

¿Como cuánto le gusto a América?*

HOW MUCH AMERICA LIKES ME?***

QUANTO AMÉRICA GOSTA DE MIM?

Andrés Jurado***

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas / Volumen
8 - Número 1 / Enero - Junio de 2013 / ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C.,
Colombia / pp. 127 - 144

Fecha de recepción: 9 de septiembre del 2011 | Fecha de
aceptación: 12 de octubre del 2012. Encuentre este artículo en
<http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/>. Código SICI:
1794-6670(201301)8:1<127:CCLGAA>2.0.TX;2-8

* Barbarismo que intenta simbolizar la bruta traducción que se hace de una cultura a otra. También apunta a evidenciar la dificultad de traducir la obra de Joseph Beuys en cuestión. Obsérvese que a propósito también está mal escrito en inglés.

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

*** Profesor Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. andresjurado@gmail.com

Resumen

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

Palabras clave: lo animal, arte contemporáneo, indigenismos, Joseph Beuys, chamanismo, Oleg Kulik, identidad, Jimmie Durham, arte y política.

Palabras clave descriptores: arte contemporáneo, movimientos indigenistas, chamanismo, identidad.

Abstract

Through the figure of the animal, this research text points a comparative reading of different manifestations of a modern indigenism at play in contemporary art. A critical approach to the artistic and political operation found in the art work *I Like America and America Likes Me* by Joseph Beuys allows us to study the complexity of other artistic productions that reference this work which, in turn, allows us to understand the way in which indigenism is incorporated into the work of those artists who wish to justify a certain position when confronted with a system of identity that seeks to reestablish a colonial ideology in the art world.

Keywords: animal, contemporary art, indigenisms, Joseph Beuys, shamanism, identity, Oleg Kulik, Jimmie Durham, political art.

Keywords plus: contemporary art, indigenous movements, shamanism, identity.

Resumo

Este texto de investigação propõe, através da figura do animal, uma leitura comparada de distintas manifestações de um indigenismo moderno na arte contemporânea. Uma aproximação crítica da operação crítica e política da obra *I like América and América likes me* de Joseph Beuys nos permitirá estudar a complexidade de outras produções artísticas que a referenciam, compreendendo a maneira em que o indigenismo é incorporado pelos artistas para justificar certa posição frente a um sistema de identidades que luta por restituir uma ideologia colonial no campo da arte.

Palavras chaves: animal, arte contemporânea, indigenismos, Joseph Beuys, xamanismo, identidades, Oleg Kulik, Jimmie Durham, arte político.

Palabras-chave descritor: arte contemporânea, movimentos indígenas, xamanismo, identidade.

*"Hemos doblegado las fuerzas más rebeldes,
los animales y las aguas, las plantas y las
piedras han respondido a nuestros deseos.
Pero en el colmo del poder sucumbimos a un
indefinido malestar, nos escapamos: todo el
trabajo de la naturaleza del que disponemos
se pierde en la afectada grosería de unos, en
el tedio y la comedia de otros"¹.*

Georges Bataille

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

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



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

1.

En 1974 Joseph Beuys presenta *I Like America and America Likes Me*, una acción artística en la *René Block Gallery* de Nueva York. En esta, el artista se encierra con un coyote "salvaje" durante tres días. Su interés era convivir con el animal, estableciendo un contacto crítico que

serviera de comentario al proceso colonial norteamericano y a un pasado traumático de explotación de lo indígena por parte de los recién llegados al Nuevo Mundo. También encontramos referencia a esta operación en Adolfo Vásquez Rocca:

Beuys en su indagación de lo primordial –de la naturaleza previa a toda civilización– se interna en el territorio de la animalidad y en una de sus performances experimenta «los secretos del coyote». Los aullidos del animal representan para Beuys la violenta colisión de culturas, el punto neurálgico psicológico del sistema de las energías americanas: el trauma del conflicto americano con el indio (Vásquez Roca, 2013).

Esta actitud ante América (refiriéndose a Estados Unidos de América) es tan evidente, que en esta misma acción, el artista evitó poner los pies en cualquier territorio de los Estados Unidos, salvo el de la galería en la que presentó la acción. Permaneció cubierto con fieltro y fue trasladado desde el aeropuerto a la galería en una ambulancia hasta que comenzó la acción. Luego, al terminar, se dice que se envolvió de nuevo en fieltro y que fue trasladado hacia el aeropuerto de regreso a su país natal.

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

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

Desde las críticas de Benjamin Buchloh y las de Rosalind Krauss a propósito de Beuys, podemos ver que la controversia acerca de los símbolos usados por él, están en disonancia con su propia investidura chamánica, los vericuetos de esta pose han sido conocidos y reconocidos desde la elaboración de su mito fundacional de aviador nazi caído, criticada mordazmente por Buchloh², en los años ochenta. Su relación con los tártaros de Crimea y la presunta usurpación de los rituales chamánicos están en una paradójica relación con sus recurrentes reafirmaciones como creador de un “arte antropológico” y revela también su relación con la antroposofía de Rudolf Steiner y la educación Waldorf. Son comunes también las asociaciones que se le hacen con un mesianismo derivado de su aproximación con esta misma filosofía.

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

Debemos reconocer que Beuys es sujeto del arte y sus propuestas se entrecruzan justo en ese campo. Él es, desde una perspectiva en la que el arte de Europa pertenece a la cultura

occidental, propulsor de una ideología occidental. Esa ideología que intenta devorar –lo que en su propia construcción moderna– parece ser el residuo de un proceso de evolución de una fábula de evolución de la humanidad, tanto biológica como cultural.

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

Las intenciones de Beuys en la acción con el coyote fueron primordialmente terapéuticas. Usando técnicas chamánicas apropiadas para el coyote, sus propias herramientas características y un amplio lenguaje simbólico sincrético, él abordó al coyote en un diálogo para alcanzar “el punto psicológico traumático de la constelación de energía de los Estados Unidos”; es decir, el cisma entre la inteligencia nativa y los valores mecanicistas, materialistas y positivistas europeos (Levi Strauss, 1999)³.

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

En el trabajo y el mito público de Beuys el nuevo espíritu alemán del periodo de posguerra encuentra su nueva identidad perdonándose y reconciliándose prematuramente con sus propias reminiscencias de una responsabilidad por una de las más crueles y devastadoras formas de locura política colectiva que la historia ha conocido (Buchloh, 2007, p.115)⁴.

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

Cuando Beuys cita a los tártaros y dice que ellos le dijeron: 'Du nixnjemky [Tú no eres alemán], ellos querían decir, "du Tartar" y trataron de persuadirme para unirme a su clan... "es muy evidente que el mito está tratando de negar su participación en la guerra alemana y negando su ciudadanía (115)⁵.

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

En Beuys la presencia del animal es constante y fundamental. Varios son sus animales emblemáticos, entre los que destaca el ciervo (Cristo, el Jefe de la manada, el conductor, el psicopompo), la liebre (que encarna el ciclo de la vida y la muerte, pues se entierra y renace, así como el movimiento, la oposición frío/calor...), la abeja (animal ejemplificador de la organización social para Rudolf Steiner) y el cisne (animal heráldico de los Condes y la ciudad de Cléveris) (López Ruido, 1995).

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

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

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

"los 'salvajes' no son ni ignorantes ni incorruptos. Toda sociedad, en caso de que sea una sociedad, debe haber considerado el problema—la catástrofe—de la separación. Los humanos no son tableros en blanco que se corrompen por una fuerza exterior (Lamborn Wilson, 1998, p. 73)⁶.

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

2.

Una posibilidad es pensar que Beuys (como mito) funciona como el aparato de captura y de cooptación de cierto indigenismo, que asumido, domesticado, en sinergia con el trauma moderno de posguerra, nos llevará un paso más adelante en la evolución espiritual. El coyote en Beuys despliega una oposición con otros de sus símbolos que, tal como apunta David Levi Strauss⁷, develarían el escamoteo y usurpación de la figura del chamán, dejando una cuota de irreductibilidad que no ha podido ser paliada desde los tiempos de las cavernas.

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

Adicional a la creencia de Beuys en total integración ("Todo hombre es un artista"; todo discurso es una escultura) está su interpretación de la figura chamanística que revela la forma siempre encerrada dentro del caos de la materia, figura que por lo tanto informa la materia (Krauss, 2007, p. 172)⁸.

Se puede decir, además, que lo doméstico y lo pastoril se han investido de chamanismo y, en esa domesticación, operan bajo la idea de doma del animal. En esa vía podemos convocar las figuraciones que hace Georges Bataille del animal domesticado: "El animal verdaderamen-



Imagen de Jesucristo como pastor. (Tomada de <http://venidalmas.blogspot.com/2010/05/no-temas-nada-preciosas-palabras-de.html>)

te domesticado, en la misma medida en que lo hemos sojuzgado, se ha vuelto casi una cosa y el animal salvaje es inhumano” (Bataille, 2001, p.63). Y hacernos preguntas más intensas acerca de estas oposiciones en la acción de Beuys: ¿de qué lado está el coyote entonces? ¿De qué lado está el chamán? El coyote es la continuación de todo lo salvaje que debe ser controlado de un modo distinto, bajo la idea de alianza y fraternidad, el chamán debería entenderse entonces con el coyote directamente (¿acaso democráticamente según Beuys?), algo que no ocurre en la acción abiertamente puesta, en la que no hay un entendimiento entre Beuys y el animal, pues si tenemos la figura escamoteada del *Taita, Mamo*, o *shaman*, no podemos confiarnos de que la magia del pastor sea más efectiva, aunque esa es la figura que parece adecuársele más a Beuys⁹.



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

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

“Para Beuys, todo empieza con el arte, y finalmente el arte es sinónimo de vida, de supervivencia: “el arte en sí mismo hace posible la vida,” y “sin el arte el hombre es inconcebible en términos psicológicos” (Levi Strauss, consultado en <http://luminer.org/art/joesph-beuys-i-like-america-and-america-likes-me/#panel-8>)¹⁰.

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

Aquí no podemos deslindarnos de la lectura del chamán como algo deseado que se opone a la muerte y que controla las fuerzas de la naturaleza. Proclamarse chamán es la maniobra

para controlar a los “vaciados/vacíos” de significados; el indígena y el animal, en un mundo indigente por haber intentado quebrar su línea de espiritualidad cristiana.

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

“Para entender el chamanismo a través de los ojos del chamán, el lector debe imaginar cómo sería vivir en un mundo en donde no hay separación entre lo físico y lo espiritual, donde no hay desconexión entre la humanidad y dios. El lector debe imaginar la vida antes del concepto de ego (Pratt, 2007, IX)¹¹.

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

Pueden tener forma de animal, planta, montaña, ancestro, deidad, o elemento; pueden no tener forma; o el espíritu puede ser la presencia del universo como un ser, a menudo explicado como aquel que creó a Dios. (XXII)¹²

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

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

[...] las sociedades arcaicas no viven, sino que sobreviven, siendo su existencia un combate interminable contra el hambre, ya que son incapaces de producir excedentes, porque carecen de tecnología y, además, de cultura (Clastres, 2001, p. 24).

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

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

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

3.

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



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

El artista Oleg Kulik—proclive a encarnar la figura de un perro— realiza en Nueva York una acción llamada *I Bite America and America Bites me* (1997). Para nuestro feliz regodeo, es evidente la asociación que podemos trazar entre esta acción y la acción del coyote de Beuys, podemos intentar ver que la producción de otros artistas permite leer residuos de esta fisura chamánica. La ruina de una figuración de lo animal y la permanencia inacabada de lo bestial en la representación humana. Santiago Rueda añade a propósito de esta acción que:

Es importante añadir que Oleg Kulik es un admirador de la obra de Beuys. En 1997 en *Deitch Projects*, en Nueva York, realiza "*I Bite America and America Bites Me*". Kulik caricaturiza al Beuys de "*I Like America and America Likes Me*" encerrándose en una galería y comportándose como un perro, algo que había hecho con frecuencia durante toda la década en diferentes performances, hasta el punto, que, un año antes, en 1996 es arrestado por la policía en Estocolmo en la exposición "Interpol" por morder a un crítico (Rueda, 2004).

Nos dice que Kulik es un admirador de la obra de Beuys, pero aquí no solo hay un problema de admiración por la obra de Beuys. Esto significa que la intensidad de la admiración que pueda tener Kulik probablemente no desarrolle un argumento; lo que pasa con Kulik es otra cosa. Oleg Kulik no solo produce su imagen de otra manera, opera de modo distinto al del chamanismo de Beuys; quiero decir que, con esta propuesta, aparece algo distinto del chamanismo en el arte, pero no quiero dejar de decir que esto pone en juego lo que entendíamos por chamanismo en Beuys.

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

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

Es curioso preguntarse por las variaciones que plantea *I Bite America and America Bites Me*. En principio se desaparece la idea de gustar, no hay un *Like*, se desaparece una búsqueda de afectividad, se intercambia por un *Bite*, que en inglés se usa incluso para cuando un mosquito pica, en español el mosquito me "pica"; por un mordisco, una acción de ataque y de ingesta. Supone una relación distinta entre la separación humano-animal.

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

los materiales de Beuys. La mordida está por fuera de la lectura usual de la pieza de Beuys. La mordida es un lugar fuera de la institución y la esperanza de fraternidad puesta en la acción.

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

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

Kulik critica el orden provincial en el que Rusia es dispuesta en referencia con Europa y busca hacer parte de lo no asimilado por el proceso civilizatorio. *I Bite America and America Bites Me* puede ubicarse en el registro de la lucha irracional entre una América animalizada y un tipo de sujeto residual de postguerra que si bien no asume la posición de chamán, mesías o Cristo, está en una situación asociada más claramente con una subalternidad del animal, sin ínfulas de controlar la situación, pero quizá a expensas de ser educado o aceptado como bestia.

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

En este frenesí de cánidos y de traumas, podemos recordar al Lobo Denis, personaje de un cuento de Boris Vian¹³, quien al ser mordido por un hombre tuvo la maldición de convertirse en humano cada luna llena (en un extraño caso de antropocandria). Denis ve surgir en él—la raíz de la transformación en humano—el deseo de venganza. Antes de sufrir tales transformaciones, no se podría decir que él tuviera sentimientos benévolos hacia su prójimo o hacia los humanos, pero es cuando adquiere la maldición en la que Denis entra en un régimen distinto de moralidad, en este caso, humana. Pero la operación humana tendería a unificar todo bajo las emociones humanas y a desechar lo que es considerado propio del lobo. Lo interesante de este ejemplo es que lo que adquiere el lobo no es una racionalidad bienhechora. Por el contrario, empieza a desear la aniquilación y la supresión del otro y actúa ferozmente ante los demás.

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

La tendencia del colonialismo de privilegiar la homogeneidad por medio de la asimilación es sintomática del deseo de equivalencia entre significado y significante en la filosofía de occidente—una verdad transcendental (Fisher, 1991, p. 297)¹⁴.

Para reforzar la sensación traumática, puede ser importante traer a cuenta el caso del *Hombre de los lobos*, un aristócrata ruso que fue paciente de Sigmund Freud. El paciente

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

Podemos concluir asumiendo que lo que queda de ellas después de todo esto es un *grumus merdae*¹⁵, aludiendo a un anterior estreñimiento consuetudinario, que ha obligado al animal (criminal) a contraer los esfínteres evitando su esperado desencadenamiento.

4.

¿Y si preguntáramos qué piensa América de todo esto?

Es evidente que América es la *comidilla* de estas dos acciones—la de Beuys y la de Kullik—; un forcejeo con una “América imaginada” como un significante supercodificado. América condensa las dos grandes ansiedades: civilizadora y salvaje, aérea y subterránea. Este doblete ha puesto en marcha movimientos de identificación y subjetivación que no han escatimado en convertir de algún modo a América en el campo de batalla (¿Bataille?). Devenida un lugar de trascendencia, América podría responder desde lo que está, supuestamente, fuera de ella. ¿Qué es América sino un nombre imputado por la colonia en honor a uno de sus “descubridores”?; se cubrió un continente con un nombre.



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

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

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

En la *renuncia de responsabilidad del artista* de Durham, él manifiesta: "Recientemente, el Congreso de Estados Unidos, pasó una ley en la que los artistas Indios-Americanos y las galerías que muestran sus trabajos, deben presentar documentación autorizada por el Gobierno en la que se certifique su "indianidad". Personalmente, no me gusta mucho el Congreso, siento que ellos no tienen ningún interés auténtico por los Indios-Americanos. Sin embargo, para proteger a la galería de la ira del Congreso, y a mí, juro por la veracidad de la siguiente declaración: soy un artista contemporáneo de pura-sangre, del subgrupo (o clan) de los llamados escultores. No soy un Indio-Americano. Tampoco he vislumbrado o jurado lealtad a la India. No soy nativo de "América"; tampoco siento que esa América tenga derecho a nombrarme o no de cualquier manera. Dije anteriormente que yo debía ser considerado como un/a mestizo (mezcla de sangres), es decir, uno que pretende ser un varón, pero de hecho solo uno de mis padres era varón" (Churchill, 1985-1995, p. 495)¹⁶.

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

Mucho más si se trata de disponer de los animales no sólo como símbolos sino como materia directa en una acción artística pero sosteniendo solo una existencia simbólica en ellos, también si se trata de destinarles un rol categorial para representar una América perdida. En esta apreciación, Durham pone en crisis el modo presuntamente lógico en que se generan oposiciones. Si el gris es la mezcla de la oposición entre blanco y negro, entonces la serpiente cascabel se puede ver como un pájaro gris¹⁷.

Desde esta perspectiva y de este mismo modo, la posición de Chamán como un significativo vacío en la acción de Beuys queda reducida o se hace innecesaria por su misma ausencia. Lo que articula Beuys en su acción—afirmándose con cierto tufo despectivo la inaccesibilidad del salvaje a un espíritu trascendental—no da pie a que el animal aparezca en su mito sino mediante el paso por un arte antropológico. Puede ser entonces que cada hombre sea un artista, pero valga la excepción de que no todo hombre es un chamán.

"La significativa pose de Beuys no le preocupa; el habita otro mundo. Esto delimita claramente el sentido alegórico del performance. Por medio de todo lo que él hace, el coyote demuestra su total indiferencia hacia la alegoría artística construida alrededor de él y, al hacer eso, la desestabiliza (Verwoert, 2008, p. 7; 16)¹⁸.

Más acorde con esta estructura de enunciación, el espectro de Beuys podría asociarse con una obra inaugural o escena primordial de una necropolítica-pedagógica del arte, venida desde el más allá de la sufriente y trascendente ideología colonialista europea¹⁹.

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



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

NOTAS

- 1 Bataille, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Adriana Hidalgo editora S.A., 2001. Argentina. p. 60.
- 2 Me refiero a lo expresado por Benjamin Buchloh en su artículo 'The Twilight of the Idol', publicado en: Mesch and Michely, eds. *Joseph Beuys The Reader*. Cambridge: MIT Press, 2007.

- 3 *Beuys's intentions in the Coyote action were primarily therapeutic. Using shamanic techniques appropriate to the coyote, his own characteristic tools, and a widely syncretic symbolic language, he engaged the coyote in a dialogue to get to "the psychological trauma point of the United States' energy constellation"; namely, the schism between native intelligence and European mechanistic, materialistic, and positivistic values.* Traducción nuestra.
- 4 *In the work and public myth of Beuys, the new German spirit of the postwar period finds its new identity by pardoning and reconciling itself prematurely with its own reminiscences of a responsibility for one of the most cruel and devastating forms of collective political madness that history has known.* Traducción propia.
- 5 *When he quotes the Tartars are saying 'Du nix njemky [you are not German], they would say, "du Tartar" and try to persuade me to join their clan ...' it is fairly evident that the myth is trying to deny his participation in the German war and his citizenship.* Traducción propia.
- 6 *The "savages" are neither ignorant nor unspoiled. Every society, if it is a society, must have already considered the problem—the catastrophe—of separation. Humans are not blank slates, to be "spoiled" by some mysterious outside force.* Traducción propia.
- 7 *David Levi Strauss American Beuys "I Like America & America Likes Me.* "In fact, Beuys in his Hare nature was less a shaman than an ordinary Anthroposophical man; that is, his inquiries were seldom in extremity as the shaman's are, but rather in the direction of more common and communal work: producing warmth, planting trees, talking with animals, sweeping up, farming, teaching. Because of this, it took a good deal of courage for Beuys to put himself in vulnerable contact with the more dynamic and chaotic force of Coyote."
- 8 *Added to Beuys' belief in total assimilation ('Every man is an artist'; every speech act is a sculpture) there is his interpretation of the shamanistic figure as the one who reveals the form always already locked within the chaos of matter, who therefore informs matter.* Traducción propia.
- 9 «¡Yo Soy el Buen Pastor! - Inmaculada Concepción Web», s. f., <http://www.arquibogota.org.co/?idcategoria=38045&download=Y>. En la imagen se puede apreciar la figuración común de la figura de Cristo como pastor, indicativamente el bastón de Beuys puede ser asociado a esta figuración, el pastor aparece cubierto con una manta y sosteniendo un bastón con la punta curva.
- 10 *For Beuys, everything begins with art, and art is finally synonymous with life, with survival: "Art alone makes life possible," and "without art man is inconceivable in physiological terms.* Traducción propia.
- 11 *To understand shamanism through the eyes of the shaman, the reader must imagine what it would be like to live in a world where there is no separation between the physical and spiritual, no disconnection between humanity and God. The reader must imagine life before a concept of Ego.* Traducción propia.
- 12 *They may have form—animal, plant, mountain, ancestor, deity, or element; they may be formless; or the spirit may be the presence of the universe as a being, often explained as That Which Created God.* Traducción propia.
- 13 Me refiero al cuento *Le loup-garou* de Boris Vian. Escrito entre 1945 y 1952.
- 14 *The tendency of colonialism to privilege homogeneity through assimilation is symptomatic of western philosophy's desire for equivalence between signified and signifier—a transcendental truth.* Traducción propia.
- 15 "El *grumus merdae* que los asaltantes dejan en el lugar del hecho parece significar ambas cosas: la burla y un resarcimiento de expresión regresiva. Siempre que se ha alcanzado un estadio superior, el anterior puede seguir hallando empleo en el sentido degradado negativamente. La represión ¡esfuerzo de desalojo! se expresa en la relación de oposición. Sigmund Freud, *De la historia de una neurosis infantil y otras obras. Obras completas (1917-19)*, Vol. 17 (Amorrortu, 1975), p. 75.
- 16 *The Durham "artist disclaimer": "The U.S. Congress recently passed a law which states that American Indian artists and galleries which show their work must present government-authorized documentation of the artist's "Indian-ness." Personally, I do not much like Congress, and feel that they do not have American Indians' interests at heart. Nevertheless, to protect the gallery, from congressional wrath, and myself I hereby swear to the truth of the following statement: I am full-blood contemporary artist, of the sub-group (or clan) called sculptors. I am not an American Indian. Nor I have ever seen or sworn loyalty to India. I am not a native "American," nor do I feel that America" has any right to either name me or un-name me. I have previously stated that I should be considered a mixed-blood: that is, I claim to be a male but in fact only one of my parents was male.* Traducción propia.
- 17 *If gray is the blending of the opposites white and black then the flying rattlesnake could be seen as a gray bird.* Traducción propia.
- 18 *Beuys' meaningful posing does not concern him; he inhabits a different World. This clearly delimits the allegorical meaning of the performance. Through everything he does, the coyote demonstrates his utter indifference to the artistic allegory being constructed around him and, in doing so, destabilizes it.* Traducción propia.

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

“In this essay I have argued that contemporary forms of subjugation of life to the power of death (necropolitics) profoundly reconfigure the relations among resistance, sacrifice, and terror. I have demonstrated that the notion of biopower is insufficient to account for contemporary forms of subjugation of life to the power of death. Moreover I have put forward the notion of necropolitics and necro-power to account for the various ways in which, in our contemporary world, weapons are deployed in the interest of maximum destruction of persons and the creation of *death-worlds*, new and unique forms of social existence in which vast populations are subjected to conditions of life conferring upon them the status of *living dead*”.

“En este ensayo he argumentado que las formas contemporáneas de subyugación de la vida al poder de la muerte (necropolíticas) reconfiguran profundamente las relaciones entre resistencia, sacrificio y terror. He demostrado que la noción de biopoder es insuficiente para dar cuenta de las formas contemporáneas de subyugación de la vida al poder de la muerte. Por otra parte, he presentado las nociones de necropolítica y necropoder para dar cuenta de las variadas formas en las que, en nuestro mundo contemporáneo, las armas se han desplegado con el interés de obtener la máxima destrucción de las personas y de la creación de mundos de la muerte, nuevas y únicas formas de existencia social en las que enormes poblaciones están sometidas a condiciones de vida que les confieren el estatus de muertos-vivientes”.

REFERENCIAS

- Bataille, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Adriana Hidalgo editora S.A., Argentina. 2001.
- Buchloh, Benjamin. ‘The Twilight of the Idol’. En: Mesch and Michely (eds). *Joseph Beuys The Reader*. Cambridge: MIT Press, 2007.
- Churchill, Ward. “Nobody’s Pet Poodle. Jimmie Durham: an artist for Native North America”; en: *From a Native Son: Selected Essays on Indigenism 1985-1995*.
- Clastres, Pierre. *La Sociedad Contra el Estado*. Virus editorial, Bilbao, 2010.
- Durham, Jimmie. *The Search for Virginity*. En: Susan Hiller (ed). *The Myth of Primitivism. Perspectives on Art*. London, Routledge, 1991.
- Fisher, Jean. *Unsettled Accounts of Indians and Others*. En Susan Hiller, ed. *The Myth of Primitivism. Perspectives on Art*. London, Routledge, 1991.
- Krauss, Rosalind. *No To... Joseph Beuys. Joseph Beuys The Reader*. En: Mesch and Michely (eds). *Joseph Beuys The Reader*. Cambridge: MIT Press, 2007.
- Lamborn Wilson, Peter. *Escape from the Nineteenth Century*, Autonomedia. “The Shamanic Trace”, 1998.
- Levi Strauss, David. *American Beuys “I Like America & America Likes Me”* from his book *Between Dog & Wolf: Essays on Art and Politics in the Twilight of the Millennium*, published by Autonomedia, Brooklyn, NY, 1999. <http://luminer.org/art/joesph-beuys-i-like-america-and-america-likes-me/#panel-8>
- López Ruido, María. *Joseph Beuys: el arte como creencia y como salvación*. En Espacio, Tiempo y Forma, Serie Vil, H. «del Arte, t. 8, 1995, pp. 371.
- Pratt, Christina. *An Encyclopedia of Shamanism*. The Rosen Publishing Group, Inc. New York, 2007.
- Rueda, Santiago. La Zoología del Museo. En: <http://www.banrepultural.org/blaavirtual/tesis/colfuturo/zoologia.htm>>> (consultado el martes 6 de septiembre de 2011)
- Vásquez Rocca, Adolfo. “Joseph Beuys: « Cada hombre, un artista »”: Revista Almior. [En línea] http://www.margencero.com/articulos/new/joseph_beuys.html#_ftnref10 (Acceso: 12 de enero de 2013).
- Verwoert, Jan. The Boss: On the Unresolved Question of Authority in Joseph Beuys’ Oeuvre and Public Image. *E-flux Journal* # 1. December 2008.

Cómo citar este artículo:

Jurado, Andrés. "¿Como cuánto le gusto a América?"
Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 8 (1),
127-144, 2013.