

ANIMALES NO HUMANOS EN PRÁCTICAS ARTÍSTICAS: ALGUNOS EJEMPLOS DESDE EL BIOARTE Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Mara Martínez Morant

maramartinezmorant@gmail.com

BAU, Centro Universitario de Diseño de Barcelona

mara.martinez@baued.es

El trabajo de investigación que presentamos está en curso, de modo que los datos que se facilitan son aproximaciones a la cuestión objeto de estudio, que es demostrar el escaso interés manifestado por el otro animal como ser sintiente cuando se le utiliza en prácticas artísticas inscritas en el ámbito del bioarte y del arte contemporáneo. La investigación despliega un itinerario, a través de diferentes ejemplos, para espejear cómo se considera y trata al otro animal convertido en *materia prima* a disposición de la artista. En muchos casos, la artista quiere que el animal forme parte de la obra para denunciar el desprecio social del que este es objeto, y es ahí donde calca, en formato de producción artística, prácticas que insisten en el maltrato o que sitúan al otro animal en contextos faltos de respeto, justicia y empatía que le objetualizan. Las dos modalidades artísticas, bioarte y arte contemporáneo, son claros exponentes de cómo *se hace arte* desde prácticas biomediales, en el bioarte, o desde la consideración del arte contemporáneo, que implica la presencia real del animal concernido, vivo o muerto, a diferencia de los requisitos que en otras especialidades artísticas y en otras épocas reclamaban la presencia simbólica de ese animal.

EL OTRO ANIMAL: IDENTIDAD Y ESPECISMO

Analizando modos de producción de sentido relacionados con los otros animales, se reconoce y visibiliza cómo se ha ido modificando la vinculación entre los animales humanos y los otros animales a partir de la evolución de los conceptos «naturaleza», «poder» y «alteridad». Estos tres ámbitos impactan en las prácticas sociales y en los textos que tratan lo que resulta admisible o inadmisible en relación a ellas. Actualmente, la cuestión se configura como un nuevo contexto de diálogo para desnaturalizar imaginarios simbólicos asentados en procesos sociales que mantienen las formas de cómo se constituyen tanto las relaciones sociales como, especialmente, la consideración otorgada a los otros animales.

Alrededor de la cuestión del especismo antropocéntrico giran diferentes debates. Uno de ellos es si este mantiene alguna articulación con la identidad. Frecuentemente se plantea la identidad como algo sólido, constante, lo cual resulta ya de entrada problemático, pues la identidad no está hecha de compartimentos estancos, ni tampoco es una sola la que se adquiere, sino que son múltiples y se despliegan a lo largo de la vida de los individuos. Así, el especismo antropocéntrico debe analizarse desde una perspectiva de identidades. A este respecto, Woodward (2000) ofrece un enfoque referido al esencialismo y al antiesencialismo al

señalar que los animales humanos establecen unas relaciones con los otros animales derivadas de las representaciones que crean acerca de estos a partir del desarrollo de dos modos de inventarlos, constituidos por una miríada de matices. Por un lado, está la mirada especista antropocéntrica, que los construye de manera instrumental, creando un animal que se desarrolla como un ser en *relación a*, en *función de*, al *servicio de* o *viviente para* el animal humano. Esta representación entiende al otro animal como si de un esclavo se tratase: inferior, carente de recursos o, incluso, en sí mismo como tal. Y, si la comparación no se produce entre las especies animales, sino que lo hace en analogía con el animal humano, ese Otro animal acostumbra a encontrarse en una clara relación de desventaja.

Contrapuesta a las ideas anteriores, encontramos la mirada antiespecista, que convierte Otro animal en *alteridad* aunque esta sea radicalmente distinta, hasta indescifrable e inverosímil, para el animal humano. Ese Otro animal siente dolor, placer, deseos de vivir y deseos de relacionarse con los de su especie y con otros animales. La mirada antiespecista es crítica y plantea acabar con una práctica hegemónica que extiende sus raíces a través del tiempo permitiendo el uso y abuso de los otros animales por no ser parte de la especie humana. Se trata de unos usos que transitan desde la explotación en numerosos ámbitos de la vida cotidiana (experimentación, alimentación, fuerza de trabajo, diversión, etc.), o con objeto de preservarlos y protegerlos de su extinción (manipulación genética, reproducción en cautividad, encierros, etc.), hasta el otorgamiento de la consideración de importantes y dignos de ser salvaguardados al verlos como recursos, en mayor o menor medida *naturales*, o como parte del patrimonio de la humanidad que, al mismo tiempo, señala la posición de objetos de esos animales, de propiedades o de cosas que se les confiere al encajarlos en esos contextos.

Analizar el especismo y el antiespecismo en clave de identidad, según Woodward, es establecer cómo se entiende al animal humano en relación con los otros animales: se le comprende como constructo absolutamente distante, diferente y opuesto a la vida del otro animal, dado que al animal humano se le supone racional. Mientras, a los otros animales se les piensa como seres que, compartiendo una animalidad biológica, presentan como característica común la sintiencia y el deseo de preservar la propia vida. Estas construcciones de sentido se materializan configurando identidades basadas en planteamientos esencialistas y no esencialistas.

ACERCA DE LOS ARGUMENTOS ESENCIALISTAS Y NO ESENCIALISTAS

Los argumentos esencialistas son propios de aquellos que lanzan una mirada instrumental contra los otros animales mientras reivindican para el animal humano aspectos afianzados en la idea de naturaleza, biología e historia.¹ Referida a la naturaleza y a la biología, la propuesta comúnmente compartida es que el animal humano es pensante, cultural, racional y, por ello, superior. Estas atribuciones posicionan al animal humano en una relación de desigualdad de poder (a su favor) supuestamente natural. En cuanto a la historia, el humano demuestra su superioridad y derecho al uso de los otros animales para su propio interés de forma invariable,

¹ El esencialismo engloba doctrinas que se ocupan de la esencia, de lo que hace que un ser sea lo que es. El esencialismo está en oposición a lo contingente, a lo que es accidental, cuya ausencia no cuestiona la naturaleza de ese ser.

argumentando que las relaciones entre unos y otros animales no merecen discusión porque, a lo largo de la historia, se han dado ya justificaciones para ello, las mismas que han conducido a la absoluta explotación de esas vidas no humanas de forma entendida y legitimada como necesaria, normal y natural (Joy, 2013).

En cuanto a los argumentos no esencialistas, que se corresponden con el discurso antiespecista, entienden a los otros animales como la *alteridad* y debaten contra conceptos que consideran que la identidad es única e inalterable, además de defender que esta *se hace* en el proceso de vida, en momentos particulares y en función del contexto. Desde esa perspectiva, el animal humano no debería ser indiferente al sufrimiento del otro animal, sobre todo por respeto, justicia y empatía, y porque es consciente de que ya no puede pensarlo como antaño, esto es, como un autómatas carente de la capacidad de sintiencia, según la definición mecanicista de Descartes. Este hecho cuestiona muchas prácticas normalizadas e impugna la postura esencialista de la identidad, que plantea que, dada la superioridad del animal humano sobre el resto de animales, no hay nada que discutir. Es precisamente ahí donde nace una reflexión crítica contra el especismo antropocéntrico, una categoría que anteriormente se había considerado indiscutible.

No existe una esencia humana (Diéguez, 2005, p. 83). Una mayoría de biólogos y filósofos rechazan el esencialismo, la teoría según la cual hay alguna propiedad ostentada desde siempre por todos y cada uno de los miembros de una especie y únicamente por ellos. El no creer en una esencia humana no significa refutar la condición ni la naturaleza humanas. Esta última se acepta si se entiende «naturaleza humana» como el conjunto de rasgos genotípicos y fenotípicos, incluidos los comportamentales propios de nuestra especie, que están presentes, al menos potencialmente, en todos los individuos (Pinker, 2002). No se trata de rasgos esenciales, pues los compartimos casi todos con otras especies, del mismo modo que tenemos una similitud genética con los chimpancés situada en torno al noventa y nueve por ciento. Por tanto, si no hay una esencia humana, difícilmente puede haber diferencias esenciales en *stricto sensu* entre los animales humanos y los demás animales.

LA CONCIENCIA Y LAS DIFERENCIAS ENTRE ANIMALES HUMANOS Y LOS OTROS ANIMALES

Superando los límites existentes hasta hace unas décadas, sabemos que la conciencia es aquello que se percibe como algo (Koch, 2012) y que es necesaria para opinar, planificar y tomar decisiones, pero, sea lo que sea la conciencia, los otros animales la tienen, experimentan la vida como nosotras (*ibid.*, p. 151). Así, si los otros animales son también seres conscientes, significa que son, además, seres sintientes, capaces de tener experiencias positivas y negativas. De acuerdo con la conclusión de la Declaración de Cambridge sobre la Conciencia (2012), todos los mamíferos, aves y otras muchas criaturas, pulpos incluidos, tienen un sistema nervioso capaz de experimentar conciencia. Por otro lado, en las conclusiones preliminares del recientemente aparecido informe «Animal Consciousness» (Le Neindre, *et al.*, 2017, p. 5), se argumenta:

[...] Se han identificado capacidades conductuales y cognitivas extensas que hasta hace poco se pensaba que eran exclusivas para los humanos y para algunos primates en especies

animales no primates. Entre las capacidades más elaboradas, hay evidencia de que los animales tienen conocimiento de su propio estado (yo corporal). Tienen la capacidad de conocer y manejar su propio conocimiento, y también de evaluar el estado psicológico de sus congéneres, lo que puede conducir a alguna forma de empatía.

Safina (2017) afirma que desde la perspectiva científica se evita cuestionar la vida interior de los otros animales y se enseña que la mente animal es indescifrable. Las cuestiones que generalmente se plantean alrededor de los otros animales son de tipo impersonal, continúa Safina, porque refieren *al animal* como un todo, por ejemplo, qué comen, cómo se organizan en grupos, cómo se reproducen, dónde habitan, cómo se defienden, cómo descansan, etc. La pregunta que plantea el autor para estudiar a los otros animales resulta extraña por lo inusual: no es «¿qué es un animal?», sino «¿quiénes son los otros animales?». Existen varias excusas para evitar formular esta pregunta. A pesar de que nosotras también somos animales, hemos creado una barrera artificial entre animales humanos y no humanos.²

Uno de los objetivos clave de Safina (2017) es especular sobre las experiencias mentales de los animales basándose en la evidencia, la lógica y la ciencia. Su cuestionamiento pasa por preguntarse: ¿qué nos han enseñado los otros animales sobre la humanidad? Dirige su investigación a comprender al otro animal como *lo que es*, pensándolo *sin* compararlo con los humanos, entendiéndolo por él mismo. Su intento es discurrir quiénes son los otros animales, se parezcan o no a nosotras. El análisis se inicia considerando que, cuando observamos a un grupo de animales, no vemos más que dos dimensiones: el animal en sí mismo y nuestra expectativa. Pero, una vez (re)conocemos a los individuos que forman parte de ese grupo, descubrimos sus personalidades, alcanzamos a ver nuevas dimensiones que hasta entonces no habíamos percibido, ni siquiera pensado. Observando a los otros animales nos concienciamos de su complejidad, como ocurre en los grupos y familias de los animales humanos. De ese modo se aprecia que son completamente conscientes de lo que hacemos y de lo que hacen; parece que no se interesan o que no perciben los detalles hasta que algo conocido cambia y entonces notamos cómo sí están pendientes de todo lo que ocurre a su alrededor. Nos reconocen por su olfato: nos huelen desde la distancia o nos olisquean en la proximidad y, una vez han percibido nuestro olor, nos recordarán. Los otros animales son muy inteligentes por ellos mismos, señala Safina, y por eso mismo no precisan comparación con los animales humanos.

Safina (2017) afirma que, para comprender a los otros animales, debemos profundizar en el significado de la citada «conciencia» (sintiencia), así como en los de «inteligencia» (cognición) y «emoción» (pensamiento). Safina entiende por «conciencia» aquello que se percibe como algo que se siente y piensa a través de un proceso que se realiza en la mente. La capacidad para percibir sensaciones es la sentiencia, que, tanto para los animales humanos como para los otros animales, se reparte en una escala gradual que va desde la de las plantas, aparentemente inexistente, hasta la humana, mucho más compleja. Otros aspectos son la

² Como habrá podido observarse con respecto al lenguaje empleado, cuando me refiero a lo que en situación estándar se presenta en masculino o su plural, lo hago en femenino. Me permito la licencia porque, en el ámbito de los derechos animales, en los *animal studies* y en el posthumanismo, es frecuente encontrar esta dinámica transformadora que manifiesta formas de expresión inclusivas frente a las que hasta fechas recientes eran hegemónicas.

cognición, la capacidad para percibir y adquirir conocimiento, y el pensamiento, el proceso de considerar algo que se ha percibido. El pensamiento también se gradúa en una escala muy amplia, desde el de un animal que delibera sobre cómo atrapar a una presa hasta el de un animal humano que evalúa una propuesta vital. La sintiencia, la cognición y el pensamiento son procesos que se solapan en las mentes conscientes (Safina, 2017).

¿Cómo surge la conciencia en el animal humano o en el otro animal? ¿Cómo crea el cerebro la mente? Aunque se desconoce cómo las células nerviosas —las neuronas, en este caso— dan lugar a la conciencia, sí se sabe que la conciencia puede verse afectada por un daño cerebral, de modo que es innegable que esta se origina en el cerebro (Declaración de Cambridge, 2012). Eric R. Kandel (2013, p. 12) afirma: «Nuestra mente es un conjunto de operaciones llevadas a cabo por el cerebro». ¿Cuántas neuronas se necesitan? Nadie sabe dónde se esconde la conciencia más rudimentaria: ¿es posible que los grandes mamíferos, los insectos o cualquier otra criatura sea consciente sin el enorme córtex en el que tiene lugar el pensamiento humano? Ampliando lo argumentado anteriormente, las evidencias señalan que sí es posible, como expusieron los científicos en la Declaración de Cambridge sobre la Conciencia al concluir que los animales no humanos tienen sistemas nerviosos capaces de experimentar conciencia, cuestión refrendada más tarde en el informe «Animal Consciousness» (Le Neindre, *et al.*, 2017).³ La ciencia confirma con ello lo que es evidente para muchas que estudian a los otros animales: también ellos oyen, ven, huelen, detectan con sus orejas, ojos, narices y pelo, sienten miedo y alegría, experimentan la vida como nosotras y fabrican instrumentos que utilizan en su vida cotidiana con diferentes finalidades (comer, crear hábitáculos, defenderse, tocar música), porque, sea lo que sea la conciencia, los mamíferos, aves y la mayoría de otras especies animales la tienen (Bekoff, 2007; Declaración de Cambridge, 2012; Safina, 2017; Le Neindre, *et al.*, 2017).

«¿Cómo es la conciencia de los otros animales?», se pregunta Safina (2017, p. 38), que indica que, aunque muchos científicos dicen que no es posible acceder a la experiencia mental de los otros animales, están equivocados, pues hoy sabemos más que antes y percibimos otras posibilidades. Sin embargo, muchos aspectos que afectan a los otros animales no han sido reconocidos hasta fechas recientes, como en el caso de Margaret Morse Nice, que descubrió que los pájaros cantores cantan, básicamente, para defender su territorio (Safina, 2017, p. 40). Para conseguir que la conducta animal se convirtiera en ciencia, pioneros de la etología como Konrad Lorenz tuvieron que pelear para acabar con supersticiones y tradiciones arcaicas, como que los lobos son espíritus diabólicos o que los búhos presagian la muerte, y luchar contra fábulas que representaban a los otros animales como caricaturas de los deseos e impulsos humanos, por ejemplo: los zorros son astutos; las cigarras, vagas; las tortugas, constantes; las hormigas, trabajadoras (Safina, 2017, p. 42).

³ «The Francis Crick Memorial Conference: Consciousness in Human and Non-Human Animals». Wolfson Hall, Churchill College Cambridge, United Kingdom: <<http://fcmconference.org/>>. En ese congreso, celebrado en Londres en julio de 2012, se trató la conciencia en animales no humanos y humanos y se reconoció formalmente que los otros animales presentan el sustrato neurológico responsable de generar conciencia. Una vez reconocido que la conciencia ya no es exclusiva de la especie humana, surge la necesidad de revisar nuestra relación con los otros animales. Las evidencias son claras, pues existen numerosas muestras de conciencia observables en los animales no humanos: entre otras, que los elefantes cooperan en grupo para resolver problemas, que las ratas muestran empatía o que los pulpos pueden planificar.

Las pioneras de la etología, que eran buenas observadoras, tuvieron que demostrar que la observación es un trabajo objetivo, pero no disponían de ningún método científico para abordar esa cuestión. ¿Qué instrumentos metodológicos pueden utilizarse, por ejemplo, para saber lo que siente una gata al amamantar a su cría? Son pocas quienes han observado a los otros animales en libertad, viviendo sus vidas de una manera que podríamos calificar de «auténtica», aunque sabemos que no existen vidas auténticas, sino solo aproximaciones, porque el animal humano transforma el contexto en el cual se mueve, sea este el que sea y cuando sea. Así, el otro animal dejará de actuar como lo hacía cuando note la presencia de una extraña, por mucho que se acostumbre a ella. Sabemos que la existencia y el desarrollo de los animales humanos *comprime* el mundo de los otros animales (en contextos diversos: urbanos, rurales, bosques, selvas, agua, aire, etc.) obligándolos a habitar territorios en donde desplegar su vida *natural* cada vez más escasos. Aunque podemos observar qué hace una gata o cualquier otro animal, no hay manera de saber *cómo se siente*. De ahí parte la idea de no atribuir a los otros animales experiencias mentales humanas, sean estas pensamientos o emociones, porque se trata de una práctica que puede caer en enfoques antropomorfistas. Como los otros animales no son nosotras, no debemos dar por hecho lo que ellos piensan y sienten: solo a través de la observación prolongada en el tiempo podremos obtener datos que nos permitan describir, en clave de aproximación, lo difícilmente cognoscible del otro animal.

En la década de los setenta apareció *The Question of Animal Awareness*, de Donald R. Griffin, que causó una gran controversia y la «demonización» del autor por romper la ortodoxia de la etología al sugerir que los otros animales podían sentir algo, lo que fuera; ese supuesto fue rechazado por no ser considerado riguroso. Con el veto al enfoque antropomorfista, los etólogos perpetuaron el error contrario institucionalizando el concepto humano de que solo los animales humanos son conscientes y tienen sentimientos. Parece obvio que proyectar nuestros sentimientos en los otros animales conduce a malinterpretar sus motivaciones, pero, si negamos esas motivaciones, seguramente les malinterpretamos, lo cual pone de manifiesto cuán compleja y difusa es la línea de comprensión y de no antropomorfización del Otro animal. Aunque solo los animales humanos tienen mente humana, creer que los humanos son los únicos que tienen mente es lo mismo que creer que, como solo los humanos tienen esqueleto humano, solo los humanos tienen esqueleto (Safina, 2017, p. 43). Los etólogos establecieron una rígida división entre el sistema nervioso de todo el reino animal y el de una de sus especies: la humana. Negar la posibilidad de que cualquier otro animal pueda pensar o sentir nos reafirma en lo que la mayoría quiere oír: que somos especiales, que somos superiores, incluso las mejores. De ahí que sean tan importantes las investigaciones que certifican la capacidad de sintiencia que compartimos todos los animales.

Las diferencias entre animales humanos y los otros animales son innegables y, a veces, muy relevantes, pero por sí solas no son suficientes para establecer una frontera absoluta, además de que, si se hace, será arbitraria. Puede ponerse el énfasis en aspectos como la inteligencia, el lenguaje o la sociabilidad, más desarrollados en los animales humanos, y oponerlos al mero instinto animal; se puede enfatizar en las capacidades cognitivas y sociales que compartimos con los otros animales, como la percepción, la memoria, el aprendizaje, la representación del entorno, las emociones, los sentimientos, la clasificación de los objetos, la

comunicación, el parentesco, etc., pero lo que es obvio es que cualquier alternativa por la que optemos tendrá repercusiones éticas.

No es de esperar que una frontera entre animales humanos y no humanos comporte preocuparse a favor del bienestar de los otros animales, ni siquiera para evitarles sufrimientos innecesarios (¿hay alguno que sea necesario?). Por el contrario, una cercanía específica entre unos y otros, con un parecido mayor al que se ha aceptado ordinariamente entre nuestras capacidades y las de ellos, suele estar vinculada a posiciones más sensibles y proclives al respeto de su integridad e, incluso, a reconocerles derechos fundamentales. Resulta inaceptable admitir la existencia de una frontera, de una diferencia o discontinuidad radical entre los animales humanos y los otros animales, una diferencia de *esencia* y no meramente de *grado*, que es la que se reconoce a partir de los trabajos empíricos desarrollados desde hace varias décadas (Reagan, 2013).

¿POR QUÉ SE INSISTE EN CONSIDERAR INFERIORES A LOS OTROS ANIMALES?

Las ideas predominantes del humanismo se encuentran en crisis y, con ellas, el hecho de pensar al ser humano como centro del mundo, hoy transformado por una multiplicidad de cambios científicos, biológicos, tecnológicos y sociales. Ese ser humano objeto de estudio del humanismo va siendo desplazado de la centralidad que ostentaba en el mundo hacia un lugar igualitario, acorde con las nuevas maneras de entender el valor de lo humano con respecto a todos los seres vivos del planeta. La razón de la centralidad del ser humano tiene absoluta vinculación con la aparición, en el siglo XIV, de los estudios que configuran las humanidades, compuestas por cinco saberes clasificados en sendas materias (Cragnolini, 2012, p. 7) — historia, poética, gramática, retórica y filosofía moral—, mediante las cuales se pretendía crear un conocimiento antípoda y diferente a los estudios teológicos imperantes en la época. Puesto que las humanidades se enfrentan a la teología, en ellas se sitúa al ser humano en un lugar central del conocimiento y se subordina al resto del mundo a su dominio. De este modo se inaugura lo que durante varios siglos se conocerá como «antropocentrismo», observable en el hecho de que cada uno de los ámbitos de conocimiento que configuran las humanidades, afirma Cragnolini (2012), apunta a modos de hacer humanos que ponen de manifiesto la diferencia para con el otro animal. Los estudios etológicos son los que cuestionarán que gran parte de las facultades y formas de hacer adjudicadas como humanas pueden ser también entendidas como modos de ser del otro animal.

Cuando nace el humanismo, la manera en que se accede al conocimiento plantea el saber como poder y permite que el ser humano se apropie del derecho de indagar por sí mismo al situarse en el centro del mundo desde la perspectiva del pensamiento y la razón. Hoy, en la época del gobierno biopolítico de la existencia (Foucault, 1989), el saber se encuentra en el ámbito tecnocientífico (Braidotti, 2015), especialmente en la biología, y por ello se produce un cierto desprestigio de las ciencias humanas, a las que se posiciona como un saber que no cuenta con la aparente seguridad de lo calificado como «científico». Precisamente, las fisuras que afectan al concepto de «ser humano» son las que conducen a reconceptualizar la idea de lo que es humano, así como a dejar de entender al humano como sujeto autónomo, propietario y representante de una especie que objetiva el mundo en el

espacio interior de su conciencia. Actualmente, esas ideas son cuestionadas, y la investigación acerca de los otros animales ha favorecido el replanteamiento del modelo existente, lo que a su vez ha suscitado la remodelación de los límites que antes aparecían claros en los cinco ámbitos de conocimiento del humanismo.

Hoy, las ciencias cognitivas incitan al cuestionamiento de lo humano, a dudar de que todo pensamiento tenga una expresión consciente, y objetan sobre la percepción hegemónica respecto del Otro animal al señalar que este también tiene procesos de pensamiento. Se estudian la conciencia, el lenguaje y la reflexión como aspectos centrales para establecer diferencias entre el ser humano y el otro animal. De esas investigaciones deriva la idea de que «el Otro animal piensa», lo cual significa que existen formas de pensar que no se reducen al operar de un sujeto representativo que dirige el proceso de la acción de representarse el mundo, liderada por el ser humano (Safina, 2017). Los estudios críticos de los animales remiten a la forma en la que humanidades y biología se interrelacionan para estudiar a los otros animales en su desarrollo cotidiano: su modo de ser, las vinculaciones con los suyos, con otros y con los animales humanos, sus derechos, aquello que les es propio, etc. Todo ello configura un área de conocimiento que, en parte, se trabaja desde los movimientos de liberación animal de los años setenta, y que permite un replanteamiento del concepto de «ser humano» que conduce a debatir acerca de lo que es propiamente humano.

A la idea anterior se suma la propuesta de Adams (2016), en la que se afirma que existe una política sexual de la carne que presenta a las mujeres y a los otros animales como objetos que se exhiben, pero que, a la vez, oculta aspectos de la carne que pueden considerarse obscenos. Así, se muestra de forma degradante a mujeres y animales como diversión, espectáculo, exotismo o atracción para unas audiencias, mientras que se considera obsceno mostrar el sufrimiento, marcado como imposible de evitar (el maltrato, la tortura y la muerte) y que alcanza gran visibilidad a través de las redes sociales y de internet. La formidable visibilización de la carne desvela sin paliativos lo que ocurre con los otros animales en mataderos, laboratorios, zoológicos, circos, granjas de explotación... El maltrato a los otros animales es generalizado alrededor del mundo y está siempre expuesto a cualquier mirada. Adams (2016) explica este fenómeno mediante lo que ella denomina «estructura del referente ausente», que alude al hecho de que, en cada plato de carne, la muerte de un animal toma el lugar como carne. Esa estructura mantiene la carne del comensal separada de la carne real que está en el plato, que ya en nada recuerda al animal asesinado del cual procede. Al convertir al animal —tanto el que nos encontramos en el plato como todos los demás— en objeto, el uso y consumo de su cuerpo, la explotación sin límite de los animales no humanos, se torna legitimable. Así, dicha explotación, bien sea con fines alimentarios o para su aplicación en diversos ámbitos de la industria, es constantemente alentada y sugerida desde todos los frentes, incluido el del arte contemporáneo.

La explotación inherente al utilitarismo que el ser humano desarrolla contra los otros animales se erosiona y entra en crisis con el proceso de deconstrucción que se produce en la actualidad. Los límites entre el animal humano y los otros animales empiezan a desaparecer y, a raíz del uso de la tecnología, se van quebrando también los límites entre lo orgánico y lo inorgánico, hasta el punto de que los confines son cada vez más difíciles de identificar, más

difusos. Estas nuevas situaciones abren la puerta a otros modos de ser humanos, de vincularnos con la comunidad de lo viviente. Si antes el ser humano era quien dominaba el mundo, ahora parece que se inicia un tiempo en el que la deconstrucción de los conceptos «*ser Hombre*» y «*humanidad*» proporciona otros modos de entender el ser y estar en el mundo. Los *Animal Studies*, al cuestionar los límites de esos conceptos, ofrecen la posibilidad de considerar al otro animal como *alteridad* que debe de ser respetada. No se trata de animalizar al ser humano ni de humanizar al otro animal, sino de ser diferentes, con la riqueza que corresponde a cada especie, pero con iguales derechos como seres sintientes que son y, por tanto, acreedores de respeto moral.

Sin embargo, el otro animal continúa siendo un extraño, no una alteridad. Un extraño, además, al que se naturaliza a través del sacrificio de lo viviente, tal y como señala Derrida (2008a), que se neutraliza incluyendo al otro animal en el ámbito de lo regular, entendiendo que todo lo que este puede hacer es previsible debido al instinto, que difiere del modo humano, el cual escapa de la regularidad porque tiene libertad de acción. Derrida (2008a) apunta que cualquier ética mantiene un espacio para la matanza no entendida como criminal, y dicho espacio sirve para naturalizar la muerte forzada del Otro animal. Esta matanza no crea culpa ni responsabilidad obscena, pues es lo socialmente aprendido y es por eso que se lleva a cabo (Paterson, 2008). La fragmentación del mundo en planos contrapuestos de cultura/sociedad-ser humano y de naturaleza-animal es la forma que da lugar a las políticas de naturalización del asesinato de lo viviente. Insistiendo en lo que apunta Cragolini (2012), quizás el animal debería ser pensado como extraño, más extraño que cualquier otro extraño humano, con el objeto de evitar la asimilación rápida de su forma de ser a la esfera de lo que está siempre a disposición del animal humano.

Hemos ido viendo diferentes aspectos que condicionan el modo en el que se ha ido perfilando al otro animal y su consideración, vinculada con la mirada que se lanza desde el arte y sus prácticas, en nuestro caso, el bioarte y el arte contemporáneo, que se presentan a continuación.

BIOARTE Y SU TRAYECTORIA: UNA APROXIMACIÓN

La lentitud del desplazamiento del especismo antropocéntrico hacia su desaparición presenta variadas razones, entre las que se encuentra la transformación del sentido de lo que el arte considera objeto de interés y, sobre todo, en cómo interpretarlo y tratarlo en relación con los otros animales. El componente imprescindible inherente a este tipo de práctica artística debería ser la ética y la consideración de seres sintientes que corresponde a todos los animales, a todos los seres vivos. Una expresión artística conectada con algunas de las especificaciones anteriores es el bioarte (Bio Art, *bio-art*), un término acuñado por Eduardo Kac en 1997 para nombrar el surgimiento de las prácticas artísticas contemporáneas que usan tanto la vida como los seres vivos como medio y como tema (Zurr y Catts, 2003, p. 1) enlazando arte, biología y tecnología. El bioarte comparte espacio artístico con otras prácticas de denominaciones análogas: «arte biotecnológico», «arte genérico» y «arte transgénico» (López del Rincón, 2015).

En el bioarte se observa el rol que ha desempeñado la naturaleza en el abordaje de la unión entre arte y vida en el arte contemporáneo, desde la exploración de comportamientos relacionados con el empleo de materiales «naturales» para realizar la obra artística hasta la proyección de las relaciones entre arte y naturaleza en la ecología, que abarca no solo la biología, sino también lo político y lo social. El bioarte, en conjunción con la tecnología, tiene parcelas vinculadas con el arte tecnológico: el arte biónico (relacionado con la robótica); el arte de la vida artificial (de la mano del arte digital) y el arte genético (acerca de la manipulación de los genes), según señala López del Rincón (2015). Empleando como marco teórico los estudios sobre Ciencia, Tecnología y Sociedad, podemos apreciar el potencial destabilizador del bioarte, cuya propuesta trata una nueva tipología de asociaciones que provoca el debate acerca de los aspectos más controvertidos e invisibilizados de la biotecnología.

De interés para nuestra investigación resultan las fases que López del Rincón (2015) despliega para explicar las transformaciones experimentadas a raíz de la vinculación del arte, la biología y la tecnología entre finales del siglo xx e inicios del xxi. Estos ciclos resultan especialmente significativos, pues nos ubican en el territorio de las prácticas artísticas en la época contemporánea y serán de utilidad para observar cómo se realiza la apropiación y el uso de los otros animales a través de su cosificación, convirtiéndolos en simple materia viva disponible que despierta la creatividad y creación del animal humano, encarnando así a un renovado sumo hacedor.

Adentrándonos en la historia del bioarte, López del Rincón (2015) establece que la primera fase (1920-1985) comprende desde el uso de la genética mendeliana hasta el de la genética molecular. La segunda fase (1980-1992) comprende la primera generación de bioartistas, que pone en auge dos tendencias —la biomedial y la biotemática—, y, con ellos, el redescubrimiento de la vinculación entre biología y arte.⁴ La tercera fase de la historia del bioarte (1993-2001) abarca la segunda generación de bioartistas y comprende desde el arte genético hasta el arte biotecnológico. Y, por último, la cuarta fase (2002-actualidad) presenta el bioarte como movimiento artístico en el que se produce el crecimiento de la expresión biomedial y un cierto eclipse de la tendencia biotemática.

PENSAMIENTO TRANSHUMANO Y POSTHUMANO VINCULADO CON EL BIOARTE

Desde hace unos treinta años, las ideas transhumanistas y posthumanistas forman parte de las influencias intelectuales de otras formas de arte. Todavía es más reciente el momento en el que, desde la academia y desde esas ideas, se interpreta la obra de muchas artistas pioneras del bioarte. No es que el pensamiento transhumanista y posthumanista no formase parte del arte antes de esa época, sino que la vinculación directa entre teorías y obras se ha visibilizado explícitamente en los últimos años.

⁴ El bioarte exterioriza la pugna entre la tendencia biomedial (que utiliza la biología como disciplina científica, pero también como medio artístico y como material, de modo que produce obras de arte vivas) y la tendencia biotemática (que incorpora la biología iconográficamente en las obras).

Los términos «transhumanismo» y «posthumanismo», así como lo que ellos involucran, se encuentran en el trabajo artístico que explora cómo las transformaciones científicas y tecnológicas pueden modificar la naturaleza de la biología. Con objeto de establecer una diferenciación que matice los ámbitos de correspondencia entre una y otra perspectiva, podemos interpretar que las prácticas artísticas que suscitan la transgresión de los límites biológicos se entienden como propias del arte transhumanista. En cambio, las obras basadas en la indagación de las vinculaciones biopolíticas competen al arte posthumanista. El espacio que incumbe a cada tipo de práctica —que es, a la vez, un espacio que las vincula— puede ser lo que denominamos «bioarte». La diferencia relevante entre arte transhumano y posthumano es que el primero se concentra en fomentar el debate en torno al valor de interrumpir la continuidad biológica a través de la tecnología y la ciencia, en tanto que el segundo se preocupa por manifestar los efectos sociopolíticos— y la vinculación de esos cambios.

Aunque los aspectos filosóficos y morales, que emergen del transhumanismo, acostumbra a estar contemplados en los debates sobre las implicaciones políticas de las transformaciones que este provoca, ambos conceptos, transhumanismo y posthumanismo, se interesan por especular acerca de lo que puede cambiar en la humanidad y en el planeta si los humanos aprueban acriticamente los múltiples cambios biotecnológicos que se van produciendo, incluso aquellos que se vislumbran. Desde la perspectiva artística, numerosas artistas se han vinculado con las ideas transhumanas y posthumanas mediante su trabajo. De ello resulta que cierto tipo de arte esté interesado en conjeturar acerca de un futuro donde la categoría de especie humana desaparece, porque la humanidad trasciende la funcionalidad de su grupo a través del incremento de competencias o el desarrollo de nuevas capacidades (transhumanismo), las cuales conducen a (re)pensar la concepción de nuestra especie, que ha abandonado la noción de «*Homo sapiens*» y, por tanto, ha iniciado la andadura posthumana. Ahí surge el cuestionamiento: ¿cómo deberá considerarse el estado de ser humano si se abandonan las ideas que definen al humanismo? Transhumanismo y posthumanismo se unen con la intención de explorar el humanismo y testar su integridad como interpretación apropiada de la condición humana.

Retomamos la definición de «bioarte» para ampliarla e interpretar el término como un conjunto de prácticas híbridas que se inspiran en el pensamiento transhumano y posthumano con objeto de explorar límites biológicos que implican la manipulación de material biológico (aunque no en todos los casos) a través de medios tecnológicos y científicos. Obras paradigmáticas de cómo trabajan diferentes artistas a partir de los conceptos transhumanos y posthumanos referidos a actuaciones sobre sus propios cuerpos se encuentran, por ejemplo, en Stelarc y su proyecto denominado *Oreja Extra*, en el cual empleó células madre de sus propios tejidos para crearse una oreja artificial, que ubicó en su antebrazo.⁵ O en Orlan, la artista que se somete a intervenciones de cirugía estética para modificar su rostro para trastocar los parámetros de la industria comercial de la transformación facial. Orlan quiere ser única y busca esa unicidad creando modificaciones faciales anómalas, incluso socialmente indeseables, a través de implantes y deformaciones en su propio rostro que rompen con los

⁵ <https://static.iris.net.co/semana/upload/images/2016/2/2/459003_1.jpg>.

cánones de belleza predominantes en Occidente.⁶ O en Gina Czarnecki, artista que desarrolla el proyecto *Palacios*, en el que emplea los dientes de leche de diferentes niñas y niños que le son donados para crear un «palacio de hadas de dientes» (López del Rincón, 2015). Con *Palacios*,⁷ Czarnecki muestra cómo el bioarte no precisa de la tecnología ni de las transformaciones corporales, sino únicamente de material biológico que, de forma natural, el ser humano cambia por otro. En los tres casos citados, como en todos los que tratan sobre el desarrollo de una obra a partir del cuerpo humano, está presente la aceptación de la artista concernida de llevar a cabo su proyecto a pesar de la complejidad y del riesgo que entraña para sí misma. Hay, por tanto, plena voluntad y conciencia del peligro que voluntariamente se asume.

Cuando el bioarte se traslada al cuerpo de los otros animales, la situación se transforma radicalmente, ya que no existe la voluntad del animal para ser objeto de una práctica, aunque sí conciencia del riesgo en el que se le sitúa (Declaración de Cambridge, 2012; Le Neindre, *et al.*, 2017). El animal en cuestión se convierte, así, en materia biológica explotada (incluso antes de que la denominación de «bioarte» fuera acuñada) en laboratorios de diversa índole que se dedican a la experimentación animal, destinada a obtener resultados aplicables a todo tipo de industrias con fines lucrativos para los humanos. Ni en los laboratorios de experimentación y vivisección animal ni en la taxidermia o el bioarte se considera siquiera la aquiescencia del otro animal: simplemente, se piensa qué hacer con ese material biológico, siempre a disposición.

Eduardo Kac, creador del arte transgénico, desarrolla su trabajo artístico desde una perspectiva diferente a las anteriores en lo que respecta a la materialización de la obra en sí. Anticipándonos a lo que explicaremos posteriormente, cabe señalar que una referencia identificadora del trabajo de Kac a nivel internacional es su proyecto *GFP Bunny*, con la coneja fluorescente Alba como protagonista, con la que el autor intenta situar la ingeniería genética dentro del contexto social.⁸ Kac afirma que es inadecuado usar la tecnología genética para satisfacer intereses humanos y critica la idea transhumanista argumentando que la humanidad no debería tener derecho a realizar modificaciones sin considerar las consecuencias que se deriven de esa actuación. No obstante, él usa la tecnología en ese sentido, pues el arte transgénico de Kac consiste, según su definición, en transferir genes sintéticos a un organismo o material genético natural, de una especie a otra. Kac señala que esta actuación conduce a reflexionar sobre los límites de jugar a ser Dios y asegura que en la ciencia actual ya se realizan ese tipo de experimentos. La contribución de Kac es revelar que los avances científicos se producen mediante la explotación y muerte de los otros animales, así como considerar que él mismo, para desarrollar su obra, también les ha perjudicado. Parece conveniente señalar, además, que la rigurosidad del trabajo nunca justifica el daño causado ni exime de la responsabilidad ética que este conlleva.

Otra manifestación en el escenario bioartístico es la práctica de Brandon Ballengée,⁹ cuya investigación hace confluir arte y ciencia centrada en la ecología. Uno de los proyectos

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=FV690oqXvIM&feature=player_embedded>.

⁷ <<http://www.thebluecoat.org.uk/events/view/events/1126>>.

⁸ <<http://www.ekac.org/clarin.2005.html>>.

más relevantes desarrollados por Ballengée es *Species Reclamation Via a Non-linear Genetic Timeline: An Attempted Hymenochirus curtipes Model Induced by Controlled Breeding* (1998-2006), donde se emplean técnicas de selección y cría para recuperar una especie de rana africana (*Hymenochirus*) que se pensaba extinguida (López del Rincón, 2015, p. 116). El autor trabajaba con una colonia de ranas controlada a nivel genético con objeto de conseguir los rasgos fenotípicos de la especie extinta.⁹ Los resultados de esta práctica están ubicados entre la investigación científica y la acción artística, y el uso de la tecnología desplegada en ella se justifica con base en la premisa de que el trabajo realizado persigue el restablecimiento de unas vidas que se han arrebatado a lo que denominamos «naturaleza». No parece que el cuestionamiento bioético tenga lugar en este tipo de proyecto, pues se supone que con él se busca un fin objetivo y auténtico, aunque sí aparecen algunos interrogantes. ¿Por qué intentar recuperar una especie que fue devastada por la acción humana? ¿Dónde se encuentra la lógica de esa actuación y qué intereses satisface? ¿Dónde se sitúa el límite ético? Es en intervenciones como esta, de acuerdo con Kac, cuando se observa la predominancia humana en jugar a ser Dios mediante la manipulación genética en los cuerpos de otros animales. Lo que se cuestiona es la objetividad y neutralidad de esas actuaciones realizadas desde una perspectiva especista.

En la primera década del siglo XXI, algunas de las formas de expresión artística que empiezan a consolidar el bioarte son los trabajos realizados con tecnologías biológicas (más allá de las explicitadas en el cuerpo de los otros animales con Kac —arte transgénico— y Ballengée —arte genético—), entre los que se encuentra la obra de Marta de Menezes, que descubre la artificiosidad existente tras las visualizaciones científicas, sobre todo las vinculadas con el ADN, con lo cual pone de manifiesto el carácter ideológico y parcial de las mismas. Menezes se marca como objetivo crear mariposas adultas vivas con patrones genéticamente modificados que producen motivos artísticos diferentes en sus alas. Su obra *Nature?* presenta un trabajo donde el patrón ha sido establecido de forma artificial, pero creado con células estándar vivas.¹⁰ Así, algo que es natural (los dibujos de las alas de las mariposas) no ha sido realmente diseñado ni convertido en realidad desde o por la naturaleza. A través de este proyecto, Menezes cuestiona y demuestra la posibilidad de reinventar la naturaleza a través de la ciencia, asumiendo las consecuencias que se puedan derivar de ese proceso, el cual, supuestamente, no daña el ecosistema.

Otra propuesta —ciertamente arriesgada— es la del colectivo Art Orienté Objet y su *May the horse live in me*, que aúna arte biológico y *body art* extremo.¹¹ La obra consiste en un ritual durante el cual la artista se inyecta plasma de caballo, resultado de la mezcla en laboratorio de su sangre con la del equino. Marion Laval-Jeantet asume el riesgo de la hibridación orgánica con otra especie para expresar la voluntad de rematerializar el arte, evitando la representación para llevar a cabo el proceso vivo y real, en este caso en el cuerpo humano. En el desarrollo escénico-ritual se encuentran la artista, el caballo y el público.

⁹ <<https://brandonballengee.com/species-reclamation/>>.

¹⁰ <<http://www.genomenewsnetwork.org/articles/2004/05/28/butterflywings.php>>.

¹¹ <http://we-make-money-not-art.com/que_le_cheval_vive_en_moi_may/>.

Otro proyecto, *Pigeon d'Or*, de Tuur Van Balen,¹² pretende convertir los excrementos de las palomas en detergente. Además de realizar una investigación para modificar el metabolismo de esas aves mediante la biología sintética y conseguir su objetivo de obtener detergente de sus excrementos, Van Balen utiliza el diseño para analizar las implicaciones políticas de las tecnologías emergentes y está desarrollando una serie de estructuras para que las palomas puedan integrarse «armoniosamente» en la arquitectura urbana.

Se podría pensar que las citadas prácticas biomediales (producir obras de arte vivas) son inocuas, pero sería un error, porque los animales son objetualizados en todos los ejemplos descritos siguiendo pautas que conducen a su explotación, enmarcada en el especismo.

APUNTES DE LA PRESENCIA DEL OTRO ANIMAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Ampliando el enfoque sobre la práctica artística del bioarte, en el que se trabaja a nivel celular, genético o biotecnológico, nos adentramos ahora en el arte contemporáneo que usa animales vivos; un arte que se sirve de lo viviente para llevar a cabo sus propuestas artísticas. Una cuestión compartida es que, en la obra artística de la historia humana, el otro animal suele ser presentado encarnando una mezcla de miedo, exotismo y seducción que provocan e inspiran la risa fácil, la apariencia de vulnerabilidad o la seguridad, lo cual nos facilita una imagen directa de sí mismos que, a la vez, nos resulta imprescindible para vernos reflejadas.

Diferentes movimientos artísticos del siglo pasado y del actual han promovido la aparición de algo impensable en el arte precedente: el uso de animales vivos (o muertos) frente a la simple representación de los mismos. Este tipo de trabajo artístico es el que nos conduce a centrarnos en las implicaciones éticas del uso de animales reales en el arte contemporáneo; usos que sobrepasan las prácticas del bioarte en cualquiera de sus variedades. La introducción de animales vivos en la práctica artística tiene gran vinculación con las tendencias artísticas de mediados del siglo xx: el *arte povero*, la *performance*, el *happening*, el arte ecológico, el *aktionismus* vienés o el *land art* (López del Rincón, 2015), entre otros. Aunque bien diferentes entre sí, el nexo común es que esas corrientes artísticas hacen del otro animal parte de la obra. El resultado es que el animal dispone de un ámbito de vida y actuación que se ajusta a la capacidad de interacción que establece el animal humano como creador, como máximo hacedor de la *performance* o de la obra en sí, donde la condición de ser sintiente del animal obligado a participar es soslayada.

En la actualidad, con el debate existente acerca del respeto debido a los derechos de los otros animales, no se puede dejar de lado al arte contemporáneo, que hace uso de ellos. No obstante, la discusión ética y social no presenta la virulencia generada por prácticas enmarcadas en la vivisección, la experimentación científica o la fabricación intensiva de animales. Hoy, en el arte contemporáneo, son poco frecuentes los casos en los que se fuerza al otro animal a prácticas específicamente violentas que implican su tortura y muerte. Sin embargo, en prácticas no cruentas, el otro animal —también y siempre— está sometido a una presión psicológica insoportable. Por su parte, las artistas argumentan que a través de su

¹² <https://www.fundaciontelefonica.com/2012/12/13/17_01_2014_esp_6370-3050/>.

trabajo denuncian situaciones, muchas de las cuales se relacionan, precisamente, con los propios animales y en cómo son interpretados y tratados socialmente.

Nuestra propuesta pretende dar curso a un diálogo poco frecuente acerca de los usos artísticos a los que se somete a los otros animales, un utilitarismo velado y poco contestado socialmente. De hecho, existe una legislación,¹³ tanto en España como en los países de su entorno próximo, que supuestamente protege a los otros animales de determinados sufrimientos si no son «estrictamente necesarios» para alguna finalidad del animal humano. Existen también leyes que teóricamente protegen a todos los demás animales, aquellos que no son fabricados para el consumo humano y que se ajustan al modelo de animales convivientes, pero esa legislación es muy desigual en todo el territorio español. Por ejemplo, en Cataluña, la ley de protección de los animales de 2008 prohíbe matar a los animales acogidos en refugios, protectoras y perreras, mientras que en otras comunidades autónomas la legislación permite que se mate a los animales considerados desechables, pues se alega que no son responsabilidad de nadie.¹⁴ Sin embargo, la limitación legal no protege en la totalidad de los casos: los otros animales destinados a ser matados para el consumo humano están expresamente excluidos de amparo. Aun así, en las últimas décadas han aparecido defensores de los otros animales que abogan por el bienestarismo y por «matarlos humanitariamente», entendiéndose por esto que, antes de ser asesinados, vivan de la mejor manera posible, y que luego, al matarlos, se haga con aturdimiento previo y de la forma más rápida posible.

De entre las inercias que presentan a los otros animales como objetos disponibles para su uso sin cuestionar los parámetros éticos y morales que se derivan de ese utilitarismo, encontramos ejemplos paradigmáticos que fusionan los conceptos de arte, estética y utilidad a través de la explotación animal, en la que se considera a los otros animales objetos fabricados con un fin único: servir como *carne* para los animales humanos. En ese caso, la legislación no les contempla como seres que tienen valor por sí mismos, de modo que quedan a disposición de usos inverosímiles y arbitrarios generados por la mente humana, como la experimentación, la vivisección y, en lo que respecta a nuestra investigación, su uso en prácticas artísticas. Un ejemplo del uso artístico explotador se encuentra en el *Cordero mesa* de Oscar Tusquets.¹⁵

Remontándonos a 1979, 1980 y 1981, desde la perspectiva del arte que hoy denominaríamos «antiético», tenemos el trabajo de Jordi Benito,¹⁶ que desarrolló una serie de acciones bajo los epítetos *Barcelona Toro Performance*, *Barcelona Brutal Performance* y *Baiard, jaç impacient. Opus I*, consistentes en representaciones un tanto ritualistas en las que se involucra la matanza por degüello de toros o becerros por parte de los asistentes de Benito para que, luego, el artista se bañara en su sangre. Otra modalidad era la del asesinato

¹³ <<https://www.boe.es/legislacion/codigos/codigo.php?id=204&fbclid=IwAR1fRQ85KcH8P-kMt1HUiEV9auPJCsnDqXyl0kn6t-JF9Z6ODVbvt4Lp0Vg>>.

¹⁴

<http://portaljuridic.gencat.cat/ca/pjur_ocults/pjur_resultats_fitxa/?documentId=492668&language=es_ES&action=fitxa>.

¹⁵ *Cordero mesa*, de Tusquets, está inspirado en el cuadro que en 1942 pintó Salvador Dalí, *Proyecto de interpretación para un establo-biblioteca*. Las mesas se han realizado con veintiún corderos que estaban destinados a ser matados para consumo, a los que se ha taxidermizado y trabajado en ebanistería para añadirles un cajón. Disponible en: <<https://www.publico.es/culturas/disecados-21-corderos-venderlos-obras.html>>.

¹⁶ <<http://www.jordibenito.cat/>>.

del toro a mazazos en la cabeza y su posterior destripamiento, de modo que Benito pudiera interactuar con los intestinos y órganos del animal. En ese entonces, la consideración con respecto a los otros animales era sensiblemente diferente a la actual, pues no existía una ley de protección de los otros animales, y, aunque la crítica social calificó la acción de horrenda, se valoró, por encima de todo, el espíritu transgresor del artista y de su arte. Hoy, ese tipo de «arte» sería inaceptable socialmente debido al cambio registrado en la consideración del otro animal como ser que tiene valor por sí mismo, merecedor de respeto, justicia y empatía; Una sensibilidad social que presenta un recorrido que va poco más allá de una década atrás.

Los ejemplos anteriores cuestionan un tipo de obra contemporánea que transgrede los límites de la ética y que, aun pareciendo que tal violación debiera haber desaparecido, sigue impregnando la producción artística contemporánea. El arte moderno contemporáneo ha de ser autónomo y, cómo no, indisciplinado en cuanto a su carencia de sujeción al conjunto normativo general de la moral social, puesto que es precisamente voluntad de una parte del arte presentar descarnadamente diferentes realidades sociales que constituyen la apariencia de lo público, de lo aparentemente consensuado. El arte debe vehicular la expresión del malestar, desvelar el maquillaje de la vida colectiva y, por ello, cruzar convenciones morales: de ahí que no deban aplicarse demasiadas restricciones a su responsabilidad como instrumento de descubrimiento o de exhibidor «rebelde» de cuestiones sociales. Convenimos en que no se trata de violentar los límites morales y la autonomía de la artista o de su arte, excepto cuando estos colisionan con los derechos inalienables de cualquier ser vivo. En ese caso, los límites devienen bordes imposibles de transitar para cualquier tipo de arte o actuación humana, porque se convierten en transgresiones inaceptables, perversas desde el momento en el que se usan —literalmente— los cuerpos de los otros animales para especular, para producciones que jamás se aceptarían en el cuerpo ni con el cuerpo de animales humanos. El uso permitido con unos y no con otros nos devuelve al especismo.

A ese tipo de transgresiones indeseables se ajustan trabajos como el de los animales conservados en formaldehído de Damien Hirst. El proyecto *A Thousand Years* (1990) consta de una vitrina dividida en dos partes que están unidas: una de ellas contiene la cabeza de una vaca y una miríada de gusanos. Una vez que estos se convierten en moscas, tras haberse comido la cabeza de la vaca, mueren asesinados por un artefacto electrocutor instalado en la otra parte de la vitrina.¹⁷ Otro proyecto llevado a cabo por Hirst es *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), obra con la que obtuvo el Premio Turner. Consiste en un tanque de vidrio dividido en tres partes, en cada una de las cuales, conservado en formaldehído, se encuentra un trozo del cuerpo de un tiburón.¹⁸ O la obra *Saint Sebastian, Exquisite Pain* (2007), donde Hirst, tras varios años, recupera la técnica de emplear un tanque de vidrio con formaldehído, en cuyo interior coloca a un ternero negro atado a un poste y atravesado por flechas.¹⁹ Al respecto de estas obras, Hirst (2005) explica: «*That failure of trying so hard to do something that you destroy the thing that you're trying to preserve*».²⁰

¹⁷ <<http://www.damienhirst.com/a-thousand-years>>.

¹⁸ <<http://www.damienhirst.com/exhibitions/solo/2017/visual-candy-and-natural-history-at-gagosian-hong-kong>>.

¹⁹ <<http://www.damienhirst.com/saint-sebastian-exquisite-pai>>.

²⁰ Hirst argumenta que su obra con los animales matados y sumergidos en formaldehído muestra «el fracaso de intentar hacer algo con tanto ímpetu que acabas destruyendo lo que estabas tratando de preservar». La traducción es mía.

En el contexto de la transgresión —pero desde una perspectiva incruenta— se encuentra el trabajo de Guillermo Vargas, alias Habacuc, quien en 2007 presentó la obra *Exposición n.º 1*. Se trataba de una instalación que presentaba a un perro «callejero» famélico,²¹ atado con una cuerda sujeta a una pared en la que aparecía un letrero donde se leía «Eres lo que lees», acompañado de pienso para perro, al cual podía accederse. La exhibición ocasionó una virulenta campaña en redes y medios de comunicación contra Habacuc, al que acusaban de maltrato animal,²² especialmente cuando se rumoreó que el perro había muerto de inanición en la galería donde se exponía la instalación. A ese respecto, el periódico *El Manifiesto* publicó un artículo expresando sus ideas contrarias a considerar un artista a Habacuc y arte a su instalación, sobre todo teniendo en cuenta que esta contaba con un perro real.²³ Aunque en diferentes documentos se dice que el perro murió, parece ser que no fue así, sino que fue alimentado durante las horas que no permaneció expuesto y antes de que consiguiera escapar, según el comunicado del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica.²⁴

Ante las innumerables críticas que recibió Habacuc, el artista manifestó que lo realmente impensable era que ningún visitante hubiera alimentado al perro ni lo hubiera liberado, lo cual ponía de manifiesto la hipocresía de la gente al acusarle de maltrato y no actuar ni entonces ni cuando algún perro deambula por las calles muerto de hambre y malvive ante la indiferencia general. Este caso evidencia —y quizás pueda ayudar a comprender— la especificidad que el mundo del arte posee para desbordar las reglas de la moral imperante. Este tipo de exhibiciones artísticas desvelan una serie de cuestionamientos: ¿Quién es responsable de la inanición del perro? ¿El artista? ¿El público espectador? ¿Por qué no transgredir la especificidad y autonomía del arte para ejercer éticamente a través de un acto que implica justicia? ¿Una muestra evidente de malicia y del uso de los otros animales como «objetos» queda justificada por la finalidad de la exhibición?

Nos hallamos de nuevo frente a un hecho que choca contra cualquier consideración ética: el utilitarismo y la explotación practicada contra los otros animales bajo cualquier argumento que pueda esgrimirse, obviando el hecho de que ellos también son seres sintientes y, por tanto, acreedores de respeto y consideración moral. El arte, el bioarte o cualquier otra expresión artística y sus hacedoras no tienen derecho, ni ética ni políticamente, para servirse de aquellos que no pueden expresar su aceptación o rechazo a formar parte del hecho artístico, de modo similar a lo que acontecería si la propuesta se trasladara a un ser humano en esas circunstancias. Desplegando un paralelismo entre unos y otros animales, la cuestión es comprensible para todas, salvo para quienes continúan aferradas al especismo y antropocentrismo. Pero esta es una época de transformación: una nueva conciencia social respecto a los otros animales está tomando impulso, de modo que pronto habrá que dejar atrás las viejas categorías y sustituirlas por enfoques antiespecistas y posthumanistas.

²¹ El término «callejero» es un coloquialismo creado por los animales humanos para despreciar al perro que deambula por las calles sin tener una persona responsable que se encargue de él. La cuestión es que nunca hubo perros callejeros, sino perros a los que se convirtió en tales al abandonarlos en el espacio público.

²² <<http://esferapublica.org/nfblog/el-perro-de-habacuc/>>.

²³ <<https://www.elmanifiesto.com/articulos.asp?idarticulo=1716>>.

²⁴ <<http://www.riorevuelto.net/2007/10/aclaracin-tema-habacuc.html>>.

Abundamos en la conexión entre la utilización de los otros animales y el arte, la ciencia y la alimentación porque son cuestiones que despliegan tres de los más agudos casos del uso que se hace de ellos: como metáforas culturales, como herramientas y como alimentos. El término operativo en los tres casos es «utilitarismo», y es ahí donde radica la necesidad de un cuestionamiento ético, pues, si bien convenimos en que el arte es un poderoso instrumento para provocar el cambio social, usar a otros animales en instalaciones, *performances* o en cualquier contexto artístico no difiere del uso que se hace de ellos en los otros tipos de industria. Un ejemplo reciente ha sido la exposición que se llevó a cabo en marzo de 2017 en la galería Theredoom de Madrid, donde durante tres días se hacinó a quince ovejas en un pequeñísimo recinto creado con vallas, en el que también ubicaron un urinario similar al que se atribuye a Marcel Duchamp, *La Fuente*.²⁵

El llamado «antiarte», como fue tildada la obra de Duchamp, puede extrapolarse a la «obra» presentada en la galería madrileña si se considera que en ella se hacinaron animales vivos sujetos a un estrés y malestar absolutos, lo cual se convirtió en maltrato y explotación, y no solo durante la exposición, sino también antes y después, cuando se trasladó a las ovejas. Por otro lado, el urinario rodeado de ovejas —de «borregos»— presenta unas connotaciones que inciden en otro mal uso: la degradación de los animales humanos basándose en la comparación con los otros animales. Esa no era una obra iconoclasta, sino una de un ejercicio contra la dignidad de esos animales, que se encuentran fuera de la ley de protección animal y solo se les puede aplicar la Ley 32/2007,²⁶ relativa al cuidado de animales en su explotación. En las prácticas artísticas citadas o en cualesquiera otras donde se quiera implicar a la visitante observadora en una elección moral, si se maltrata, tortura, mata o explota del modo que sea a los otros animales, significa que se les está tratando de forma antiética. Creemos que ese es un aspecto central del análisis de dichas prácticas. Éticamente nos corresponde a nosotras —artistas, científicas y a todas las que explotan a los otros animales— entender y visibilizar que utilizar a los otros animales es uno de los obstáculos, si no el principal, para los cambios que hemos de realizar en lo social, económico, político, ambiental y cultural en esta década del siglo XXI.

A MODO DE CIERRE DESDE LA PERSPECTIVA POSTHUMANISTA: CRÍTICA AL BIOARTE Y AL ARTE CONTEMPORÁNEO CUANDO SE ENFRENTAN A LOS DERECHOS DE LOS OTROS ANIMALES

Si bien en cuanto al uso de animales vivos en la práctica artística la posición aparece recortada por la ley y por la nueva conciencia social, la apreciación acerca del animal se transforma cuando afecta a aquello incognoscible, a lo viviente genético, sujeto a transformaciones imperceptibles para la mayoría de los animales humanos que configuran la sociedad. Pensamos que, si el objeto de la modificación o de la transferencia genética es tanto un animal no humano como una planta o un tejido, es imprescindible cuestionar, contrastar y actuar sobre el impacto ético que esta transformación y colonización tendrá en el futuro de la esperada biodiversidad y, especialmente, en las vidas de los otros animales que se encuentren implicados en los cambios. Actualmente, tanto científicas como artistas se enfrentan a una disyuntiva: o bien entender su camino creativo como un camino sin límites, o bien comprender

²⁵ <http://www.eldiario.es/caballodenietzsche/Arte-costa-sufrimiento-animales_6_625797445.html>.

²⁶ <https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2017-12357>.

las consecuencias reales y posibles del uso de criaturas vivas en sus procesos creativos. Este último caso incluye una comprensión y una práctica más responsable del desarrollo de una creatividad orgánica de la que todos los seres vivos forman parte, incluidos los humanos. Sin embargo, la máxima que es imprescindible mantener es que la vida siempre está antes que el arte.

Respecto al uso de materiales biológicos para crear arte, volvemos a Eduardo Kac y a la imagen de Alba, la coneja verde-amarillenta fosforescente cuya aparición en diferentes medios de comunicación del mundo en el año 2000 provocó una mirada entre el desconcierto y el estupor. Alba es un ejemplo paradigmático que resulta interesante reanalizar, motivo por el cual volvemos sobre esta cuestión. En los medios de comunicación se explicaba la historia del artista, que dirigió un proceso transgénico basado en tomar proteína verde fluorescente de una pequeña medusa del Pacífico (*Aequorea victoria*) e insertarla en el cigoto de un conejo, una obra artística que Kac denominó *GFP Bunny*. Se desarrollaron múltiples informes explicando que los procesos documentados de la creación de animales transgénicos, mediante el uso de ratones, se producían desde 1981 (Ihlman, 1996),²⁷ e incluso desde 1985, aunque en este caso con cerdos, conejos, ovejas y peces. La reacción pública ante el trabajo de Kac fue de malestar, lo cual, sin embargo, no era previsible, pues que un artista tomara el control de un proceso transgénico era un terreno fértil para un repentino reconocimiento público: la actividad biotecnológica que involucraba animales dejaba de ser ciencia ficción para ponerse en manos de un «no científico», que era quien dirigía el proceso. De esta forma, la viabilidad de la modificación genética de los otros animales trascendió rápidamente a la conciencia pública.

La coneja Alba de *GFP Bunny* supuso una conmoción social, pero no sorprendió a la mayoría de las personas involucradas en la defensa de los Derechos de los Animales. Tom Reagan reconoció el significado de esos avances afirmando: «[...] *Whatever the future holds, one thing is certain: other-than-human animals will be used in the name of advancing scientific knowledge, both basic and applied. What is less certain is whether in doing so, those who use them will act wisely and well*» (Reagan, 2001, p. 1).²⁸ A lo largo del tiempo se han realizado debates y se han observado diferentes perspectivas acerca de la moralidad del uso de animales para proyectos científicos. Aunque se han producido opiniones informadas al respecto criticando esa opción, la aceptación social ha considerado mayoritariamente como inferior el estatuto de los otros animales, lo que se deriva en la asunción de que estos existen para que los usemos.

Paola Cavalieri (2006) argumenta contra ese concepto que inferioriza a los animales y desarrolla una crítica que presenta tres momentos clave en la historia del dominio de los otros animales. El primer momento crítico es el período de luchas, que corresponde a la creación de justificaciones políticas y económicas para proteger el orden en la polis como punto de especial importancia para el triunfo de la explotación de los otros animales. El segundo

²⁷ La historia de los otros animales usados con tecnología genética se inició en 1980 con la creación del primer animal transgénico, un ratón, de manera que el gen formase parte de ese ratón y de su futura descendencia.

²⁸ «[...] Sea lo que sea lo que depara el futuro, una cosa es cierta: se usarán animales que no sean humanos en nombre del avance del conocimiento científico, tanto básico como aplicado. Lo que es menos cierto es si, al hacerlo, quienes los utilizan actuarán sabiamente y bien.» La traducción es mía.

momento es la revolución científica del siglo xvii, liderada por Descartes, que conducirá a la experimentación animal. Por último, el tercer período crítico es el que deriva del vertiginoso proceso de industrialización y mecanización de la fabricación de animales, que reafirma su estatus de inferioridad y justifica su existencia con base en su utilidad. Cabría añadir una posibilidad no contemplada por Cavalieri, pero añadida por Gigliotti (2009), que comprende un cuarto momento crítico —y tal vez catastrófico— con respecto a la comprensión de nuestra solidaridad hacia los otros animales, en el que los humanos se perciben a sí mismos como creadores de todo tipo de vida. Es desde este período, desarrollado al amparo de la biotecnología, que se han llevado a cabo prácticas artísticas como las referidas.

Se hace imprescindible un diálogo centrado en el uso más visible, políticamente ambiguo y debatido de los animales en las tecnologías genéticas actuales, esto es, el uso de animales vivos, tejido animal y células en bioarte, una práctica en la que el medio es materia viva y las obras de arte se producen con herramientas biotecnológicas. En lugar de la desmaterialización del cuerpo, descrita de manera elocuente en parte del discurso posthumanista, las tecnologías genéticas, en combinación con las tecnologías de bases de datos, se utilizan para redefinir la materialidad biológica (Thacker, 2003, p. 89). La ética del artista que trabaja con tecnologías genéticas debería cuestionar la noción de «uso radical» y asumir la naturaleza progresiva de las prácticas biotecnológicas, ya sea para la ciencia o para los propósitos de cualquier forma de «arte» que implique a los otros animales. Se trata de reflexiones que deben formularse a la luz de las crecientes críticas, tanto académicas como de los actores vinculados con la defensa de los otros animales, sobre el impacto de estas prácticas artísticas en la vida de todos los animales involucrados.

La cuestión de si el bioarte se ubica en la categoría de ciencia o arte se convierte, mientras críticos y expertos en arte la consideran marginal en el pensamiento estético contemporáneo, en una cuestión sustantiva en cualquier acción legal que conlleve algún daño a los otros animales durante esos proyectos. Dado que los esfuerzos científicos reciben un trato preferencial por parte de la ley, a menudo las colaboraciones artísticas que involucran a científicos y que se realizan por razones no científicas también han sido protegidas contra la “intrusión legal”. Desde 1980, con la creación del primer ratón genéticamente modificado, se ha validado la «patentabilidad» de seres genéticamente alterados como resultado inevitable de la «mente científica» y se ha hecho evidente la inutilidad de la ley misma para generar la voluntad de *proteger* a los otros animales y a la naturaleza. Actualmente, resulta obvio que las leyes protegen a las personas involucradas en la explotación de animales.

Sea bioarte o arte contemporáneo el contexto en el que los otros animales reciben diferente tratamiento en su uso y exposición como objetos de arte, cabe preguntarse de dónde procede la tendencia de las artistas a exponer animales, el porqué de ese deseo. El arte contemporáneo —y el arte en general— trasciende valores estrictamente racionales y las clasificaciones que marquen divisiones estrictas entre sus partes, y, aunque es cierto que se está desarrollando una especial afinidad con las nuevas formas de pensar a las minorías en los ámbitos artísticos, aún queda mucho por trabajar. Y ello es así, quizás, porque el mercado artístico se muestra reticente a incorporar a sus colecciones obra artística con un pensamiento

filosófico moral aplicado a los otros animales, como ocurrió, en su momento, con la incorporación de obra artística formada con y desde la perspectiva del feminismo.

Mientras que las investigaciones en etología comparativa (el trabajo de campo realizado con los otros animales) contribuyen a la comprensión de las vidas cognitivas y emocionales de los animales no humanos, gran parte del trabajo en biotecnología y desde la mirada artística refuerza y entiende a los otros animales como idóneos para actuar como lenguaje material, una técnica simbólica, sin preocuparse por su valor intrínseco como seres con quienes compartimos el planeta. Los otros animales han sido incorporados por estas tecnologías para impulsar una agenda de control de la creación de toda la vida, a través de la manipulación de diversas manifestaciones de código, de modo que, en las biotecnologías actuales, los animales se han convertido en códigos. Por lo tanto, si antaño eran considerados cosas (con crócalos que mostraban «su» número), ahora son códigos, con lo cual su *statu quo* continua adecuándoles para un uso indiscriminado y arbitrario al servicio de los animales humanos. La única restricción existente con cierta autoridad es la Declaración Universal de los Derechos del Animal, así como las leyes de protección de los animales del país que corresponda, siempre que estos no sean catalogados como animales de consumo humano, pues, en ese caso, como se ha dicho, solo se encontrarán sujetos a leyes menores que afectan a cuestiones de índole bienestarista.²⁹ Sin duda, en las sociedades especistas, los otros animales son una de las mercancías más significativas. Mercancías que aparecen y se utilizan casi sin dejar trazas de su brutal origen, tal vez porque el arte también posee o es algo así.

El otro animal se encuentra excluido e incluido en el humanismo occidental: se le excluye para convertirlo en parte del mundo natural, pero está incluido en la cultura porque crea un borde, una frontera, que permite pensarla. El ser humano es cultural, es espiritual frente a la naturalización de lo animal: solo así es posible establecer la condición sacrificial que implica el trato otorgado al otro animal. Sea en una u otra esfera, hoy nos encontramos en un tiempo nuevo por lo que respecta a la consideración de los otros animales, un tiempo en el que estamos dispuestas a escuchar y comprender al viviente animal y a reconocer que no precisamos comprender otros lenguajes para captar el sufrimiento del otro. Ahí surge una pregunta, representada en diversos escenarios donde los otros animales se convierten en objetos-sujetos de la acción humana: ¿por qué se considera natural que determinados miembros de lo viviente sean matados en cualquier actividad humana? Y, si no son matados: ¿por qué se les piensa como objetos a disposición del uso humano en las celebraciones, en el arte contemporáneo, en el ocio, etc.? Si pensamos la cultura en tensión con la naturaleza, veremos que el devenir humano ha pretendido superar la animalidad con la aceptación del sacrificio natural que implica disciplinar el propio cuerpo y el de los otros y pensar que los otros animales siempre están a disposición del ser humano. Gracias a los estudios críticos de los animales, es posible desnaturalizar esos conceptos y provocar el surgimiento de un ámbito posthumanista que parta del respeto a todo lo viviente y de la necesidad de acabar con el sufrimiento infligido al otro animal.

²⁹ <<http://filosofia.org/cod/c1977ani.htm>>.

Las artistas, en su empeño de representar artísticamente cuestiones sociales, se han ocupado en comprometerse con denunciar el dolor humano, pero muy pocas se han ocupado de interpretar, representar o contar el maltrato y dolor de los otros animales. No cuestionan suficientemente lo que el sistema ha establecido como narración sobre qué es la vida, y habría que empezar a darle la vuelta, porque ni una fiesta es una matanza ni una matanza es una fiesta. Se obvia que los otros animales usados artísticamente experimentan angustia, estrés e incertidumbre, de igual manera que lo haría un animal humano si siguiera un proceso desconocido en el que olores, sonidos, trato, espacios, transporte y finalidad no son percibidos positivamente. Hablamos de procesos que están enmarcados en prácticas antiéticas, violentas y agresivas que afectan negativamente el ser y el estar de cualquier animal. Las artistas deberían ofrecer sus obras como una luz que desvela lo que se esconde tras los muros, los cortes, las advertencias, los consejos. Esas artistas deberían entender que estamos en un paradigma nuevo, donde la importancia ya no radica en el animal humano, sino en su ensamblaje con todos los demás animales. Hay que luchar por un modelo antiespecista, no antropocéntrico, de redes tentaculares que comprendan afectos y efectos; todo ello en un entrelazamiento que se aleje de las consideraciones del humanismo para acceder, al fin, al tiempo y al espacio del posthumanismo.

BIBLIOGRAFÍA

Adams, C., 2016. *La política sexual de la carne: una teoría crítica feminista vegetariana*. Madrid: Ochodoscuatro Ediciones.

Aloi, G. ed., 2017. A decade of art and the non-human: 07-17. *Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture*, 10. Billdal (Suecia): Förlaget 284 y Antennae Project.

Bekoff, M., 2007. *La vida emocional de los animales*. Barcelona: Fundación Altarriba.

Braidotti, R., 2015. *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.

Cavaleri, P., 2006. The Animal Debate: A Reexamination. En: P. Singer, ed. *In Defense of Animals: The Second Wave*. Malden (Massachusetts): Blackwell, pp. 54-68.

Cragolini, M., 2012. Los más extraños de los extranjeros: los animales. *Actual Marx Intervenciones*, 12, pp. 135-149.

Diéguez, A., 2005. ¿Hay diferencia esencial entre hombres y animales? Animales por derecho. *Thémata*, 35, pp. 83-90.

Foucault, M., 1989. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gigliotti, C. ed., 2009. *Leonardo's Choice: Genetic Technologies and Animals*. Heidelberg (Nueva York): Springer.

Griffin, D. R., 1981. *The Question of Animal Awareness: Evolutionary Continuity of Mental Experience*. Nueva York: The Rockefeller University Press.

Hirst, D., 2005. *I Want to Spend the Rest of My Life Everywhere, with Everyone, One to One, Always, Forever, Now*. Edición reducida. Londres: Booth-Clibborn Editions, p. 296.

Ihlman, D. L., 1996. The transgenic mouse. *Pathbreakers*. [en línea] Disponible en: <<http://www.washington.edu/research/pathbreakers/1982b.html>> [Consultado el 9 de mayo de 2018].

Joy, M., 2013. *Por qué amamos a los perros, nos comemos a los cerdos y nos vestimos con las vacas*. Madrid: Plaza y Valdés.

Kandel, E. R., 2013. The New Science of Mind. *The New York Times Sunday Review*, [en línea] Disponible en: <<https://www.nytimes.com/2013/09/08/opinion/sunday/the-new-science-of-mind.html>> [Consultado el 6 de septiembre de 2018].

Koch, C., 2012. *Consciousness: Confessions of a Romantic Reductionist*. Cambridge (Massachusetts)/London: The MIT Press.

Le Neindre, P., et al., 2017. *Animal Consciousness*. [en línea] Autoridad Europea de Seguridad Alimentaria (EFSA). Disponible en: <<https://www.efsa.europa.eu/en/supporting/pub/en-1196>> [Consultado el 9 de mayo de 2018].

López del Rincón, D., 2015. *Bioarte: arte y vida en la era de la biotecnología*. Madrid: Akal.

Low, P., 2012. *The Cambridge Declaration on Consciousness*. [pdf] Francis Crick Memorial Conference. Disponible en: <<http://fcmconference.org/img/CambridgeDeclarationOnConsciousness.pdf>> [Consultado el 25 de junio de 2018].

Paterson, C., 2008. *¿Por qué maltratamos tanto a los animales?* Lérida: Milenio.

Pinker, S., 2002. *The Blank State: The Modern Denial of Human Nature*. Londres: Penguin Books.

Reagan, T., 2001. *Defending animal rights*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.

Safina, C., 2017. *Mentes maravillosas: lo que piensan y sienten los animales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Thacker, E., 2003. Data Made Flesh: Biotechnology and the Discourse of the Posthuman. *Cultural Critique*, 53 (invierno), pp. 72-97.

Woodward, K., 2000. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. En: T. Tadeu da Silva (coord.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes.

Zurr, I. y Catts, O., 2003. *The Ethical Claims of Bio Art: Killing the Other or Self-Cannibalism?* [pdf] SymbioticA. Disponible en: <<http://www.tca.uwa.edu.au/publication/TheEthicalClaimsofBioart.pdf>> [Consultado el 30 de mayo de 2018].

WEBGRAFÍA: ARTISTAS

Art Orienté Objet. *May the horse live in me*: <http://we-make-money-not-art.com/que_le_cheval_vive_en_moi_may/> [Consultada el 10 de octubre de 2018].

Ballengée, Brandon. *Species Reclamation Via a Non-linear Genetic Timeline: An Attempted Hymenochirus curtipes Model Induced By Controlled Breeding*: <<https://brandonballengee.com/species-reclamation/>> [Consultada el 10 de octubre de 2018].

Benito, Jordi. *Barcelona Toro Performance; B.B.P. Barcelona Brutal Performance, y Baiard, jaç impatient. Opus I*: <<http://www.jordibenito.cat/>> [Consultada el 3 de noviembre de 2018].

Czarnecki, Gina. *Palacios*:

<<http://www.thebluecoat.org.uk/events/view/events/1126>> [Consultada el 10 de octubre de 2018].

Hirst, Damien. *A Thousand Years; The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living; Saint Sebastian, Exquisite Pain*:

<<http://www.damienhirst.com/a-thousand-years>> [Consultada el 19 de agosto de 2018];

<<http://www.damienhirst.com/exhibitions/solo/2017/visual-candy-and-natural-history-at-gagosian-hong-kong>> [Consultada el 19 de agosto de 2018];

<<http://damienhirst.com/saint-sebastian-exquisite-pai>> [Consultada el 19 de agosto de 2018].

Menezes, Marta de. *Nature?*:

<<http://www.genomenewsnetwork.org/articles/2004/05/28/butterflywings.php>> [Consultada el 10 de octubre de 2018].

Orlan. *L'art au-delà des normes*:

<https://www.youtube.com/watch?v=FV690oqXvIM&feature=player_embedded> [Consultada el 10 de octubre de 2018].

Sterlac. *Oreja Extra*:

<https://static.iris.net.co/semana/upload/images/2016/2/2/459003_1.jpg> [Consultada el 10 de octubre de 2018].

Tusquets, Oscar. *Cordero mesa*:

<<https://www.publico.es/culturas/disecados-21-corderos-venderlos-obras.html>> [Consultada el 19 de agosto de 2018].

Tuur Van Balen. *Pigeon d'Or*:

<https://www.fundaciontelefonica.com/2012/12/13/17_01_2014_esp_6370-3050/> [Consultada el 19 de agosto de 2018].

WEBGRAFÍA: LEGISLACIÓN

Código de Protección y Bienestar Animal:

<<https://www.boe.es/legislacion/codigos/codigo.php?id=204&fbclid=IwAR1fRQ85KcH8P-kMt1HUiEV9auPJCsnDqXyl0kn6t-JF9Z6ODvbbt4Lp0Vg>> [Consultada el 15 de febrero de 2019].

Declaración Universal de los Derechos del Animal:

<<http://filosofia.org/cod/c1977ani.htm>> [Consultada el 19 de agosto de 2018].

Decreto Legislativo 2/2008, de 15 de abril, por el que se aprueba el Texto refundido de la Ley de protección de los animales:

<http://portaljuridic.gencat.cat/ca/pjur_ocults/pjur_resultats_fitxa/?documentId=492668&language=es_ES&action=fitxa> [Consultada el 3 de noviembre de 2018].

Instrumento de ratificación del Convenio Europeo sobre protección de animales de compañía, hecho en Estrasburgo el 13 de noviembre de 1987 (BOE, 245, de 11 de octubre de 2017, pp. 98971-98982):

<https://boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2017-11637> [Consultada el 19 de agosto de 2018].

Ley 4/2017, de 3 de octubre, de protección y bienestar de los animales de compañía en Galicia: <https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2017-12357> [Consultada el 3 de noviembre de 2018].

Ley 32/2007, de 7 de noviembre, para el cuidado de los animales, en su explotación, transporte, experimentación y sacrificio (BOE, 268, de 8 de noviembre de 2007; última modificación: 28 de junio de 2017):

<<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-19321>>.

Recopilación de las leyes de protección de animales en España:

<<https://avatma.org/2017/03/09/recopilacion-de-las-leyes-de-proteccion-de-los-animales-en-espana/>> [Consultada el 19 de agosto de 2018].

Este artículo ha sido realizado dentro del proyecto de investigación de I+D+I «El cuerpo y el género dentro del marco epistemológico y conceptual del posthumanismo» (FEM2016-77963-C2-1-P).