



MIRAR OTRA VEZ

UNA APROXIMACIÓN A
LAS NUEVAS FORMAS DE
ENTENDER LO ANIMAL
EN EL ARTE

TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

2021-2022

Carmen Gutiérrez Jordano



TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN BELLAS ARTES - UNIVERSIDAD DE SEVILLA

2021-2022

TÍTULO: Mirar otra vez. Una aproximación a las nuevas formas de entender lo animal en el arte

AUTORA: Carmen Gutiérrez Jordano

TUTORA: Carmen Andreu Lara

ÍNDICE

Resumen	4
Abstract	4
Palabras clave	4
Key words	4
Introducción	5
Antecedentes	8
Objetivos	10
Metodología	10
I. Aproximación al símbolo animal a lo largo de la historia	12
I.1. La permanente proyección humana sobre la naturaleza.....	15
I.2. La implicación de la tradición dualista en la cuestión animal y su replanteamiento	16
II. El animal como el Otro: la diferencia hace monstruos	20
II.1. Metamorfosis	27
II.2. Frankenstein encerrados.....	31
III. Arte empático: de la contemplación a la acción	36
III.1. El poder transformador del arte hoy día a través de la experiencia física	41
III.2. La apreciación estética: el silencio del yo hacia otros.....	51
Conclusiones	60
Bibliografía	63
Lista de ilustraciones	66
Anexo de la obra personal	68

Resumen

A pesar de ser nosotros también animales, nuestro distanciamiento con el mundo y, por tanto, con la naturaleza, nos ha llevado a vivir el mayor genocidio animal jamás llevado a cabo. Ante el panorama actual, eclosiona y se expande, cada vez con más fuerza, una visión postantropocéntrica que interrelaciona lo humano con lo no humano y especialmente lo animal. El papel del arte es y será crucial para poder transformar el mundo hacia uno más concienciado y abierto.

Abstract

Although we are also animals, our estrangement from the world and, therefore, from nature, has led us to experience the greatest animal genocide ever carried out. Faced with the current panorama, a post-anthropocentric vision that interrelates the human with the non-human is hatching and expanding more and more strongly. The role of art is and will be crucial in order to transform the world towards a more conscious and open one.

Palabras clave

Arte-naturaleza. Animal-Otro. Teriomorfismo. Postantropocentrismo. Empatía.

Key words

Art-Nature. Animal-The Other. Theriomorphism. Postanthropocentrism. Empathy.

Introducción

Toda investigación es proyectiva, está dirigida hacia el futuro, animada siempre por el espíritu de la novedad y la creación. No obstante, necesariamente ha de comenzar echando la vista atrás y estudiar lo pasado, para desde ahí poder volcarse con éxito hacia el porvenir. Así fue como comencé a interrelacionar elementos que siempre habían estado ahí: al igual que las pinturas rupestres como inicio del arte humano, mis primeros dibujos también contenían desde el principio la figura del animal. Parece como si cada uno, en pequeña escala, experimentase en su biografía personal el camino colectivo que la humanidad ha recorrido a lo largo del tiempo. Aquella “primera metáfora” del ser humano entre el Paleolítico y el Neolítico (Berger, 1980: 5) era también mi tema de partida. Sin embargo, a pesar de la analogía propuesta, existen grandes diferencias entre estos dos ejemplos.

En las pinturas rupestres, los animales representados son vistos no sólo como alimento o representación, sino que adquieren un carácter mágico y su esencia está completamente ligada a la del humano. Pasan a ser lo mismo el humano que pinta y el animal que respira. Como explica Hokusai, hay una relación de igual a igual: “Si quieres dibujar un pájaro, debes convertirte en pájaro” (Hokusai, K. Citado por Maslow, 1982: 98). Aun no habiendo alcanzado el progreso intelectual y tecnológico del que nos enorgullecemos para distinguirnos de nuestros antecesores, éstos, sin concebir el arte, dejaron una huella más allá de la de sus manos que muchos artistas han querido retomar y traer de vuelta de múltiples formas. Desde el art Brut al arte Povera, es evidente esa búsqueda de reencuentro y reconciliación con la naturaleza, con el mundo vivo y físico que nos rodea.

Respecto de aquellas diferencias mencionadas, hay que subrayar que, frente a la unión realidad-representación y animal-humano que caracteriza a las pinturas rupestres, mis dibujos más antiguos repetían continuamente a una niña con un supuesto perro con correa. El vínculo humano-animal más palpable para alguien que no ha salido apenas de la ciudad. Podría leerse la correa como nexo entre ambos términos, pero ahondando más, esa correa es el fruto del dominio, del sometimiento que ejercemos a un Otro que no entendemos. Los animales son ahora más que nunca ese Otro. Este concepto se explicará a lo largo del trabajo. En líneas generales hace referencia a todos los individuos que quedan excluidos, marginados, no ya tanto por ser minoría, sino por ser invisibilizados y sujetos a unos circuitos de poder que los oponen al “yo”. Todavía hoy entre los mismos humanos hay muchos ‘Otros’, pero en relación con los animales hace relativamente poco que hemos llegado a considerarlos ‘Otros’. Junto con la correa, quedan más pistas que reafirman cómo nuestra relación con los animales se ha ido transformando desde los tiempos de Altamira: el deseo de posesión infantil frente a la vía empática antes expuesta, y la proyección de lo que hubiera querido que fuesen “los perritos”, sin tener en cuenta cómo son realmente los perros, y, en general, los animales.



(Imagen 1) Selección de dibujos personales desde los 4 hasta los 8 años (de izq. a dcha.).

La indiferencia y el olvido con respecto a los animales crecen en nuestra época de desconexión, distanciamiento y virtualización. Vivimos en “la era de la pantalla global. Pantalla en todo lugar y todo momento” (Lipovetsky, Serroy, 2009: 10). Si las pantallas son ahora un fin en sí, y no una ventana al mundo, se debe a que nuestra comprensión y asimilación de la realidad es diferente. También afecta al ámbito artístico: ya no se ve el cuadro principalmente en físico principalmente, sino muchas veces desde un móvil. La experiencia estética es más alejada, lo que nos lleva a sorprendernos cuando estamos ante la obra física. Podríamos verlo como un filtro, algo que es ya ‘normal’, como artificialización del mundo y que, consecuentemente, rige nuestra relación con el arte. Ya antes el arte se había encargado de poner filtros, velos y mentiras sobre el mundo, aunque, como Van Gogh sostuvo, estaban subordinados a la verdad:

Mi gran anhelo es aprender a hacer tales inexactitudes, tales anomalías, tales modificaciones, tales cambios, tales cambios en la realidad, para que salgan, ¡pues claro!... mentiras si se quiere, pero más verdaderas que la verdad literal (Van Gogh, 2003: 143).

De hecho, solo hay que ver cómo en la pintura de paisaje un mismo espacio cambia según su autor e incluso cómo un mismo autor varía en la producción de un paisaje, como resulta evidente en la evolución de las pinturas que hizo Cézanne durante su vida de la montaña Sainte-Victoire. De aquí podríamos hoy sacar partido para construir una intersubjetividad que incorpore la pluralidad de mundos que coexisten. “Hay seguramente otros mundos,

pero están en éste”, escribió el filósofo Troxler (citado por Béguin, 1978: 125). Lo que llamamos *el mundo* es una realidad plural compuesta de infinitas perspectivas.

Debido a la actual virtualización de lo real, la naturaleza es un decorado, un fondo de pantalla, que no apreciamos ni conocemos. Como dice Marta Tafalla (2019: 175), “los animales son las voces de la naturaleza” y nuestra relación con ellos ejemplifica claramente cómo, antes que reconocer y apreciar esa voz, hoy la silenciamos. Esta investigación plantea, por una parte, un estrecho lazo entre arte y ética que nos permita hablar de aquellos monstruos que creamos, y de las barreras y dualidades que nos atrapan, y, por otra, desarrolla las posibilidades transformadoras desde la estética para reconciliar nuestra humanidad con nuestra animalidad, ese lado que negamos afirmando ser humanos y no animales, como si fuesen excluyentes.

En nuestro mundo utilitarista, que no suele tener demasiado en cuenta el poder del arte, de la poesía y del saber por saber, estudiar Bellas Artes supone ir contracorriente. “La peligrosa idea de creer que un cuchillo puede tener más valor que una novela o una escultura” (Ordine, 2013: 12) nos conduce a infravalorar aquel arte que queda fuera del entretenimiento convencional como las películas o los videojuegos. Con la muestra y análisis de mi propia creación artística, defiendo el arte abierto, interdisciplinar, que puede encontrarse (o no) en cualquier objeto, y que aún la pluralidad posmoderna por medio de herramientas tradicionales, como son la pintura o el grabado, y otras digitales como el Photoshop, con la intención de hibridar distintos elementos y lenguajes.

¿Por qué los animales? Hay un primer motivo de índole personal, que reúne mi pasión por el arte y la creatividad con mi amor por los animales. Mi aprecio y compromiso personal y artístico por los animales son elementos primarios, representan un impulso originario. Hay, pues, una necesidad interior en mi actividad creativa. La apreciación estética de la naturaleza no es el principal motor de mi trabajo, aunque forzosamente llegaríamos a ella a través de la estética animal. Pero esta motivación personal está respaldada, en segundo lugar, por un movimiento social. Hoy más que nunca esta tendencia pro conciencia y respeto animal es de vital importancia por su nivel de impacto y transversalidad. Sin cifras precisas, imposibles de obtener, la Fundación para el Asesoramiento y Acción en Defensa de los Animales señala que una media de 3000 animales son matados por segundo, sin contar las toneladas -no individuos- de peces pescados. Según Derrida, estamos viviendo un “genocidio animal” (Derrida, 2008: 42). En cuanto a la transversalidad del tema, las cuestiones y problemas medioambientales están a la orden del día y se relacionan directamente con la explotación animal.

Antecedentes

El trabajo *Los animales en la historia y en la cultura* (Morgado y Rodríguez, 2011) aporta una perspectiva histórica sobre la relación humana con los animales que nos permite tener un marco general sobre el tema de este TFG. Para nuestro enfoque resulta clave la reciente obra de la filósofa Tafalla (2019) cuyo libro *Ecoanimal. Una estética plurisensorial, ecologista y animalista* nos ha resultado imprescindible para una comprensión del papel de los animales en la apreciación estética de la naturaleza. Para comprender el aspecto cultural-ético de la cuestión animal hemos atendido a las reflexiones de Melanie Joy (2013) en *Por qué amamos a los perros, comemos cerdos y usamos vacas: una introducción al carnismo*. Partiendo de estos libros, el grado de innovación de este trabajo reside en la interrelación -teórica y a través de la creación propia- entre arte, empatía y naturaleza, ahondando en lo animal como fuente artística y de reencuentro con lo humano desde una visión postantropocéntrica.

Además, desde hace unos 60 años han surgido movimientos como el ecofeminismo, que integran el ecologismo, el animalismo y el feminismo denunciando la tradición dominante de lo masculino, y que encuentra un claro ejemplo en el libro *Ecoanimal* de Tafalla. Una de las características esenciales de nuestro contexto de posmodernidad es la ruptura de las barreras establecidas, como las que tradicionalmente han existido entre sexos, razas, y por supuesto en el arte, en el que -frente a la posición hasta ahora dominante- ya no hay un 'arte elevado' y otro inferior de menor valor. Esta comprensión del arte ha sido expuesta por Danto:

Lo que los artistas pop mostraron es que una obra de arte no ha de tener un aspecto especial. Puede parecer una caja Brillo si uno es artista pop. El significado del arte no se podía enseñar mediante ejemplos y la diferencia entre el arte y lo que no es arte no es visual sino conceptual (Danto, 2003: 212).

Al no haber distinción aparente, hemos llegado a la idea de que "todo puede ser arte", lo que desembocaría, según él, en el 'fin del arte', en una posmodernidad marcada por el pluralismo como explica en "Aprendiendo a vivir con el pluralismo" (Danto, 2003: 205-217).

Seguramente hace 50 años no estaría trabajando sobre este tema, lo que demuestra la gran actualidad del asunto y la necesidad -externa e interna- de ahondar en él. Como escribió en 1922 el crítico de arte Wölfflin, "no todo es posible en todos los tiempos, y ciertos pensamientos solo pueden ser pensados en ciertos estados del desarrollo" (citado por Danto, 2010: 77). La historia nos ha permitido ahora llegar a poder tener conciencia respetuosa de lo animal. Definitivamente, es tanto "una necesidad como un suceso

inevitable expandir el círculo moral más allá de la especie humana” (Tafalla, 2005: 216). Mi concepción del arte va más allá de la producción de unos objetos calificados de ‘artísticos’, pues lo físico artístico trasciende hacia una actitud, una energía que representa una forma de vivir. Pudiendo facilitarnos la evasión y llevarnos a esferas que parecen fuera de este mundo, el arte es, al fin, experiencia, vida. Gracias al arte podemos *mirar otra vez* la misma vida para cuestionar lo que ya creíamos conocer -y redescubrirlo. Por ello, la cuestión animal en el arte puede ser reabierto con otra mirada que nos haga replantearnos nuestra forma de vivir y de dejar -o no- vivir.

En esta corriente posmoderna, que promueve también el cuidado y respeto hacia el medio del paradigma ecofeminista, es en la que me muevo, intentando traspasar el tan arraigado antropocentrismo que todos -queramos o no- hemos heredado. El humanismo o antropocentrismo al que me referiré muchas veces significa no solo situar en el centro al ser humano como medida de todo, sino aceptar que todo lo existente sólo puede ser comprendido en términos humanos. En contraposición, esta investigación defiende un nuevo camino que busque reconocer lo animal fuera de los parámetros humanos convencionales. Esta es la dirección de la posmodernidad que me interesa y que pretendo incorporar a la actividad artística y, en este trabajo, llevar a la reflexión conceptual.

Finalmente, un tema así, tan fértil, tan complejo, tan abierto, que acaba conectando con cuestiones universales como la relación dialéctica Naturaleza-Cultura, Vida-Muerte o Arte-Empatía, no puede ser recorrido totalmente y encerrado dentro de los márgenes de un TFG. Así como una obra artística dada por acabada realmente se prolonga en la producción posterior, de manera que la vida del artista es un todo continuo, así también concebimos esta investigación. Este TFG, lejos de ser un final, es el principio de una investigación, tanto en mi carrera académica, en el marco de un futuro Doctorado, como en mi carrera artística. En el fondo, todo lo que hacemos los seres humanos es *Work in Progress*.

Objetivos

Esta investigación propone una visión activa del arte. Pretende ser una experiencia *estética*, que va de la contemplación a la acción en relación con los animales. Como objetivo general planteamos remover la conciencia mediante el arte para cambiar nuestra conducta respecto de los animales. La propuesta artística aquí presentada no es concebida sólo como arte ‘de galería’, extendiéndose por medios más abiertos, como el espacio público o las redes sociales. La estética y la ética no están tan separadas como el esteticismo ha querido hacernos creer. La práctica viene acompañada de reflexión, intentando así conseguir otro de los objetivos, que es el autoconocimiento de la autora a través de la obra y de su análisis y enlace posterior con ideas, movimientos y artistas contemporáneos. Pero sin duda, el objetivo menos ostentoso y el más relevante de todos, al que más atención hemos prestado, es el propio aprendizaje. Este objetivo general y principal se ha desplegado en otros más concretos: el amor a la materia, la intención de no dejar de experimentar, consolidando y descubriendo de forma teórico-práctica referentes, términos y procesos en relación a lo animal en el arte plástico.

Metodología de trabajo

Este trabajo se ha elaborado combinando lo teórico, lecturas de libros y artículos y las reflexiones a partir de ellos, con la búsqueda y visión de obras artísticas sobre animales. La documentación y búsqueda de información, visual o teórica, han sido primordiales. Tanto ensayos y artículos como relatos o poemas han servido para sustentar de manera conceptual el trabajo artístico. El análisis de la producción de artistas plásticos de cualquier disciplina en torno al tema ha sido lo más enriquecedor, al ver la manera de trabajar de otros artistas. Así, he formado una red cada vez más extensa de referentes. Entre los recientemente descubiertos que trabajan la temática animal destaco Alexis Rockman o Cornelia Hesse-Honegger, y sus animales mutantes. El primero desde un plano más fantasioso y la segunda relacionando ciencia y arte. No solo artistas concretos, también corrientes como el surrealismo y el expresionismo siempre han sido inspiradoras para mí.

Este es un trabajo teórico y académico, pero pretendemos que la teoría no esté al margen de la práctica en un doble sentido: que la teoría no sea pura abstracción, que sea consecuencia de la práctica, de la creación artística propia, y que, además, motive la práctica, impulsando la creatividad, no siendo una teoría estéril. Junto a este trabajo teórico de investigación, para el compendio de obras personales hemos seguido una metodología práctica que reflexiona al hacer. Se trata primero de la recopilación y juego digital a través de Photoshop principalmente. Es una forma de tantear pudiendo eliminar y dar marcha atrás con facilidad, además de ser muy útil para probar hibridaciones entre lo humano y animal. La hibridación no es solo teriomorfa, sino que sirve para conjugar

distintos lenguajes, desde uno fotográfico, el más objetivo, a otro más gráfico o gestual, que tiene una carga simbólica y/o irónica. Después se pasa al boceto en físico, ya probando los medios plásticos, siendo la experimentación fundamental hasta el final, ya sea por la novedad de las técnicas en las que queda inscrita la obra, o por el factor accidente. Aun existiendo una previsión y una dirección en el proceso creativo, afortunadamente no suele ocurrir que el resultado sea idéntico ni muy similar al boceto. Esta identidad entre comienzo y resultado de la actividad creativa, entre la idea germinal y el resultado final, mataría la esencia del proceso artístico, que en sí es creativo y modifica inevitablemente las ideas que constituyeron el punto de partida. Nos curamos de semejante identificación abrazando el azar y adoptando una actitud abierta y selectiva ante éste. Esta actitud puede comprender desde asumir y respetar los chorreones o brochazos improvisados hasta mantener un diálogo atento al proceso creativo, admitiendo los imprevistos y dándoles la vuelta como en *Celebración* (2021), cuando el boceto acabó formando parte de la obra final.

Además de la experimentación y el componente azaroso, perseguimos una pintura que no sea puramente lo que se entendería por ‘pintura’. Además de buscar no solo la textura sino más bien el relieve, que lleva a la pintura a acercarse a la escultura, el ensamblaje y el collage son herramientas que cada vez más interesan incorporar en el trabajo pictórico. Los dos tienen ese punto de partida de unión entre partes ajenas que crean un todo, y esta heterogeneidad estética de la obra es otra característica que tenemos en cuenta.

Otro punto trabajado durante el proceso de este TFG ha sido la puesta expositiva y su relación con el espectador, abrazando un arte que no queda encerrado en la galería o el museo. En su lugar, se ha explorado el valor expositivo de la obra en plataformas como Instagram, que a pesar del distanciamiento que supone de la obra física y de la contradicción que plantea con la defensa que hacemos de la fisicidad, no deja de ser un medio para llegar a más público. Lo mismo ocurrió con los grabados de Hogarth posteriormente comentados: eran copias en papel barato que se distribuían para todo el pueblo, buscando concienciar a la sociedad y no sólo llegar a unos pocos. Esta búsqueda de cercanía con ese Otro, el espectador, ha provocado la investigación y generación de obra enmarcada en el arte relacional con motivo de la exposición colectiva *El Jugete de artista* (junio 2022). Así, el espectador no se limita sólo a contemplar, sino que participa y, en este caso, compone la obra una vez ‘acabada’ por la artista.

En resumen, la lectura de textos, la búsqueda de referentes, el uso de herramientas digitales como Photoshop, la experimentación de nuevos medios o de otras maneras de darles uso, el aprovechamiento del azar, son parte de la metodología de la producción artística que se presenta en este TFG. Otros recursos presentes en cada una de las obras mostradas son la hibridación, dirigida especialmente hacia el teriomorfismo, y la conjugación de distintos lenguajes visuales en una misma imagen.

I. Aproximación al símbolo animal a lo largo de la historia del arte

De este apasionante y complejo tema solo pretendemos hacer una breve presentación que ayude a situar el resto de mi trabajo. No aspiro a desarrollar plenamente esta amplia materia, que por sí sola podría ser objeto de una tesis doctoral. Para profundizar en la historia de los animales en el arte hemos consultado la obra en seis volúmenes de Kalof y Resl *A Cultural History of Animals*, el libro *Les animaux ont une histoire* de Delort (Paris, Seuil, 1984) y el citado *Los animales en la historia y en la cultura*.

Nos remontamos 35000 años atrás. En el Paleolítico, los humanos “han expresado su asombro y admiración por los animales pintando sus imágenes en las paredes de las cuevas y colocando cuidadosamente sus huesos en posiciones ceremoniales en las cámaras subterráneas” (Kalof y Resl, 2009: 1). Hay pruebas arqueológicas de veneración a lobos u osos hace 12500 años. Todas las culturas han sentido una fuerte atracción hacia el motivo animal, el primer motivo del ser humano primitivo. En el arte de Mesopotamia y Egipto es también recurrente su aparición, documentando las actividades utilitarias a las que eran sometidos y siendo a su vez símbolos. Es interesante tener en cuenta el proceso de domesticación y su actuación en el cambio de esas primeras representaciones mágicas de animales como protagonistas a su posterior representación como nuestros acompañantes, vistos como un motivo menor que pocas veces aparecerá sin nuestra presencia directa o indirecta a lo largo de la historia. Resulta curioso comprobar la prolongación de esa sacralidad primitiva en otras culturas como en la ya mencionada egipcia, cuyos dioses son teriomorfos. Las cabezas de algunas de estas divinidades egipcias, como Ra o Anubis, son cabezas de animales, no de seres humanos. Otro ejemplo sería Ganesh en el hinduismo, frente a los dioses humanizados griegos y romanos, sin olvidar la gran humanización de Dios en el cristianismo, ya que no es sólo que estemos hechos ‘a su imagen y semejanza’ sino que Jesucristo es Hombre y Dios. Sí que existen diversidad de símbolos animales en el cristianismo, como el Cordero que simboliza el sacrificio de Cristo, el pez o *Ichthus* griego que simboliza a ‘Jesucristo, Hijo de Dios, Salvador’, y la paloma como Espíritu Santo. En el hinduismo la vaca es símbolo de fecundidad y maternidad y por esta motivación religiosa queda protegida por la ley.

Esta pequeña revisión dentro del ámbito religioso muestra cómo el símbolo animal desde su primera aparición paleolítica ha mantenido su sacralidad, carácter del que sin embargo no han podido disfrutar los animales reales. El miedo, el respeto y la fascinación que infundían los animales a los seres humanos, como seres enigmáticos en los que intuían el poder de la naturaleza, han sido olvidados debido a que el proceso de domesticación y el progreso ha permitido a la humanidad adoptar paulatinamente hacia ellos una actitud de dominio.

Otra importante referencia histórica del símbolo animal son los Bestiarios medievales, que tienen un antecedente en el mundo clásico. Los Bestiarios contienen una fuerte carga

moralizante, además de vincular lo animal con lo monstruoso en animales fantásticos como el grifo o la arpía (cfr. apartado II). Del naturalismo romano y griego se pasa al arte románico, que saca el inconsciente a la superficie creando esas figuras inquietantes y deformadas. En el Renacimiento se vuelve a una representación mimética que idealiza a los animales. Sin embargo, el antropocentrismo humanista dominante hace que su aparición sea puntual.

Mediante la humanización de animales, las fábulas cuentan historias llenas de enseñanzas y valores morales. Un animal simbólico de cuento sería el lobo temible y perverso de *Caperucita Roja*. A partir del siglo XVI, la mentalidad moderna ante los animales se impregna de positivismo. No obstante, “en la Edad Moderna nunca se rompió por completo con la visión simbólica” (Morgado y Rodríguez, 2011: 29). En el Barroco encontramos múltiples animales de la realeza que son en su mayoría utilizados para la caza. Mención especial merece el caballo, el animal más representado en la historia de Occidente. Como culmen del sometimiento animal, recordamos *El Buey desollado* (1655) de Rembrandt; ya no es ni siquiera un animal, pues queda reducido a sus carnes abiertas en canal vistas como comida sin subjetividad. Posteriormente, en el Romanticismo e Impresionismo se minimiza la representación animal, seguramente por la introspección en la subjetividad individual, el interés puramente artístico en luz y color, y el paso al principal objeto temático: la ciudad y la sociedad burguesa.

Acaba predominando la visión utilitarista y de dominio que considera a los animales como criaturas imperfectas y sumisas, cuya razón de existencia se reduce a estar a nuestra disposición para servir nuestras necesidades. No olvidemos que las corridas de toros ya aparecen como motivo decorativo en tumbas egipcias o las matanzas de animales y humanos sin derechos en Roma, que no se prohibieron hasta el 281 d.C. Reparemos en que esos animales “eran sacrificados públicamente en Roma para establecer un sentido de control sobre lo extraño y lo espectacular” (Kalof y Rels, 2009: 8), de manera que tras esta actitud de dominio hacia los animales subyace oculta una voluntad de poder que pretende controlar la naturaleza en tanto fuerza que nos resulta ajena, extraña e indómita. En la Edad Media ya hay adiestradores itinerantes que viajan con animales exóticos y en el XVII se comienza a utilizar el término ‘Casa de Fieras’ en la realeza como signo de poder y control.

Desde el arte rupestre hasta el arte actual el animal no ha dejado de tener presencia constante (y desapercibida) en las obras artísticas variando sus valores simbólicos. Los animales siempre han estado presentes en el arte. Por una parte, el ser humano ha empleado desde el principio “la imagen de los animales para simbolizar el poder de la naturaleza, el miedo y la veneración que ella les inspiraba” (Silva-Cañaverall, 2011: 53). Por otra, los animales representaban “el lazo de unión entre las potencias de la naturaleza y el propio ser humano” (Monteira, 2004: 98). En contraposición a la imperante crueldad ejercida históricamente hacia ellos, siempre ha habido una actitud entre humanos y

animales más afectiva que instrumental. En la historia occidental podemos mencionar a San Francisco de Asís, cuyo cuidado por los animales dentro del cristianismo ha sido particularmente reconocido y ensalzado. También la obra *Four Stages of Cruelty* (1751) de W. Hogarth muestra respeto y aprecio a los animales. Con la crudeza del artista inglés, vemos cuatro grabados que representan el transcurso de la vida de Tom Nero, el personaje ficticio protagonista de la historia. En la primera imagen aparece de niño pegando a un perro, y ya de joven continúa maltratando a su caballo. Siendo una obra moralizante para el pueblo, aquí los animales no son símbolos, como era costumbre, pues muestra cómo la violencia hacia los animales no era algo aislado, sino parte de una actitud de odio y desprecio a toda forma de vida, incluso hacia humanos.



(Imagen 2) *First and Second Stage of Cruelty* (William Hogarth, 1751).

En las Vanguardias del s. XX tampoco hay una atención especial hacia los animales. No obstante, podemos ver notables ejemplos en el *Guernica* (1937) de Picasso, o -fuera de las vanguardias- en *La víctima de la fiesta* (1910) de Zuloaga, y en expresionistas como el alemán Franz Marc, que centra en los animales su misticismo y su energía vital, a través del dinamismo de la forma y la fuerza del color, tanto formal como simbólicamente. Interesante también la aportación de Francis Bacon con obras como *Dog*, (1952) o *Monkey* (1953), en las que el tratamiento de las figuras es el mismo que reciben las figuras humanas, y en las que la bestialidad y la deformación emparenta lo humano y lo animal. En general, podemos afirmar que todos estos contenidos simbólicos del animal en el arte contemporáneo apuntan en la misma dirección: crítica de la cultura occidental dominante, de su lógica racionalista, calculadora y homogeneizadora. Esta parte de la historia del arte, que es la que más nos interesa, es aquí anticipada para ser desarrollada a lo largo del trabajo.

I.1 La permanente proyección humana sobre la naturaleza

Para tratar este aspecto resulta interesante el concepto de “instrumentalización estética” propuesto por Tafalla (2019: 196-200). Según su teoría existen tres tipos de instrumentalizaciones estéticas de los animales. El primero es el uso decorativo de sus apariencias. Como ejemplos señalamos los ‘*animal prints*’ o los mismos animales disecados que decoran espacios. También acuarios y zoológicos obedecen a este tipo de instrumentalización del animal, que es el producto mostrado en el escaparate para el deleite visual de los visitantes.

El segundo tipo es el uso de los animales como meros trajes o fundas para expresar valores humanos. Este uso del símbolo animal no tendría por qué ser algo negativo si no fuese porque al recurrir constantemente a este uso de lo animal, acabamos olvidando cómo son verdaderamente los animales. Además de las ya sabidas fábulas, en Goya encontramos el máximo exponente de esta instrumentalización. Junto con sus *Pinturas Negras* (1819-23), es la serie de grabados *Los Caprichos* (1798) donde aparece ese mundo de crisis monstruoso, que por supuesto conecta con lo animal. Clientes de prostitutas que son pollos desplumados o burros profesores, es decir, criaturas híbridas de animales que son monstruos.

El tercer tipo de instrumentalización consiste en la estetización del dominio, es decir, cuando la explotación se embellece para justificar tal discurso. Son innumerables ejemplos en la historia del arte que normalizan el uso de animales para la caza o como medios de transporte. Dentro de la cultura española la tauromaquia también ha hecho uso de esta instrumentalización, omitiendo a través de la estetización y la elevación a la categoría de arte la crueldad intrínseca a esta tradición -cada vez más obsoleta.

Tal vez esta instrumentalización estética es consecuencia de nuestra relación o -mejor dicho- de nuestra falta de relación con los animales. De hecho, podemos llegar a ver más representaciones de ciertos animales que esos mismos animales en persona. Nuestro distanciamiento con el medio, con la realidad y con lo no humano es cada vez mayor, y esto nos lleva al desconocimiento. Más allá de las apariencias estereotipadas de los animales, no conocemos cómo son los hábitos y conductas de la mayoría de ellos. No solo los animales ‘salvajes’, la mayoría de los animales domesticados son invisibles para la gran población al ser, antes que animales-sujetos, objetos, alimentos e ingredientes. Mientras que con el lenguaje difundimos continuamente la idea de que un cerdo es un animal sucio, la realidad es otra. Como los gatos, nunca usarán su zona de dormir y/o comer como baño (a no ser que no les dejemos espacio), y el embarrarse es por su incapacidad para transpirar y como protección al sol. El cerdo, que aparece con asiduidad en mi trabajo artístico, comparte un 90% del genoma humano. Y, aun así, es el animal que, pareciéndose tanto a nivel celular y físico a nosotros, es un Otro marcado por una fuerte barrera cultural. La proyección humana sobre el cerdo siempre es negativa y

despectiva, y ciertamente, no puedo afirmar haber escuchado nunca a alguien alabar o ensalzar la belleza de un cerdo adulto. Esto puede trasladarse a más animales de granja, pero curiosamente esa domesticación y dominio sobre ellos, tanto sobre sus vidas como sobre sus cuerpos, vienen acompañados de la neotenia como parte de esa proyección humana. La neotenia, que se refiere a la conservación de rasgos infantiles en apariencia y en conducta, es más que evidente en los animales de compañía como algo buscado por nosotros, algo que no extraña en una sociedad más y más gerontofóbica. Volviendo al caso de los cerdos, si ese cerdo adulto fuese un cerdito, sí que podría afirmar haber escuchado cómo elogiaban la ternura y belleza del animal.

Frente a la proyección continua de lo humano sobre lo animal, no ya sólo como símbolo sino como objeto explotable del cual solo vemos un cuerpo vacío, hay otras formas de comprender lo animal. Tafalla destaca a la filósofa Yuriko Saito, que defiende una estética cognitiva, cuya consecuencia es la crítica del concepto de belleza superficial para sustituirlo por una noción más amplia, que abarque otros factores en la idea de belleza, como la historia interna. Con este concepto más denso de belleza, evitamos que el propio anhelo de belleza nos haga dañar la naturaleza (Tafalla, 2019: 123). Podríamos calificarla como ‘belleza vitalista’, porque conecta con la naturaleza como sujeto viviente, ejecutando actos vitales, y no con la belleza simplemente ‘estética’, como mera apariencia superficial. La belleza vitalista entonces se convierte en una vía para transformar desde el arte, como apunta Tafalla al decir que de esta apreciación o “rehabilitación de la estética de la naturaleza” (Tafalla, 2005: 224), incluidos los animales, podemos esperar mejores frutos que de puras y abstractas convicciones morales. Tal vez, antes que por otro camino, lleguemos con más propiedad al amor, respeto y justicia respecto de los animales a través de la estética, el arte y la belleza.

I.2 La implicación de la tradición dualista en la cuestión animal y su replanteamiento

La sociedad occidental se ha basado en el *a priori* del ‘dualismo metafísico’, que presupone “la oposición de cultura y naturaleza” (Andersen y Bochicchio, 2012: 13), entendidas como dos alteridades inconciliables y opuestas. Esta dualidad ha llevado del pensamiento primitivo de parentesco y “comunidad mixta”, basada en una “simpatía extendida” (Midgley, 1998: 112-124), a nuestra separación total del resto de especies. Platonismo, cristianismo o cartesianismo han considerado que el ser humano posee alma a diferencia de los otros animales, cualidad que le otorgaría un valor trascendental y exclusivo. La tradición occidental ha priorizado el alma sobre el cuerpo, viendo a éste como la ‘cárcel del alma’. La corporalidad se relacionaría entonces directamente con esa dimensión animal:

Ya hemos visto que la estética tradicional se desarrolla en el marco teórico del dualismo, al que a su vez refuerza. Es una estética pensada contra el cuerpo, una forma más de someter el cuerpo al alma, una manera de elevar al ser humano por encima de los otros animales y la naturaleza (Tafalla, 2019: 84).

Paradójicamente, la palabra alma proviene del latín ‘*anima*’, de donde procede el término ‘animal’, y que sería el principio de vida, el soplo o respiración que compartimos. El argumento del alma que proviene del dualismo metafísico se refuerza con la idea de ‘racionalidad’, cualidad de la que afirmamos sin titubear que están desprovistos los animales, los cuales, por no estar dotados de dicha racionalidad, siempre vista desde unos parámetros humanos, se distancian de los humanos y son completamente diferentes de ellos. No es extraño que el zoológico, que marca la separación definitiva ontológica entre los humanos y los demás animales, alienados en el zoo (Berger, 1980: 28), sea un invento de la Ilustración, época de la racionalidad. Ahora bien, la alteridad del animal necesita ser replanteada y comprendida en su verdadero sentido. Es en el arte donde vemos cómo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX empieza a desmontarse y cuestionarse esta tradición dualista, aunque siga debiéndose a una proyección antropológica.

Esta presencia de los animales en el arte “sería proporcional a nuestra necesidad de contactos animales, mientras que sería inversamente proporcional a nuestra cercanía real al reino natural” (Andersen y Bochicchio, 2012: 14). Cuanto más lejos estamos realmente de lo animal, más necesitamos contacto con ese ámbito como una especie de compensación de su ausencia real. Parece que, en pleno declive del antropocentrismo, nos viéramos necesitados del Otro. Este deseo de alteridad se satisface, desde la segunda mitad del siglo XX, mediante la representación artística animal y de formas orgánicas. Incluso en el futurismo, “donde impera el mito de la máquina, los animales mantienen un papel excepcional” (Andersen y Bochicchio, 2012: 16), como prueban los caballos de Boccioni o el perrito de Balla. Entre los sesenta y los setenta, surge una sensibilidad bioética y nuevas actitudes medioambientales como el Land Art, con representantes como Nancy Holt, Richard Long o Andy Goldsworthy. En estos planteamientos podemos reconocer distintos modos de representar al animal. Uno podría ser el retrato animal multimedia centrado en la identidad animal sin uso metafórico, como *Cow Wallpaper* de Warhol (1966) o *James & Other Apes* de James Mollison (2004). Un segundo modo emplea con taxidermia o con medios sintéticos el cuerpo animal como simulacro de metáforas, como *Novecento* de Maurizio Cattelan (1996-7) que nos muestra un caballo de carreras, Tiramisú, que ha sido disecado en nombre del arte y colgado del techo de un palacio de Rivoli

Otro modo expresivo es el uso del animal muerto como elemento mediador en una catarsis del propio ser humano mediante la reflexión sobre la naturaleza, como ciclo de vida, y sobre la violencia de la muerte. En la performance *How to Explain Pictures to a Dead Hare* de Joseph Beuys (1965), éste coge con ternura entre sus brazos a la liebre y habla

con ella, mientras está impregnado de miel y pan de oro, como elementos transformadores y energéticos. Beuys queda dentro de la galería enrejada con una malla de gallinero, explicando con palabras ininteligibles los cuadros a la liebre, mientras los espectadores sólo podían mirar desde fuera. En este acto intimista de reconexión con nuestra parte más originaria, Beuys consigue empatizar con la liebre. En 1994, Oleg Kulik, inspirándose en Beuys, realiza su performance *The mad dog*. El artista camina desnudo a cuatro patas y atado a una correa, como un perro, ladrando e incluso intentando morder. La obra parece significar que necesitamos volver al estado natural para poder relacionarnos con el mundo que nos rodea. Esta misma conclusión produjo la vuelta al primitivismo, tras el fracaso de nuestra civilización con dos Guerras Mundiales en menos de 50 años. Hoy día, con la crisis medioambiental, volvemos a plantearnos avanzar y progresar decreciendo. Otro ejemplo destacable de este tercer modo de representación sería el de Kataryna Kozyra, que en 1993 creó la *Pirámide de los animales*, basándose en “Los cuatro músicos de Bremen” de los hermanos Grimm. Nos encontramos ante un caballo, sobre el que se levantan un perro, un gato y un gallo, previamente sacrificados y disecados. Esta obra fue muy polémica pues se consideraba inaceptable el sacrificio de animales en nombre del arte. La artista pretendió justamente señalar de forma cruda esa aniquilación de la vida animal ejercida por el ser humano.

El cuarto y último modo sería la aparición de animales vivos en rituales y representaciones metafóricas. Volvemos a mencionar a Beuys con su conocida performance *I like America and America likes me* (1974), en la que estudia la relación animal-humano al tiempo que explora América (nativa, salvaje) y Europa (civilización humanista). Beuys lleva unos guantes pintados y lanza los suyos al animal de vez en cuando. Kallio-Tavin (2020: 305) sugiere que con esto pretendía “darle al animal no humano lo que no podía tener: un par de manos humanas, que simbolizaban la libertad que los animales no tienen”. Un tema que surge alrededor de todas estas obras es la de la eticidad del uso artístico de los cuerpos de animales vivos o muertos. No se puede responder tajantemente a esto, pues el empleo de estos animales está subordinado al fin de que se dejen de utilizar animales como materia prima, aunque esa misma actividad artística prolonga su explotación, algo contradictorio e incluso inmoral.

Hablando de dualismos, en la figura del animal hay una fuerte dualidad entre el animal como sujeto y el animal objeto, consecuencia de nuestro bagaje de sometimiento antropocentrista, y que será tratado más abajo. Tomando como recurso la idea opuesta a lo que se quiere decir, al igual que Kataryna Kozyra al utilizar los animales sacrificados como denuncia, se desarrollaron estas tres hibridaciones entre los animales retratados con sus rostros y su fin de consumo. Formando parte del proceso creativo de una obra como ‘bocetos’, del soporte del cartón pasaron a ser pegatinas e invadir diferentes espacios fuera del recorrido artístico habitual.



(Imagen 3) *Cercon, Pollifrito y Vacubre*. (Carmen Gutiérrez Jordano. Acrílico sobre cartón gris, 2022).



(Imagen 4) Acción con las pegatinas de *Cercon, Pollifrito y Vacubre*. (Carmen Gutiérrez Jordano. Pegatinas de poliéster de 5 cm aprox., 2022).

En estas tendencias de la segunda mitad del siglo XX, vislumbramos el fin del dualismo metafísico imperante para abrir el diálogo con los animales. Esto implica cuestionar nuestros comportamientos éticos ante los animales. El esquema antropocéntrico no se había puesto en solfa tanto en el arte como en los últimos veinte años. Esto mismo muestra la potente cultura de la hibridación que impregna hoy en día la imagen popular.

II. El animal como el Otro: la diferencia hace monstruos

Los Bestiarios establecían estrechos lazos entre los animales y la monstruosidad. Recordemos el *Capricho 43* de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*. En él, en clave ilustrada, se parte de la identidad entre lo humano y lo racional, de modo que la abolición de la racionalidad -y de la humanidad- nos condena a la monstruosidad, identificada con la animalidad. Si relacionamos el monstruo con el concepto de Otro, el que percibe, el ‘yo’, es el que crea los monstruos. Desde nuestra perspectiva, los animales son esas criaturas que junto con nosotros comparten movimiento, sangre, sentidos, o sea, toda esa corporalidad de la que siempre quisimos desprendernos y que tanto nos obsesiona. Pero los animales, vistos de forma superficial, son muy distintos físicamente de nosotros. Que compartamos gran parte de nuestro genoma con otras especies, que alguien pueda vivir con el corazón de un cerdo, o que la investigación científica necesite de otros animales para curarnos, sólo nos remite de nuevo a que la diferencia visible vale más que el lazo latente que nos iguala.

El animal será otro, pero su alteridad, además de enseñarnos lo diferente, nos ayuda a llegar a nuestro interior con interrogantes que no habríamos podido alcanzar de otra forma: “El animal plantea preguntas que el ser humano no está acostumbrado a entender” (Andersen y Bochicchio, 2012: 18). Desde la tradición dualista, la identidad se planteaba en contraposición al Otro. Este trabajo sostiene más bien que el Otro interviene de forma positiva pues plantea preguntas que desentrañan la propia identidad a la vez que descubren otras perspectivas. En la concepción moderna, el ‘alter ego’ era literalmente el ‘otro yo’, pues el yo, era tan dominante que se proyectaba sobre todo lo otro sustrayendo su extrañeza. Era otro como yo. La posmodernidad defiende en cambio que el *alter ego* no es otro como yo, sino otro que yo, diferente y extraño. Este modo de entender la alteridad, lejos de no empatizar con el Otro, busca su aceptación, respeto y comprensión en tanto que otro diferente:

No es necesaria una ética animal que, desde una lógica de homogeneización, considere al animal como un otro-igual. No se trata de reconocer a los animales como seres sintientes a partir de argumentos científicos, sino de asumir la comunidad por venir en la apertura abismal de las singularidades, tanto humanas como no-humanas (González, 2016: 136).

La respuesta de quién es el ser humano había sido respondida con cierta facilidad desde Descartes: yo soy el que piensa, el sujeto reflexivo, un no-animal. Este ‘yo pienso’ excluía la animalidad. La tradición cultural y filosófica ha olvidado al animal y la propia animalidad del ser humano, excluida de la supuesta naturaleza humana. Derrida considera que la posmodernidad y el arte contemporáneo posmoderno nos enseñan otra forma de enfrentarse a esta misma pregunta, mediante la intervención del Otro, el animal:

El punto de vista del otro absoluto y esta alteridad absoluta del vecino o del prójimo nunca me habrá dado tanto que pensar como en los momentos en que me veo desnudo bajo la mirada de un gato (Derrida, 2008: 26).

Para responder a la pregunta por el ser humano hay que considerar al animal. Lo humano sigue a lo animal –incluido el animal que es él mismo. Valorando lo animal conseguimos romper el dualismo metafísico tradicional ejemplificado en Descartes. Buscarnos en la mirada de los animales implica quebrar la definición de ser humano como ser pensante no animal. Hoy muchos artistas consideran al animal “como una especie de espejo en el que el ser humano piensa su verdadero yo” (Andersen y Bochicchio, 2012: 21). La tensión entre esa identificación del yo-Otro y la asimilación de ese Otro como ser diferente y extraño que traspasa nuestros parámetros humanos, es parte del constructo de identidad tan complejo que concebimos hoy. Se trata de asumir la diferencia que nos enriquece a todos sin pensar al ser humano como centro. La errónea diferencia entre humano/no humano que hay que superar es aquella que eleva y posiciona en el centro al ser humano. Esa mentalidad de esta sociedad industrial y humanista es la que confina en jaulas minúsculas, en fábricas genocidas donde los animales son reducidos a “material para ser consumido, explotado y sacrificado” (González, 2016: 129).

La cuestión de la identidad entre Yo humano y Otro animal parece relacionar, en un primer momento, al Otro con el monstruo. Para tratar este problema partimos de dos obras literarias que examinan el Otro, lo animal, el monstruo y su dimensión ética: *Metamorfosis* (Kafka, Franz 1915) y *Frankenstein* (Shelley, Mary 1818). Estas novelas me han acompañado desde pequeña, y al volver a ellas han marcado e influenciado la propuesta artística.

El título ‘El animal como el Otro: la diferencia hace monstruos’ podría llevarnos a pensar en el Otro como monstruo, pero realmente tiene otro sentido: tras leer estas dos novelas, la sensación de desolación y terror que queda no es provocada por ninguno de los protagonistas. Uno, el solitario y rechazado ser creado por el doctor Frankenstein, que, como la mayoría de los animales de la industria, es anónimo y carece de nombre; el otro es Gregorio Samsa, el joven convertido una mañana en un insecto repulsivo repudiado por su familia. Compartiendo ambos esa apariencia temible que define al monstruo, el verdadero espanto de ambas obras reside en la deshumanización del resto de personajes, los humanos. La cuarta acepción de ‘humano’ en RAE es ‘comprensivo, sensible a los infortunios ajenos’. La vinculación clave entre estas dos novelas es la falta de empatía en los humanos. El supuesto temor a la apariencia de los monstruos se transforma en el miedo hacia nuestra temible forma de ser. Seres sin empatía, que no son capaces de comprender el sufrimiento ajeno. La humanidad resulta ser en el fondo la más inhumana. Así, ‘la diferencia que hace monstruos’ del título nos devuelve a nosotros mismos y nos señala como los auténticos monstruos sin empatía que sólo ven las diferencias como barreras y motivos de odio.

Ante este dualismo yo-Otro, en el arte contemporáneo encontramos cada vez más obras que a través de la combinación teriomorfa pretenden emborronar las fronteras entre humanos y animales, como si lo uno implicase en cierta forma lo otro. Esta hibridación teriomorfa suele referirse a la apariencia, como en la obra *Untitled (Monkey)*, de John Isaacs de 1995. Las manos y los pies del chimpancé se sustituyen por las manos de un niño. El ensamblaje de ambos cuerpos sugiere una división muy tenue entre humano y animal no humano. Además del teriomorfismo como fusión entre ambos conceptos, entre la falta de pelo y la jeringuilla, podemos pensar en la crueldad ejercida por nosotros sobre ellos.



(Imagen 5) *Untitled (Monkey)*. (John Isaacs. Cera, pelo, jeringuilla y cristal, 1995)

El teriomorfismo combina comportamientos animales y humanos, y no solo sus apariencias. Así Oleg Kulik (1961) en su performance *I bite America and America bites Me* (1997), siguiendo a Beuys, vive como un perro enjaulado durante dos semanas. En el plano bidimensional, esta preocupación por el problema de la identidad y la necesidad de la alteridad la vemos en la serie de retratos de Daniel Lee, *Manimals* (1993). Esta serie de doce retratos toma personas del año de cada símbolo del zodiaco chino. A través de Photoshop, Lee reconstruye la cara de la persona fundiéndola con las facciones del animal, buscando ese mismo punto de origen entre ambos sujetos. En la serie, sin haber

una crítica directa, queda en el aire la cuestión de dónde están los límites entre lo humano y lo no humano.



(Imagen 6) *Manimals*. (Daniel Lee. Fotografías retocadas por ordenador, 1993)

En relación con esta última serie, cabe destacar mi obra *Yo soy tú: Deshumanización* (2022), que forma parte de un proyecto serigráfico compuesto por tres series (*Animales contruidos*, *Deshumanización* y *Animaladas*) y un políptico de cinco piezas. En todas las piezas se utilizan las mismas imágenes fotográficas de animales de granja junto con el autorretrato, no a través de la fusión de rasgos como Lee, sino superponiendo las imágenes. Sí es cierto que previamente en el proceso creativo se comparte el uso de Photoshop para manipular la imagen fotográfica. La utilización de lo digital es común en la hibridación por la facilidad que presenta al deformar y modificar aquella imagen que es completamente mimética. Los bocetos digitales (Imagen 7) difieren de la obra ‘definitiva’ tomando una entidad independiente y muestran otra forma de conjugar lo animal y lo humano.

La serie del proyecto que aquí se muestra superpone las distintas capas, cada retrato, partiendo del autorretrato como base. Desde el principio, la serigrafía es intervenida y deja de ser sólo lo que sería la estampación sin más con la pasada de la rasqueta: a través del agua y su manipulación con una brocha se consiguen chorreones, aguadas y manchas que rompen y hacen que se pierda la objetividad de la imagen inicial.

De la primera pieza, sólo con el autorretrato, llegamos hasta una décima en la que ya no sólo se ha hibridado el lenguaje fotográfico con el pictórico, deformando los retratos, sino que se ha llegado a un punto entre la figuración y abstracción muy cerca de ésta última. La abstracción es el recurso formal empleado para denotar la deshumanización, que parece, más que vista en clave negativa, como algo liberador que invita a la pluralidad y la apertura, dejando de lado la forma reconocible. Además de haber intervenido con agua la tinta fresca, se ha procedido a estampar fragmentos de los rostros para conseguir una totalidad heterogénea y extraña aun estando integrada. Tanto en esta serie como en el resto, los animales acaban asociándose a un color que se convierte en el color esencia de ese animal, tal como hizo Marc otorgando valor simbólico al color. Las piezas que aquí aparecen junto con el resto del proyecto parten de unas imágenes digitales que no pretenden reproducir, sino más bien deformar analógicamente a través de la técnica de la serigrafía moviendo y aguando la tinta que forma la imagen, dando un resultado completamente distinto. Son muchas las estampas que han quedado como experimentales, al ser este proceso intuitivo e instintivo, como una ‘espontaneidad cultivada’, según explica Juan Ramón Jiménez:

Mi impulso actual es simbolizar -hacer permanente- la emoción -lo pasajero. Eternizar la hermosura momentánea. Digo mi impulso, porque yo no creo en la premeditación del arte. Creo en ciertos ‘alrededores’, en ‘cercos’ de afán al corazón secreto de la belleza. La perfección del artista me parece que no puede ser otra cosa que la ‘espontaneidad del espíritu cultivado’ (Jiménez, 1992: 64).



(Imagen 7) *S/T*. (Carmen Gutiérrez Jordano. Collage digital con Photoshop, 2021).



(Imagen 8) *Yo soy tú: Deshumanización* (Carmen Gutiérrez Jordano. Serigrafía intervenida, 2022)

II.1 *Metamorfosis*

En la tradición humanista el animal es visto en clave negativa desde el ser humano. Se afirma la superioridad total del ser humano, y el animal es visto como aquel ser al que le falta algo para llegar a ser humano. En la relación ser humano-animal se ha acometido a veces la tarea de humanizar al animal desanimalizándolo, y además convirtiéndolo en un ser humano poco humano, como el ratón *Mickey Mouse*, representación insuficiente de un animal y falsa del ser humano. Por otra parte, se ha animalizado al ser humano en el sentido negativo de deshumanizarlo, de volverlo un extraño para sí mismo, como en el caso ya citado de Samsa, convertido en insecto en *La metamorfosis*. La animalización del ser humano supone deshumanización. El animal en este caso se convierte en algo negativo, un espejo invertido de lo humano. Un animal que, a pesar de su descripción, se queda en un extraño insecto, una alteridad indefinida. Esta transformación kafkiana parece significar que lo único que le queda al ser humano de humano en la sociedad aleinada contemporánea es lo animal. Esta novela nos deja con una extraña sensación sobre la propia humanidad: antes que preocuparse por su nueva condición de insecto esa mañana, lo primero que tiene en mente Gregorio es su trabajo y lo que pensará su jefe por su ausencia. Lo humano parece supeditado al trabajo y ese pensamiento es más deshumanizante que su propia apariencia. Su deshumanización no es inmediata al transformarse en insecto, sino que se produce a medida que pasa el tiempo y es aislado en su habitación, cuando va perdiendo su capacidad de hablar y comienza a trepar por las paredes y el techo. El rechazo y la falta de contacto humano es clave para su pérdida de identidad, tal y como vemos en Frankenstein: el desprecio por parte de los seres humanos va modelando a la pobre criatura que acaba matando y desarrollando sentimientos vengativos. Gregorio sufre la soledad del Otro, y esta es incluso más cruel al ser su propia familia quien le da la espalda. Aun siendo un insecto, en el transcurso percibimos una humanidad ejemplar en el protagonista, que piensa continuamente en el bienestar de su familia antes que en el suyo propio. Casi al final, Gregorio sale a pesar de las consecuencias de su habitación al quedar embelesado por la música de su hermana tocando el violín. Esta búsqueda de deleite estético, junto con su deseo de saltar a los brazos de la hermana, vuelven a demostrarnos lo mucho que queda de humano en él. En cambio, tras la muerte de Gregorio, lo que queda es un final demoledor en el que como quien barre una cucaracha muerta con el recogedor y la tira a la basura, nos despedimos del protagonista. La familia no sufre la muerte de su hijo y hermano, como si se hubiese ido mucho antes y en ese insecto no quedase nada de Gregorio.

En relación con esta tensión de *La metamorfosis* entre humano y animal, cabe señalar el panel izquierdo del tríptico *El himno gigante y extraño* (2022). En él, una mano hibridada con un pincel y un lápiz se ramifica en una figura humana que sale de un marco amarillo en el que dentro de sus márgenes se produce una metamorfosis secuencial desde las hormigas hasta el ser humano. Aquí no es la transformación de humano a insecto, sino a la inversa. El humano procede de ese mismo origen, comparte raíces hasta con el animal

menos humano, el insecto. Hoy nuestro conocimiento de cognición animal es bastante limitado. Ahora se están realizando estudios sobre la dimensión emocional de los peces, como se refleja en la tesis *Sistemas de memoria relacional y emocional en los peces teleósteos: estudio mediante histoquímica de la citocromo oxidasa y registro óptico con fluorocromos sensibles al voltaje* (Gutiérrez, Sara, 2015). Esto reafirma nuestro poco interés hacia los seres que habitan como nosotros este planeta, en comparación con la fascinación por otros posibles mundos y criaturas que ni siquiera conocemos. Ante la falta de argumentos o bases científicas que confirmen la *sintiencia* (capacidad de sentir) y la complejidad emocional de ciertos animales más alejados de nosotros, la humanización nos sirve como una forma poética -y no literal- de crear puentes de respeto y comprensión. Por ello, afirmó Rothko, “prefiero ser despilfarrador a tacaño, por lo que preferiría dar atributos antropomorfos a una piedra que deshumanizar la más remota posibilidad de conciencia” (Rothko, 2007: 83).



(Imagen 9) *El himno gigante y extraño* (panel izquierdo). (Carmen Gutiérrez Jordano. Punta seca, estarcido y linóleo sobre papel Hahnemühle, 2022).

Esta transformación de un animal no humano en un ser humano o viceversa, socava gravemente aquel dualismo metafísico, sin por ello disolver la alteridad animal. No sólo discute la concepción dualista, también consigue hacer temblar la visión clásica del monstruo como Otro absolutamente ajeno, espantoso físicamente y, por tanto, malvado. Ese dualismo bien-belleza *versus* mal-fealdad es cuestionado y nos hace replantearnos el porqué de lo feo y lo bello.

La belleza de un mamífero es fácil de admirar, pero pocas veces veremos valorar la belleza de un insecto, a no ser que sea una mariposa, insecto más próximo a la belleza de una flor por color y forma. Necesitamos la alteridad, pero no la oposición y el enfrentamiento que lleva al desconocimiento y a la violencia. El animal nos ha acompañado y siendo otro, de acuerdo con una nueva relación con la naturaleza, deberíamos acercarnos a él de manera más fraternal. Esto es lo que propone la estética

animalista de Tafalla, tal como subraya Cristian Moyano (2022: 252): “La estética ecoanimal que defiende Marta Tafalla en su último libro busca reconocer este respeto por la diferencia que caracteriza a la misma biodiversidad”.

Sobre esta estética animalista o ecoanimal, que no queda restringida a un único aspecto posible, como ocurre en el panorama artístico contemporáneo, hay que advertir que es ahora cuando se está produciendo un nexo entre arte y biociencia que permite el vínculo animal-humano. Encontramos ejemplos en la artista Cornelia Hesse-Honegger, que ya en 2002 publica *Heteróptera*, un libro formado por la serie de retratos en acuarela de insectos modificados artificialmente por el Instituto Zoológico de Zúrich en 1967. Desde 1987 recoge insectos víctimas de los efectos de la nube radioactiva de Chernóbil, con modificaciones asimétricas. En principio podríamos entender estas muestras de bioarte como la recuperación, en clave estética, de la actitud de manipulación y dominio sobre la naturaleza propia del antropocentrismo tradicional. Sin embargo, la actitud de fondo de esta artista es la denuncia de esa misma voluntad de poder irrespetuosa e irresponsable. Esta contradicción entre lo que se quiere decir y qué se dice es frecuente en la estética animalista como una forma de ironía o enfatización de lo que se quiere cuestionar. En una primera vista de la Imagen 10, podríamos no percibir la modificación genética de ese insecto, siendo especialmente visible, pero hay algo que resulta inquietante y que a medida que se mira, se hace más y más patente. Estos insectos son una vez más la prueba de cómo la naturaleza es vista como un objeto a nuestra disposición.

Actualmente Gregorio Samsa no sería un insecto sin más, sino que sería uno de los insectos de Hesse-Honegger, en una tensión entre la alteridad ajena a lo humano y la alteración de la misma por nuestra mano, sea voluntariamente para la mayor obtención de beneficios o como resultado de nuestra explotación de los recursos naturales.



(Imagen 10) *Scorpion fly near nuclear power plant Leibstadt, Canton Aargau.* (Cornelia Hesse-Honegger. Acuarela, 1988).

II.2 Frankensteins encerrados

La misma fascinación que hemos visto que siente el ser humano por los animales, por su apariencia diferente, por su extrañeza y su alteridad, es la causa de que se acabe encerrándolos en los zoológicos; esos espacios hechos tanto para disfrutar de esa Otredad como para poder neutralizar y controlar el temible poder salvaje que pudiera desencadenar esa otredad liberada. Nos atrae la extrañeza, pero también la tememos y procuramos anestesiarla.

Al encerrar animales que sólo son útiles para nuestra visión, el zoológico ejemplifica la “paradoja estética” que, explica Tafalla (2019: 200-205), se refiere a cómo la apreciación estética puede tener doble cara. A causa de la fascinación que hemos visto que siente el ser humano hacia los animales por su apariencia diferente, acaba encerrándolos y perjudicándolos. El motivo de querer estar cerca de ellos (siempre bajo nuestro poder) es lo mismo que les daña. Por supuesto, esta paradoja estética es propia de la superficialidad y el egoísmo que no forman parte de la belleza vitalista comentada en el punto I.1.

Tal vez el propio arte, ¿no corre el peligro de convertirse en otra forma de conjurar la potencia extraña de lo animal? Por esto es necesario un arte que dé voz a la alteridad

animal evitando cualquier posibilidad de apropiársela. Esta sería otra cualidad de la estética animalista, teniendo en cuenta el reiterado uso de la contradicción entre el mensaje y el cómo. No sólo se trata de respetar la alteridad animal, sino de salir del plano puramente estético para abarcar la dimensión ética y así acabar con la soberanía del ser humano sobre el resto de animales. La tradición antropocéntrica respaldada por el progreso logrado tecnológicamente, ha elevado al ser humano a dios, lo que, según Derrida, implica que

la relación con los salvajes, al igual que con las mujeres y con las bestias, era la relación condescendiente, descendiente, vertical, de un amo y señor superior con sus esclavos, de un soberano con sus súbditos sumisos, dominados o que han de ser sometidos por la violencia (Derrida, 2011: 336).

La novela de *Frankenstein* introduce esta misma posición de soberano a través del protagonista Víctor Frankenstein, un hombre familiar preocupado por los suyos, que por el ansia de saber y de trascender los límites biológicos crea vida a partir de distintos cuerpos humanos. En cuanto completa su tarea y consigue su objetivo, Víctor cae en la cuenta de lo que ha hecho y huye despavorido. La figura de Frankenstein es monstruosa para todos aun siendo un artificio premeditado y diseñado por nosotros. Será su apariencia la constante condena de este ser destinado a la soledad y el rechazo, tal y como sucede en *La metamorfosis*. Pese a ser creado artificialmente, presenta mayor humanización que Samsa. Este ‘ser del demonio’, como le llaman, aprende a hablar, es un ávido observador y desarrolla tanto sentimientos de amor como de odio, siendo estos últimos los que lo consumirán al no conseguir lo que cualquier ser humano buscaría: una compañera de vida. Su ‘padre’, Víctor, lo rehúye durante toda la novela y tiene como propósito acabar con él, como ocurre con Samsa, cuya familia se planteó deshacerse de él poco tiempo antes de que muriese. Es curioso que el ser creado por Víctor Frankenstein haya acabado adoptando el nombre de su creador, quedando aún más interrelacionadas ambas figuras. La monstruosidad física de Frankenstein no deja de ser el reflejo de una monstruosidad interna por el afán de dominio y de control, personificado en Víctor.

Así, los animales domesticados son *Frankensteins* que hemos modelado y construido a nuestro deseo y beneficio. Ejemplo de nuestra actitud de sometimiento y dominación de la naturaleza, los animales salvajes que encerramos en zoológicos son también *Frankensteins*. Domésticos y salvajes, comparten el mismo destino, y a pesar de que puedan diferir sus vidas, son esos mismos monstruos que hemos construido, sea a través de experimentos, jaulas o cambios en su ADN. La dominación que surge de nuestra visión jerárquica no sólo denota la creencia en nuestra superioridad, sino que es un reflejo del miedo. Y el miedo más profundo surge de la ignorancia. Frankenstein era un monstruo porque fue así considerado, siendo un absoluto incomprendido. En cómo Frankenstein era malinterpretado y prejuicado, hallamos un símil de lo que ocurre con los animales. Sólo un personaje de la novela vislumbra algo de la verdadera naturaleza de Frankenstein

cuando habla con él. Es una persona ciega. Si nos quitásemos de encima nuestra visión convencional y prejuiciosa de ellos, podríamos verdaderamente verlos.



(Imagen 11) *El himno gigante y extraño* (panel central). (Carmen Gutiérrez Jordano. Fotograbado autográfico y gofrado, 2022).



(Imagen 12) Montaje digital para la figura central de *El himno gigante y extraño*. (Carmen Gutiérrez Jordano. Superposición de fotografías, 2021).

La composición central de *El himno gigante y extraño*, por un lado, hace referencia al primer verso de la *Rima I* de Bécquer y, por otro, nos devuelve la figura de Frankenstein hibridado con el autorretrato. De nuevo ha habido un trabajo previo en Photoshop antes de transcribir al dibujo analógico esa fusión de facciones. La cabeza central hibridada se rodea de otras dos cabezas que miran fuera del papel, una con una venda que deja que se vean los ojos y la otra con unas anteojeras de caballo. Los gofrados de los laterales muestran cómo un feto (inicio) y unos cráneos (final) se ramifican y hacen surgir vida, representada con esas ramas que se prolongan en las manos de los paneles laterales. De la figura central un tanto quimérica, salen cuellos que acaban en unas manos gigantes que se posan por las puntas de los dedos. Entre las cabezas y las manos, un cráneo animal con la mandíbula abierta aparece enfrentado al de un humano, en una composición que parece hacer un guiño al yin-yang. En torno a esa supuesta oposición entre vida y muerte, animal y humano, a través de la hibridación, la superposición y la continuación de las estampas que componen el tríptico, se entremezclan esos conceptos a partir de distintas piezas para formar un todo de opuestos que acaban, más que chocando, abrazándose.

En esa figura central compuesta por manos, cabezas y los cráneos que se superponen, el tema de la manipulación humana y de cómo el mundo, la naturaleza, está en nuestras manos, salta a la vista. Nosotros mismos al alterar lo que nos rodea, también sufrimos cambios. La modificación genética con nosotros mismos nos asusta todavía, pero el transhumanismo es cada vez más real. Frankenstein, escrita hace poco más de 200 años, ya deja entrever esa ambición por desmantelar el misterio de la vida.

En esta línea, mencionamos la obra de Alexis Rockman (1962), artista neoyorquino que ha trabajado desde hace años esta temática de una nueva naturaleza moldeada por los humanos en grandes formatos. En su obra (serie *Wonderful World*, 2004-2012) encontramos esos ‘Frankensteins’ ya nombrados. El artista, señala en una entrevista de 2013, combina la historia natural con el lirismo y la subjetividad para crear un lenguaje híbrido, que sea casi imposible de mirar e imposible de no mirar (Corbett, 2013). Su investigación requiere la cooperación de científicos, y, como un periodista, va recabando información para construir esos escenarios saturados de alteración humana sin haber nunca presencia humana directa, tal como ocurre en la obra de Santiago Talavera (1979). En los paisajes de Talavera, que también hibrida pintura, dibujo y collage, entre el color rosa y sus personajes animales poco mutados visiblemente, el mensaje no es tan catastrófico e irónico como en Rockman. *The Farm* (2000) nos resulta un escenario surrealista poco verosímil cuando el futuro parece tornar a una naturaleza más y más visiblemente retocada, como parece explicar el mismo cuadro al ir de izquierda a derecha, de último término a primer plano, y al repetir las figuras del cerdo y la vaca, que cada vez parecen más transgénicos. Y por desgracia, más reales. Ya desde hace años se leen noticias de vacas como las que aquí aparecen, modificadas para no tener cuernos y así evitar el trauma cuando los cortan para no herir a otros animales o a sus ‘cuidadores’. Como el cerdo que no se sostiene por su peso, también se ha realizado una edición genética con los propios genes del cerdo a fin de conseguir un cerdo con mayor carne y menos grasa, a pesar de que su vida sea más corta que la de la media (como mucho 6 meses) y los partos más complicados (Pérez, 2015).



(Imagen 13) *The Farm*. (Alexis Rockman. Óleo y acrílico sobre tabla de madera, 2000).

III. Arte empático: de la contemplación a la acción

Con ‘arte empático’ no nos referimos al arte de una época histórica concreta como cuando nombramos el arte impresionista o de vanguardia, ni perteneciente a algún grupo o colectivo como el arte de los Prerrafaelitas o el expresionismo de *Der Blaue Reiter*. Dado que ‘empatía’ en RAE es ‘sentimiento o capacidad de identificación con algo o alguien’, podemos concluir que ya las primeras pinturas rupestres, en el amanecer de la humanidad, eran empáticas. El poder conectar e identificarse a través del arte no es una cualidad puramente intrínseca de la obra. Podemos ver ejemplos en los que la intencionalidad de empatizar por parte del artista queda clara, como en el caso de *Los comedores de patata* (1885) de Van Gogh. En Nuenen el artista vivió en primera persona el sufrimiento de los mineros, desarrollando gran sensibilidad por el sufrimiento ajeno. A diferencia de Millet, uno de sus maestros, pintó obras como ésta para retratar el trabajo duro y la crudeza alrededor de aquellas personas anónimas. Siendo este un ejemplo más que evidente, queda abierta la cuestión de si esa acción de empatizar es algo que sólo es posible gracias a la obra artística, o de si se debe más bien al espectador que la contempla. Ante el

bombardeo de información e imágenes, la indiferencia es un sentimiento en aumento que puede afectar especialmente a los espectadores, que, indiferentes, carecerían de la capacidad de empatizar con cualquier obra artística que tengan delante. En 1926, Benjamín Jarnés (2002: 36) escribió: “Tal vez, ahora, se necesita más talento para ver un cuadro que para pintarlo”. El estado anestesiado de la sociedad puede ser un obstáculo, pero también un reto y una oportunidad más para replantearse y buscar dentro del arte nuevos caminos para que el público empaticé tanto con las obras como con lo transmitido mediante ellas.

Queda por analizar la dimensión ética del arte empático. Recomendamos el libro de Giovanni Aloisio *Art and Animals* (2012), ya que ofrece una introducción muy completa sobre cómo las representaciones de la vida animal adquieren nueva relevancia en el arte contemporáneo, conectándolo con el arte del pasado. Porque estamos en una época de matanza de animales sin precedentes, Aloisio enseña que hay que replantearse la pregunta que ya formulaba Berger acerca de por qué mirar a los animales. El arte contemporáneo nos enseña a responder a esta pregunta presentando alternativas al modelo establecido de pensamiento. Esto puede conectar con la comprensión del arte de Adorno como ‘lenguaje del sufrimiento’, un arte que no es autocomplaciente y que da voz a la cruda realidad igualándose a ella. Así actúa contra la injusticia, mostrándola vivamente en las propias obras. Adorno escribe que “la injusticia que comete todo arte placentero va contra los muertos, contra el dolor acumulado y sin palabras” (Adorno, 1983: 60). En cambio, nuestra concepción del arte posmoderno como algo abierto, plural y libre no entra ese tipo de limitaciones sobre cómo y qué debe ser la práctica artística. No pretendemos imponer *a priori* un modelo único de hacer arte. Danto ejemplifica esta idea al sostener que en 1963 “Warhol expresó de este modo el espíritu de este maravilloso pronóstico: “¿Cómo alguien podría decir que algún estilo es mejor que otro? Uno debería ser capaz de ser un expresionista abstracto la próxima semana, o un artista pop, o un realista, sin sentir que ha concedido algo” (Danto, 2010: 69).

En la línea de pensamiento de Adorno, uno de los trabajos artísticos que según Aloisio contribuye a aumentar la conciencia sobre la matanza de animales es *Exposición n° 1* (2007) de Guillermo Vargas (‘Habacuc’). En él, el artista deja morir de inanición a un perro callejero que está atado a la pared de la galería con la frase “Eres lo que lees” escrito con comida de perro. La obra recibió las críticas de grupos animalistas. La pregunta que planteamos es la limitación ética que podría tener el arte para reflejar esa crueldad real que ejercemos sobre los animales. ¿Todo vale en el arte? Desde luego, la intención y la ejecución de matar a un perro no podemos respaldarlas, por mucho que mediante contradicción esté denunciando la matanza sistemática de los animales. El arte empático puede enfatizar el horror y la oscuridad del mundo, pero a fin de cuentas debería tener una dimensión compasiva que no le lleve a actuar sin remordimiento en nombre del arte, la crítica o la transgresión de límites. Fuera del circuito artístico, son muchas voces dentro del movimiento animalista las que se han alzado contra las estrategias de marketing de PETA que objetiviza actrices y modelos de cuerpos normativos con un alto grado de hipersexualización en favor de los animales.

Como ejemplo de arte bidimensional y activista encontramos la producción de mujeres artistas como Jo Frederiks (1966) o Chantal Poulin Durocher (1959). La primera cae en la explicitud y sus imágenes se centran en animales muertos, mutilados, degollados, con telones de fuertes rojos de sangre, y, como en mi obra *Celebración* (2021), hace uso de la apropiación de iconos publicitarios, religiosos y artísticos. Una de sus obras más famosas es *War on Injustice: Today's Guernica* (2020), que imita el *Guernica* de Picasso con la diferencia de que todas las víctimas son animales. Durocher en cambio se centra en el retrato de los animales como cerdos o vacas en gran formato sin tener ese carácter crítico obvio de Frederiks. En *We are the same* utiliza el teriomorfismo para unir los rostros de una mujer y una vaca en el mismo cuerpo. Ambas caras se reconocen por separado, pero es el ojo el punto que comparten ambos sujetos.



(Imagen 14) *War on Injustice: Today's Guernica*. (Jo Frederiks. Óleo sobre lienzo, 2021)

El arte contemporáneo ha dejado atrás la estética de la belleza, pero especialmente lo ha hecho en la representación de los problemas de los animales. Si quería ser fiel a la lamentable situación de éstos, no ha tenido más remedio que superar la belleza para incorporar lo feo, lo monstruoso, lo repugnante y lo siniestro. De otro modo sería imposible acercarse artísticamente a los animales. En este sentido, podemos citar la serie de tanques de formol con animales de Damien Hirst (1965), cuyos títulos son más que sugerentes: *Saint Sebastian*, *Exquisite Pain* (2007), *Mother and Child (Divided)* (1993) y la primera que concibió y que es posiblemente su obra más famosa, el tiburón en formol, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991). Todos estos animales fueron en su mayoría sacrificados para ser obras de arte, que permiten al público acercarse a un animal tan temible como un tiburón tigre y enfrentarse al miedo, primero el sufrido por la presencia animal, y segundo, por experimentar de cerca el espectáculo silencioso y macabro de una muerte provocada. De nuevo se manifiesta la tensión de un

arte asesino y reivindicativo, aunque en el caso de este artista, antes que remover conciencias y posicionarse contra la injusticia animal, es la provocación lo que impulsa su obra, pues puede hacernos pensar en por qué sufrimos tanto la muerte de esos animales cuando constantemente los consumimos en el arte (en pigmentos, pinceles o aglutinantes). Así resume Hirst la problemática de su controvertida obra al hablar del ternero partido por la mitad: “...you can see what’s on the inside and outside simultaneously, it’s beautiful. The only problem is that it’s dead”¹ (Hirst, 1996: 5). Quizás el problema esté en que, más que muertos, son matados.



(Imagen 15) *Mother and Child, (Divided)*. (Damien Hirst. Vidrio, acero inoxidable, pintura acrílica, vaca y ternero en formol, 1993).

Aunque no esté en la intencionalidad de Hirst, las obras comentadas de animales en formol pueden incluirse en el arte empático que estamos tratando. Para dejar acotado el término propuesto, cabe mencionar este extracto que sintetiza el poder del arte en nuestra vida:

La hibridación de distintos lenguajes y disciplinas -poesía, arte, moda, música, performance, etc.- y el difuminado de las fronteras entre arte y vida como principal recurso de empatía, han contribuido a modificar los patrones culturales hegemónicos, transformando la sociedad de manera significativa y asentando nuevos derechos y comportamientos anteriormente prohibidos o marginados (Albelda, 2015: 13).

¹ “... Puedes ver qué está dentro y fuera al mismo tiempo, es bello. El único problema es que está muerto”. Traducción personal.

El arte entendido en su amplia definición como algo interdisciplinar, ha actuado a favor de los cambios lentos que verdaderamente van transformando la sociedad. No podemos distinguir entre la lucha feminista y el arte de mujeres que surge en los 60 consolidándose en los 70 y que hoy día sigue vigente. La visión de estas artistas jugó un papel relevante, pues el cuestionamiento del modelo tradicional del genio artista y su musa, la modelo observada y pasiva, son ideas enraizadas en el sistema sexista dominante. Este feminismo ha ido desembocando en distintas vertientes, como la postcolonialista, y una de las que nos tocan de cerca es el ecofeminismo del que hablaba Tafalla. Para un acercamiento a este tema en relación con el arte recomendamos el TFG: *El ecofeminismo en las prácticas artísticas contemporáneas*, de Alicia Campos García y dirigido por Yolanda Peralta y Gonzalo Pavés, de la Universidad de La Laguna. En él, tras introducir el origen y valores del ecofeminismo, se distinguen varias secciones según la temática, como entorno, contaminación o cuerpo, y la de animales no podía faltar. En esta sección se nos dan dos ejemplos: *Fugue in B Flat* (2016) de Jessica Segall y *La odisea de la otra mitad (de la especie)* (2013) de Verónica Perales.

La primera es una obra que interactúa con un entorno cuya biodiversidad está amenazada, y que a partir de un piano de cola lo reconvierte en una colmena para abejas. Las abejas viven allí, y a través de un micrófono, se reproduce en directo el sonido de ellas al tocar las cuerdas del piano. Así que esta obra es posible gracias a la participación de las abejas que al tocar las cuerdas están generando su propia ‘música’ o, mejor dicho, están en cierta manera haciendo escuchar su voz, y su tan necesaria presencia en el mundo. Es realmente interesante esta obra, no sólo por salir de la galería para llegar al espacio público, sino porque en la lucha animalista muchas veces se habla de los ‘sin voz’, como si los animales realmente no la tuviesen por no tener un lenguaje verbal. Verónica Perales, en cambio, realiza un proyecto teórico-práctico en el que analiza *L’Odyssée de l’Espèce* (Malaterre, 2003) y *Homo Sapiens* (Malaterre, 2005), documentales que evidencian cómo en estas historias sobre los orígenes de la humanidad hay una anulación del papel de la mujer y ya existe un sesgo de género. El análisis no es sólo teórico, sino que, a través de su herramienta clave, el dibujo, hace una contrapuesta de algunas escenas de los films buscando empatizar con esos primeros homínidos hembra.

La transversalidad de la cuestión animal, hace que en otro apartado como ‘Entorno y recursos’ aparezca la obra *Madre Sal* (2008) de Lucia Loren. En esta intervención efímera, de nuevo en el espacio público, en una pradera en La Rioja, Loren semi-entierra pechos de sal por el espacio para que los animales como caballos o ciervos puedan lamerlos y nutrirse de ellos. Esta ‘Madre sal’ forma parte del ciclo del ecosistema al volver a enriquecer las tierras del lugar con materia orgánica. Esta obra ejemplifica la actitud de cuidado y amor por los animales y el mundo que nos rodea.



(Imagen 16) *Madre Sal*. (Lucía Loren. Instalación, performance, fotografía y vídeo, 2008).

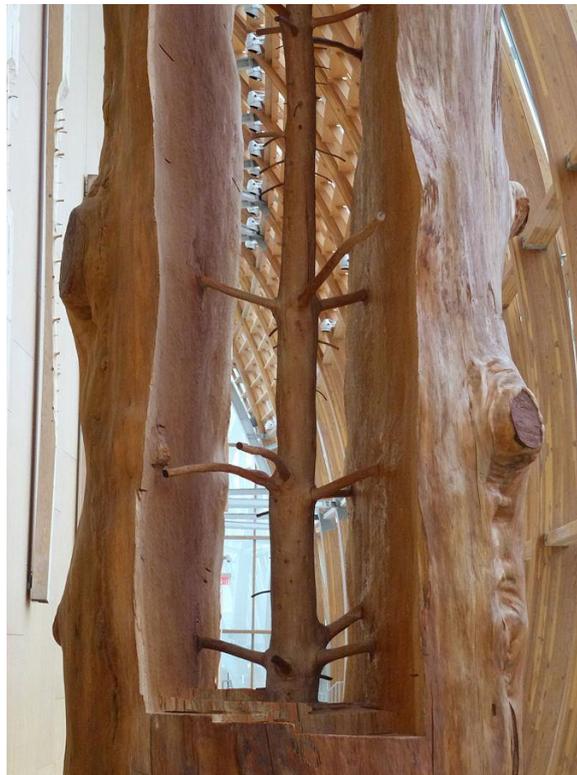
III.1 El poder transformador del arte hoy día a través de la experiencia física

La naturaleza ha muerto, disuelta en pantallas e imágenes convertidas en espectáculo autónomo, y la ha matado la virtualidad tecnológica, según Baudrillard, que, bajo el significativo título de *El asesinato de lo real*, dedica un capítulo al hecho de que hemos matado el mundo convirtiéndolo en imagen. Las imágenes han asesinado la realidad, de la que “ya no queda nada, ningún resto, ni siquiera un cadáver”, de manera que “lo real no está muerto, simplemente ha desaparecido” (Baudrillard, 2010: 72). Esta muerte de lo real a manos de la tecnología virtual quiere decir que “la imagen es más importante que aquello de lo que habla” (Baudrillard, 2009: 31). Paradójicamente, la naturaleza para salvarse nos necesita a nosotros, los mismos que la amenazamos. Pero nos necesita como seres artísticos, poéticos, no como violentos, irrespetuosos y crueles sujetos impulsados por la fuerza destructiva del poder; nos necesita como seres que sepamos representar la naturaleza en su significado más originario y pleno, un sentido que no está a la vista. Sin los artistas ese significado verdadero de la naturaleza puede pasar inadvertido y quedarse en la nada. El arte salva la naturaleza mostrando sus posibles plenitudes, el tesoro oculto de significado de su ser íntimo. La naturaleza se salva en el arte porque llega a ser en las obras de arte como ella misma nunca pensó que podía llegar a ser. Al hablar de naturaleza, incluimos por supuesto a los animales. Albelda explica este arte que ensalza la experiencia física con el entorno y quienes lo habitamos:

Hay un arte que muestra esta tensión: mantener lo físico como un tesoro que define nuestra cultura y que debe recargarse simbólicamente con urgencia, hacer ver su belleza, su importancia para completarnos como personas, como

pueblo. Otros artistas, siguiendo el itinerario de recuperación de los sentidos y el deseo de manifestar nuestro hermanamiento con todo lo animado, pretenden recuperar la materia como sujeto, algo más que materialidad anodina (Albelda, 2004: 113).

Lo físico tiene un valor que trasciende lo material para llegar a la cultura y a nuestra identidad. Albelda habla de un autor muy interesante, Giuseppe Penone (1947), cuya línea de trabajo se vincula con el Arte Povera. Muchas de sus obras giran en torno al árbol como sujeto. *The Hidden Life Within* (2008) es el ejemplo de su fórmula: una viga de madera vieja que cuidadosamente Penone talla y de cuyo interior extrae una escultura de un árbol joven. No es ya sólo mostrar la vida que emerge de un material orgánico como la madera, sino que es la técnica humana, normalmente vista como ordenada, homogénea y formalmente racional, la que imita a la naturaleza. El arte imita a la vida. En otra instalación, *Respirare l'Ombra* (1999-2000), Penone llena una habitación de miles de hojas de laurel cubriendo las cuatro paredes, colocando unos pulmones de latón dorado en una de ellas. El olfato juega un papel esencial, nos hace viajar con la memoria y nos hace sentir formar parte de un todo. La experiencia física vuelve a ser inherente a la experiencia artística, siendo no sólo visual, sino una puerta a la plurisensorialidad.



(Imagen 17) *The Hidden Life Within*. (Giuseppe Penone, tronco y escultura de madera, 2008).

Repasando las obras comentadas, es indiscutible la importancia de la experimentación de la obra en el lugar donde se halla. Las fotos aquí añadidas son una aproximación, necesarias en el caso de muchas obras que son acciones efímeras en un espacio público e imposibles de reexperimentar en directo en ese espacio-tiempo. En la puesta expositiva de *Celebración* (2021) había un felpudo vegetal justo debajo del ensamblaje en el que con sulfato de hierro quedaba escrita la palabra CELEBRACIÓN. El sulfato quemaba y mataba el musgo y si uno se acercaba lo suficiente, podía llegar a percibir el olor metálico del compuesto. Aceptando la naturaleza efímera del arte y la vida, fuera de las normas impuestas por galerías y museos de prohibir tocar cualquier obra o incluso acercarse más de la cuenta, la propuesta artística está pensada para una exposición en la que pueda haber contacto y cercanía con las obras.



(Imagen 18) *Celebración*. (Carmen Gutiérrez Jordano. Ensamblaje de madera, corcho, escayola, brocha, hojas secas, acrílico y óleo al agua, altura máx. 140 cm x anchura máx. 205 cm. Felpudo de musgo de 40 x 104 cm, 2021).



(Imagen 19) Detalle de *Celebración*. (Carmen Gutiérrez Jordano. Ensamblaje de madera, corcho, escayola, brocha, hojas secas, acrílico y óleo al agua, 2021).

En esta misma dirección de defensa de la experiencia física, cabe destacar la publicación del CENEAM (Centro Nacional de Educación Ambiental) escrita por Marta López, Mario Vega y Lucía Loren, en la que recalcan que “todas las personas, pero especialmente los niños, necesitamos la naturaleza” y “en su contacto, nos desarrollamos de la forma más saludable a todos los niveles: físico, emocional, mental, social y espiritual” (López, Vega y Loren, 2017: 2). El arte que acompaña este pensamiento fomenta dinámicas de acción e intervención en el espacio, y tiende hacia un carácter colectivo que busca la participación de los que tradicionalmente sólo observaban. Parece la forma más efectiva y coherente para tener en cuenta y respetar la naturaleza. Sobre todo, “en una sociedad biofóbica y tecnologizada” (López, Vega y Loren, 2017: 2) la toma de contacto es toda una terapia de choque para comprender que “la naturaleza no es lo no humano: es el todo del que lo humano forma parte” (Riechmann, 2018: 31). Conectando con esta idea del olvido y distanciamiento de la naturaleza, al estar acostumbrados a la representación de los animales más que a su presencia real, encerrados en nuestras urbes, rodeados de logos publicitarios, personajes ficticios y reducidas especies bajo una estética de la dominación, Tafalla (2019: 200) señala como consecuencia “que estamos olvidando cómo son [los animales]”.

De esta problemática del olvido y la filosofía del Arte Povera sobre la utilización de materiales humildes y sencillos, parten obras mías como *Objetos Perdidos* (2022) y *Escúchalos, siempre tuvieron voz* (2022). La importancia de la fisicidad está implícita, pues en ambas la materialidad cuenta con la intencionalidad de recuperar contacto con el mundo físico y con los animales. También comparten algo de la metodología de trabajo, la fórmula del collage. *Objetos Perdidos* es un ensamblaje de cartón en el que el collage es entre piezas pintadas e impresiones intervenidas. En la obra cohabitan disciplinas y materiales varios, con la pintura como cohesión del todo, cohesión que no reside en un formato. Mejor, la forma de esta extraña criatura frankensteiniana es su propio formato, sin necesidad de estar contenida dentro de márgenes ajenos a su forma. *Escúchalos, siempre tuvieron voz* es una pieza cerámica que sigue ese mismo procedimiento de elaborar primero las partes y luego ensamblarlas en una misma estructura. Fuera de la concepción romántica de un arte que no puede asociarse a la funcionalidad por miedo a ser degradado a una categoría menor, la pieza funciona como maceta y acoge así una planta que echa raíces, se nutre y crece a partir de esos animales de arcilla. Cartón y barro son materiales que desde luego no entran en la arcaica definición de materiales nobles. En ambas, la representación deformada y alterada de esos animales pretende mostrar nuestra visión confusa y distanciada de los animales, algo grotesca y monstruosa. En estas dos obras también podríamos destacar el sobreexceso y la fragmentación de los elementos que remite a nuestra captación de la información, incompleta, incierta y desmedida.



(Imagen 20) Bocetos de *Objetos Perdidos*. (Carmen Gutiérrez Jordano. Ensamblaje de cartón, impresiones, madera, acrílico y óleo al agua, 2022).



(Imagen 21) *Objetos Perdidos*. (Carmen Gutiérrez Jordano. Ensamblaje de cartón, madera, algodón, cuerda, impresiones, acrílico y óleo al agua, 200 x 215 cm, 2022).



(Imagen 22) *Escúchalos, siempre tuvieron voz*. (Carmen Gutiérrez Jordano. Pieza cerámica con bajo cubierta, vidriado y rhipsalis, 2022).

El collage o ensamblado remite a la obra de una artista que, aunque suele encasillarse en el afrofuturismo, incluimos en la corriente ecofeminista, Wangechi Mutu (1972). Su obra se centra sobre todo en la figura de la mujer. Política, cánones de belleza, moda, identidad y tradición africana, medio ambiente, todas estas cuestiones intervienen en su trabajo, pues afirma: “Females carry the marks, language and nuances of their culture more than the male. Anything that is desired or despised is always placed on the female body.”² (Kerr, 2004: 28). Curiosamente, a través de lo monstruoso y lo animal representa un mundo propio, con una iconografía subvertida, en la que aparecen *nguvvas*, mujeres sirena que se relacionan con los dugongos, mamíferos sirenios amenazados de la costa este de África. La mujer y el animal comparten la cosificación, que los hace objeto antes que sujetos de sus propias vidas.

El collage de Mutu, además de recortes de papel, contiene plumas, arena, té o pelo que forman parte de la composición. Estos materiales reafirman la fuerza de lo físico del collage que no podría llevarse a cabo en Photoshop. Al introducir esta metodología del collage en la obra personal, extrañamente fue denominada ‘Photoshop analógico’, como si previamente al programa no existiese ya este modo de trabajo. Esto mismo demuestra la interrelación que se genera entre lo digital y lo físico, pues sin fisicidad no habría posibilidad de digital, y sin lo digital perderíamos nuevas perspectivas para transformar lo físico.

² “Las mujeres llevan las marcas, el lenguaje y los matices de su cultura más que los hombres. Todo lo que se desea o se desprecia se coloca siempre en el cuerpo femenino”. Traducción personal.



(Imagen 23) *Beneath lies the Power*. (Wangechi Mutu. Pintura collage sobre vinilo, 212,1 x 156,2 cm, 2014).

III.2. La apreciación estética: el silencio del yo hacia otros

Arthur Schopenhauer (1788-1860) es uno de los autores más significativos acerca del acallamiento del yo. En su obra fundamental, *El mundo como voluntad y representación* (1818), expone el egoísmo vital de todas las criaturas, que por impulso de supervivencia matan a otras, siendo los papeles de víctima y verdugo constantemente cambiantes. Aun así, en su teoría hay algo de esperanza. Aunque el ser humano es el que más ha refinado ese egoísmo traducido en voluntad y deseo, Schopenhauer propone tres vías para liberarse del yo y su egoísmo: la estética, la compasión y el ascetismo, términos que tras lo ya expuesto podríamos conectar. Considera que mediante la contemplación estética, gracias a que temporalmente nos permite olvidarnos de nuestro yo y aquieta nuestro egoísmo, podemos conocer el mundo en sí, independientemente de la comprensión distorsionada

del yo interesado, podemos pues ver las cosas como son y no como querríamos que fuesen según nuestras necesidades. Para creadores y para espectadores, el arte es entonces una puerta a una experiencia estética que puede ser una mediación para lograr una mayor conciencia del mundo y, en su caso, adoptar una actitud crecientemente ecologista. El desinterés en lo utilitario, el apaciguamiento de nuestra voluntad, es también el tema de *La utilidad de lo inútil* (2013), de Ordine. La diferencia es que en el breve tratado de Ordine la defensa se centra en el saber por sí y el poder del arte sin vincularlo con la ética. Volviendo a la cuestión animal, el arte es el medio ideal que integra la estética y la compasión, que define así Schopenhauer (1985: 184): “Todo amor puro y verdadero es compasión, y todo amor que no es compasión es egoísmo”.

Junto a la cuestión animal, el hilo conductor en la producción artística propuesta y la gran mayoría de obras tratadas es el amor, entendido como lo que permite la compasión definida por Schopenhauer como sentir lo que siente otro. Frente a ella, queda la racionalidad occidental que no es más que el disfraz del viejo egoísmo vital e instrumental, analizada en *Dialéctica de la Ilustración* (1944) de Horkheimer y Adorno. Influenciados por el pensamiento schopenhaueriano, ambos autores buscan por qué Europa sucumbe en el siglo XX al fascismo. La clave del asunto reside en la racionalidad instrumental que domina nuestra sociedad y que nos lleva a la matanza sistemática animal y a la indiferencia hacia lo no humano -y lo humano. En contraposición, el arte nos proporciona el espacio adecuado para sentir y pensar fuera de nuestras frenéticas y sedentarias vidas. El pensamiento que impregna al arte, por muy evasivo y personal que sea, es una reflexión que no busca quedarse en el mundo de las ideas, sino que retorna al mundo. Así, la compasión no es interna e individual, sino que es un sentimiento hacia otro.

El zoológico y el santuario de animales representan las dos posiciones descritas arriba. Mientras que “los zoos funcionan como máquinas del olvido” (Tafalla, 2019: 201), pues tanto los animales allí encerrados como los visitantes olvidan cómo actúan y viven aquéllos en libertad, en los santuarios la compasión sustituye la actitud de dominio que subyace a la existencia de los zoos. Ahí los animales, que suelen ser los considerados de granja, son rescatados y cuidados hasta el fin de sus días, tratando de proporcionar el mejor cuidado posible a sus ‘habitantes’. No cobran entradas ni exhiben a los animales en busca de entretener a unos clientes que sólo buscan la apariencia exótica de éstos. Pocas veces hacen jornadas de puertas abiertas, cuya intención es dar a conocer a los visitantes esos animales que cuando están más cerca suya es porque están en sus bocas o soportando sus pesos. Para la mentalidad racional antropocéntrica y explotadora, llevan a cabo acciones que resultarían simplemente ridículas: a las gallinas se les colocan implantes para que así no pongan los 300 huevos que pondrían en un año, frente a los 12-20 que pondría una gallina no seleccionada genéticamente. O el esquileo de las ovejas, que sólo se hace para evitarles calor, sin vender ni usar la lana obtenida. Evidentemente, todas las medidas que llevan a cabo son siempre a favor de los animales, anteponiendo siempre el bienestar de ellos al beneficio. Aunque en este trabajo huimos de la dualidad

blanco y negro, los términos zoo-santuario ejemplifican perfectamente los diferentes posibles caminos de relación con los animales.

En el tríptico *El himno gigante y extraño*, que ya comenté parcialmente, los paneles laterales aluden a estas dos formas de relación. De las ramificaciones vistas en el central surgen dos manos. La de la derecha metamorfosea sus dedos en cubiertos que se funden con los filamentos de carne picada que caen hasta unirse con un filete con ojo, inspirado en *Le portrait* (1935) de Magritte. Este es el lado de la racionalidad instrumental, egoísta y antropocéntrica. La mano izquierda cuenta con un lápiz y un pincel que conectan con una figura humana que acaba de salir de un marco dorado. Un burro goyesco sostiene la típica cabeza de toro disecada de pared, mientras una hilera de hormigas se va humanizando. Sin ser de lectura obvia, este lado es el de la vía empática, el que denuncia y enseña la instrumentalización estética de los animales a la vez que conecta lo humano con lo menos humano de lo animal. Ambas estampas mostradas aquí son variantes experimentales intervenidas con acuarela. En ellas, el color primario que azarosamente se ha salpicado y aguado define el estado emocional de cada escenario. Entre los dos paneles no se establece una diferenciación clara como con el ejemplo de zoo-santuario. En ambos coexisten el amor y la violencia, siendo el detalle del ojo del filete el que nos reclama mirar otra vez a los animales y otorgarles su posición de sujetos. El icónico motivo del ojo cobra un especial valor legitimador de la subjetividad al leer uno de los *Proverbios y cantares* de Machado (1995: 76):

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve.



(Imagen 24) *El himno gigante y extraño*. (Carmen Gutiérrez Jordano. Punta seca y acuarela, 50 x 50 cm, 2022).



(Imagen 25) *El himno gigante y extraño*. (Carmen Gutiérrez Jordano. Punta seca, linóleo y acuarela, 50 x 50 cm, 2022).

El ojo, recurrente hasta la saciedad en el arte plástico, es no tan curiosamente humano en la mayoría de ocasiones. Como el ojo del filete del tríptico, es la obra la que nos observa a nosotros. En el caso de *Veo, ven* (2022), mostrando la biodiversidad, la diferencia enriquecedora y el misterio del mundo que despiertan los animales, se busca llegar a reconocer lo bello de lo diferente para la apreciación de los animales como individuos y sujetos, siguiendo el proverbio machadiano, no porque los veamos sino porque nos ven. La interrelación de las obras llevó a que de este mural surgiese otra serie con el mismo nombre, aprovechando el formato del tondo para seguir trabajando el motivo del ojo animal.



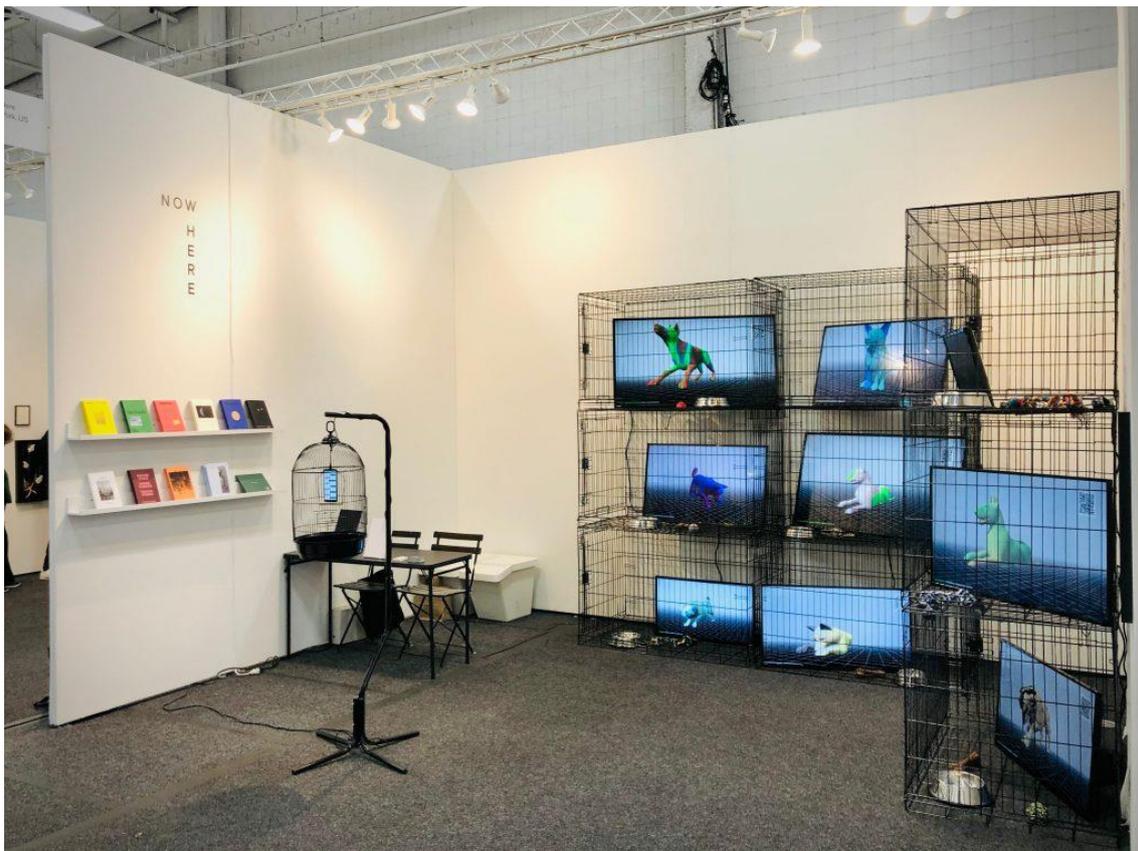
(Imagen 26) *Veo, ven*. (Carmen Gutiérrez Jordano. Izq. Mural sobre pared con acrílico, 1,90 x 2,70 m. Dcha. Tondo entelado con transferencias, acuarela y acrílico, 60 cm de diámetro, 2022)

A la vez que resuenan socialmente más términos como el de ‘santuario de animales’ o ‘veganismo’, en el arte el tema animal está cada vez más presente. Mientras escribo las líneas de este trabajo, son más y más referencias las que voy encontrando. Sin ir muy lejos, en la 59ª Bienal de Venecia de 2022 encontramos la obra de Uffe Isolotto (1976), artista danés que representa a Dinamarca en la exposición. Tomando todo el pabellón danés, Isolotto, que ha trabajado el tema del yo, el cuerpo y la tecnología, nos deja atónitos con la instalación hiperrealista, *We walked the Earth*. Nos adentramos en un granero que representa la vida idílica agrícola danesa con elementos de ciencia ficción. Esto confunde, pero lo más impactante al entrar son dos figuras transhumanas: una mujer centauro que parece muerta mientras estaba dando a luz, y el que parece el padre centauro, ahorcado en el otro extremo de la sala. Vida y muerte se muestran unidas en unos seres que son y no son nosotros. Más que del futuro, hablan de un presente confuso, incierto, ambiguo y complejo. Las preguntas quedan lanzadas, nosotros interpretamos y creamos nuestra versión de lo ocurrido. Aunque esta obra habla de la humanidad, el teriomorfismo nos remite no sólo a nuestra propia naturaleza humana sino al resto de ella: animales, plantas, toda forma de vida que alteramos y nos afecta. En suma, una de las grandes problemáticas que enfrenta nuestro tiempo es el ecocidio continuo que estamos llevando a cabo y que no sabemos qué nos deparará a todos los que habitamos este mundo.



(Imagen 27) *We Walked the Earth*. (Uffe Isolotto. Instalación, 2022).

En NADA (New Art Dealers Alliance), New York 2022, feria de arte que expone a artistas emergentes de distintas nacionalidades, encontramos una instalación de arte digital del dúo japonés 'Exonemo' titulada *Metaverse Petshop Beta* (2022). Kensuke Sembo y Yae Akaiwa, integrantes del equipo, dentro de jaulas a tamaño real colocan monitores donde aparecen cachorros virtuales de distintas razas de perro. Los perros jadean y dan zarpazos en el suelo metálico del monitor. Como si fuese una tienda de animales, los visitantes pueden por 10 dólares comprar alguno de estos perros a través de un QR para que el perro se transfiera a su móvil. Si nos fijamos, veremos que cada perro tiene una barra de salud que va bajando hasta acabarse a los 10 minutos. Si no ha sido comprado, el perro desaparece y es repuesto por otro perro, siendo cada uno de ellos único y diferente al resto. Desde el ámbito tecnológico se nos plantean varias problemáticas que abordan lo animal. ¿Qué valor tienen las vidas de estos animales virtuales? ¿Cómo es posible que se nos haga más visible la crueldad de los animales de carne y hueso enjaulados con estas simulaciones? ¿Puede la virtualización y simulación de los animales no sólo ayudar a visibilizar la explotación ejercida sobre ellos, sino fomentar su cosificación y distanciamiento? Las preguntas suscitadas y la temática animal conectan esta instalación con la anterior, reafirmando la actualidad del tema.



(Imagen 28) *Metaverse Petshop Beta*. (Exonemo. Instalación, 2022).

La naturaleza humana no deja de formar parte y ser cuestionada cuando tratamos la estética animalista. Si hay algo que verdaderamente puede distinguir al ser humano del resto de animales, además de lo comúnmente dicho sobre el lenguaje y la cultura, es su capacidad empática y su inteligencia emocional. Si la producción artística propuesta y la mayoría de las obras tienen ese mensaje esencial de amor, es porque ante el máximo horror, en un movimiento pendular, existe una respuesta humana que abraza el modelo contrario a la explotación sin miramientos. Justamente con los animales, el ser humano despierta su lado cuidador, empático y compasivo que le permite sentir amor, ternura y pena por aquellos que, sin ser como él, nos demuestran una dimensión ajena y a la vez integrante de nosotros mismos. La ley del más fuerte ya no tiene ninguna validez, y es la del cuidado por los más débiles, afligidos y vulnerables la que define también nuestra naturaleza humana. La relación del yo con el Otro es inherente al amor y al cuidado. En la creación, ocurre igual: se crean vínculos del yo hacia el mundo exterior. La materialización de una idea solo surge del amor a la vida. El amor no es opcional; es necesario. En palabras de Machado (1995: 78):

Poned atención:
un corazón solitario
no es un corazón.

En este proverbio la palabra ‘corazón’ puede ser perfectamente sustituida por ‘humano’. Pero la utilización de la palabra corazón no es simple azar, sino que, para Machado, es la razón cultivada, sensible y compasiva la que define a la humanidad. Fundada sobre corazones solitarios, nuestra humanidad nunca lo será del todo. No se trata de que Machado estigmatice la soledad. No habla del no estar acompañado físicamente, sino de algo mucho más profundo: es la soledad miserable del que, como si llevase unas anteojeras, no es capaz de devolverle la mirada al mundo. La imagen de las viejas de *El Tiempo* (1810) de Goya es el ejemplo gráfico de ese corazón solitario, centrado en sí y ajeno a lo que le rodea. Ese proverbio machadiano defiende la sociabilidad, la compasión y la búsqueda del Otro como lo propiamente humano, justo lo contrario de lo que representa Goya en esta alegoría de la vanidad superficial que comprende lo humano en clave negativa. Entre la visión esperanzadora de Machado y la oscura de Goya, podemos encontrar un punto intermedio. El transhumanismo, por ejemplo, es un nuevo camino que nos hace replantearnos qué es ser humano al incorporar la máquina en nuestro cuerpo.

En *Yo soy tú: Políptico*, se expresa este amor universal, primero en el propio acto de creación de la obra, y segundo, al superponer los rostros animales con el autorretrato. La pieza que aquí aparece forma parte de un políptico de cinco piezas en total, de distinto

formato cada una. No sólo se superpone, sino que se busca con el agua diluir y fundir las tintas de cada animal. El título nos remite a empatizar hasta el punto de integrar en nuestra naturaleza el lado animal que nos compone. La vía de la humanización, pobre al ver la alteridad desde unos parámetros humanos, es necesaria para nuestra limitación, nos permite comenzar a mirar y respetar al resto de animales.



(Imagen 29) *Yo soy tú: Políptico*. (Carmen Gutiérrez Jordano. Serigrafía intervenida, 70 x 83cm, 2022).

Conclusiones

La anunciada crisis del arte contemporáneo puede tener que ver con el impulso de los artistas por volcarse cada vez más sobre la naturaleza y los animales. Siempre rodeados de lo humano, acabamos asfixiados por nosotros mismos y esto impide la experiencia de lo otro, tan necesaria para la humanidad. Esta puede ser una causa de la estética animalista. Pero hay más. Dado nuestro parentesco con los animales, la presencia de éstos en el arte puede servir para proyectarnos estéticamente sobre el mundo animal. La estética animalista nos devolvería a nosotros mismos de forma profunda, a nuestra dimensión animal, que a veces, muchas veces, pretendemos ocultar y eliminar. Gracias al arte, podemos reconciliarnos con nosotros -y con ellos.

El papel mediador del arte resulta estéril cuando se basa en una estética hermética, que, primando el sentido de la vista, según la concepción tradicional, deleita nuestros sentidos, para acabar encerrados en la propia experiencia estética. No se trata de negar la necesidad de belleza por belleza, o el valor de lo ornamental, sino que el arte aquí presentado, sea creación propia o no, llama a las puertas de nuestra mente, de nuestro espíritu crítico y nos proyecta sobre lo práctico. La cuestión animal suele defenderse desde lo emocional, como si el hecho de que sintamos pena por un animal fuese la justificación y la validación de la conciencia animalista. Sentir pena por un mamífero siempre será más fácil que por un insecto, el animal más deshumanizado. Pero al igual que en este trabajo se ha buscado desmontar la visión convencional sobre la dualidad y oposición de términos como cultura-naturaleza, razón y sentimiento no son excluyentes ni opuestos. La razón es fundamental en ética y, por supuesto, en el arte. Los animales necesitan de nuestra racionalidad sensible. Esto forma parte de la defensa de mi obra, una creación artística que busca la reflexión dentro de la experiencia estética animalista. Un santuario, un refugio para el pensamiento. Pero no un pensamiento que queda en lo puramente teórico, sino un pensamiento que aspira a la acción.

La propuesta artística es ante todo una invitación y una llamada a reencontrar la hermandad con el resto de habitantes de este planeta, humanos y no humanos. Aunque creemos que el arte es un recurso fundamental para trabajar la empatía y cultivarse, la experiencia directa y el contacto físico que con pantallas y pandemia hemos ido dejando atrás, no pueden perderse. ¿Cómo concienciarnos sobre los animales sin conocerlos? Si estamos condenados a olvidar cómo son los animales, la única forma posible de luchar contra ello no es recordar, sino acercarse, volver a mirar y conocer. No es que el contacto con un animal en concreto vaya a enseñarnos cómo son todos los animales, pero sí puede hacernos caer en la cuenta de que nos encontramos ante alguien y no algo. Nunca conoceremos a todos los animales, igual que cada persona puede sorprendernos y enseñarnos algo nuevo. Conocer suele entenderse como una acción que tiene como fin el resultado de saber más sobre algo, pero también conocer nos permite saber cuánto no podremos llegar a entender. Desde luego, dialogar con un animal es todo un reto para quien cree que sólo con palabras puede uno verdaderamente comunicarse. Ante el

misterio y la incertidumbre alrededor de los animales, más que infravalorar el valor de sus vidas, deberíamos adoptar una actitud postantropocentrista que nos permita pensar en aquello desconocido que poseen los animales: la sabiduría que consideramos locura. Gracias a este misterio, diría Bécquer, sigue habiendo arte y poesía.

Conocer a los animales no implica un viaje lejano; el viaje es más bien en uno mismo. En las ciudades convivimos con más animales de los que percibimos en el día a día. Mi experiencia personal fue recoger un gatito de la calle. Entonces comenzó mi camino. No quiero decir que haga falta adoptar gatos o perros para acercarse a los animales, pero cuando nuestra ignorancia y distancia es tan grande, cualquier encuentro con una mente abierta puede ser fructífero. Sin que sea motivo primordial para la convivencia, su compañía nos beneficia psicológica y físicamente. Crecen los estudios que demuestran que existe una vinculación entre la reducción del estrés y su presencia, al igual que la protección ante el asma, como concluye el estudio *Early-life home environment and risk of asthma among inner-city children* (2017). Pero esta es una consecuencia lateral de la deuda que tenemos con ellos, pues la relación fraternal que este trabajo defiende es desinteresada. Compañeros en este mismo viaje, buscar el mal menor parece la actitud vital, de continuo proceso y aprendizaje, que puede salvarnos a todos. Aproximadamente, existen hoy en España, un país en el que podríamos pensar que la valoración de los derechos animales no está muy extendida, unos 45 santuarios de animales (Madrid Vegano, 2020). La cifra no es desalentadora, y sólo es una señal más de las muchas, como el aumento de opciones ‘plant-based’ y su normalización, que muestran el cambio lento e inexorable que va transformando los paradigmas históricos. En todo el arte actual visto se reafirma la fuerza que tiene esta transición hacia nuevos modelos de conciencia. Al fin, el arte siempre es una segunda mirada, volver a mirar lo ya mirado, pero de otro modo, y eso es lo ‘revolucionario’ que posee el arte, que transforma la primera mirada que tenemos de las cosas, con una segunda que no deja ya las cosas tal y como estaban. No es un simple mirar de nuevo lo ya mirado para ver lo mismo. *Mirar otra vez* y de otro modo, para ver más y mejor lo que ya habíamos mirado y creíamos conocer.

Más que ensalzar la obra presentada y teorizar sobre todo lo que puede contener, sólo puedo acabar diciendo que es ante todo sincera. En mi caso, antes que glorias y ambiciones sobre la calidad artística, la evolución, experimentación y variedad de estilos y técnicas forman parte de una manera de vivir en la que, por necesidad interior, y para con los animales, se materializa el arte, imperfecto, feo, efímero, y en continuo proceso.

Como muestra de etapas, se presenta un fanzine, *aniMAL vamos*, en el que, recopilando especialmente los últimos dos años de producción, aparece parte de las obras aquí presentadas con intervenciones digitales además de bocetos y montajes. Su difusión cuenta con la plataforma online Issuu (https://issuu.com/home/published/animal_vamos) y la distribución de varios ejemplares por comercios y EcoPuntos de Sevilla. El fanzine sirve como formato para abrir la obra a un público mayor y a la vez repensarla en otro contexto, ironizando y jugando tanto con las imágenes como con el texto. Este medio ya

había sido utilizado con anterioridad en otro proyecto, *Inside Rata*, con un fanzine sobre los no lugares y nuestra relación con ellos. Ese trabajo surgía también como una denuncia de la misma actitud de distanciamiento y maltrato del entorno, actitud que guarda relación con la indiferencia hacia el sufrimiento animal.

Más allá de su tradicional concepción como un producto u objeto, toda obra de arte se materializa como una acción o intervención que no tiene que quedar encerrada en una sala de exposiciones. El arte es activo, lleva la idea más allá de ella y nos la trae transcrita en un lenguaje verbalmente inexpresable en su plenitud. Este proceso parece una analogía de lo que plantea la obra propuesta, dar rienda suelta al pensamiento que acaba prolongándose por la vida. Por mucho que pretendamos que esa vida sea lo más aséptica, controlada y humana posible, no lo es. Los animales siempre estarán ahí para recordarnos nuestra finitud, desde el principio de la niñez que vive en un presente eterno, hasta la vulnerabilidad de la vejez que acaba volviendo a esa infancia. ¿Cómo podríamos ser humanos sin (ser) animales? Arriesgarse empatizando con cualquier resquicio de vida antes que negar la más remota posibilidad de conciencia es la única forma de no equivocarnos y deshumanizarnos. Esta es la idea que fundamenta el discurso del arte empático, con una estética animalista y postantropocentrista, que hemos defendido a lo largo del trabajo y que, como nuestro círculo moral, permanece en constante cambio y expansión.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor, 1983. *Teoría estética* (1969), Madrid, Orbis.
- ALBELDA, José, 2015. “Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico”, *Ecozon@*, v. 6, nº2, 10-25.
- ALBELDA, José, 2004. “Territorios, caminos y senderos”, *Fabrikart: arte, tecnología, industria, sociedad*, nº 4, 100-113.
- ALOI, Giovanni, 2012. *Art and Animals*, London, I. B. Tauris.
- ANDERSEN, Karin y BOCHICCHIO, Luca, 2012. “ The Presence of Animals in Contemporary Art as a Sign of Cultural Change”, *Forma. Revista d’Humanitats*, v. 6, 12-23.
- BAUDRILLARD, Jean, 2009. *¿Por qué todo no ha desaparecido aún?* Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- BAUDRILLARD, Jean, 2010. *La ilusión vital*. Madrid, Siglo XXI.
- BÉGUIN, Albert, 1978. *El alma romántica y el sueño*, México, FCE.
- BERGER, John, 1980. *About looking*. New York, Pantheon Books.
- CAMPOS, Alicia, 2020. *El ecofeminismo en las prácticas artísticas contemporáneas*. [Consulta 6 mayo 2022] Disponible en: <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/21982/El%20ecofeminismo%20en%20las%20pr%C3%A1cticas%20art%C3%ADsticas%20contempor%C3%A1neas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- CORBETT, Rachel, 2013. “Painter Alexis Rockman on his Dire Eco-Dystopian Visions” (entrevista a Alexis Rockman). Artspace.com [en línea] [consulta: 2 abril 2022]. Disponible en: https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/studio_visit/studio_visit_alexis_rockman-51528
- DANTO, Arthur, 2003. *Más allá de la caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Madrid, Akal.
- DANTO, Arthur, 2010. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós.
- DERRIDA, Jacques, 2008. *El animal que luego estoy si(gui)endo* (2004), Madrid, Trotta.
- DERRIDA, Jacques, 2011. *Seminario. La bestia y el soberano*, v. II (2002-03), Buenos Aires, Manantia.
- GONZÁLEZ, Anahí Gabriela, 2016. “Una lectura deconstructiva del régimen carnofalocéntrico. Hacia una ética animal de la diferencia.” *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, (69), 125–139.
- HIRST, Damien, 1996. “Damien Hirst: No Sense of Absolute Corruption”, New York, Gagosian Gallery, p. 5. Cit. en D. Fitzgerald, “The British Avant-Garde: A Philosophical Analysis” [consulta : 16 mayo 2022]. Disponible en: <https://www.bu.edu/wcp/Papers/Aest/AestFitz.htm>; consultado el 16 de mayo de 2022).

JARNÉS, Benjamín (1926). *Salón de estío y otras narraciones*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, 1992. “Carta a Manuel Bartolomé Cossío” (1919), *Cartas. Antología*, Madrid, Espasa-Calpe.

KALLIO-TAVIN, Mira, 2020. “Art Education Beyond Anthropocentrism: The Question of Nonhuman Animals in Contemporary Art and Its Education”, *Studies in Art Education*, v. 61, nº 4, 298-311.

KALOF, Linda y RESL, Brigitte, 2007-2011. *A Cultural History of Animals*, Oxford-New York, Berg.

KERR, Merrily, 2004. “Extreme Makeovers”, *Art on Paper Magazine*, Vol. 8, No. 6, July/August, 28-29.

LIPOVETSKY, Gilles y SERROY Jean, 2009. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama.

LÓPEZ, Marta, VEGA, Mario, LOREN, Lucía, 2017. “El arte como herramienta para la educación ambiental”. En: Centro Nacional de Educación Ambiental (CENAM), [Consulta: 5 mayo 2022]. Disponible en: <https://www.miteco.gob.es/es/ceneam/articulos-de-opinion/2017-07-08-abril-vega-loren_tcm30-419306.pdf>

MADRID VEGANO, 2020. “Santuarios de animales en España”. Madridvegano.com [en línea] [Consulta: 8 abril 2022]. Disponible en: <https://www.madridvegano.es/santuarios-de-animales-en-espana/>

MACHADO, Antonio, 1995. *Antología poética*, Madrid, Alianza Editorial.

MASLOW, Abraham Harold, 1982. *La personalidad creadora*, Barcelona, Kairós.

MIDGLEY, Mary, 1983. *Animals and Why They Matter*, Athens GE, University of Georgia Press.

MONTEIRA, Inés, 2004. “El animal en el arte”, *Lápiz: revista internacional de arte*, nº 199-200, 98-107.

MORGADO, Arturo y RODRÍGUEZ, José Joaquín, 2011. *Los animales en la historia y en la cultura*, Cádiz, Universidad de Cádiz.

MOYANO, Cristian, 2022. “Reseña de *Ecoanimal: Una estética plurisensorial ecologista y animalista* (2019)”, *Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason*, v. 68, 252-257.

O'CONNOR, G. T., LYNCH, S.V., BLOOMBERG, G.R., KATTAN, M., WOOD, R.A., GERGEN, P.J., JAFFEE, K.F., CALATRONI, A., BACHARIER, L.B., BEIGELMAN, A., SANDEL, M.T., JOHNSON, C.C., FARUQI, A., SANTEE, FUJIMURA, K.E., FADROSH, D., BOUSHEY, H., VISNESS, C.M., GERN, J.E., 2017. “Early-life home environment and risk of asthma among inner-city children”. *J Allergy Clin Immunol*. 2018 Apr;141(4):1468-1475. doi: 10.1016/j.jaci.2017.06.040. Epub Sep 19. PMID: 28939248; PMCID: PMC6521865. Disponible en: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/28939248/>

ORDINE, Nuccio, 2013. *La utilidad de lo inútil*, Barcelona, Acantilado.

PÉREZ, Rocío, 2015. “Cerdos musculosos y vacas sin cuernos: los animales transgénicos ya existen”. Elconfidencial.com [en línea] [consulta: 3 abril 2022]. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/tecnologia/2015-07-07/cerdos-musculosos-y-vacas-sin-cuernos-los-animales-transgenicos-ya-existen_916184/

RIECHMANN, Jorge, 2018. “Una utopía ética desmadrada: la intervención animalista positiva en la naturaleza”, *Revista de Bioética y Derecho*, nº44, 19-40.

ROTHKO, Mark, 2007. *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Barcelona, Paidós.

SCHOPENHAUER, Arthur, 1985. *El mundo como voluntad y representación*, v. II, Madrid, Orbis.

SILVA-CAÑAVERAL, Sandra J., 2010 “Los animales en el arte y la hibridación como fundamento para la exploración creativa”, *Revista Nodo*, v. 5, nº 10, 39-54.

TAFALLA, Marta, 2005. “Por una estética de la naturaleza: la belleza natural como argumento ecologista”, *Isegoría*, nº 32, 215-226.

TAFALLA, Marta, 2019. *Ecoanimal: una estética plurisensorial, ecologista y animalista*, Madrid, Plaza y Valdés.

TAFALLA, Marta, 2019. “Estética, peletería y extinción de especies. El visón europeo como ejemplo”, *Azafea. Revista de filosofía*, nº 21, 103-127.

VAN GOGH, Vincent, 2003. *Cartas a Théo*, Barcelona, Idea Books.

Lista de ilustraciones

(Imagen 1) Dibujos de infancia. De 4 a 8 años. (Carmen Gutiérrez Jordano. Lápices de colores, 2003-2007).

(Imagen 2) *Las Cuatro etapas de la crueldad. Primera y Segunda Etapa.* (William Hogarth. Impresiones a partir de grabados, 1751) https://es.wikipedia.org/wiki/Las_cuatro_etapas_de_la_crueldad [Consulta: 21 marzo 2022]

(Imagen 3) *Cercon, Pollifrito y Vacubre.* (Carmen Gutiérrez Jordano. Acrílico sobre cartón gris, 2022). – Obra de creación propia.

(Imagen 4) Acción con las pegatinas de *Cercon, Pollifrito y Vacubre.* (Carmen Gutiérrez Jordano. Pegatina de poliéster de 5 cm aprox., 2022).

(Imagen 5) *Untitled (Monkey).* (John Isaacs. Cera, pelo, jeringuilla y cristal, 1995). <https://animalartsite.wordpress.com/2016/10/05/john-isaacs/> [Consulta: 1 abril 2022]

(Imagen 6) *Manimals.* (Daniel Lee, fotografías retocadas por ordenador, 1993) <http://www.daniellee.com/projects/manimals> [Consulta: 1 abril 2022]

(Imagen 7) *S/T.* (Carmen Gutiérrez Jordano. Collage digital con Photoshop, 2021). – Obra de creación propia.

(Imagen 8) *Yo soy tú: Deshumanización* (Carmen Gutiérrez Jordano. Serigrafía intervenida, 59 x 42 cm cada papel, 2022) – Obra de creación propia.

(Imagen 9) *El himno gigante y extraño* (panel izquierdo). (Carmen Gutiérrez Jordano. Punta seca, estarcido y linóleo sobre papel Hahnemühle, 2022). – Obra de creación propia.

(Imagen 10) *Scorpion fly near nuclear power plant Leibstadt, Canton Aargau.* (Cornelia Hesse-Honegger. Acuarela, 1988). <https://atomicphotographers.com/cornelia-hesse-honegger/> [Consulta: 2 abril 2022]

(Imagen 11) *El himno gigante y extraño* (panel central). (Carmen Gutiérrez Jordano. Fotograbado autográfico y gofrado, 70 x 80 cm, 2022). – Obra de creación propia.

(Imagen 12) Montaje digital para la figura central de *El himno gigante y extraño.* (Carmen Gutiérrez Jordano. Superposición de fotografías, 2021).

(Imagen 13) *The Farm.* (Alexis Rockman. Óleo y acrílico sobre tabla de madera, 2000). <https://alexisrockman.net/wonderful-world/> [Consulta: 2 abril 2022].

(Imagen 14) *War on Injustice: Today's Guernica.* (Jo Frederiks. Óleo sobre lienzo, 2021). <https://www.jofrederiksart.com/war-on-injustice-todays-guernica> [Consulta: 15 mayo 2022]

(Imagen 15) *Mother and Child, (Divided).* (Damien Hirst. Vidrio, acero inoxidable, pintura acrílica, vaca y ternero en formol, 1993). <https://www.sartle.com/artwork/mother-and-child-divided-damien-hirst> [Consulta: 16 mayo 2022]

(Imagen 16) *Madre Sal.* (Lucía Loren. Instalación, performance, fotografía y vídeo, 2008). <https://lucialoren.com/index.php/component/k2/item/19-madre-sal> [Consulta: 16 mayo 2022]

(Imagen 17) *The Hidden Life Within*. (Giuseppe Penone. Tronco y escultura de madera, 2008). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giuseppe_Penone_The_Hidden_Life_Within.jpg [Consulta: 17 mayo 2022]

(Imagen 18) *Celebración*. (Carmen Gutiérrez Jordano. Ensamblaje de madera, corcho, escayola, brocha, hojas secas, acrílico y óleo al agua, altura máx. 140 cm x anchura máx. 205 cm. Felpudo de musgo de 40 x 104 cm, 2021). -Obra de creación propia.

(Imagen 19) Detalle de *Celebración*. (Carmen Gutiérrez Jordano. Ensamblaje de madera, corcho, escayola, brocha, hojas secas, acrílico y óleo al agua, 2021). -Obra de creación propia. -Obra de creación propia.

(Imagen 20) Bocetos de *Objetos Perdidos*. (Carmen Gutiérrez Jordano. Ensamblaje de cartón, impresiones, madera, acrílico y óleo al agua, 2022). -Obra de creación propia.

(Imagen 21) *Objetos Perdidos*. (Carmen Gutiérrez Jordano. Ensamblaje de cartón, madera, algodón, cuerda, impresiones y acrílico, 200 x 215 cm, 2022). -Obra de creación propia.

(Imagen 22) *Escúchalos, siempre tuvieron voz*. (Carmen Gutiérrez Jordano. Pieza cerámica con bajo cubierta, vidriado y rhipsalis, 2022). -Obra de creación propia.

(Imagen 23) *Beneath lies the Power*. (Wangechi Mutu, pintura collage sobre vinilo, 212.1 x 156.2 cm, 2014). <https://www.victoria-miro.com/artists/9-wangechi-mutu/works/artworks19656/> [Consulta: 17 mayo 2022].

(Imagen 24) *El himno gigante y extraño*. (Carmen Gutiérrez Jordano. Punta seca y acuarela, 50 x 50 cm, 2022). -Obra de creación propia.

(Imagen 25) *El himno gigante y extraño*. (Carmen Gutiérrez Jordano. Punta seca, linóleo y acuarela, 50 x 50 cm, 2022). -Obra de creación propia.

(Imagen 26) *Veo, ven*. (Carmen Gutiérrez Jordano. Izq. Mural sobre pared con acrílico, 1,90 x 2,70 m. Dcha. Tondo entelado con transferencias, acuarela y acrílico, 60 cm de diámetro, 2022). -Obra de creación propia.

(Imagen 27) *We Walked the Earth*. (Uffe Isolato. Instalación, 2022). <https://www.designboom.com/art/danish-pavilionwe-walked-the-earth-uffe-isolato-venice-art-biennale-04-21-2022/> [Consulta: 18 mayo 2022].

(Imagen 28) *Metaverse Petshop Beta*. (Exonemo. Instalación, 2022). <https://www.nytimes.com/2022/05/05/arts/design/nada-new-york-art-fair.html> [Consulta: 18 mayo 2022].

(Imagen 29) *Yo soy tú: Políptico*. (Carmen Gutiérrez Jordano. Serigrafía intervenida, 70 x 83 cm, 2022). -Obra de creación propia.

Anexo de la obra personal

Imagen	Título	Técnica y materiales	Fecha	Fotografía
3	<i>Cercon, Pollifrito y Vacubre</i>	Acrílico sobre cartón	2022	
7	<i>S/T</i>	Collage digital	2021	
8	<i>Yo soy tú: Deshumanización</i>	Serigrafía intervenida sobre papel Pop Set Blanco 59 x 42 cm	2022	
9	<i>El himno gigante y extraño (panel izquierdo)</i>	Punta seca, estarcido y linóleo sobre papel Hahnemühle 50 x 50 cm	2022	

11	<i>El himno gigante y extraño</i> (panel central)	Fotograbado autográfico y gofrado sobre papel Hahnemühle 70 x 80 cm	2022	
12	Montaje digital para la figura central de <i>El himno gigante y extraño</i>	Superposición de fotografías	2021	
18	<i>Celebración</i>	Ensamblaje de madera, corcho, escayola, brocha, hojas secas, acrílico y óleo al agua, Altura máx. 140 cm x Anchura máx. 205 cm. Felpudo de musgo de 104 x 40 cm	2021	
20	Bocetos de <i>Objetos Perdidos</i>	Ensamblaje de cartón, impresiones, madera, acrílico y óleo al agua	2022	

21	<i>Objetos Perdidos</i>	Ensamblaje de cartón, madera, algodón, cuerda, impresiones y acrílico, 200 x 215cm	2022	
22	<i>Escúchalos, siempre tuvieron voz</i>	Pieza cerámica con bajo cubierta, vidriado y rhipsalis, 25 x 30 cm	2022	
24	<i>El himno gigante y extraño</i>	Punta seca y acuarela, 50 x 50 cm	2022	
25	<i>El himno gigante y extraño</i>	Punta seca, linóleo y acuarela, 50 x 50 cm	2022	
26	<i>Veo, ven</i>	Izq. Mural sobre pared con acrílico, 1,90 x 2,70 m. Dcha. Tondo entelado con transferencias, acuarela y acrílico, 60 cm de diámetro	2022	
29	<i>Yo soy tú: Político</i>	Serigrafía intervenida, 70 x 83 cm	2022	



MIRAR OTRA VEZ

UNA APROXIMACIÓN A LAS NUEVAS
FORMAS DE ENTENDER LO ANIMAL
EN EL ARTE

TRABAJO FIN DE GRADO

Carmen Gutiérrez Jordano

