera de Sidney (*Forest of Lilies*, 2008). Se trata de insistir en ideas cercanas a la de Gilles Clément del Tercer Paisaje o del jardín planetario⁴⁴, insistir en esa vida que crea su propio ambiente donde no lo tenía y, pese a todo, sale adelante.

⁴⁰ Cf. Castillejo, J. L. (1999). Walter Marchetti: A Friendship en *Walter Marchetti*, Vancouver: Morris & Helen Belkin Art Gallery.

⁴¹ Al respecto, véase lo que comenta sobre esta obra Enrique Vila-Matas en el capítulo 30 de su *Kassel no invita a la lógica*, (Vila-Matas, E. (2014). *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral).

⁴² Entrevista con Hans Ulrich Obrist en Huyghe, P. (2006). *Celebration Park*. Londres: Tate Publishing.

⁴³ Cf. Speranza, G. (2017). ‘Compost’ en «Constelaciones» en *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, Barcelona: Anagrama.

⁴⁴ Clément, G. (2018). *Manifiesto del tercer paisaje*, Barcelona: GG.

Volviendo a Kassel, quizás, para terminar de entender lo que Huyghe propone, no esté de más recordar que, si: (a) en lo referido al pensamiento de la vida el artista parece acercarse a Uexküll y a Maeterlinck⁴⁵, (b) en lo filosófico y artístico tiene muy presentes a Joseph Beuys y a Georges Bataille, esto es, los temas del sacrificio, la metamorfosis y el ritual. Como hemos mencionado anteriormente, entre los gestos de su proyecto para el parque, Huyghe incluyó el de arrancar uno de los siete mil robles que había plantado Beuys años antes⁴⁶. Y si a eso añadimos que, también tiempo atrás, Beuys se mostró obsesionado con el poder de las abejas, y concibió una instalación para la Documenta VI de 1977 en la que usó grandes motores para bombear miel a borbotes⁴⁷, concluiremos que, en este arte, el panal de abejas sobre la cabeza de la escultura de cemento es de todo excepto mera muerte.

En resumen, de lo que se trata es de exaltar ese retorno a una vida fluida que sigue viviendo con y sin el hombre. De ahí que, lo que a ojos convencionales es desastre, en su obra se convierta en obra de arte.

4. Conclusión. De la *mise en scene* a la *mise en abîme*

Ya las pistas que nos han dejado artistas y amigos sobre sus obras indican que, efectivamente, en ellas se intentó ir más allá del *animot*, intentando aprehender la vida en sus quiebras y su dinamismo. Lo que, una y otra vez, aquí aflora es la intención de captar una deriva procesual que precisamente se abre a lo inesperado e incluso al hacer del azar. Al respecto, se trata básicamente de cuestionar dos cosas. En términos ontológicos, la idea de la separación entre realidad y ficción, o entre vida animal y arte de la humanidad, en definitiva, el desafortunado binarismo entre naturaleza y cultura. Y, en términos gnoseológicos y estéticos, la de un conocimiento y una puesta en escena reducida a las lógicas de la representación. Ahora bien, puesto que se critica la representación pero se parte de una puesta en escena, ¿qué ontología y qué estética será esta? Todo depende de cómo se defina aquí «puesta en escena».

Aunque es cierto que también las instalaciones, filmes y derivas comentadas son, al fin y al cabo, obras de arte que tienen mucho de «puesta en escena», lo que queda de lógica de la representación en todas ellas es, como mucho, nuestro modo tradicional de pensar ese concepto de escena. Ahora bien, cuando se cae en la cuenta de que esa vieja noción identificada en parte con la idea de narración, no es la que rige cuando aquí se habla de «puesta en escena» —en ninguno de estos casos el artista sabe lo que va a acontecer a partir de su «escenificación»—, se empieza a entender el tipo de transgresión que aquí se explora. En otros términos, los actores y los escenarios de Painlevé, Marchetti o Huyghe ya no remiten al *scenarion* inglés ni al *scénario* francés, es decir, ya no son ningún «guión» que preestablezca lo que va a pasar y lo que se va a representar, sino, como en el teatro de Peter Brook, solo remiten a ciertos límites espaciales en los que aquello va a pasar. Como es sabido, en ese tipo de performance teatral todo se reduce a tapetes o al modelo de la primitiva *σκηνή* griega, que solo era construcción ligera, desmontable e infinitamente transformable a base

⁴⁵ Sobre los paralelismos entre Huyghe y Maeterlinck habla, por ejemplo, Vila-Matas, E. (2014). *op.cit.*, cap. 30. Sobre los vínculos entre la apertura vital en los proyectos de Huyghe y la figura de Uexküll habla Lavigne E. (2014). *op.cit.*, 216.

⁴⁶ Cf. Lavigne, E. (2014). *op.cit.*, 186.

⁴⁷ Cf. Ramírez, J. A. (1998). La metáfora de la colmena. Madrid: Siruela, 90 y ss.

de meras ramas o telas⁴⁸. Y, de hecho, en el *happening* artístico se irá más lejos para insistir en volver al espacio de la vida real.

Al respecto, cuando hable de sus documentales de animales marinos, Painlevé será claro:

J'aurais pu vouloir un décor, une atmosphère... non. Pas de crépuscules, ni de vagues: une pieuvre est une pieuvre. L'eau est claire ou troublée. Le rocher est terne ou brillant. Il faut se plier aux conditions matérielles au même titre que les animaux eux-mêmes. Voici mes seules notes⁴⁹.

Del mismo modo, cuando Huyghe trabaje en sus obras impondrá algún límite –en *The Host and the Cloud* exige que la gente no salga del lugar–, pero, dicho esto, personas y animales serán expuestas a «situaciones *live* que aparecen accidentalmente» y las abren a lo real⁵⁰. Finalmente, Marchetti será tajante: en sus obras habrá poco que censurar y evitar prácticamente nada, salvo que: «lo que vaya a ser interpretado al aire libre tiene que componerse sólo en mayo o junio, jamás en julio», cuando el calor apriete⁵¹. Cuando ante las obras de los tres pensemos al animal o al público en términos de personajes, guiones, representaciones y «puestas en escena» tradicionales (es decir, cuando ante sus piezas pensemos todo eso como meros actores o espectadores movidos por el guión y el código y participados por un mundo en el que priman forma y función –y significativo y significado–), estaremos olvidando la pulsión de tales experimentos. De hecho, reducir la vida y el arte a lo que el patrón conceptual o la preformación instintiva tienden a marcar, es olvidar que esa vida y ese arte, no solo son capaces de errar, sino que habitan y se definen en el errar.

Desde la perspectiva de la biología contemporánea más sutil, esa cualidad errática del *performany* se descubre en todos los planos fundamentales de la vida: a) en el etológico de las actividades juguetonas, b) en el ontogenético del desarrollo embrionario y corporal diferenciales, así como de la nidificación con variación, y c) en el sociobiológico de las comunidades estigméricas.

- a) La *movilidad juguetona* implica que cada gesto y movimiento es múltiple, espontáneo y no simplemente reactivo sino enactivo –adaptado a un contexto móvil e impredecible en tiempo real–. De ahí, la fascinación de las performatividades artísticas para con las experiencias animales en contextos nuevos o diferentes: el pulpo descolocado, el impredecible *Random Walk* de las moscas de Zaj, las infinitas líneas de recorrido animal en el parque de Kassel de Huyghe...; propuestas que parecen remitir a los juegos abiertos de Roger Caillois⁵².

Solo desde esa etología menos sometida a las rutinas del *ethos* y más abierta a los desmanes del *pathos*, es decir, solo desde esa vida patológica o anómala, se multiplican las experiencias inesperadas, si bien el trabajo de los artistas consiste precisamente en

⁴⁸ Cf. Chantraine, P. (1968). *Dictionnaire Etymologique Grec*. Paris: Éditions Klincksieck, 1015.

⁴⁹ Cf. Chamine (1932). Jean Painlevé et la vie mystérieuse des bêtes, en *Pour Vous*, 186: 11.

⁵⁰ Cf. Lavigne, E. (2014). *op.cit.*, 154.

⁵¹ Cf. Walter Marchetti: Arpocrate seduto sul loto [Harpócrates sentado sobre el loto], Madrid, 1968, s. p. Este libro de artista (21,1 x 30,1 cm. y 2100 gr.) aparece referenciado en Walter Marchetti, W. (2004). *op. cit.*, 65. Y también véase Rivière, H., Arpocrate seduto sul loto de Walter Marchetti. En *Arte y Parte*, 115, 88-111.

⁵² Cf. Caillois, R. (1986). *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. México: FCE.

abonar los campos y escenarios elegidos de elementos capaces de producir sorpresas. Así, por ejemplo, las plantas alucinógenas en el terreno del podenco y las abejas de Huyghe, o los cerdos que gruñen despavoridos al ritmo impredecible del piano de Marchetti, o el pulpo que intenta descolgarse del árbol en el video de Painlevé. Ahora bien, no se trata de situaciones horribles para divertimento de humanos, se trata de algo frecuente en la naturaleza real y en ese «caosmos» plagado de contingencias que constantemente ponen a prueba a todos los animales. De ser algo, la vida del *performany-mal* es diálogo con un real que desborda todo instinto preformado y todo aturdimiento heideggeriano. Diálogo con y apertura espontánea a ese mismo azar, como pusieron de manifiesto Roger Caillois al presentar el *ilinx*⁵³ o mundo de los juegos más vertiginosos de animales y animales humanos, o el etólogo Konrad Lorenz al pensar en el canto de los pájaros. Al respecto, dirá:

Una y otra vez me ha conmovido profundamente constatar que el pájaro cantor logra su máximo rendimiento artístico en la misma situación biológica y en el mismo estado de ánimo que el ser humano, a saber, cuando *produce juguetonamente* y, por decirlo así, alejado de la seriedad de la vida.⁵⁴

Es por eso también que, sin dejar de ser útil hablar de instintos y mostrar su presencia, según Lorenz y Simondon resulta más jugosa la noción de juego e incluso la de pregnación o improntación⁵⁵ [*prägung / imprinting*], noción esta última que implica en las crías de los animales ciertas tendencias amoldables, hasta el punto de que, lo que el joven animal vive en sus primeros días, influye en él tanto o más que una herencia genética cerrada.

- b) En segundo lugar, la idea de las *ontogénesis diferenciales* remite tanto a la reproducción con variación como a la producción de nidos y hogares distinta. Antes de dedicarle parte del metraje de *Les amours de la pieuvre* (1967) al asunto de la reproducción y la epigénesis, Painlevé ya tratará el tema en *Como nacen las medusas* (1960). Y, más adelante, lo volverá a abordar en la muy simondoniana *Transiciones de fase del cristal líquido* (1978) con música de François de Roubaix. Ya en la cristalización inorgánica cada cristalización es distinta, cada heterogénesis varía. Algo parecido vemos en los animáculos de las charcas, o en las anidaciones de las arañas filmadas por Huyghe. Cada uno de ellos es un devenir y es distinto. Lo confirmará la biología, por ejemplo, Adolf Portmann⁵⁶, hablando de la autopresentación de los cuerpos vivos [*Selbstdarstellung*] y de los dibujos del opistosoma de las arañas. Los arcnólogos saben que, dada una especie, por ejemplo, la araña de jardín [*Araneus diadematus*], esos dibujos se parecen; pero, sin embargo, también saben que todos son sutilmente diferentes. Ahora bien, no solo cada una de las bestias es única, sino que, como ellas, cada nido y tela es distinto y se adapta al caso. Esto lo ha estudiado,

⁵³ *Ibid.*, 58 y ss.

⁵⁴ Lorenz, K. (1943). Die angeboren Formen möglicher Erfahrung. En *Zeitschrift für Tierpsychologie*, 5, 235-409. (Citado en español por Marina, J. A. (1992). *Elogio y refutación del ingenio*. Madrid: Anagrama, 19. La cursiva es nuestra.)

⁵⁵ Simondon, G. (2013). *Imaginación e invención*. Buenos Aires: Cactus, 107-108.

⁵⁶ Portmann, A. (2013). L'autopresentazione come motivo della configurazione formale del vivente en Andrea Pinotti & Salvatore Tedesco (Coord.), *Estetica e scienze della vita* (pp. 139-174.). Milano: Raffaello Cortina.

no solo algún arcnólogo, sino otro artista para el que no nos queda espacio en este artículo: el argentino Tomás Saraceno que trabaja con vitrinas de cristal que llena de arañas que hacen sus telas siempre distintas componiendo formas maravillosas en sus diferencias. Esas telas no son como los nidos del artista Nils Udo, porque, por mucho amor que este les ponga a sus obras, las de Udo siguen siendo representaciones exactamente igual que los caballos pintados por Stubbs. Lo propio con Huyghe o Saraceno no es imitar, sino introducir a las arañas y sus telas como se podrían haber introducido, en el caso de Udo, los pergoleros con sus sonidos y escenarios para el cortejo, ejemplos siempre de diferencia, tanto en el canto, como en el uso de los materiales más diversos⁵⁷.

- c) Por fin, comprobamos lo mismo en esas *comunidades estigméricas* que emergen también diferentes y juguetonas. Como es sabido, el concepto de estigmurgia fue introducido por la sociobiología para explicar cómo se realizaban tareas organizadas entre insectos en sistemas descentralizados sin necesidad de un poder, inteligencia o espíritu superior común que les impusiese una pauta. Al respecto, resulta interesante comparar la diferencia entre el modo de referirse a panales y colmenas de la arquitectura y la literatura del pasado, y el modo de referirse a ellas del propio Pierre Huyghe. Al decir esto, no pensamos en un pasado tan lejano como aquel de Kant o Marx que menospreciaban el trabajo instintivo y automático de las abejas por considerarlo meramente mecánico. Nos referimos a un pasado infinitamente más interesado por los colectivos de insectos y sus juegos. Por ejemplo, el de la arquitectura y la estética apícola que se intuye en la arquitectura de Bruno Taut o en los escritos de Rudolf Steiner –muy leído por Beuys– o en Maeterlinck⁵⁸. En todo caso, también en estos casos conviene imponer distingos. Los dos primeros, Taut y Steiner, adoraron la arquitectura de las comunidades de abejas, pero para exaltar el tránsito de los fluidos a las regularidades, a las organizaciones y a las ocultas matemáticas. Maeterlinck llegará más lejos y, no por casualidad, la obra de Huyghe ha sido relacionada con él⁵⁹. Sin duda, también Maeterlinck apela a un «espíritu de la colmena» volviendo así a los foros de las sinergias bien dirigidas y conectadas a un centro: a una jerarquía y a una teleología colectiva presupuesta. Pero en otros capítulos insiste en las extrañas comunicaciones de las abejas, fruto de una adición y yuxtaposición de millones de pequeñas enacciones enlazadas estigméricamente⁶⁰. El resultado arquitectónico de tantos movimientos solapados implica siempre celdillas hexagonales, pero, como Huyghe sugiere, también supone algo tan diferente como la forma final de cada colmena en su totalidad, que siempre se modula y varía en función del lugar concreto que el panal ocupa y de las millones de acciones solapadas de seres particulares colaborando e introduciendo sus pequeños traspies en el proceso⁶¹.

⁵⁷ A este tema y al del canto de estos pájaros se refirieron ya Deleuze, G., Guattari, F. (2004). «1837 – Del ritome-lo» en *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 317-358.

⁵⁸ Cf. Ramírez, J.A. (1998). *op.cit.*, 108-115.

⁵⁹ Cf. Vila-Matas, E. (2014). *op.cit.*

⁶⁰ Maeterlinck, M. (2018). *La vida de las abejas*. Barcelona: Ariel.

⁶¹ Incluso a escala micro, en el fondo, cada hexágono es ligeramente distinto a los demás. Sobre la variedad de los hexágonos ya hablaba D'Arcy Thompson (2011). *Sobre el crecimiento y la forma*, Madrid: Akal, 114-124.

Lo que, en resumen, se descubre con su obra y las de los demás artistas destacados es claro; lo que para todos ellos destaca de la naturaleza y la fauna no son ciertas repeticiones y ciertos instintos prefijados, sino la facilidad con la que la naturaleza deriva y con la que la fauna se presenta en tanto que *performanymal* que incorpora la errancia y la diferencia en sus actividades. Por tanto, es apelando a esa vida abierta que el nuevo arte puentea al *animot* para conducirnos al mundo de la experiencia y la experimentación. Quizás, esa experiencia es la que define el arte contemporáneo en general, de ahí que Walter Marchetti resumiese el asunto defendiendo que, al menos en su caso, «mientras la interpretación de la obra no termine, esta no podrá empezar»⁶².

Bibliografía

- Allain, P., Harvie, J. (2014). *Animals. Theatre and Performance*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Bataille, Georges (1930): Les écarts de la nature. *Documents*, 2.
- Blanco, M. A., Albornoz, L. (2013). *Historias Naturales. Un proyecto de Miguel Ángel Blanco* (Catálogo). Madrid: Ediciones Museo del Prado.
- Breton, A. (2011). *Nadja*. Trad. José Ignacio Velázquez. Madrid: Cátedra.
- Caillois, R. (1986). *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. México: FCE.
- Castillejo, J. L. (1999). *Walter Marchetti*. Vancouver: Morris & Helen Belkin Art Gallery.
- Cattelan, M., Spector, N. (2011). *All*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Chamine (1932). Jean Painlevé et la vie mystérieuse des bêtes. *Pour Vous*, 186, 11.
- Chantraine, P. (1968). *Dictionnaire Etymologique Grec*. París: Éditions Klincksieck.
- Clément, G. (2018). *Manifiesto del tercer paisaje*, Barcelona: GG.
- Cortázar, J. (1996). *Rayuela* [edición crítica]. Nanterre: Université Paris X.
- D'Arcy Thompson (2011). *Sobre el crecimiento y la forma*. Madrid: Akal.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2004). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Madrid: Amorrortu.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. París: Seuil.
- Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta.
- Egerton, J. (2007). *George Stubbs, painter: catalogue raisonné*. Londres: Yale University Press.
- Gayken, O. (2015). *Devices of Curiosity: Early Cinema and Popular Science*. Oxford: Oxford University Press.
- Goll, I. (1924). *Surréalisme*. Octubre, 1, París.
- Hamery, R. (2009). *Jean Painlevé. Le cinéma au coeur de la vie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Hegel, G. W. F. (1999). *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*. Trad. José Gaos. Madrid: Alianza.
- Huyghe, P. (2006). *Celebration Park*. Londres: Tate Publishing.
- Klee, P. (2013). *Creative confession and other writings*. Londres: Tate Publishing.

⁶² Véase la obra *Arpocrate seduto sul loto*, *op.cit.* Como Castillejo recordará hablando de esta obra-libro de Marchetti: «*Arpocrate seduto sul loto* es como la obra de un *bodhisattva* que intenta rescatar al mundo de la música convertido en ilusorio de su ignorancia y conducirlo a la experiencia». Castillejo, J.L. (1999). *op. cit.*

- Kris, E. (2005). *Le Style Rustique: Le moulage d'après nature chez wenzel*. París: Éditions Macula.
- Lautréamont (2000). *Los cantos de Maldoror*. Trad. Ángel Pariente. Valencia: Pre-Textos.
- Lavigne, E. (2014). *Pierre Huyghe*. París: Centre Pompidou.
- López Del Rincón, D. (2015). *Bioarte. Arte y vida en la era de la biotecnología*. Madrid: Akal
- Lorenz, K. (1943). Die angeboren Formen möglicher Erfahrung. En *Zeitschrift für Tierpsychologie*, 5, 235-409.
- Maeterlinck, M. (2018). *La vida de las abejas*. Barcelona: Ariel.
- Marchetti, W. (2004). *Música visible* [catálogo de exposición]. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM.
- Painlevé, J. (1924). Drame néo-zoologique. En *Surréalisme*, octubre, 1, 123.
- Portmann, A. (2013). L'autopresentazione come motivo della configurazione formale del vivente. Andrea Pinotti & Salvatore Tedesco (Coord.), *Estetica e scienze della vita* (pp. 139-174.). Milano: Raffaello Cortina.
- Ramírez, J. A. (1998). *La metáfora de la colmena*. Madrid: Siruela.
- Riou, F. (2009). Jean Painlevé: de la science à la fiction scientifique. En *Conserveries mémorielles* [en red], 6. [Consultado el 14 de febrero de 2018].
- Rivière, H. (2013). Fluxus. Sus festivales y conciertos europeos. *Arte y parte*, 103, 24-57.
- Rivière, H. (2015). Arpocrate seduto sul loto de Walter Marchetti. *Arte y Parte*, 115.
- Rivière, H., Fernández del Campo, E. (2013). *The Ark of Babel. Artistic Theory and Practice in a Transcultural Perspective*. Madrid: Abada.
- Sarmiento, J.A. (1996). *Zaj* [catálogo de exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Simondon, G. (2005). *L'individuation a la lumière des notions de forme et information*. París: Jérôme-Millon.
- Simondon, G. (2013). *Imaginación e invención*. Buenos Aires: Cactus.
- Simondon, G. (2013). *Sobre la filosofía (1950-1980)*. Buenos Aires. Cactus
- Speranza, G. (2017). *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama.
- Stubbs, G. (2005). *Anatomy of the Horse*. Londres: Pallas Athene.
- Tisdall, C. (2008). *Joseph Beuys. Coyote*. New York: Thames & Hudson.
- Vendryès, P. (1954). Surréalisme et probabilité. *Médium. Revue surréaliste*, 3, mayo.
- Vendryès, P. (1975). *Hacia una teoría del hombre*. Buenos Aires: El ateneo.
- Vendryès, P., Malterre, R. (1953). Le mouvement brownoïde de l'homme et des animaux. *Journal de la Société de Statistique de Paris*, 4.
- Vila-Matas, E. (2014). *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral.
- Vogel, C. (2013). A Pollock Restored, a Mystery Revealed. *The New York Times*, 23 mayo. New York.
- Whitehead, A. N. (2004). Naturaleza y vida. *LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica*, 37, 257-288.

